

Université Lumière - LYON 2

Thèse de doctorat

Histoire de l'art contemporain.

JUNILLON Ingrid

Année 2000-2001

Le théâtre d'Henrik IBSEN dans l'oeuvre d'Edvard MUNCH : scénographie, « illustration » et variations graphiques

Directeur de thèse : François FOSSIER, Professeur à l'Université Lumière - Lyon 2.

Membres du jury : Jean-Paul BOUILLON, Professeur d'histoire de l'art contemporain (Institut Universitaire de France) ; Rodolphe RAPETTI, Conservateur en chef à la Direction de Musées de France ; Thierry DUFRÈNE, Professeur d'histoire de l'art contemporain à l'Université Grenoble 2- Pierre Mendès-France.

Table des matières

REMERCIEMENTS .	1
Introduction . .	3
Les correspondances artistiques .	4
Edvard Munch et Henrik Ibsen .	6
PREMIERE PARTIE : EDVARD MUNCH ET HENRIK IBSEN , DU DIALOGUE PUBLIC A LA CONFESSION INTIME . .	11
I – Henrik Ibsen, part de l'héritage culturel d'Edvard Munch . .	11
1 – L'influence d'Henrik Ibsen dans la culture norvégienne .	11
2 – Rencontres entre les deux hommes et portraits d'Ibsen par Munch .	25
II – Munch, un peintre littéraire : entre mots et images . .	33
1 - Les amitiés littéraires de Munch . .	33
2 – La production littéraire de Munch .	46
III – Munch et l'oeuvre d'Ibsen : un dialogue ininterrompu .	63
1 - Les ouvrages de Munch liés aux pièces d'Ibsen : une production diverse mais continue . .	63
2 – Une production qui bascule du domaine public au domaine privé .	79
DEUXIEME PARTIE : MUNCH FACE AU TEXTE .	105
I - De la mise en scène à la mise en fiction . .	105
Problématique de l'illustration et de la scénographie .	109
1 - Des esquisses plus picturales que scénographiques . .	112
2 - De la scénographie à l'illustration . .	131
II - Des illustrations plus thématiques que narratives .	143
1 - Entre récit et discours . .	143
2 - Une fragmentation du récit à des fins expressives . .	149
III – De la lecture à l'interprétation . .	159
1– Une profonde compréhension des différents niveaux de l'écriture ibsénienne .	159
2 - La préséance du discours .	174

3 - Une lecture parfois soumise à l'interprétation personnelle . .	199
TROISIEME PARTIE : MUNCH EN DIALOGUE PERMANENT ENTRE LE MONDE D'IBSEN ET SON MONDE PROPRE . .	211
I - Entre interprétation et appropriation .	211
1 - De l'illustration à l'allégorie biographique . .	211
2 - La lecture autobiographique . .	224
3 - Mesure de l'investissement personnel .	231
II - Quand l'image relaie le texte .	250
1 - Quand les préoccupations plastiques l'emportent sur les préoccupations littéraires .	250
2 - Les emprunts au répertoire pictural : du stylème à la transposition . .	262
3. Entre re-création et manipulation . .	273
4 - De la transposition à la paraphrase littéraire .	279
III – Prolongements du dialogue artistique dans les oeuvres individuelles . .	288
1 - Dialogue ou influence : Quand nous nous réveillerons d'entre les morts, ekphrasis de Sphinx ? .	289
2 - Influence des travaux d'illustration et de scénographie dans les oeuvres ultérieures. . .	297
CONCLUSION .	313
De la lecture visuelle à la digression graphique .	315
Le principe de répétition .	318
Munch entre mot et image .	320
ANNEXE . .	323
CATALOGUE DES OEUVRES D'EDVARD MUNCH PORTANT SUR DES PIECES D'HENRIK IBSEN .	323
ILLUSTRATIONS .	352
ANNEXES _ documents .	513
<u>Annexe 1</u> : Edvard Munch : Repères biographiques . .	513
<u>Annexe 2</u> : Henrik Ibsen : Repères biographiques .	516
<u>Annexe 3</u> : QUELQUES PIECES D'HENRIK IBSEN .	517
<u>Annexe 4</u> : Traduction d'extrait de E. Munch, <i>Livsfrisen tilblivelse</i> , Oslo, 1929, pp. 13-16 : .	521

<u>Annexe 5</u> : Traduction d'extraits du Journal de Ludvig Ravensberg (janvier 1910). Manuscrit et transcription, Oslo, Munch-museet, Département de Documentation. .	522
<u>Annexe 6</u> : Portraits d'hommes de lettres réalisés par Edvard Munch .	524
<u>Annexe 7</u> : Extraits de courriers du Deustches Theater à Edvard Munch (190607), archives MM. .	525
<u>Annexe 8</u> : Traduction d'extraits de courriers d'Edvard Munch à Ludvig Ravensberg, archives MM. .	529
<u>Annexe 9</u> : Henrik Ibsen dans la bibliothèque d'Edvard Munch (archives MM). .	532
Annexe 12 : Extrait du Journal de Gustav Schiefler : 15-16 février 1907 ; publié in <u>Munch / Schiefler , Briefwechsel I</u> , § 290. . .	535
BIBLIOGRAPHIE . .	537
A - Documents de première main ⁹¹⁴ . .	537
Sources manuscrites : . .	537
Sources imprimées : .	538
B - Ouvrages sur Henrik Ibsen, le théâtre, la littérature .	541
C - Ouvrages sur Edvard Munch, les arts visuels . .	544
D - Ouvrages sur la scénographie, l'illustration, les dialogues interartistiques, le rapport entre texte et image .	549
E - Divers .	552
F - Catalogues d'exposition . .	553

⁹¹⁴ Les lettres propres à l'alphabet scandinave - ø, æ, å - sont considérées comme étant dernières de l'alphabet.

REMERCIEMENTS

Tout naturellement, l'expression de ma profonde gratitude va en premier lieu à Monsieur le Professeur François Fossier, qui a accepté d'assurer la direction de mes travaux, et m'a prodigué tout au long de ceux-ci, à la fois de précieux conseils, une exigence nécessaire et un soutien constant ;

Tout travail de cette nature nécessitant des recherches longues et parfois difficiles, je ne peux manquer de remercier tous ceux qui m'ont aidée, et particulièrement les conservateurs du Munch-museet, à Oslo : Monsieur le Directeur Arne Eggum, Madame Gerd Woll et ses assistants du Département graphique ; mes remerciements chaleureux s'adressent tout spécialement à Mesdames Sissel Bjørnstad et Inger Egan, du Département de Documentation, pour leur accueil et leur disponibilité sans limites ;

J'ai également trouvé une aide chaleureuse de la part de Mesdames Dominique Dumas et Claire Moret, responsables de la Bibliothèque du Musée des Beaux-Arts de Lyon, et tiens à les remercier, de même que mon entourage, sollicité pour la relecture et la tâche aussi ingrate que nécessaire de la mise en forme.

Enfin, ce travail impliquant des séjours à l'étranger a pu être mené grâce au concours financier du Ministère des Affaires Etrangères (Bourse Lavoisier 1999) et de la Ville d'Oslo (Bourses de l'Université d'été 1994 et 1995, Bourse du Munch-museet 1996), et je tiens à leur adresser mes remerciements.

Introduction

« Si j'avais perdu la vue, je serais devenu philosophe. Au lieu de cela, je peins. Cela me convient mieux de peindre que d'écrire ou parler » commentait Edvard Munch à la fin de sa vie.¹

De la part de l'un de nos plus grands peintres modernes, de ceux qui ont contribué à affranchir la peinture des exigences discursives et rationalistes du XIXe siècle pour l'engager sur le chemin de l'absolu sensitif, une telle formule mérite considération. L'artiste semble en effet accorder à la picturalité une valeur en définitive très relative. Ainsi l'acte de peindre ne constituerait pas une entité autonome dictée par sa propre nécessité, mais ne serait qu'un outil au service du discours, un langage parmi d'autres – qu'ils soient verbaux ou artistiques - devenant dès lors remplaçable ou traduisible. Mais cette conception porte en elle son propre paradoxe. Si Munch se reconnaît une plus grande accessibilité à la peinture, n'est-ce pas l'aveu qu'il n'aurait pu énoncer ce qu'il a peint ? De même que la linguistique reconnaît les limites du concept de traduction des langues, peut-on parler d'équivalence ou d'interchangeabilité des arts ? Un artiste s'exprime-t-il véritablement de la même façon quel que soit son domaine ? Cette question est de celles qui ont tourmenté penseurs et artistes depuis la naissance de l'Art.

¹ « Det er bedre for meg ... » (litt. « c'est mieux pour moi de peindre que d'écrire ou parler »). R. Stenersen, *Nærbilde av et geni*, Oslo, 1945, p.132. Les pages indiquées tout au long de notre étude sont celles de la version originale ; une édition anglaise (*Close-up of a genius*) existe cependant.

Les correspondances artistiques

Parmi les multiples branches de l'histoire de l'art, celle de l'esthétique comparée, « **discipline dont la base est de confronter entre elles les oeuvres, ainsi que les démarches, des différents arts** »² a connu une remarquable évolution ces dernières décennies. Le sujet est ancré dans la plus ancienne tradition, puisque c'est la définition même de l'art qui est inscrite dans l'étude des valeurs communes aux différents arts ; il est néanmoins demeuré pendant des siècles à l'état de débat théorique, dont les querelles, alimentées tant par les philosophes que par les artistes et entretenues au vu des intérêts propres à chacun, ont longtemps imposé à toute réflexion deux notions fondamentales : celle d'un inévitable antagonisme entre les arts, et celle d'une hiérarchie de valeurs dont chacun, depuis le *Paragone* de Léonard de Vinci³, a proposé son tableau propre, au point qu'une part importante de l'histoire de la culture occidentale a consisté dans « une constante lutte de domination entre les signes iconiques et linguistiques »⁴. Cette vision a perduré plus longtemps qu'on ne le suppose généralement, puisque un ouvrage comme *La Correspondance des arts* d'Etienne Souriau (1947) reste encore très imprégné de la notion de système de valeurs, dont il est une tentative de mise en équation scientifique typique de son époque, mais qui trouve ses limites dans un champ d'application particulièrement réfractaire à ce genre de démarche.

Les concepts de lutte et de hiérarchie sont aujourd'hui unanimement délaissés au profit de l'incontournable référence baudelairienne de « correspondances » des arts. Mais le caractère aussi subjectif qu'imprécis du terme « correspondances »⁵, après avoir été le principal artisan de sa fortune, est aujourd'hui bien embarrassant pour les scientifiques qui s'attellent à la définition de ces dites correspondances. A l'emploi généralisé et souvent abusif par le grand public d'associations d'oeuvres issues d'arts différents, tant dans la critique que dans l'édition - quelle couverture de roman n'est pas affublée d'une

² E. Souriau, *La Correspondance des arts*, Paris, 1947, p. 26.

³ Voir C. Farago, « Leonardo da Vinci's Defense of Painting as a Universal Language », extr. de M. Heusser, dir., *Word and Image Interactions*, Bâle, 1993, pp. 125-133.

⁴ « As W.J.T. Mitchell observes [in *Iconology : Image, Text, Ideology*, The University of Chicago Press, 1986] the history of western culture 'is in part the story of a protracted struggle for dominance between pictorial and linguistic signs' ». M. Heusser, « Introduction », extr. de *Word and Image Interactions*, p.13.

⁵ « CORRESPONDANCE, n.f. 1 – Rapport de ressemblance, de conformité, d'harmonie entre deux ou plusieurs choses, point de ressemblance, conformité, analogie. (...) *Littér. et Occult. Théorie des correspondances*, théorie suivant laquelle l'univers recèle de multiples et mystérieuses analogies entre ses divers éléments ou domaines. (Professée par Swedenborg, cette théorie des affinités profondes des êtres et des choses a inspiré de nombreux écrivains – Goethe, Novalis, Balzac, Nerval, Rimbaud, Mallarmé – et reçu son expression la plus populaire dans le quatrième sonnet, « Correspondances » des *Fleurs du mal* de Baudelaire (...) » *Grand dictionnaire encyclopédique Larousse*, t.4, p. 2649.

reproduction de tableau dont le lien avec l'ouvrage est souvent des plus ténus-, s'oppose dans le domaine de la recherche une production encore jeune sur les applications concrètes des échanges interartistiques. Les rapports entre les arts visuels et les arts littéraires sont exemplaires de cette récente orientation qui a pour but de « **baliser quelque peu (...) un cadastre esthétique où une longue tradition d'empiètements et de trocs a fini par brouiller les démarcations et dissoudre les repères** »⁶. Le second colloque international consacré aux rapports entre mot et image, *Word and Image Interactions*, en 1990⁷, partageait ainsi son étude des divers domaines d'application du sujet en cinq catégories : utilisation de l'image dans le texte littéraire, illustration, théories d'esthétique comparée, utilisation du mot dans l'oeuvre plastique, cinéma et photographie. Cette classification n'est en rien exhaustive ; elle omet par exemple une forme d'art récente, née au tournant du siècle dernier mais immédiatement anoblée par la valeur de ses créateurs - la scénographie. Il semble cependant acquis aujourd'hui que la définition de ces fameuses correspondances est fortement tributaire de l'étude des nouvelles formes d'art qui, empruntant leurs outils à plusieurs, voire l'ensemble, des six arts classiques, témoignent d'une évolution vers ce « Gesamtkunstwerk » dont avaient rêvé les artistes du XIXe siècle.

En restant même dans le domaine des arts plus traditionnels, le champ d'investigation reste considérable. L'étude des liens entre peinture et littérature s'est considérablement développée depuis une trentaine d'années, mais l'ampleur du sujet laisse encore vacants de nombreux points de recherche. Ainsi, l'illustration, malgré la multiplication des ouvrages consacrés à cet art millénaire, est encore majoritairement étudiée en tant que discipline avant tout graphique. Des publications importantes, telles *L'Illustration - Histoire d'un Art* de M. Melot ou *Les Peintres et le livre* de F. Chapon⁸, ou les divers catalogues d'exposition recensant les innombrables exemples de livres illustrés, s'attachent plus à recenser les caractéristiques plastiques d'une production ayant pour spécificité une source d'inspiration exogène, qu'à saisir la démarche même de l'artiste et son cheminement entre mot et image. Si certaines études monographiques ont posé les jalons d'une recherche orientée concrètement sur le processus de transposition visuelle d'un texte, celle-ci reste encore embryonnaire. C'est pourtant là que résident les éléments de compréhension et définition de « correspondances », dans les choix de l'artiste qui, confronté à un art qui n'est pas le sien, doit en comprendre l'essence, puis s'en approprier le langage, adapter ou renoncer à un certain nombre de ses outils habituels pour aboutir finalement à une oeuvre qui lui est propre : « la découverte et le choix d'un thème 'littéraire' par les artistes est sans doute moins à prendre en considération pour sa valeur de 'source' que pour sa différence dans le traitement qu'il subit et la façon dont il permet

⁶ P. Berthier, « Des images sur les mots, des mots sur les images : à propos de Baudelaire et de Delacroix », *Revue d'histoire littéraire de la France*, 1980, p. 901.

⁷ M. Heusser, dir., *Word and Image interactions – A selection of papers given at the Second International Conference on Word and Image* (université de Zürich, août 1990), Bâle, 1993.

⁸ M. Melot, *L'Illustration - Histoire d'un art*, Genève, 1984. F. Chapon, *Le Peintre et le livre - L'âge d'or du livre illustré en France 1870-1970*, Paris, 1987.

*l'investissement d'une problématique propre - psychique ou purement plastique ».*⁹

Edvard Munch et Henrik Ibsen

Dans cette optique, la relation qui existe entre les deux plus grands artistes norvégiens, le dramaturge Henrik Ibsen (1828-1906) et le peintre Edvard Munch (1863-1944), nous paraît exemplaire de la nécessité d'une étude particulièrement approfondie du concept de « correspondances ». La fortune critique des deux hommes a, de leur vivant même, regorgé de comparaisons et de références à leurs oeuvres respectives sans que pour autant soient établis véritablement des liens qui dépasseraient la simple communauté culturelle ou l'affinité spirituelle. Pourtant, les pièces du dramaturge ont constitué une réelle source d'inspiration pour Munch, au point que celui-ci a exécuté à leur sujet une production graphique considérable. La confrontation avec l'oeuvre littéraire d'Ibsen ne s'est pas résumée pour l'artiste à quelques restitutions de thèmes similaires ; elle lui a offert non seulement l'opportunité d'expérimenter de nouvelles formes artistiques - la scénographie, l'illustration - mais également lui a proposé toute une série de sujets et images dont il pourrait ultérieurement se nourrir, entretenant un véritable dialogue artistique avec le monde imaginaire d'un tiers.

Cette relation, qui s'inscrit dans un contexte culturel très particulier, est aujourd'hui aussi fréquemment citée qu'elle est peu étudiée. Son évocation se borne le plus souvent à la mention anecdotique et participe du mythe national, mais n'a de façon surprenante donné que peu de suites sur le terrain de la recherche. La matière ne manque pourtant pas : selon l'unique document officiel, un catalogue réalisé en 1975 pour la première exposition intitulée *Edvard Munch et Henrik Ibsen* au musée Munch (Munch-museet) d'Oslo, plus de quatre cents oeuvres du peintre sont considérées comme ayant pour source d'inspiration une pièce d'Ibsen. Cette production est essentiellement graphique : pour une dizaine d'huiles ou détrempe de petit format, on compte une trentaine d'oeuvres gravées (lithographies, gravures sur bois) et plusieurs centaines de dessins, où crayon, encre, dans une moindre mesure pastel, lavis et aquarelle ont été indifféremment utilisés, sur des feuilles libres ou sur des carnets de croquis de dimensions diverses. Les premières réalisations, à partir de 1896, ont été le fait de commandes de directeurs de théâtre ; la grande majorité cependant est de nature privée et a été conçue sur une période exceptionnellement large, s'étendant de 1909 jusque dans les années quarante, dernières années de l'artiste. Créé pour accueillir le legs par Munch de l'ensemble de son oeuvre, le Munch-museet d'Oslo abrite la quasi-totalité de ce corpus qui n'a été établi que progressivement dans les années soixante, au fur et à mesure du dépouillement des archives privées, est resté encore aujourd'hui malaisé à circonscrire.

Quant à la production bibliographique sur le sujet, née il y a vingt-cinq ans seulement, elle est encore très lacunaire malgré certaines publications récentes. Au vu de la renommée des deux artistes, « il est d'autant plus surprenant que si peu existe sur ce

⁹ J.P. Bouillon, « Mise au point théorique et méthodologique », *Revue d'histoire littéraire de la France*, 1980, p. 897.

sujet parmi le nombre toujours croissant d'ouvrages écrits sur Munch ».¹⁰

Le mérite revient à E. Greve d'avoir abordé pour la première fois les illustrations de pièces d'Ibsen par Munch en reproduisant la plupart des gravures sur bois inspirées par le drame historique *Les Prétendants à la couronne* dans un chapitre de son étude sur la production xylographique de l'artiste¹¹. De même, G. Svenæus mentionnait quelques dessins isolés dans son importante monographie sur Munch de 1973¹², et évoquait rapidement les rapports entre Munch et Ibsen.

Il fallut cependant attendre 1975 pour qu'apparaisse la première publication spécifiquement consacrée aux liens entre les deux artistes. Celle-ci n'était encore qu'un catalogue d'exposition des plus succincts, peu révélateur du titanesque travail de recensement qu'avaient accompli les conservateurs du musée à l'occasion de l'exposition, mais qui a eu le mérite, grâce aux commentaires de l'ancien directeur P. Hougen, de fournir une base d'étude historique et interprétative. Plusieurs rééditions du catalogue ont accompagné la reprise régulière de l'exposition au musée Munch ainsi que dans plusieurs musées d'Europe¹³, permettant une relative actualisation des connaissances, mais ces publications sont restées de taille très modeste et à vocation essentiellement d'initiation.

En 1994 sortit enfin une monographie, rédigée simultanément en norvégien et en anglais : *Edvard Munch – Henrik Ibsen : to genier møtes / Edvard Munch – Henrik Ibsen : to geniuses meet* de L. R. Langslet.

Outre la mise à jour de notes privées de Munch relatant ses quelques rencontres avec Ibsen, l'ouvrage consiste en de courts chapitres sur le rapport du peintre avec la littérature, comme sur celui d'Ibsen avec la peinture, puis en une présentation rapide des six pièces d'Ibsen telles qu'elles ont été abordées par Munch. Rédigé non par un des spécialistes de l'un ou l'autre des deux artistes, mais par un ancien ministre de la Culture, il est destiné à un large public, et s'il a le mérite de faire l'état de la question et de publier en couleurs un certain nombre de pièces, il se contente dans l'ensemble de réitérer les découvertes antérieures sans apporter grande innovation.

Plus analytiques sont les quelques ouvrages universitaires, qui ont permis d'étoffer le corpus bibliographique. Les opuscules consacrés à la collaboration de Munch avec le Deutsches Theater de Berlin, par H. Midbøe¹⁴ puis P. Krieger¹⁵, offrent une première

¹⁰ L. R. Langslet, *Edvard Munch – Henrik Ibsen : to genier møtes / To geniuses meet*, Oslo, 1994, introduction.

¹¹ E. Greve, *Edvard Munch, Liv og verk i lys av tresnittene [Edvard Munch, sa vie, son oeuvre, à la lumière des gravures sur bois]*, Oslo, 1963.

¹² G. Svenæus, *Edvard Munch : Im männlichen Gehirn*, 2 vol., Lund, 1973.

¹³ 1975-76, Oslo-Grimstad, Munch-museet, *Edvard Munch og Henrik Ibsen* (23 p.) ; 1976, Zürich, Kunsthhaus, *Munch und Ibsen* (95 p.) ; 1978, Northfield (Minnesota), St Olav's College, *Munch and Ibsen* (69 p.) ; 1998, Copenhagen, Kunstforeningen, *Edvard Munch og Henrik Ibsen* (48 p.).

¹⁵ P. Krieger, *Edvard Munch : Der Lebensfries für Max Reinhardts Kammerspiele*, Berlin, 1978.

approche des travaux de scénographie réalisés pour la création de deux pièces d'Ibsen (*Les Revenants* et *Hedda Gabler*), et en restituent le contexte général à partir de la correspondance de l'artiste et de la fortune critique .

Plus nombreuses sont les publications portant sur les affinités thématiques qui se révèlent entre certains tableaux de Munch et la dernière pièce d'Ibsen *Quand nous nous réveillerons d'entre les morts* : « Edvard Munch's *Women in three stages* : a source of inspiration for Henrik Ibsen's *When we Dead awaken* » de M. Wilson et « When Munch reads Ibsen... An introduction to a visual reading of *When we dead awaken* » par A. Sæther¹⁶ abordent la question d'une éventuelle réciprocity d'influence entre le peintre et le dramaturge. A ces articles s'ajoute le mémoire de magister de K. Hübener¹⁷, tandis que la thèse de M. Graen - *Das Dreifrauenthema bei Edvard Munch*¹⁸ - consacre un chapitre au sujet. De même, E Lachana dans sa thèse en arts du spectacle *Edvard Munch : le peintre face au théâtre*¹⁹ étudie les propriétés théâtrales de l'oeuvre peinte et présente quelques travaux effectués sur l'inspiration des pièces d'Ibsen.

La bibliographie consacrée aux liens entre Munch et Ibsen, bien qu'en progression constante, est ainsi confrontée à un dilemme issu de l'importance numérique de la production en question : d'une part, des ouvrages de vulgarisation véhiculent une documentation générale sans offrir de réelle analyse ; d'autre part, des travaux spécialisés se limitent à une partie réduite de l'oeuvre, dont la grande majorité des pièces n'a encore jamais fait l'objet d'une étude. Le caractère parcellaire de la bibliographie a en outre interdit jusqu'ici toute tentative de synthèse, et même les ouvrages à vocation générale, tous rédigés sur le même plan, se sont limités à énoncer les différentes pièces d'Ibsen et les comparer aux oeuvres picturales et graphiques d'Edvard Munch nées sur leur inspiration, sans pour autant chercher à en extraire une réflexion globale.

Il nous semblait pourtant que cette production importante et extrêmement variée, tant dans les domaines technique, stylistique que thématique, offrait une source d'étude de prime valeur dans la recherche de définition du mécanisme de transposition visuelle d'un peintre confronté à une source littéraire. Pour un artiste, le concept d'illustration – le terme pris dans son acception large, celle que J. Harthan utilise comme base de son étude, « a picture tied to a text »²⁰ - est un exercice de style qui implique de subordonner

¹⁴ H. Midbøe, *Max Reinhardts iscenettelse av Ibsens 'Gespenter' i Kammerspiele des Deutschen Theaters Berlin 1906 – Dekor : Edvard Munch [La mise en scène des Revenants d'Ibsen aux Kammerspiele du Deutsches Theater de Berlin en 1906- Décor : Edvard Munch]*, Trondheim, 1969.

¹⁶ M.G. Wilson, extr. de *The Centennial Review*, vol. XXIV, Michigan States University, 1980. A. Sæther, extr. de *Proceedings VII International Ibsen Conference*, Oslo, 1994.

¹⁷ K. Hübener, *Edvard Munch und Henrik Ibsen : Bild- und texthermeneutische Studien zu Munchs 'Die Frau in drei Stadien' und Ibsens 'Wenn wir Toten erwachen' vor dem Hintergrund der Künstler-Leben-Problematik um 1900*, Magister Abschlussarbeit, Universität Goethe, Bad Schwalbach, 1994.

¹⁸ M. Graen, *Das Dreifrauenthema bei Edvard Munch*, Europäische Hochschulschriften, Peter Lang, Francfort, 1985.

¹⁹ E. Lachana, *Edvard Munch : le peintre face au théâtre*, thèse de doctorat (dir. G.Banu), Paris III, 1997.

momentanément sa créativité aux conditions établies par un ou plusieurs tiers : le texte en premier lieu, puis selon les circonstances, différents acteurs tels que le metteur en scène dans le cadre de la scénographie ou l'éditeur dans celui du livre illustré. Dans la pratique éminemment individuelle qu'est le dessin, ces contraintes inhabituelles bousculent la démarche de l'artiste, l'obligeant à se renouveler et lui offrant ainsi de nouvelles possibilités. Comment l'artiste parvient-il à concilier ses exigences intérieures avec ce cadre de propositions exogènes, qui lui procure à la fois stimuli et obstacles ?

Au lieu d'étudier les oeuvres les unes après les autres, il nous paraissait plus fructueux de tenter de définir le rapport que l'artiste plasticien qu'est Munch entretient avec un texte. C'est pourquoi notre recherche est moins concentrée sur la partie technique et muséographique du sujet que sur l'orientation analytique et synthétique. Le recensement effectué par le musée Munch est un remarquable accomplissement, fruit de laborieuses recherches ; il n'en nécessite pas moins, étant donnée sa date de réalisation - 1975 - une certaine actualisation au vu des découvertes récentes. Surtout, il reste marqué par des incertitudes majeures – dont la principale reste l'absence de dates certaines pour la grande majorité des oeuvres – qui auraient rendu vaine toute tentative de systématisation exhaustive.

Si nos recherches nous amènent à proposer nos propres hypothèses dans le recensement qui figure en annexe de cette étude, notre but est dès lors moins d'établir un catalogue raisonné du corpus des oeuvres d'Edvard Munch inspirées par les pièces d'Henrik Ibsen que de chercher à saisir la démarche artistique du peintre face à un texte. Comment l'appréhende-t-il ? Quels éléments privilégie-t-il ? D'autre part, le choix des oeuvres et de leur auteur nécessite également d'être éclairci. Comment définir le rôle joué par Ibsen dans l'art de Munch ? Pourquoi un plasticien a-t-il ressenti le besoin d'effectuer autant de commentaires sur une source d'inspiration extérieure ?

De fait, le rapport qu'entretient Munch avec Ibsen nous paraît s'articuler sur trois axes : en premier lieu, une relation qui est moins celle de deux hommes que celle d'un homme face à une oeuvre, relation entretenue durant toute une vie, et qui initiée par certains facteurs externes, évoluera au fil du temps de la simple communauté culturelle au dialogue intime ; en second lieu, une démarche de lecteur qui envisage l'oeuvre sous des angles dictés tant par sa formation de plasticien que par ses conceptions personnelles de la littérature ; enfin la vocation de l'artiste qui ne peut se résoudre à abandonner son monde et entretient constamment un dialogue entre l'oeuvre d'Ibsen et la sienne propre – pour un enrichissement mutuel.

²⁰ J. Harthan, *The History of the illustrated book – The western tradition*, Londres, 1981, p. 12

PREMIERE PARTIE : EDVARD MUNCH ET HENRIK IBSEN , DU DIALOGUE PUBLIC A LA CONFESSION INTIME

I – Henrik Ibsen, part de l’héritage culturel d’Edvard Munch

*« Si seulement c’était possible pour quelqu’un de devenir le corps à travers lequel pourraient circuler les idées et les sentiments de son époque, ce rôle reviendrait aux auteurs. Etre solidaire avec sa génération, tout en gardant ses distances. Succomber en tant que personnage, mais survivre en tant qu’individualité, voilà l’idéal ».*²¹

1 – L’influence d’Henrik Ibsen dans la culture norvégienne

²¹ Préface écrite par Munch pour une publication du journal tenu par Munch et Goldstein, 1892, jamais publiée, citée in E. Lachana, p.20.

En 1884²², le jeune peintre Edvard Munch commente ainsi le Salon de Christiania²³ :
« L'honorabilité norvégienne dans toute sa splendeur. Pas un de ces tableaux ne m'a laissé une impression comparable à certaines pages d'un drame d'Ibsen »²⁴

Cette toute première référence écrite du peintre au dramaturge est un hommage très révélateur de la relation qu'entretient Munch au début de sa carrière avec l'oeuvre de son compatriote. Pour le jeune artiste de vingt et un ans, Ibsen est investi d'une autorité à la fois littéraire et politique. Figure de proue de la dramaturgie moderne, il figure parmi les quelques personnalités norvégiennes qui ont sorti leur pays d'une léthargie culturelle séculaire, tandis que dans le même temps il faisait vaciller, par la violence et la pertinence de ses attaques, les assises de la société en place.

Le XIXe siècle fut pour la Norvège une époque de renaissance tant politique que culturelle. Les réminiscences de la glorieuse époque viking constituaient jusqu'alors le seul élément historique d'identité nationale d'un peuple soumis depuis quatre siècles à la domination étrangère. Le pays, dévasté par la Grande peste, s'était laissé absorber par le Danemark au sein de l'Union de Kalmar en 1397, et n'était depuis lors plus qu'une province vassale, gouvernée à distance et exploitée pour ses ressources agricoles. Les bouleversements causés en Europe par les guerres napoléoniennes furent cependant porteurs d'espérances en rompant avec le statu quo politique. Le Danemark expie son soutien à Napoléon en cédant son territoire norvégien au royaume de Suède, et quelques hautes personnalités tentèrent de profiter des événements pour faire entendre la voix de la Norvège en tant que nation. Si les termes du traité de Kiel firent avorter cette tentative d'auto-proclamation d'indépendance, l'année 1814 se distingua néanmoins par la rédaction d'une Constitution, symbole de l'éveil d'une conscience nationale et première victoire dans une lutte pour la souveraineté qui se poursuivrait jusqu'à l'octroi de l'indépendance en 1905. Par ailleurs, le pays réduit à l'état d'une province pauvre, sans élite aristocratique ni technocratique, et dont la position géographique accentuait encore l'isolement culturel, possédait un patrimoine artistique quasiment inexistant, et était dans le domaine de la vie intellectuelle également en état de dépendance absolue de ses voisins scandinaves. L'entreprise d'émancipation née des événements de 1814 fut ainsi double – culturelle face à l'emprise danoise, politique face à la Suède. Le mouvement national-romantique s'afficha dans les lettres avec la recherche d'une langue spécifiquement norvégienne²⁵ et la constitution d'un patrimoine écrit²⁶,

²² Pour une biographie de Munch, voir annexe 1.

²³ Nom d'Oslo jusqu'en 1924.

²⁴ Lettre d'E. Munch à O.H. Paulsen du 14.12.1884 (copie archives MM), citée in A. Eggum, *Edvard Munch – Peintures, esquisses, études*, Paris, 1983, p. 39.

²⁶ Peter Christian Asbjørnsen (1812-1885) et Jørgen Moe (1813-1882) entreprirent la rédaction de ballades et de contes populaires recueillis de la tradition orale.

tandis que l'historien Peter Andreas Munch – oncle du peintre - donnait à la Norvège sa première Histoire. En peinture, Johan Christian Dahl célébrait la nature grandiose de son pays dans un style directement hérité de Caspar David Friedrich.

La mobilisation intellectuelle et artistique allait faire de la deuxième moitié du XIXe siècle l'âge d'or de l'histoire norvégienne, mais cette culture naissante était encore essentiellement folklorique et provinciale, reflet d'une société frileuse, soumise au conservatisme tant politique que religieux, à l'écart des grands courants intellectuels qui traversaient le continent, ce qui faisait dire à Georg Brandes en 1882 : « C'est avec une véritable souffrance que l'on comparait la situation intellectuelle en Europe avec celle des pays du Nord. On avait l'impression d'être exclu de la civilisation européenne. On était comme emprisonné, et c'est en vain que quelques cerveaux s'épuisaient à chercher le moyen d'ouvrir les portes de cette prison. La situation paraissait sans espoir ».²⁷

Henrik Ibsen, l'homme de lettres

Henrik Ibsen (1828-1906)²⁸ est au début de sa carrière de dramaturge et de directeur de théâtre encore très imprégné de cette mission d'édification nationale, et y participe activement, fondant en 1859 avec son ami et rival Bjørnstjerne Bjørnson *La Société norvégienne*, organe de diffusion de la culture et de l'art norvégiens. Ardent acteur de la mouvance nationale-romantique, le jeune auteur produit alternativement comédies folkloriques et drames historiques célébrant les glorieux épisodes de l'histoire norvégienne. Son premier succès, *Les Prétendants à la couronne* (1863), qui retrace la lutte entre le comte Skule et son gendre Håkon pour l'accession au trône²⁹, est à la fois un manifeste patriotique pour une Norvège souveraine et une flamboyante épopée dans la tradition shakespearienne, mais l'étude psychologique des personnages et la réflexion éthique annoncent déjà le développement de l'écriture ibsénienne.

Ibsen ne peut cependant se contenter très longtemps d'une dialectique purement nationale. Son départ à l'étranger, initialement conçu comme un voyage d'études, se transforme en un exil volontaire de vingt-sept ans en Italie puis en Allemagne, lui permettant de dépasser les simples préoccupations patriotiques pour traiter de l'individu dans son universalité. La politique n'est qu'un des multiples domaines d'application de la question de la responsabilité individuelle, telle qu'elle se pose dans les deux grands poèmes épiques, *Brand* (1866) et *Peer Gynt* (1867). Brand, pasteur refusant tout

²⁵ Les philologues Ivar Åsen (1813-1896) et Åsmund Vinje (1818-1870) créèrent, à partir des textes anciens et des différents parlers dialectaux de l'ouest du pays, le *nynorsk*, « néo-norvégien », qui cohabite aujourd'hui avec le *bokmål*, beaucoup plus proche du danois.

²⁷ Georg Brandes, cité dans l'introduction d'Alfred Jolivet à Alexander Kielland, *Else*, Bibliothèque Scandinave, édition E. Leroux, 1920, p. XI.

²⁸ Pour une biographie d'Ibsen, voir annexe 2.

²⁹ Pour un résumé des pièces d'Ibsen, voir annexe 3.

compromis entre la volonté divine et les passions humaines, et Peer Gynt, sympathique égocentrique vivant au gré des événements, incarnent les deux branches de l'alternative kierkegaardienne : le choix entre idéalisme et pragmatisme, entre devoir et jouissance, entre « éthique » et « esthétique »³⁰. A l'intransigeance presque inhumaine de Brand s'oppose l'irresponsable légèreté de Peer Gynt, mais l'un comme l'autre provoquent le malheur autour d'eux par leur choix de vie qui perd par là sa justification.

De même, le dernier drame historique d'Ibsen, *Empereur et Galiléen*, qui retrace le combat de Julien l'Apostat contre le christianisme naissant, utilise un contexte historique pour mener une réflexion sur l'utopie et les effets pervers de l'idéalisme.³¹ La question de la responsabilité individuelle - pour G.B. Shaw « the whole point is Guilty or Not Guilty »³² - dans un monde où la liberté n'est qu'une utopie, est la pierre de touche de toute la réflexion ibsénienne : « **'Un homme libre' est une expression vide de sens ; cela n'existe pas** »³³.

L'individu peut-il réaliser son bonheur et sa vocation spirituelle, dès lors que sa liberté est entravée par ses conflits intérieurs dus tant à son héritage psychologique qu'au poids des diktats sociaux ? Dans ses drames réalistes, l'auteur s'attache à montrer comment les aspirations légitimes de l'individu se voient brisées par les exigences d'une société dont il remet en question les valeurs fondamentales : *Maison de poupée* (1879) dénonce le statut d'infantilisation et de dépendance de la femme dans une société patriarcale, *Les Revenants* (1881) dévoile l'hypocrisie morale de la société puritaine et réclame le droit à la « joie de vivre » ; *Un ennemi du peuple* (1882) s'interroge sur les limites du système démocratique et voit les tentatives progressistes individuelles vouées à l'échec. Au contraire, *Le Canard sauvage* (1884) montre les dangers de l'intransigeance dogmatique, accepte avec indulgence les faiblesses humaines et plaide pour le « mensonge vital », cette dose d'illusion nécessaire à la survie.

Les luttes entre l'homme et la société laissent place dans les dernières pièces aux tourments intérieurs d'êtres déchirés entre idéalisme et réalité, « entre volonté et capacité » : dans *Rosmersholm* (1886), le pasteur Rosmer et la femme qu'il aime ne peuvent résoudre leur conflit moral entre pulsions charnelles et sublimation spirituelle que par le suicide ; *Hedda Gabler* (1891) est une femme torturée par des passions que son conditionnement social interdit de réaliser, et qui ne trouve comme exutoire à ses frustrations que cynisme, tyrannie puis suicide. *Solness le constructeur* (1892), brillant architecte terrifié par l'idée du déclin, trouve dans l'amour passionné de la petite Hilde une illusoire deuxième jeunesse qui, le poussant à un refus de ses propres limites, lui sera fatale ; *John-Gabriel Borkman* (1896) est un banquier déchu vivant depuis huit ans dans

³⁰ Sur l'influence de Kierkegaard dans le théâtre ibsénien, voir J. E. Tammany, *Henrik Ibsen's Theatre Aesthetic and Dramatic Art*, New York, 1980.

³¹ H. Rønning, « The Unconscious Evil of Idealism and the Liberal Dilemma : an analysis of thematic structures in *Emperor and Galilean* and *The Wild Duck* », extr. de *Ibsen at the Centre for Advanced Studies*, Oslo, 1987, pp. 171-201.

³² G.B. Shaw, « The lessons of the plays » (1913), extr. de J. Mc Farlane, dir., *Discussions of Henrik Ibsen*, Boston, 1962, p.5.

³³ Ibsen, notes sur *Le Canard Sauvage* (1884). Cité in Rønning, p.188.

le fantasme d'une nouvelle gloire, jusqu'à ce que la tragédie de ses proches le confronte à ses responsabilités, une réalité à laquelle il ne survit pas. Brand, Hedda, Solness et Borkman sont des figures tragiques, des êtres à qui leur soif d'absolu interdit toute accession au bonheur et que leur besoin impérieux de se réaliser rend aussi destructeurs qu'admirables. Le terrible dilemme se pose une fois encore dans le dernier drame d'Ibsen, *Quand nous nous réveillerons d'entre les morts* (1899) : en sacrifiant sa vie à son art, Rubek n'a fait que trahir l'une et l'autre - et les perdre. La vocation exige-t-elle nécessairement le renoncement à son humanité ? L'art est-il plus important que la vie ? Le bonheur n'est-il qu'une utopie ? Les dernières interrogations d'Ibsen témoignent d'une vision désabusée, parfois désespérée de la condition humaine.

En utilisant l'art dramatique pour traiter de préoccupations sociales et exposer une réflexion métaphysique, Ibsen rompt avec la tradition théâtrale prévalant au XIX^{ème} siècle, celle des drames romantiques ou des comédies bourgeoises, et inaugure la « pièce à thèse ». Concrétisation des théories contemporaines de Zola³⁴, il crée un théâtre réaliste et adapte la tradition de la tragédie européenne à la classe moyenne, aux situations de son temps. Ses « drames domestiques »³⁵ sont chargés d'implications tant sociales qu'éthiques et psychologiques, ouvrant la voie à la dramaturgie du XX^e siècle. L'écriture dramatique elle-même est renouvelée par l'abandon des principes de la « pièce bien faite ». Le caractère discursif des pièces s'affirme au détriment des procédés traditionnels et des conventions dramatiques : la scène d'exposition disparaît, et les informations nécessaires à la compréhension de la situation surgissent selon une technique rétrospective, à travers les dialogues. La structure est dépouillée de tous procédés pouvant distraire de la problématique centrale, et les péripéties ont laissé place à une dissection verbale des relations humaines, qui bien souvent reste sur une interrogation, l'auteur se refusant à un dénouement qui l'obligerait à prendre position. Une autre innovation réside dans l'importance du tragi-comique. Instituant en procédé dramatique les « formes théâtrales ouvertes » de Shakespeare³⁶, Ibsen utilise le ton de la comédie pour développer des thèmes tragiques : toute définition d'un genre est impossible dans une pièce comme *Le Canard sauvage*, apparente comédie menée avec légèreté jusqu'à ce qu'elle se conclue brutalement par le suicide d'une enfant. Le jeu entre les tons comique et tragique - magistral dans *John Gabriel Borkman* - et la subtilité de l'analyse psychologique aboutissent ainsi à la naissance du « drame paradoxal » où les héros sont des figures ambivalentes prises dans des situations d'une complexité interdisant tout jugement péremptoire. Par son observation désabusée, s'attachant avant tout à montrer l'absurdité des choses, par le jeu d'oscillation des modes dramatiques

³⁴ Zola, « Le Naturalisme au théâtre » (1881), *OEuvres complètes*, Paris, 1968. Si l'influence de Zola sur Ibsen comme sur toute la littérature européenne de l'époque est incontestable – elle sera encore plus déterminante en Norvège sur la génération suivante – Ibsen appréciait peu d'être comparé au naturaliste français : « Zola descend dans le cloaque pour s'y baigner, moi pour le nettoyer » (cité in M. Meyer, *Henrik Ibsen*, 1967, p. 515).

³⁵ Le titre de l'édition originale des *Revenants* (1881) indique : *Les Revenants : un drame domestique en trois actes*.

³⁶ G. Steiner, *La Mort de la tragédie*, Paris, 1965, p. 21. Sur l'héritage inavoué de Shakespeare dans l'oeuvre d'Ibsen, voir I.S. Ewbank, « Ibsen and Shakespeare : reading the silence », extr. de *Ibsen at the Centre for Advanced Studies*, 1987, pp. 85-103.

entre tragique et farce, Ibsen préfigure le théâtre paradoxal tel que Chekhov puis Beckett et Dürrenmatt ont pu le développer, mais également par l'importance qu'il accorde aux contradictions et fluctuations dans ses portraits psychologiques, ouvre la voie à une littérature « de la vie spirituelle moderne » comme la réalise Knut Hamsun .

Henrik Ibsen, le contestataire

La renommée d'Ibsen réside aujourd'hui essentiellement dans son aura de poète et de ce qu'on a pu qualifier de « premier dramaturge moderne », un des principaux acteurs d'un renouvellement du théâtre européen tant dans ses thèmes que dans ses structures. Les sujets traités n'ont en eux-mêmes pour la plupart plus rien de choquant, et la pertinence actuelle des pièces, toujours jouées sur tous les continents, tient à la pérennité d'une écriture poétique et d'une réflexion métaphysique dépassant les simples phénomènes de société. On imagine mal dès lors la portée iconoclaste de l'oeuvre, et son influence sur la génération suivante d'artistes et d'intellectuels dans le domaine socio-politique. Pourtant, pour la jeunesse norvégienne, dont Munch fait partie, c'est plus comme figure de contestation que comme poète qu'Ibsen jouit d'un grand prestige. Le rôle que la littérature a joué en tant qu'acteur social dans la Norvège du XIXe siècle est tel que l'on a pu parler de « poétocratie » : dans une société à la culture à peine naissante, sous-développée³⁷ même aux yeux d'Ibsen, l'autorité de l'homme de lettres s'affirme ; « **Ibsen, Bjørnson et d'autres n'étaient pas considérés seulement comme des poètes, mais comme de véritables prophètes, les guides spirituels et politiques du peuple norvégien** ». ³⁸

Ibsen, reconnu en Norvège depuis 1863 avec *Les Prétendants à la couronne*, puis en Europe avec *Les Soutiens de la société* en 1878, devient un auteur polémique dans les années 1880. Le premier véritable acte de subversion est *Maison de poupée* (1879), « tragédie moderne »³⁹ d'une femme combattant pour son indépendance au point d'abandonner mari et enfants.

« *Maison de poupée explosa comme une bombe dans la vie contemporaine. Les Soutiens de la société, tout en attaquant les conventions sociales régnantes, conservait encore le dénouement heureux de la tradition théâtrale, ce qui adoucissait la critique. Mais Maison de poupée était impitoyable ; en se terminant non sur une réconciliation, mais sur une calamité inexorable, elle prononçait une condamnation à mort des éthiques sociales reconnues* ». ⁴⁰

L'ampleur du scandale est proportionnelle à celle du succès commercial, non seulement en Norvège mais dans toute l'Europe. Mettant en question le caractère sacro-saint du mariage et de l'autorité patriarcale, assénant la conviction, contraire à tous les préceptes moraux prévalants, que le premier devoir d'un individu est envers lui-même, la pièce

³⁷ « une société aussi sous-développée que la nôtre » in *De to theatre i Christiania*, 1861, cité in I.S.Ewbank, p. 96

³⁸ A. Årseth, *Ibsens samtidsskuespill*, Oslo, 1999, p. 12. Sauf indication contraire, les textes et ouvrages en norvégien ont été traduits par nos soins.

³⁹ Ibsen, notes sur *Maison de poupée*, Rome 19.10.1878. Cité in M. Meyer, 1967, p. 466.

⁴⁰ Halvdan Koht, cité in M. Meyer, 1967, p. 476.

véhicule un message d'autant plus inacceptable qu'il fait sortir l'oeuvre littéraire du cénacle artistique pour pénétrer la classe moyenne dans ses préoccupations quotidiennes : « No play had ever before contributed so momentarily to the social debate, or been so widely and furiously discussed among people who were not normally interested in theatrical or even artistic matters ». ⁴¹

Trois ans plus tard, « l'affaire » des *Revenants* (1881) installe définitivement Ibsen dans sa réputation d'iconoclaste. « **Les Revenants causeront probablement des remous dans certains milieux ; mais ceci ne peut être évité. Si ce n'était pas le cas, je n'aurais pas ressenti la nécessité de l'écrire** » annonce Ibsen à son éditeur ⁴², mais il est loin d'imaginer la violence des réactions. La levée de boucliers est immédiate, et la pièce reçoit un flot d'injures « **jamais égalé, sans aucun doute, dans toute l'histoire du théâtre** » ⁴³.

Cette pièce, il est vrai, ne pouvait que choquer, et le caractère encore dérangeant aujourd'hui de certaines des positions exprimées sur l'inceste et l'euthanasie, laisse aisément imaginer la portée révolutionnaire de l'oeuvre à sa parution : « **It was not merely that it attacked some of the most sacred principles of the age, such as the sanctity of marriage (A Doll's House had done that), and the duty of a son to honour his father. Far worse, it referred unmistakably (if not by name) to venereal disease, defended free love, and suggested that under certain circumstances even incest might be justified** ». ⁴⁴ A l'extrémisme de ces thèses s'ajoute le portrait satirique du pasteur Manders, qui marque la pièce du sceau de l'athéisme, même si le combat d'Ibsen est moins dirigé contre la religion elle-même que contre sa pratique outrancière et perversie.

Au sein d'une indignation générale, même les libéraux bien disposés envers Ibsen qualifient la pièce de « **phénomène pathologique repoussant qui, en attaquant la moralité de notre ordre social, menace ses fondations** », ⁴⁵ « **une des choses les plus dégoûtantes jamais écrites en Scandinavie** » ⁴⁶. Pourtant, quelques personnalités isolées la défendent : tels Bjørnstjerne Bjørnson et les chefs de file de la littérature

⁴¹ « Aucune pièce n'avait auparavant participé au débat social de façon aussi capitale, ni été discutée avec autant d'ampleur et de passion par des gens qui n'étaient normalement pas intéressés par les questions théâtrales ou même artistiques », M. Meyer, 1967, p. 476.

⁴² Lettre à Hegel, 23.11.1881, citée in M. Meyer, 1967, p. 505.

⁴³ J. Tammany, p. 217.

⁴⁴ « Ce n'est pas seulement qu'elle attaquait quelques-uns des principes les plus sacrés de l'époque, comme la sainteté du mariage (*Maison de poupée* l'avait déjà fait), et le devoir d'un fils d'honorer son père. Bien pire, sans prononcer le nom, elle parlait sans équivoque de maladie vénérienne, défendait l'union libre, et suggérait que dans certaines circonstances même l'inceste pouvait se justifier ». Meyer, 1967, p. 508.

⁴⁵ Emile Bøgh, du Théâtre Royal de Copenhague, cité in M. Meyer, 1967, p. 508.

⁴⁶ Ludvig Josephson, cité in M. Meyer, 1967, p. 508.

féministe Amalie Skram et Camilla Collett. Surtout, elle constitue une révélation pour la jeune génération en Norvège comme en Europe, qui voit en elle le symbole des forces révolutionnaires, la mise en cause des institutions sociales et l'expression du désarroi de la jeunesse. L'indignation de la bourgeoisie n'a d'égale que la passion des jeunes artistes, et le phénomène se propage en Scandinavie et en Allemagne. Le témoignage d'Hermann Bang restitue le climat entourant la publication de la pièce au Danemark :

« La pièce fut distribuée chez les libraires vers le soir. Les clients les plus impatients coururent dehors dans la nuit pour l'obtenir. Ce soir-là, je rendis visite à un jeune acteur qui venait de lire *Les Revenants*. 'Ceci' dit-il 'est la plus grande pièce de notre époque.' Le débat avait déjà commencé le matin suivant. Apparemment, un nombre extraordinaire de gens avait lu la pièce cette nuit-là (...) Un ou deux passionnés qui n'avaient rien à perdre, n'ayant pas de nom établi qui puisse être entaché par une quelconque association avec *Les Revenants*, firent des lectures publiques. Les gens s'attroupaient dans les lieux obscurs où ces lectures se déroulaient, dehors sous les ponts, au loin dans les banlieues. Un groupe d'acteurs inoccupés décida d'en faire une tournée. Ils voulaient jouer la pièce en province ».⁴⁷

La violence de la réception ne fait que renforcer la conviction d'Ibsen selon laquelle l'efficacité du propos réside parfois dans sa brutalité. Écrit en réponse aux détracteurs des *Revenants*, *Un ennemi du peuple* est un pamphlet aux thèses ouvertement provocatrices. En affirmant que « les plus dangereux ennemis de la vérité et de la liberté sont la majorité », et que « la minorité a toujours raison », Ibsen s'interroge sur le bien-fondé d'une démocratie pervertie par la médiocrité intellectuelle du peuple.

Malgré ces atteintes répétées à l'ordre social, les positions politiques d'Ibsen restent ambiguës. L'homme s'est souvent montré beaucoup plus conservateur que l'écrivain⁴⁸ ; en outre, méfiant de toute organisation, il n'a jamais revendiqué une quelconque affiliation politique. Sa remise en question des conventions oeuvrant à soumettre l'individu à la toute-puissance de la société, fait de lui un partisan du concept de Georg Brandes de « libéralisme aristocratique » : « **a radically critical attitude towards the status quo and towards all restrictive and blinding barriers, though at the same time implying an unrestricted belief in the outstanding individual's right to be true to himself, regardless of consequences** ».⁴⁹ Sa revendication libérale au nom de la « noblesse de l'esprit » – « L'aristocratie de demain est celle de l'esprit et de la volonté »⁵⁰ - atteste d'un élitisme intellectuel ayant des affinités avec les théories nietzschéenne et darwinienne, mais se heurte aussitôt au sentiment de culpabilité qui, déjà flagrant dans *Peer Gynt*,

⁴⁷ Cité in M. Meyer, 1967, p. 512

⁴⁸ La biographie de Robert Ferguson, plus synthétique que celle de Michael Meyer, montre avec pertinence la dichotomie entre les revendications de l'artiste et les prises de position beaucoup plus équivoques de l'individu.

⁴⁹ « une attitude radicalement critique envers le *statu quo* et envers toutes barrières restrictives et aveuglantes, bien qu'impliquant en même temps une foi illimitée dans le droit de l'individu exceptionnel d'être fidèle à lui-même, sans se soucier des conséquences », H. Rønning, p. 174.

⁵⁰ Notes sur *Le Canard Sauvage*, 1881. Cité in H. Rønning, p. 188.

devient omniprésent dans les dernières pièces.

En réalité, Ibsen n'affiche aucune position, il questionne. Son pouvoir de sédition réside précisément dans sa démarche contre-affirmative qui, sans exposer de théories politiques propres, démontre l'inconsistance des positions prévalantes - cette neutralité même permettant toutes les appropriations possibles. Ainsi, *Un ennemi du peuple*, souvent qualifiée de pièce antidémocratique, est très mal reçue à sa publication par les socialistes anglais, mais se voit jouée à Paris au plus fort de l'affaire Dreyfus, Stockmann étant immédiatement identifié à Zola. Dans la Russie de 1905, elle devient la pièce favorite des révolutionnaires, et Stanislavski⁵¹ raconte l'enthousiasme du public le jour de la répression de la manifestation place Kazansky : « **The words aroused such pandemonium that it was necessary to stop the performance. The entire audience rose from its seats and threw itself towards the footlights... I saw hundred of hands stretched towards us, all of which I was forced to shake** ».⁵²

Ibsen se donnait pour but de combattre « les préjugés et l'étroitesse d'esprit et le manque de clairvoyance et la servilité et la confiance aveugle dans l'autorité »⁵³, caractéristiques qu'il trouvait typiques de la société scandinave bourgeoise et rationaliste. La puissance contestataire de son oeuvre n'en est pas moins ressentie non seulement en Norvège, mais dans toute l'Europe. C'est dans l'Angleterre victorienne que son influence se révèle la plus profonde, et les années 1880-90 voient émerger ce que George Bernard Shaw qualifie d'« ibsénisme », une mouvance politique et culturelle constituée de Marxistes, socialistes, fabiens⁵⁴ et féministes. L'homme est brandi comme symbole de toute contestation sociale, sans égard au fait que lui-même se défend des engagements qu'on lui prête et affirme n'avoir jamais voulu peindre que des destinées humaines : « **J'ai été beaucoup plus un poète, moins un philosophe social, qu'on ne veut le croire en général** »⁵⁵. Ses dénégations comme le conventionnalisme de son style de vie ne suffisent pas à ternir son auréole de terroriste social, et son oeuvre lui échappant, il

⁵¹ Konstantin Alekseïev, dit Stanislavski (1863-1938), acteur, metteur en scène et directeur de théâtre russe. En 1898, il fonde avec V. Nemirovitch-Dantchenko le Théâtre d'art de Moscou, auquel il adjoint en 1905 un studio expérimental. Parti du naturalisme scrupuleux de Hauptmann, il évolue vers le symbolisme de Maeterlinck puis le réalisme synthétique de Tchekhov. Il élabore un système de jeu qui repose sur l'implication psychologique du comédien dans ses rapports avec la fiction.

⁵² « Les mots déclenchèrent un tel désordre que la représentation dut être interrompue. Le public entier se leva et se précipita vers la rampe. Je vis des centaines de mains tendues vers nous, que je dus serrer toutes ». Stanislavski, *My life and art*, cité in M. Meyer, intr. à Ibsen, *An Enemy of the people*, extr. de *The Plays of Ibsen*, New York, 1986, p.112.

⁵³ Lettre à Bjørnson, 12.07.1878, citée in M. Meyer, 1967, p. 261.

⁵⁴ La Fabian Society, société anglaise fondée en 1883, prône un socialisme progressif, selon les méthodes de temporisation du politique romain Fabius Cunctator. Rejetant la théorie marxiste d'une lutte des classes, elle cherchait un « changement graduel et pacifique » de la société. Associée dès 1900 aux Trade Unions, distinguée par la publication d'écrits solidement étayés, elle fut en 1906 à l'origine de la naissance du Labour Party. Elle compta parmi ses membres des intellectuels, des économistes, des artistes, dont G.B. Shaw, H.G. Wells.

⁵⁵ Cité in A. Årseth, 1999, p. 14.

devient bon gré mal gré l'idole de toute une génération. Sa résidence même à l'étranger, revendiquée non sans quelque mauvaise foi comme un exil, lui confère une aura supplémentaire. Que le gouvernement norvégien lui ait en réalité accordé dès 1873 honneurs et décorations n'altère en rien son image de poète persécuté poursuivant le combat de sa retraite lointaine, et la jeune génération de fustiger l'étroitesse d'esprit d'une société qui ne sait pas reconnaître ses principaux bienfaiteurs. C'est bien à Ibsen, entre autres, que Strindberg fait allusion dans son poème de 1883 :

« Peuple norvégien,
Je vois la foule de voyous et de laquais
sur tes trottoirs,
Pendant que vous, les maîtres,
Marchez, las,
Dans les rues pavées,
Mais je ne vois nulle part
vos grands hommes,
Forcés à l'exil ».⁵⁶

Les héritiers d'Ibsen : la bohème de Christiania

Dans les années 1880, alors même que les personnalités littéraires de la Norvège, telles qu'Ibsen, Bjørnson, Kielland et Lie sont au faîte de leur gloire, un groupe de jeunes gens reprend les idées radicales d'Ibsen en les poussant encore plus loin. Constituée pour la plupart de jeunes issus de la bourgeoisie, étudiants ayant rompu avec leur milieu social, la « bohème de Christiania » professe son rejet de la société et son mal de vivre. Parmi eux, bien que quelque peu en retrait, le jeune Edvard Munch.

La personnalité dominante de ce groupe est Hans Jæger (1854-1910), rapporteur au Parlement jusqu'à ce que ses publications ne lui coûtent son poste. Ayant vécu en France, Jæger participe au succès des idées de Zola⁵⁷ et se donne « **la tâche d'introduire le roman norvégien moderne** »⁵⁸, qu'il veut naturaliste et déterministe. Mais il est aussi titulaire d'une thèse de philosophie sur Kant et sa *Critique de la raison pure*, et opère un syncrétisme entre naturalisme français et idéalisme allemand qui forme la base idéologique de son programme politique et esthétique.⁵⁹

Jæger reprend les interrogations d'Ibsen sur la légitimité de l'organisation sociale existante, mais les poussant à l'extrême, conclut à sa négation absolue et dénie le « droit moral » de la société à mettre en cause la responsabilité de l'individu. Considérant que

⁵⁶ Strindberg, *Dikter paa vers och prosa*, Stockholm, 1883, cité in R. Dittmann, *Strindberg and Munch : parallelisms and mutual influence 1883 to 1897*, Northfield, 1979, p. 27

⁵⁷ Les oeuvres de Zola ont paru très tôt en Scandinavie : des traductions en suédois et danois sont publiées dès 1880, en norvégien à partir de 1885.

⁵⁸ Préface à *Fra Kristiania Bohømen [De la bohème de Christiania]*, Oslo, 1997 (1885), p.5. L'orthographe est celle de l'auteur.

⁵⁹ G. Woll, cat. expo. 1993, Lillehammer, *Edvard Munch – Monumental projects*, p. 19.

l'éducation civique n'a d'autre effet que celui de soumettre l'individu à une société uniforme et d'appauvrir sa personnalité, Jæger revendique une existence libre de toute entrave. Son combat vise les « colosses de granit » que sont « le christianisme, la morale et le vieux concept du droit », son cheval de bataille étant l'union libre, « **une vie commune libre et ouverte entre des hommes et des femmes libres et ouverts qui ne connaissent aucune autre loi de vie sociale que l'amour et la liberté et le bonheur terrestre.** »⁶⁰ La bohème souffle un vent libertaire et anarchiste dans une société malade de son puritanisme : « **Délivrer, oui, c'était le mot d'ordre de toute la littérature scandinave entre 1880 et 1890** » se souviendra Strindberg⁶¹.

Pour autant, le rêve révolutionnaire ne suffit pas à combler une existence dont le sentiment d'inanité s'impose toujours plus aux yeux des bohèmes, qui trouvent dans le personnage d'Osvald des *Revenants* l'incarnation de leur désespérance. Dans son roman *Fra Kristiania Bohêmen* de 1885, Jæger fait le portrait d'une jeunesse désabusée : « les enfants de l'avenir nés trop tôt », trop brillants, ne trouvent dans cette société aucun but pouvant justifier leur existence, et essayent vainement de se griser par des « narcotiques spirituels » tandis que « l'idée du suicide couve en eux »⁶². Le narrateur, Herman Eek, et son jeune ami Jarmann, sont tous deux victimes de « **cette morale désormais souveraine, qui en entravant le besoin naturel des êtres à l'érotisme, l'étouffe et le mutile et le transforme en souffrance plutôt qu'en amour** ».⁶³ Le jeune Jarmann, malgré les distractions que lui procurent l'alcool et les prostituées, s'enfonce dans la dépression, abandonne ses études, puis finit par se supprimer. Eek puise ses ressources dans la philosophie, tente une expérience de relation libre, rêve d'une école de la vie pour jeunes filles en fleur, mais se révèle physiquement et psychologiquement tout aussi impuissant. Sa vie fantasmagorique lui a ôté toute capacité de vivre réellement, son existence se réduit à celle d'un spectateur, « l'existence romantique d'un mort ».

Se revendiquant naturaliste mais en réalité subissant déjà l'influence de la littérature décadente, *Fra Kristiania Bohêmen* devient l'expression de désespoir de toute une génération. « Aucun livre ne m'a fait une pareille impression » note le jeune Munch⁶⁴, qui à la mort de Jæger, réitérera : « Il a écrit le meilleur roman qui existe sur Christiania ».⁶⁵

⁶⁰ *Fra Kristiania Bohêmen*, cité in *Norges litteraturhistorie*, III, p. 577-578.

⁶¹ A. Strindberg, *Légendes*, Paris, Mercure de France, 1967, p.149.

⁶² Dans *Fra Kristiania Bohêmen* (p. 19), le narrateur s'amuse du désarroi de son ami qui se plaint : « 'Ah ! savoir que je ne travaillerai jamais, que je ne ferai jamais rien, que je ne serai jamais personne !(...)' Je souris : *Les Revenants* venaient de passer sur scène, et il n'avait malgré tout ni syphilis, ni paralysie ».

⁶³ *Norges Litteraturhistorie*, III, p. 578.

⁶⁴ EM II n°2770, cité in A.Brenna, « Hans Jæger og Edvard Munch », p.92. Les références indiquées sont, sauf indication contraire, celles du Musée Munch, Oslo (MM), la majeure partie des archives privées du peintre se trouvant au Département de Documentation du musée.

⁶⁵ Lettre à J. Nilssen, 21.01.1910, archives MM.

Les bohèmes de Christiania se veulent les héritiers de la puissance contestataire d'Ibsen⁶⁶, mais si le dramaturge mettait en question les valeurs de la société, eux les nient en bloc, franchissant par l'extrémisme de leurs idées les limites acceptables : *Fra Kristiania Bohémen* est saisi dès sa publication, son auteur condamné à soixante jours d'arrêt pour obscénité et blasphème - le roman doit attendre 1950 pour être de nouveau publié.

La bohème se veut également impliquée dans les mouvements de lutte sociale. Jæger et la plupart de ses disciples se déclarent anarchistes, mais soutiennent le Parti Libéral de Gauche ; le groupe est étroitement lié à la Société des travailleurs de Christiania et participe activement aux manifestations populaires.⁶⁷ En tant qu'auteur naturaliste, Jæger se donne comme tâche d'étudier les exclus de la société, tels que les criminels, les prostituées et les jeunes bohèmes⁶⁸. Ce combat est relayé dans le domaine pictural par les tableaux de Christian Krohg, l'autre grande figure du mouvement, qui peint les pauvres gens, marins ou ouvriers, et dénonce la misère urbaine dans *Le Combat pour la vie*⁶⁹. Christian Krohg, décrit par Georg Brandes comme un de ces « **nihilistes enthousiastes, socialistes, athées, naturalistes, matérialistes et égoïstes (...)** [qui] louaient la politique de la Commune de Paris »⁷⁰ est avant tout peintre, mais également journaliste et écrivain. Il dirige la revue de la bohème, *Impressionisten (L'Impressionniste)*, et écrit *Albertine (1886)*, roman sur la déchéance d'une jeune couturière contrainte progressivement à la prostitution et devenue la proie d'un homme qui n'est autre qu'un membre influent de la police. Inspirée d'une histoire vraie, roman naturaliste mais écrit « en touches rapides, légères, impressionnistes »⁷¹, *Albertine* est une dénonciation de la double morale de la société bourgeoise qui vaut au livre d'être interdit dès sa parution, mais déclenche une vaste polémique dans la vie intellectuelle de Christiania.

Krohg est un bon exemple de la perméabilité des frontières entre les arts dans le mouvement de la bohème : à partir de son roman, il réalise plusieurs tableaux sur les personnages et les scènes⁷². Une peinture de grand format, *Albertine dans la salle d'attente du médecin légiste*⁷³ deviendra une des oeuvres majeures de l'art norvégien.

⁶⁶ « Il regarda tristement la table, où se dressaient les bustes de Bjørnson et d'Ibsen, un à chaque coin de l'écritoire. (...) Combien de moments de bonheur et d'élévation lui avaient-ils procuré – des moments emplis d'un enthousiasme pur et noble, où tout ce qui était vicié était éloigné de ses pensées ! » (*Fra Kristiania Bohémen*, p.24).

⁶⁷ Sur les actions politiques de la bohème de Christiania, voir Gerd Woll, « Growing up in the best East End », in cat. 1993, Lillehammer, pp. 15-24.

⁶⁸ *Fra Kristiania Bohémen*, préface, p.5.

⁶⁹ C. Krohg, *Le Combat pour la vie*, 1888-1889, huile sur toile, 300x225, Oslo, Nasjonalgalleriet.

⁷⁰ G. Brandes, 1885, cité in B. Lindwall, « Artistic revolution in Nordic countries » in cat. *Northern light – Realism and symbolism in Scandinavian painting, 1880-1910*, New York, 1982, p. 36.

⁷¹ *Norges Litteraturhistorie* III, p. 588.

Krohg a fait partie de la colonie scandinave de Grèz-sur-Loing, puis du cercle de Skagen ; il devient avec Frits Thaulow le principal artisan de l'importation de la technique impressionniste en Norvège, qui va être utilisée essentiellement pour dépeindre des sujets naturalistes, dans le sillage de Raffaelli. Avec Krohg, toute une génération de peintres abandonne la tradition germanique à laquelle la Scandinavie a toujours été sujette et se tourne résolument vers l'art français, qu'elle assimile en l'adaptant à ses propres préoccupations. La notion d'impressionnisme comme celle de naturalisme sont, il est vrai, utilisées par la bohème parfois indifféremment, dans une acception aussi large que floue, sorte de syncrétisme de toutes les propositions modernes. Krohg l'entend essentiellement comme peinture de la subjectivité et y associe des peintres tels que Manet, Böcklin, Klinger et Munch, et des auteurs comme Maupassant et Jæger, dont il dit rétrospectivement qu'« **il n'essayait pas de donner une image objective de la réalité, mais la réalité telle que lui-même la voyait. Dans ce sens, il était impressionniste, oui il était le seul impressionniste parmi nous** ».⁷⁴

Aux revendications socio-politiques s'ajoute en effet un combat artistique dans un pays là encore en friche. En l'absence d'académie des beaux-arts, la vie artistique, régie par les associations, dont la plus influente - l'Association d'art de Christiania, fondée en 1836 - est contrôlée par « de riches dilettantes »⁷⁵ aux goûts résolument conservateurs. Se situant sous l'influence de la tradition allemande, l'Association d'art a opposé une fin de non-recevoir à la peinture de la nouvelle génération. De façon peu surprenante, le conflit prend un caractère politique, les journaux conservateurs défendant les anciens maîtres de l'école de Düsseldorf et les libéraux les partisans de l'art français. En 1882, les jeunes artistes organisent leur première Exposition d'automne et font découvrir l'art moderne aux habitants de Christiania. Deux ans plus tard, l'Exposition d'automne est rebaptisée Exposition annuelle d'art, devient étatique et subventionnée. « **La reconnaissance officielle des Expositions d'automne fut une étape dans l'organisation d'un monde artistique avec un gouvernement autonome, totalement démocratique, mis en place alors qu'au même moment, un gouvernement populaire parlementaire s'installait en politique** »⁷⁶.

Tandis qu'en France une génération plus tôt l'ampleur du phénomène des Salons a concouru au développement des relations entre artistes et littérateurs, dans la Christiania sous emprise « impressionniste » c'est inversement l'importance des échanges entre

⁷² C. Krohg, *Jossa*, 1886, huile sur toile, 82x54.5, Oslo, Nasjonalgalleriet ; C. Krohg, *La Mère d'Albertine*, ant. 1884, huile sur toile, 66x42, coll. part.

⁷³ C. Krohg, *Albertine dans la salle d'attente du médecin légiste*, 1886-87, huile sur toile, 211x326, Oslo, Nasjonalgalleriet. Munch a vraisemblablement participé à la réalisation de cette toile.

⁷⁴ C. Krohg, Conférence *Den bildende Kunst som Led i Kulturbevegelsen [Les arts visuels comme moteurs du mouvement culturel]*, cité in *Litteraturhistorie*, III, p. 58.

⁷⁵ B. Lindwall, p. 37.

⁷⁶ J. Thiis, cité in B. Lindwall, p. 38.

intellectuels et artistes qui aboutit naturellement à la mise en place d'un salon, donnant à la Norvège les moyens de devenir une véritable nation artistique. Avec cette victoire, les artistes norvégiens, exilés pour la plupart, peuvent revenir dans leur patrie, important les diverses influences européennes.

La bohème de Christiania fut ainsi l'un des principaux acteurs dans une époque d'effervescence intellectuelle et artistique, où rarement préoccupations sociales, politiques et artistiques furent aussi étroitement liées. Les débats multiples et enflammés étaient menés par les mêmes protagonistes quel que soit le domaine abordé, et ceux-ci franchissaient avec désinvolture les frontières artistiques, utilisant tous les *media* à leur disposition pour véhiculer leur message révolutionnaire.

Les années 1880 devaient cependant constituer la dernière période d'un engagement politique enthousiaste et acharné, tel que l'avaient rêvé les intellectuels scandinaves. Johan Sverdrup, « porte-drapeau pour un gouvernement populaire », avait cristallisé tous les espoirs des partisans de la gauche tant modérée que radicale, dont « l'enthousiasme atteignait une ardeur presque religieuse ».⁷⁷ Mais les espérances consacrées par le changement de gouvernement en 1884 allaient rapidement être déçues, le pragmatisme de Sverdrup et ses concessions envers la bourgeoisie dominante lui faisant perdre la confiance des radicaux. Arne Garborg, dans sa pièce *Les Intransigeants* (1888) exprimerait la désillusion de la jeune génération d'intellectuels : « **Lui - lui cet homme - lui que nous acclamions jusqu'à dimanche dernier - il m'a pris ma foi. A moi et à toute ma génération. Fatiguée, écoeurée et sans illusion, voilà la jeunesse que nous sommes, et qui maintenant rue dans les brancards** ».⁷⁸

Le nouvel art qui naît dans les années 1890 abandonne l'engagement sociopolitique pour se consacrer à l'individu : le modèle français à suivre n'est plus Zola, mais Baudelaire, en qui les déçus de la bohème retrouvent leur mal de vivre dans une existence dominée par l'Ennui – cet ennui qu'incarne *Hedda Gabler*. Le mouvement de la bohème n'a pas survécu à l'exil de Jæger en France, mais les artistes norvégiens ont peu à peu comblé leur retard culturel, et en même temps que les symbolistes européens, la nouvelle génération - Garborg, Obstfelder et Hamsun en littérature, Munch en peinture – entreprend d'exprimer l'essence de « la vie spirituelle moderne » à un niveau universel. Ibsen, qui n'est pas sans subir lui-même l'influence de ces nouveaux artistes, et explore à son tour dans ses dernières pièces les chemins ouverts du symbolisme et du néo-romantisme, fait alors partie des institutions à mettre à mal ; Strindberg comme Hamsun ne se priveront pas de le dénigrer, mais la véhémence des attaques reste le meilleur garant de la stature de leur cible. Référence artistique, par les nouvelles voies qu'il a ouvertes à la littérature moderne ; référence politique, par ses engagements sociaux et son pouvoir de sédition ; mais également gloire nationale, en tant qu'une des rares personnalités norvégiennes célébrées à l'étranger et contribuant à faire apprécier une culture nationale jusqu'alors totalement méconnue (dont *Peer Gynt* est un des plus beaux fleurons), Ibsen reste pour ses jeunes compatriotes une figure emblématique.

⁷⁷ Norges Litteraturhistorie, IV, p.9.

⁷⁸ Op. cit.

Quelque vingt ans plus tard, lorsque Munch fait la connaissance de Gustav Schiefler, c'est à lui et à la bohème qu'il attribue les principales influences de sa formation intellectuelle :

« Er erzählt von der Wandlung der sittlichen Anschauung in der großstädtischen Jugend in Norwegen, insbesondere in Christiania. Da seien die moderne Ideen wie ein Wirbelwind hineingefahren und hätten alles umgekehrt. Er spricht von seinem Freunde, Hans Jäger, der die freie Liebe habe einführen wollen, empfiehlt mir als Erkenntnisquelle für die Zustände in Christiania Jägers beide Bücher Der Christiania-Bohème und Kranke Liebe. (...) Auch Ibsens Dramen hätten auf die Jugend gewirkt ».⁷⁹

2 – Rencontres entre les deux hommes et portraits d'Ibsen par Munch

Munch et Ibsen : les relations personnelles

Le philologue norvégien Sigurd Høst, dans un article de 1928 sur les différents portraits d'Ibsen, commente ainsi la relation de celui-ci et Munch : **« Les deux hommes se rencontraient fréquemment, et les conversations inopinées étaient nombreuses. Ainsi il se fit que Munch fut humainement plus proche d'Ibsen que la génération précédente de peintres, avec lesquels le maître n'avait qu'un rapport officiel de modèle ».**⁸⁰

Cette assertion fut longtemps relayée avec d'autant plus d'enthousiasme que l'idée d'une amitié entre les deux artistes les plus célèbres de Norvège est bien évidemment très flatteuse. Mais le mythe ne résiste guère aux investigations. Høst était un ami proche de Munch, et son admiration pour l'artiste l'a visiblement entraîné, soit à en amplifier les dires, soit à prendre pour argent comptant des paroles spontanées souvent aussi exagérées que contradictoires. L'artiste lui-même, dans ses notes, n'a jamais parlé ni d'amitié ni même de fréquentation particulière, et s'il s'efforce de relater plusieurs rencontres, celles-ci prennent justement par là valeur d'exception.

Lorsque Munch commence à fréquenter les milieux littéraires dans les années 1880, Ibsen réside en Allemagne et n'exerce son influence sur ses compatriotes que par ses oeuvres et ses déclarations à distance. Ce n'est qu'en 1891 que l'écrivain revient dans son pays - peu de temps avant que Munch lui-même n'entame ses années d'errance. Il constitue alors, à son corps défendant, l'attraction de la capitale, tant par l'amusement que procurent sa physionomie caractéristique et ses habitudes d'une régularité métronomique que par sa renommée d'intellectuel. Lui-même souffre de cette popularité peu gratifiante et tend à éviter les contacts. La première rencontre que relate Munch est

⁷⁹ « Il raconte l'évolution des moeurs chez les jeunes citadins de Norvège, en particulier à Christiania. Les idées modernes ont pénétré en rafale, bouleversant tout. Il parle de son ami Hans Jæger, qui voulait instituer l'amour libre, et me recommande pour comprendre la situation à Christiania les deux livres de Jæger La Bohème de Christiania et Amour libre. Les drames d'Ibsen également ont agi sur la jeunesse ». *Journal de G. Schiefler*, 28.12.1903, Edvard Munch / Gustav Schiefler : *Briefwechsel I*, § 63. Gustav Schiefler, juriste allemand, est un des premiers mécènes de Munch, qu'il rencontre en 1902, et restera un de ses plus fidèles amis. Il établira le premier catalogue raisonné de son oeuvre graphique.

⁸⁰ S. Høst, « Ibsen portretter » [« Les portraits d'Ibsen »], *Kunst og Kultur*, Oslo, 1928, p. 12.

ainsi très significative, tant du prestige de l'écrivain sur ses jeunes compatriotes, que de la distance que celui-ci tient à instaurer au niveau humain :

« Ibsen avait sa place habituelle le matin dans la salle de lecture du Grand Hôtel, à la fenêtre du rez-de-chaussée du 6 Karl Johan Gata. (...) Nous avons l'habitude de le voir là – derrière ses lunettes et son journal. Il avait vers deux heures sa promenade habituelle sur Karl Johan. On le voyait alors descendre lentement la rue, comme un bateau aux voiles déployées. Je l'avais vu pour la première fois un jour, il y a plusieurs années, remonter la rue ainsi.

C'était l'année où il était rentré d'un long séjour à l'étranger – C'était le temps de la bohème – je crois vers 1877 –

(Je veux raconter un petit épisode)

Ibsen avait aussi l'habitude régulière de manger à midi dans la salle à manger du Grand Hôtel. Un jour, nous mangeons Jappe Nilssen et moi avec une jolie petite dame de Christiania. En face, de l'autre côté de la salle était assis Ibsen, derrière ses lunettes.

- Devant lui, une bouteille et un verre de schnaps, qu'il vidait d'un coup, assez souvent

–

- Nous sommes assis là et nous le regardons – le grand maître –

(...) – Jappe se lève (...) et va vers lui, avec sa jeune silhouette décadente, voûté comme un vieillard, et s'assoit juste en face de lui –

Ibsen lui lance un regard pénétrant à travers ses lunettes –

Ibsen, voulez-vous vous asseoir parmi nous –

Ibsen répond seulement, d'un ton brusque :

Je n'ai pas l'habitude d'être importuné par des étrangers dans les cafés –

Aussitôt Jappe se lève, docile, et revient à notre table, de la même démarche de vieillard calme et voûté –

Ça n'a pas marché – dit-il

Skål – nous buvons encore et ne parlons plus de ça ». ⁸¹

Le deuxième contact est plus aimable, grâce à l'amitié commune des deux hommes avec le docteur Julius Elias, ami et éditeur d'Ibsen, que Munch fréquente à Berlin ; il entérine, peut-on dire, la reconnaissance du jeune artiste par le dramaturge : en 1893, de retour d'Allemagne, Munch est chargé de transmettre les salutations du docteur à Ibsen ; il se rend à son domicile, mais est soulagé d'apprendre qu'il est absent et laisse sa carte. Peu après, il voit Ibsen dans la salle de lecture du Grand Hôtel :

« Là, au coin près de la fenêtre donnant sur Karl Johan Gata, dans la pénombre, Ibsen est assis derrière son journal - de derrière ses lunettes, il jette de temps à autre un coup d'oeil étincelant dans la pièce. Il avait l'habitude de s'installer là tous les jours avant le repas – pour lire les journaux et boire un verre – Ici, il gardait un peu le contact avec l'Europe qu'il avait laissée. [Après avoir fini de lire, Munch quitte la salle pour le café de l'hôtel, où Ibsen le suit jusqu'à sa table] Bonjour – n'êtes-vous pas Mr Munch – Merci pour la visite – et il s'assit – Il demanda des nouvelles de ses amis – nous pouvions à peine parler, à cause de

⁸¹ Note de Munch, T 2774. Une traduction anglaise est publiée dans le catalogue de 1978, Nothfield, *Edvard Munch and Henrik Ibsen*, p.12. La date de 1877 est erronée : Ibsen n'est rentré définitivement qu'en 1891. Mais la rencontre peut dater de son premier séjour en Norvège en 1885. Jappe Nilssen est un membre de la bohème, parent et amis intime de Munch. Karl Johan Gata, où se trouve le prestigieux Grand Hôtel (et Grand Café), est l'avenue principale de Christiania, qui relie le Parlement au palais royal.

l'émotion – Puis il partit – il avait rendu la politesse ».⁸²

Mais ces rencontres s'en tiennent aux civilités d'usage, et n'ont pas d'impact artistique. Le seul réel échange d'ordre créatif entre ces deux personnalités d'exception a lieu en 1895, lorsque l'écrivain renommé, qui a dû retrouver dans la notoriété controversée du jeune peintre des réminiscences de sa propre carrière, prend la peine de venir visiter son exposition.

Parmi les multiples paradoxes d'Ibsen, son attitude toujours ambivalente entre conservatisme et modernité se reflète également dans le domaine pictural. Si sa production propre⁸³ et sa collection personnelle d'oeuvres d'art ne témoignent en rien d'un goût pour l'avant-garde et restent dans le domaine de l'ordinaire, on doit lui reconnaître un intérêt constant envers les jeunes artistes. Il a entre autres acheté le portrait de Strindberg par Krohg, a encouragé le jeune sculpteur Gustav Vigeland en visitant son exposition en 1894. Son jugement en matière d'art est d'ailleurs connu et tenu en estime, puisque l'écrivain en 1873 a été choisi pour être le jury norvégien à l'Exposition Universelle de Vienne.

Lorsqu'il se rend à la galerie Blomqvist en 1895, l'exposition Munch est au coeur du scandale, et les réactions sont encore plus violentes que celles qui ont suivi l'exposition de Berlin trois ans plus tôt. Une polémique passionnée est en cours à la Société des Etudiants entre défenseurs et détracteurs du peintre ; parmi ces derniers, l'étudiant en psychiatrie Johan Scharffenberg a fait une conférence sur la psychopathologie de Munch, devant l'artiste assistant aux applaudissements « tandis qu'il se tenait contre le mur et écoutait, pâle comme la mort »⁸⁴. Bjørnstjerne Bjørnson lui-même participe à cette attaque générale, lui qui a déjà rédigé un article peu amène envers Munch quelques années plus tôt.⁸⁵ La prise de position de son éternel rival n'est peut-être pas totalement étrangère au fait qu'Ibsen vienne en personne apporter son soutien au jeune peintre, mais l'estime de l'écrivain n'en est pas moins sincère. Munch, plus de trente ans après, a relaté cette visite de l'exposition dans sa publication *Livsfrisens tilblivelse (Genèse de la Frise de la Vie)*, lui donnant une importance toute particulière dans sa vie et son oeuvre de créateur (annexe 4). L'épisode est également évoqué dans plusieurs notes privées⁸⁶, dans lesquelles l'artiste insiste tout autant sur le soutien moral de l'homme – « ***Cela m'intéresse beaucoup. Croyez-moi, il en sera pour vous comme pour moi, plus vous vous ferez d'ennemis, plus vous vous ferez d'amis*** »⁸⁷ - que sur les affinités entre leurs oeuvres respectifs. Munch en particulier établit un parallèle entre ses tableaux et la dernière pièce d'Ibsen, *Quand nous nous réveillerons d'entre les morts*, dont le

⁸² Note de Munch, citée in cat. expo. 1979, Norwich, *Munch and his literary associates*, p. 31.

⁸³ Sur l'activité de peintre amateur d'Ibsen, voir O.L. Mohr, *Henrik Ibsen som maler [Henrik Ibsen peintre]*, Oslo, 1953. Celle-ci n'a pas dépassé le niveau du simple passe-temps, et l'artiste l'a interrompue dès que sa carrière d'écrivain s'est établie.

⁸⁴ *Edvard Munch som vi kjente ham - Vennene forteller [Edvard Munch tel que nous l'avons connu – Témoignages d'amis]*, Oslo, 1946, p. 41.

⁸⁵ Son article « Du mauvais usage des bourses d'études » (*Dagbladet*, 12.12.1891) est directement dirigé contre Munch. Cité in A. Eggum, « Importance des deux séjours de Munch en France », extr. de cat. expo. 1991-92, Oslo-Paris, *Munch et la France*, p. 128.

peintre sans l'affirmer vraiment laisse à penser que l'écriture aurait été inspirée par la visite de l'exposition.

L'hypothèse d'une éventuelle influence du peintre sur le dramaturge sera étudiée plus loin, mais il faut dès maintenant souligner le caractère unilatéral des commentaires sur cette visite en particulier et plus généralement sur la relation entre les deux artistes. Nulle part dans la production privée d'Ibsen, que ce soit dans sa correspondance, ses notes ou des témoignages, on ne trouve mention du peintre ni de cette fameuse exposition, et M. Meyer dans son encyclopédique biographie du dramaturge passe totalement sous silence un quelconque lien personnel entre les deux hommes. Quelle qu'ait été l'estime du vieil écrivain devant un des membres de la génération montante - estime non dénuée d'envie et d'appréhension, comme elle est ouvertement exprimée dans *Solness le Constructeur* - il est clair que cette rencontre a, des deux artistes, beaucoup plus marqué le cadet que l'aîné. On ignore si d'autres réunions ont fait suite à celle-ci ; seule la dernière entrevue entre les deux hommes est évoquée par Munch, non sans regret car elle fut malheureuse. La date reste inconnue, mais elle se situe vraisemblablement vers 1900, peu avant la première attaque cérébrale d'Ibsen qui allait marquer le début d'une claustration de plusieurs années, et surtout la fin de son activité d'écrivain. Munch la relate à son cousin Ravensberg dix ans plus tard :

« Cela ne s'est pas très bien terminé entre nous. Malheureusement, j'étais déjà à cette époque en lutte avec cette fille, j'habitais rue de l'Université (Hauge était parti) dans ma petite chambre, une fois je me suis senti malade soudainement sur Karl Johan, le coeur qui palpète, fiévreux, je suis rentré au Grand Hôtel, j'ai pris une chambre, je ne voulais pas être seul chez moi si j'étais malade. Le soir, je suis descendu dans la salle de lecture, je suis resté avec Pettersen et Vaitz pour discuter de gravures, on a bu quelque chose et on devait partir, quand je vois le serveur debout qui refuse de s'en aller, il veut être payé, je dis que j'ai une chambre ici et je lui demande de mettre ça sur ma note comme on le fait dans tous les hôtels. Le serveur devient grossier. Je vais voir Ibsen pour me plaindre, c'est vrai que j'avais pas mal bu pour calmer ma bronchite. Vous devriez faire comme moi, je paye toujours, voyez-vous, et il sort de la monnaie. Eh bien, Ibsen, nous ne nous reverrons plus. Et cela s'est réalisé, il est tombé malade, moi aussi, et je ne l'ai plus jamais rencontré. Depuis, je me suis souvent dit que je l'avais peut-être blessé. Il devait se sentir aussi timide et solitaire que moi, et n'avait peut-être pas envie de parler avec un homme ivre, il voulait se débarrasser de

⁸⁶ *Livsfrisens tilblivelse*, Christiania, 1929. La note N 314 (non datée) est certainement un brouillon pour la publication. L'épisode est rapidement évoqué dans une autre note : « Ibsen fut très intéressé par mes tableaux lors de mon exposition chez Blomqvist 1895 - Je dus lui montrer chaque tableau - Il s'intéressa beaucoup au jeune homme assis, mélancolique, sur une plage - et les trois femmes que j'ai appelées la Nonne - la putain et la femme à la fleur - Les trois faces de la femme Dans *Les Morts se réveillent* la même triade apparaît » (N 68, non datée)

⁸⁷ La phrase apparaît souvent mentionné dans les notes de l'artiste, parfois sans que le contexte soit relaté, comme dans les courtes notes écrites sur une page d'un carnet de croquis : « Les mots qu'Ibsen m'a dits - Plus vous aurez d'ennemis - plus vous aurez d'amis » (T 195-167, 1925-30) La phrase est également rapportée à Ravensberg (Journal de Ravensberg, 07.01.1910, annexe 5) mais l'artiste a ajouté : « Je reconnais que j'ai été un peu déçu quand j'ai lu plus tard qu'il avait dit exactement la même chose à John Paulsen ».

moi, mon état était celui de Quand nous nous réveillerons d'entre les morts ».⁸⁸

La querelle eût été sans gravité, ne révélant rien d'autre que leurs susceptibilités respectives, si Ibsen n'était tombé malade peu de temps après, et Munch ne put pour lui témoigner son estime que faire transmettre ses amitiés par une tante qui soigna l'infirmes dans ses derniers mois.⁸⁹

Ces quelques entrevues, aussi importantes qu'elles aient été pour le peintre, ont souvent été surestimées, et doivent être resituées dans le contexte de la ville encore très provinciale qu'est Christiania à la fin du XIXe siècle – où les rencontres sont fréquentes, encore plus dans le milieu artistique, dont la taille reste modeste. Etant donnée la régularité avec laquelle l'un comme l'autre se voyaient au Grand Café, il est étonnant qu'aucune discussion artistique autre que la visite de l'exposition n'ait eu lieu. La relation entre les deux hommes est moins révélatrice d'une soi-disant amitié qu'au contraire, d'une absence d'échanges personnels entre ceux qui allaient devenir les deux plus grands artistes norvégiens. Dans les dernières années de la vie d'Ibsen, la renommée de Munch était déjà suffisamment installée pour que celui-ci puisse se permettre de solliciter l'écrivain. Il aurait pu, comme d'autres artistes, chercher à obtenir d'Ibsen que celui-ci pose pour lui - Vigeland par exemple était venu peindre le vieil homme chez lui ; il n'en a rien fait. Depuis son premier portrait pour l'affiche de *John-Gabriel Borkman* en 1897, l'artiste a utilisé pour ses portraits successifs des photographies, jamais le modèle lui-même, alors qu'il en avait la possibilité. Les relations personnelles entre Munch et Ibsen seront restées empreintes d'une estime réciproque, mais également d'une distance respectueuse maintenue par le peintre avec son aîné, qu'il ne pourra s'approprier qu'à travers sa propre production artistique : s'approprier l'homme par ses portraits, et surtout s'approprier l'oeuvre écrite par ses travaux graphiques.

Les portraits d'Ibsen par Munch

Le premier portrait que Munch réalise d'Ibsen est en réalité un programme pour la création de la pièce *John-Gabriel Borkman* au Théâtre de l'OEuvre en 1897, alors que l'artiste se trouve à Paris. La composition de la lithographie (fig.1) est dominée par le visage de l'auteur, s'inscrivant dans le paysage en arrière-plan d'une cité portuaire dominée par un phare projetant ses lumières. Par le caractère abrégatif du programme, le portrait reste conventionnel, restituant l'image officielle de l'écrivain, et est subordonné à la composition générale qui ressortit avant tout du programme de théâtre.

La première oeuvre qui relève véritablement du portrait étudié est une peinture à l'huile de 1898 (fig.2). Elle situe l'homme, comme le programme de l'année précédente,

⁸⁸ *Journal de Ludvig Ravensberg, 07.01.1910 (annexe 5).*

⁸⁹ Lettre de Munch à sa tante Karen Bjølstad, Bad Egersburg, Thüringen, 17.11.1905 (publiée in *Edvard Munch - Brev til familien [Edvard Munch, Lettres à sa famille]*, Oslo, 1949) : « Ce serait drôle si Laura Bjølstad pouvait saluer Ibsen de ma part d'une façon ou d'une autre - il a toujours été des plus gentils envers moi - mais malheureusement juste quand j'ai attrapé cette grippe qui a duré si longtemps, il y a eu des complications - il est tombé malade lui aussi après ». Laura Bjølstad est une des demi-soeurs de la mère et la tante d'Edvard. Nous prenons la liberté de traduire « elskverdig » par « gentil » plutôt qu'« aimable » comme c'est la traduction habituelle, car il y a une notion de chaleur humaine qui nous semble importante ici.

en relation avec un contexte extérieur : la foule animée de Karl-Johann Gata. L'artiste situe son personnage dans le lieu dans lequel il l'a côtoyé, cité dans toutes ses notes relatant leur rencontre : la salle de lecture du Café du Grand Hôtel. Mais la relation est celle d'une distanciation entre l'homme et la ville, qui apparaissent juxtaposés mais sans réelle communication. Ibsen est à l'abri de l'effervescence de la ville, telle qu'on l'aperçoit à travers les vitres du Grand Café. La mise à distance entre un individu cloîtré et la vie extérieure est un motif qui apparaît assez tôt chez Munch, dès *Printemps* (fig.3) puis dans les oeuvres de la première époque parisienne, telle *La Malade à la fenêtre*⁹⁰, la profonde mélancolie et le sentiment d'isolement, d'inappartenance, s'imposant dans la *Nuit à St Cloud*.⁹¹ Dans le portrait d'Ibsen, la distance entre intérieur et extérieur est réduite, et les détails de la vie urbaine se dessinent sur les carreaux de la fenêtre. Mais l'homme en est séparé par le lourd rideau noir contre lequel il se tient ; loin de la contempler avec envie, il tourne résolument le dos à cette vision et se concentre sur le spectateur, qu'il scrute avec méfiance. Relation ambiguë entre l'individu et la société, qu'il renie parfois et dont pourtant il se nourrit et pour laquelle il oeuvre. Version moderne des portraits sur fond de paysage, ce tableau rompt avec les représentations antérieures du poète par ses contemporains : la plupart des autres portraitistes ont dépeint le seul visage de l'écrivain ou l'ont montré à son bureau, dans une logique réaliste ; Munch, quant à lui, exploite la valeur symbolique du décor pour définir la vocation sociale de l'artiste.

Dans sa représentation du modèle lui-même, Munch a apparemment respecté l'iconologie traditionnelle d'Ibsen : sa mine sévère, la bouche pincée aux plis tombants, « symbole du sphinx silencieux », « le front du penseur »⁹², les sourcils froncés, et la dissymétrie du regard – l'oeil gauche plus ouvert que le droit - sont l'apanage de presque tous les portraits de l'écrivain. La particularité des yeux d'Ibsen a souvent été relevée, interprétée comme l'expression de sa dualité et le signe d'un esprit particulièrement pénétrant ; elle est l'élément essentiel du portrait que fait Lugné-Poe de l'écrivain : « **Le regard inhabituel de cet homme attira mon intérêt. Je n'ai jamais pu oublier ses yeux, et seul le peintre Edvard Munch a réussi à les reproduire dans un dessin. Un oeil, à moitié fermé, semblait examiner et réfléchir, et l'autre observait et était particulièrement plein de vie et de chaleur. Il me sembla que la couleur indéfinie de ses yeux rayonnait avec une luminescence inhabituelle derrière ses lunettes** ».⁹³

Cette caractéristique que l'on a longtemps cru révélatrice du génie du poète est, beaucoup plus prosaïquement, due à un défaut congénital⁹⁴, mais elle n'en a pas moins été exploitée à des fins symboliques. Munch l'accentue à l'extrême, montrant l'oeil gauche grand ouvert et l'oeil droit presque complètement fermé. Il choisit de représenter son modèle sans lunettes, contrairement à l'image habituelle, ce qui en durcit l'expression. Le plasticien qu'il est ne peut s'empêcher de jouer avec les formes si particulières du visage

⁹⁰ *La Malade à la fenêtre*, 1892, huile sur toile, 96 x 65, coll. part.

⁹¹ *Nuit à St-Cloud*, 1892, huile sur toile, 64.5x54, Oslo, Nasjonalgalleriet.

⁹² S. Høst, p. 4.

⁹³ A. Lugné-Poe, *Ibsen i Frankrike [Ibsen en France]*, Oslo, 1938, cité in L.R. Langslet, p.133.

d'Ibsen, dont il restitue les masses de la barbe et de la chevelure en lignes ondulées et volutes qui en accentuent encore l'aspect singulier : pour R. Gray, « *the hair and the beard stand out from the portrait head like pointed flames, more resembling Blake's Jehovah than a portrait of a man, and Munch had not misread Ibsen, in seeing him as seeking, and perhaps expressing, a kind of divinity* »⁹⁵. L.R. Langslet, pour sa part, y voit « un lointain écho d'une vieille iconographie »⁹⁶, celle des Saintes Faces. Une essence divine ? Les deux touches qui gratifient les contours des favoris d'un ton roux flamboyant, et le traitement du buste qui le fonde dans l'arrière-plan, faisant ressortir la seule tête du modèle comme une apparition rendue plus effrayante encore par son expression menaçante, concourent plutôt à faire du personnage un être diabolique. Sous le portrait apparemment officiel, l'artiste n'oublie pas les mots que le poète lui a dit en privé, lors de sa visite de 1895, à propos de sa prochaine pièce *John-Gabriel Borkman* : « *Ce sera encore, comme d'habitude, quelque chose de diabolique de ma part, quelque chose pour vous* ».⁹⁷

Munch reprend son tableau dans une lithographie de 1902 (fig. 4). La composition est identique, si ce n'est le cadrage resserré de l'image qui rend la tête encore plus monumentale. Un des tirages est aquarellé à la main⁹⁸ et le jeu entre les couleurs vert pâle de la crinière, rouge du visage et noir du rideau restitue l'aura magnétique du modèle, que l'artiste rend définitivement borgne en raturant l'oeil droit d'un trait vert.

La grande majorité des portraits du poète – mises à part les caricatures, dont Ibsen a été une victime de choix – l'ont montré sévère, parfois menaçant, mais dont le caractère impressionnant résidait dans son autorité de penseur. Nul n'aurait songé à mettre en cause sa respectabilité ; même sa représentation « en Socrate » de Gustav Vigeland dans le projet de monument funéraire, est par son caractère volontairement traditionnel - un nu drapé à l'antique, couché sur un sarcophage supporté par deux atlantes recroquevillés -⁹⁹ sacralisante. Seul peut-être le tableau de Walther Firlé¹⁰⁰ déroge à cette

⁹⁴ « Hedvig et Ole Paus [soeur et frère d'Henrik Ibsen] partageaient avec Henrik un défaut à un oeil d'ordre héréditaire qui accentuait la taille de l'autre, ce qui plus tard, lorsque la réputation d'Ibsen d'être d'une impassibilité de Sphinx serait au plus haut, était communément associé à la profondeur de sa pénétration psychologique », R. Ferguson, *Henrik Ibsen – mellom evne og higen*, Oslo, 1996, p.4.

⁹⁵ « Les cheveux et la barbe jaillissent de la tête comme des flammes, s'apparentant plus au Jéhovah de Blake qu'à un portrait d'homme et Munch ne se trompait pas en voyant en Ibsen la quête, ou peut-être l'expression d'une sorte de divinité », R. Gray, *Ibsen - a dissenting view*, Londres, 1997, p.3.

⁹⁶ L.R. Langslet, p.35.

⁹⁷ Cité dans le journal de Ravensberg, 05.01.1910 (annexe 5). La traduction littérale de « Det vil som sedvanlig komme noe diabolisk igjen fra meg, noe for Dem » serait : « Il va sortir, comme d'habitude, quelque chose de diabolique de nouveau de moi, quelque chose pour vous ».

⁹⁸ G/I 244-2.

⁹⁹ G. Vigeland, *Projet pour le monument funéraire d'Henrik Ibsen*, 1906, gypse, 82 x 59 x 25, Oslo, Vigeland-museet.

image d'idole inaccessible, de statue du Commandeur. Son Ibsen se montre comme un troll ou un « Jack-in-the-Box », au regard mauvais, à la barbe hirsute. Ibsen concédait lui-même qu'il pouvait être parfois cruel, et Munch comme Firle délaisse les stéréotypes du prophète fustigeant pour insister sur la lucidité redoutable du penseur et le danger que celle-ci représente pour la société. Ce n'est pas le poète qu'il représente ici, mais l'iconoclaste - non l'un des « soutiens de la société », mais au contraire l'un de ses plus dangereux terroristes.

Dans le tableau de 1909-10 (fig.5) c'est une image radicalement différente de l'écrivain que Munch s'attache à restituer. Le tableau est visiblement conçu comme un hommage posthume, et l'émotion de Munch devant la mort d'Ibsen après plusieurs années d'infirmité n'est certainement pas étrangère à cette vision beaucoup plus adoucie.¹⁰¹ La reprise de la composition du tableau de 1898 fait lire ces deux oeuvres comme deux pendants, comme si l'artiste avait voulu exprimer les deux personnalités cohabitant dans le même homme, l'une redoutable, l'autre humaine et généreuse. Dans ce tableau de grandes dimensions, à la facture beaucoup moins soignée, Munch ne fait plus apparaître la seule tête du modèle, mais en donne une vision plus réaliste. Montré à mi-corps, il est assis, un large journal entre les mains ; il en a pourtant abandonné la lecture pour poser sur le spectateur un regard pénétrant mais nullement menaçant, dont l'étrangeté a été considérablement estompée. La douceur des tons confère à la scène une sérénité absente dans les versions précédentes, et le tableau devient presque une scène de genre. Le journal et les lunettes sont des éléments réalistes rappelant l'habitude du vieil homme de venir lire son journal au Grand Café ; mais dans ses notes l'artiste semble les considérer également comme des éléments de protection de l'écrivain, qui regarde « derrière son journal » ou « derrière ses lunettes », tandis que les brumes de fumée qui l'entourent insistent sur l'atmosphère de stimulation intellectuelle de ces années en rappelant les scènes enfumées de la bohème. Le jeu des couleurs dans la composition générale, entre rose, bleu turquoise et violet, à peine rehaussé par quelques touches plus vives pour l'animation de la rue, se poursuit dans le traitement même du visage. Le fin tracé des détails physiologiques, les touches colorées disséminées qui modèlent le visage et creusent le front, créent une expression énergique mais non dénuée de douceur, cependant que la bouche toujours serrée semble vouloir dessiner une ébauche de sourire. Peu de temps après la réalisation du tableau, Ludvig Ravensberg note les réflexions de Munch sur Ibsen : « **Il [Munch] pense qu'Ibsen survivra au temps comme Holberg, mais pas Bjørnson. Il voit en Ibsen un sorcier et ne pense pas qu'il voulait dans Maison de poupée que les femmes abandonnent leur mari, tout finit en question, en énigme. Il pense que comme beaucoup de gens nerveux et méditatifs, il a pu se dédoubler et s'examiner lui-même** ».¹⁰²

Le peintre à travers ses différents portraits a restitué cette dualité du personnage Ibsen. Celui-ci ne lui servira plus de modèle en tant qu'étude individuelle, mais apparaît

¹⁰⁰ W. Firle, *Henrik Ibsen*, 1888, Oslo, Norsk Folkemuseum.

¹⁰¹ Le tableau est exposé au Diorama de Christiania en 1910, aux côtés des portraits de Nietzsche, Bjørnson, et Lie. Les années 1906-1910 sont considérées comme une période de deuil pour la littérature norvégienne, marquée par la disparition des quatre « géants » - Ibsen, Bjørnson, Lie et Kielland.

dans une toile de la même année, *Les Génies* (fig.6), étude pour une des décorations de l'Aula de l'Université d'Oslo. Dans un paysage désolé, Ibsen se tient au premier plan, assis, voûté et l'expression tragique, incarnation du génie mélancolique. A ses côtés, Nietzsche, puis d'autres figures fantomatiques parmi lesquelles on reconnaît le visage de Socrate, tandis que de ces hommes d'exception émanent des brumes qui s'élèvent vers le ciel. La compagnie à laquelle appartient Ibsen est, de façon significative, celle de grands penseurs, philosophes plus qu'artistes. Portrait allégorique, auquel le peintre renonce finalement, mais pour réaliser en oeuvre centrale de l'Aula un *Soleil* (fig.7) éclatant et irradiant, chauffant de ses rayons l'humanité : encore un hommage au poète et aux *Revenants*, qui se clôt sur l'appel désespéré d'un jeune homme mourant vers le soleil. L'homme Ibsen a sans aucun doute impressionné Munch, ému plus encore. Mais c'est dans son oeuvre que le peintre se retrouve réellement, et c'est avec l'oeuvre plus qu'avec l'homme que le dialogue artistique va se nouer.

II – Munch, un peintre littéraire : entre mots et images

1 - Les amitiés littéraires de Munch

On peut considérer les relations entre Ibsen et Munch comme une rencontre manquée, une amitié avortée. Paradoxalement, c'est pourtant cette figure inaccessible qu'est restée Ibsen pour Munch qui l'aura le plus profondément marqué, alors même que celui-ci fréquentait des personnalités littéraires d'envergure et nouait avec certaines de réelles amitiés.

L'étude des rapports de Munch avec les cercles littéraires mériterait un ouvrage entier. Un certain nombre d'études ont été réalisées sur certains cas, relayées par des articles sur les rapports entre Munch et des auteurs en particulier¹⁰³. Nous ne chercherons pas à établir tous les champs d'application de l'influence de la littérature dans la peinture de Munch – elle est omniprésente ; mais il est important, pour comprendre la spécificité de la relation entre Munch et Ibsen, d'étudier les rapports tant artistiques que personnels que le peintre a pu développer avec d'autres personnalités littéraires. Il est significatif que les seuls artistes avec lesquels Munch a pu former des liens étroits et un dialogue artistique ne soient pas des plasticiens - l'amitié qu'il entretenait avec Gallen-Kallela et Vigeland fut brève et non exempte de rivalité – mais des auteurs.¹⁰⁴

¹⁰² Journal de Ravensberg, 09.01.1910 (annexe 5). L.R. Langslet cite le passage ; dans la version anglaise (p. 124) « holde forhør over seg selv » est traduit par « passing judgement on himself » ; mais « forhør » signifie l'interrogatoire, l'audition, non le jugement.

¹⁰³ Outre les articles malheureusement non traduits du norvégien d'Arne Brenna, Irena Burzacka, Trygve Nergaard, voir notamment les monographies de Reidar Dittmann sur Munch et Strindberg, Carla Lathe sur le cercle de Zum Schwarzen Ferkel, le catalogue d'exposition de Norwich *Edvard Munch and his literary associates*, la publication universitaire sous la direction de P. Paszkiewicz, *Totenmesse – Modernism in the culture of Northern and Central Europe*.

Les amis de la bohème : Hans Jæger et Sigbjørn Obstfelder

« Quand décrira-t-on cette période de la bohème, et qui le fera ? Il faudrait être Dostoïevski, ou un mélange de Jæger, Krohg et peut-être moi pour être capable de décrire cette période russe dans la ville sibérienne qu'était, et qu'est toujours, Oslo ».¹⁰⁵

Munch, tout au long de sa carrière, ne cessa de rappeler l'importance qu'avait eu la bohème dans sa formation intellectuelle¹⁰⁶. Il en avait été pourtant un membre discret et réservé, qui n'en partageait pas les convictions les plus radicales, mais aimait ce climat intellectuel particulièrement stimulant dont il subit l'influence plus qu'il en fut acteur. Plus que le groupe, c'est d'ailleurs son amitié avec Jæger qui le marqua profondément. L'homme, avec lequel il entretenait des rapports assez passionnels¹⁰⁷ l'inquiétait autant qu'il le fascinait par ses professions de foi cyniques auxquelles il semblait survivre mieux que ses disciples. Munch lui apporta un soutien résolu lors de ses démêlés avec la justice : lorsque *Fra Kristiania-Bohømen* fut interdit et Jæger condamné à soixante jours d'arrêt pour obscénité et blasphème, Munch fut de ceux à venir régulièrement lui rendre visite, et lui fit même cadeau d'une peinture. Mais le peintre se lassa assez vite des aphorismes désabusés de son ami et des péripéties amoureuses parfois lourdes de conséquence des membres du mouvement, dont il ne partagea qu'un temps les positions sur l'amour libre. Après son départ à Berlin en 1892, il perdit peu à peu contact avec ses anciens amis, mais malgré sa brouille avec certains membres de la bohème dix ans plus tard, il resta profondément attaché à Jæger, dont il réaliserait plusieurs portraits, et retracerait l'agonie dans son tableau de *La Mort du bohème* de 1918.

Si Munch fut dans l'ensemble un « **membre tiède de ce groupe d'intellectuels plutôt bruyant** »¹⁰⁸, il forma une étroite amitié, qui perdurerait plus tard à Berlin et Paris, avec un jeune poète : Sigbjørn Obstfelder (1866-1900), considéré aujourd'hui comme « le premier moderniste de la littérature nordique » et « le seul symboliste de la Norvège »¹⁰⁹. Spectateur silencieux de la bohème, peu enclin à mêler art et politique, Obstfelder s'était déjà tourné en 1884, pendant les heures glorieuses du naturalisme norvégien, vers une expression de « **l'indicable, [d]es sentiments qui n'ont pas la forme de la pensée** ».¹¹⁰

¹⁰⁴ Voir en annexe 6 le catalogue des portraits d'hommes de lettres par Munch.

¹⁰⁵ *Munch à Pola Gauguin, cité in cat. expo. 1979, Norwich, p. 5.*

¹⁰⁶ Aucune monographie n'a malheureusement été faite sur ce mouvement, même en norvégien. L'analyse la plus complète se trouve dans l'Histoire de la littérature norvégienne, *Norges Litteraturhistorie, III*.

¹⁰⁷ « Je pouvais l'aimer, mais aussi le détester. » Note ca 1891, cité in A. Brenna, p. 88.

¹⁰⁸ R. Stenersen, p.13.

¹⁰⁹ *Norges Litteraturhistorie, IV, p. 111.*

¹¹⁰ S. Obstfelder, *Allegra sentimentale*, 1884. Cité in *Norges Litteraturhistorie, IV, p. 111.*

Ses poèmes alternent entre célébration de la vie et expression d'une angoisse insupportable, nourrie d'un sentiment de culpabilité et du rêve inaccessible d'un amour pur, quasi religieux. Le mysticisme du poète aiguise encore son sentiment obsessionnel d'être étranger au monde, un monde anonyme et sans âme, qui ne peut qu'aboutir à un cataclysme dont l'homme sent l'imminence.

Obstfelder apparaît moderniste tant dans les thèmes que dans l'écriture, caractérisée par la rupture avec l'utilisation traditionnelle du rythme métrique et des rimes finales ressenties comme incompatibles avec le caractère intimiste de l'oeuvre. Sa poésie repose sur un caractère essentiellement musical - ses phrases simples, souvent par paires, forment une certaine litanie qui oblige l'auditeur à la concentration - tandis que la conscience omniprésente de son individualité induit l'utilisation quasi-systématique du « je ». Obstfelder aboutit naturellement vers les poèmes en prose avant même d'avoir eu connaissance de ceux de Baudelaire, présentés en 1889 dans le journal danois *Ny Jord*.

Obstfelder est l'un des rares artistes dont Munch ait ouvertement déclaré s'être inspiré : « **Je l'ai [Munch] entendu dire qu'il avait extrait beaucoup de matériau artistique de la poésie d'Obstfelder. Il disait qu'il avait dessiné *Le Cri* après avoir lu le poème d'Obstfelder *Je me suis sûrement trompé de planète* ».**¹¹¹ Comme souvent chez Stenersen, le raccourci des interprétations incite à les accueillir avec une certaine prudence. La genèse du *Cri* puise à de nombreuses sources, parmi lesquelles le vécu personnel se mêle aux influences extérieures – dont le poème d'Obstfelder fait sans aucun doute partie¹¹². Si le peintre a pu s'inspirer du poète, la réciproque est certainement vraie, et Obstfelder fut un des rares à prendre la plume pour exprimer son admiration devant la peinture de son ami dans les années 1880. Les similitudes des oeuvres s'inscrivent dans le courant de l'Art Nouveau dont tous deux ont été proches sans pour autant y adhérer exclusivement ; on a pu souligner parmi elles le rythme de l'écriture : dans la poésie d'Obstfelder, « **le rythme ondulatoire que l'on remarque souvent, est musical. Il y a un parallèle entre cette sensation rythmique et les lignes ondulatoires qui marquent l'art pictural d'Edvard Munch à cette époque, et une parenté avec le style ornemental de l'époque dans l'art appliqué, art nouveau ou Jugendstil** »¹¹³. Surtout, les poèmes d'Obstfelder et certains tableaux de Munch des années 1892-1893 présentent des affinités thématiques évidentes, qui laissent à penser à un véritable dialogue artistique, mais la difficulté d'établir l'antériorité d'une oeuvre à l'autre fait que cette influence réciproque est encore très mal connue. Là encore, une étude mériterait d'être menée en profondeur sur le rapport entre ces deux artistes, évoqué pour l'heure uniquement dans quelques articles s'attachant essentiellement à souligner les parallélismes entre les oeuvres sans chercher à définir réellement une éventuelle

¹¹¹ R. Stenersen, p. 92. Le poème d'Obstfelder a en réalité pour titre *Je vois*, dont la phrase citée est la conclusion : « Je vois le ciel blanc, Je vois les nuages bleu-gris, Je vois le soleil sanglant. Ainsi, voilà le monde. (...) Je vois, je vois ... Je me suis sûrement trompé de planète ! Tout est si étrange, ici... » (Obstfelder, *Poésies complètes, poèmes en prose, nouvelles*, P.J.Oswald, 1974 (coll.Unesco)).

¹¹² Sur la genèse du *Cri*, voir R. Heller, *The Scream*, Londres, 1973.

¹¹³ *Norges Litteraturhistorie*, IV, p. 118.

interaction. Au-delà de l'oeuvre pictural, l'influence d'Obstfelder se ressent également dans la production littéraire de Munch ; en particulier la simplicité du style, l'implication personnelle (l'omniprésence du « je ») et la préséance de l'expressivité sur la forme sont des caractéristiques propres aux deux auteurs.

Le départ de Munch pour Paris, en 1889, le coupa peu à peu de son ancien cercle, mais ne mit nullement fin à ses amitiés littéraires, puisque son séjour français se déroula principalement en compagnie du poète danois Emmanuel Goldstein, ancien compagnon de la bohème, les deux artistes envisageant plusieurs projets de collaboration artistique. Goldstein ne se distinguerait pas outre mesure en tant que poète, bien que son style décadent ait à l'époque joui d'une certaine reconnaissance. Son rôle dans la vie de Munch resterait celui d'un ami plus que d'un artiste ; il serait un des rares membres de la bohème à rester en contact avec lui, lui rendant visite pendant son internement à Copenhague en 1908. Les premiers séjours de Munch à Paris, entre 1889 et 1891, devaient lui permettre de découvrir les orientations symbolistes parisiennes, mais cette ouverture artistique semble avoir été vécue paradoxalement dans un grand isolement, vraisemblablement dû à des raisons linguistiques, et l'artiste ne noua pas de liens personnels suivis avec les hommes de lettres français. En revanche, quand Munch arrive à Berlin en 1892, il retrouve tout naturellement, dans la petite colonie d'artistes scandinaves, un cercle littéraire regroupé autour de la personnalité charismatique du suédois August Strindberg.

Le Schwarzen Ferkel et August Strindberg

Munch vient à Berlin à l'automne 1892, invité à exposer par le Verein Berliner Künstler, l'Association des artistes berlinois. Par le scandale que ses oeuvres provoquent, il acquiert une notoriété en une journée, et sait exploiter l'impact publicitaire de la controverse pour commencer des tournées dans le pays et s'y faire un nom. Il demeure entre 1892 et 1895 essentiellement à Berlin, et c'est là que se constitue ce qu'il considère comme son oeuvre majeure, le cycle de tableaux regroupés en 1902 sous le titre de *La Frise de la Vie*.

Pendant cette période-clef de son développement artistique, l'artiste a une vie sociale et intellectuelle intense. Il est en particulier l'un des piliers du cercle *Zum Schwarzen Ferkel*, baptisé ainsi d'après le nom dont Strindberg a gratifié l'auberge berlinoise constituant le point de rencontre. Parmi les membres, quelques plasticiens : Gustav Vigeland¹¹⁴, Axel Gallen-Kallela - avec lequel Munch expose en 1892 pendant le temps de leur amitié brève et explosive -, Jens Willumsen, parfois Krohg et Frits Thaulow.

Mais le cercle est essentiellement constitué d'hommes de lettres : sous l'autorité de Strindberg et de l'écrivain polonais Stanislaw Przybyszewski¹¹⁵, on y retrouve par intermittence des membres de l'ancienne bohème de Christiania tels que Jæger, Obstfelder, et le dramaturge Gunnar Heiberg ; le poète danois Holger Drachmann, le suédois Ola Hansson, les allemands Richard Dehmel et Franz Servaes. En font

¹¹⁴ Gustav Vigeland (Gustav A. Thorsen, dit Vigeland ; 1869-1943), élève de Rodin en 1893, est le plus célèbre sculpteur norvégien ; il a marqué de son empreinte la physionomie de la ville d'Oslo en créant un immense parc de sculptures – « cycle de la vie » monumental (réalisé de 1905 jusqu'à sa mort) comprenant plus de deux cents statues, groupes et monuments.

également partie le compositeur Christian Sinding, l'historien d'art Jens Thiis¹¹⁶ et le critique Julius Meier-Graefe. Celui-ci est l'un des principaux éditeurs de la revue littéraire et artistique *Pan*, fondée en 1894, à laquelle contribuent la plupart des membres du *Schwarzen Ferkel*. Le choix du titre de *Pan*, en hommage au roman de Knut Hamsun - dont Munch effectue en 1896 pour la revue un portrait lithographié - est révélateur de la large domination scandinave du groupe que Przybyszewski décrit ainsi dans ses souvenirs :

« Rund um Strindberg und den ihn auf Schritt und Tritt folgenden Adolf Paul sammelte sich das ganze künstlerische Ver sacrum, das Skandinavien, getreu der alten Wikingertradition, dem Ausland lieferte. (...) Der berühmte norwegische Maler Christian Krohg, der zusammen mit Hans Jaeger die höllisch düstere und tragische norwegische Bohème in Kristiania geschaffen hatte (...) An schmalen Tischchen breitete sich der große norwegische Maler Frits Thaulow aus, der mit seinem Umfang lebhaft an unseren Stanislawski erinnerte - später in Paris verband die beiden übrigens eine freundschaftliche Beziehung. (...) Holger Drachmann, (...) der berühmte schwedische Maler Liljefors, der Strindberg fanatisch verehrte (...) Irgendwo in einer Ecke sann über einem Glas Whisky der große Visionär Edvard Munch, und mit dem Rücken gegen alle saß Gabriel Finne, einer der begabtesten jungen norwegischen Schriftsteller (...). Und so tranken sie ein, zwei Stunden, in Nachdenken versunken ; selten einmal fiel ein Wort ; unfreundlich und von Galle durchtränkt. Erstaunlich, wie all diese heute einander nicht mochten. Dann begann sich das Gespräch langsam zu beleben, die Urteile auf unangenehme Weise zu reihen ».¹¹⁷

Le cercle prolonge la réflexion entamée par la bohème de Christiania tout en s'inspirant des courants de pensée berlinois, marqués par les idées de Schopenhauer, Nietzsche et Wagner - en particulier leur conception du « Gesamtkunstwerk ». Il exige un art qui soit une dissection presque scientifique de la psyché humaine¹¹⁸ ; dont l'idée triomphante est

¹¹⁵ Stanislaw Przybyszewski (1868-1927), après des études d'architecture puis de neurologie, devint un des représentants les plus éminents des écrivains décadents polonais. Il est un des rares à être connus en Europe, grâce aux oeuvres écrites en allemand et publiées à Berlin et Munich, essentiellement études critiques, poèmes en prose, romans et pièces de théâtre. De retour en Pologne, il marqua profondément la vie culturelle à Cracovie, constituant la source d'inspiration du mouvement La Jeune-Pologne. Ses pièces connurent leur heure de gloire dans la Russie du XXe siècle grâce aux mises en scène de Meyerhold.

¹¹⁶ Jens Thiis deviendrait conservateur de la Nasjonalgalleriet de Christiania, et y ferait entrer les oeuvres de Munch.

¹¹⁷ « Autour de Strindberg suivi comme son ombre par Adolf Paul, se rassemblait tout le Ver sacrum artistique qui, fidèle à la vieille tradition Viking, faisait connaître la Scandinavie à l'étranger. (...) Le célèbre peintre norvégien Christian Krohg, qui avait avec Hans Jæger créé la diaboliquement sombre et tragique bohème norvégienne de Christiania. (...) Sur d'étroites petites tables se répandait le large peintre norvégien Frits Thaulow, qui par son volume nous rappelait vivement notre Stanislawski – d'ailleurs les deux devaient nouer plus tard à Paris des liens d'amitié. (...) Holger Drachmann, (...), le célèbre peintre suédois Liljefors, qui vénérât Strindberg avec fanatisme (...) Quelque part dans un coin méditait près d'un verre de whisky le grand visionnaire Edvard Munch, et tournant le dos à tous, Gabriel Finne, l'un des plus doués des jeunes dramaturges norvégiens (...) Et ainsi ils buvaient, une heure, deux heures durant, perdus dans leurs pensées, ne lâchant que rarement un mot hostile et venimeux. C'était surprenant de voir à quel point ils ne pouvaient se souffrir à ce moment-là. Puis la conversation s'animait peu à peu, pour enchaîner des jugements sans indulgence ». (S. Przybyszewski, *Erinnerungen an das literarische Berlin, Munich, 1965, p. 152*)

celle de « l'ego fracturé », de la complexité de l'esprit « à la merci d'impressions inconscientes », des « pouvoirs invisibles » qui assujettissent la conscience humaine.¹¹⁹

Egalement influent, l'ouvrage de Julius Langbehn *Rembrandt als Erzieher* (1890), qui conçoit chaque individu comme relié à un centre dérivant de sa terre natale et prône un art germanique, fondé sur le mysticisme et le jeu des ombres sublimé par Rembrandt, un art de la vision intérieure, dont les héros sont Hamlet et Swedenborg. Mais *Pan*, une des revues les plus novatrices de l'époque, nuance par son caractère cosmopolite l'esprit violemment pan-germaniste de l'époque et développe au contraire les échanges culturels entre Berlin et Paris. Elle propose entre autres des traductions (Verlaine, Verhaeren, Villon, Maeterlinck), des essais critiques, des publications graphiques, et veille à représenter tous les arts en insérant occasionnellement partitions de musique, croquis d'architecture et photographies de sculpture.

Les réunions du groupe sont marquées par les discussions sur l'art, la psychologie, la médecine, l'occultisme, ponctuées d'intermèdes musicaux¹²⁰ et poétiques et prolongées à grand renfort de divers stimulants dont la consommation abusive aurait raison de la santé psychique de la plupart des membres. Sans réelle hiérarchie, le groupe construit sur l'interaction de fortes personnalités, serait à terme victime de leurs rivalités et déboires personnels. Mais les liens noués par Munch avec les deux personnalités dominantes dépassent en importance les brèves années de fréquentation.

La participation de Stanislaw Przybyszewski à la vie artistique est moins celle d'un créateur que celle d'un intellectuel permettant une synthèse des idées nouvelles : « ***The role of Przybyszewski may (...) be conceived not as a revolutionist but rather as a catalyst, whose ideas helped to intensify and strengthen the tendencies, which – having emerged earlier – could attain under his influence their full development*** ». ¹²¹
Son amitié avec Munch date de l'exposition de celui-ci en 1892, depuis

¹¹⁸ A. Strindberg écrit à Georg Brandès dès 1886 : « A mon avis, la littérature doit complètement s'affranchir de l'art et devenir une science. Les auteurs doivent apprendre leur métier en étudiant la psychologie, la sociologie, la physiologie, l'histoire et la politique. Sinon, nous ne serons que des dilettantes ». (Cité in G. Vogelweith, *Le Psychothéâtre de Strindberg*, Paris, 1972, p.44).

¹¹⁹ C. Lathe, 1972, p. 59.

¹²⁰ Munch, dans son hommage posthume à Przybyszewski, se souvient comme l'artiste plongeait l'assemblée dans une sorte de transe incantatoire en jouant du piano et lisant des poèmes. « So konnte er aber auf einmal in Ekstase aufspringen und zum Klavier hinlaufen und in solcher Eile als ob er inneren Stimmen folgte, die ihn riefen. Und während der Totenstille, die nach dem ersten Akkord folgte, ertönte die unsterbliche Musik Chopin's durch dem engen Raum und verwandelte es plötzlich zu einem strahlende Festsale, zu einer Festhalle der Kunst. [Il pouvait cependant bondir d'un coup, en extase, et courir vers le piano en hâte, comme s'il obéissait à des voix intérieures. Et dans le silence de mort qui succédait au premier accord, l'immortelle musique de Chopin résonnait dans la pièce exigüe qu'elle transformait soudain en une salle de spectacles resplendissante, en une salle de célébration artistique] ». (Munch, « Mein Freund Przybyszewski », *La Pologne littéraire*, 1928).

¹²¹ « Le rôle de Przybyszewski peut (...) se concevoir non comme celui d'un révolutionnaire mais comme celui d'un catalyseur, dont les idées contribuèrent à intensifier et renforcer les tendances qui, ayant émergé plus tôt, purent sous son influence atteindre leur pleine maturité ». K. Nowakowska-Sito, « Expression of the 'Naked Soul' and European Art at the turn of the XIXth century », extr. de P. Paszkiewicz, dir., *Totenmesse - Modernims in the culture of northern and central Europe*, Varsovie, 1996, p. 37.

que Przybyszewski rédigea un article enthousiaste qu'il ne put publier dans la *Freie Bühne* que grâce à son autorité littéraire, le rédacteur Otto Bierbaum exprimant son avis contraire dans la préface. L'écrivain est aussi un acteur déterminant dans le développement des échanges culturels entre Norvège et Pologne, grâce à son mariage avec la norvégienne Dagny Juell, amie de longue date de Munch, et dont les traits apparaissent dans plusieurs de ses tableaux. Introduite par le peintre, Dagny est très vite devenue l'égérie du Schwarzen Ferkel, et le couple fascinant que forment « Stachu » et « Ducha » ajoute aux réunions littéraires une aura passionnelle. L'amitié entre Munch et Przybyszewski se double d'un dialogue artistique dans la recherche d'une sincérité et d'une libération absolues qui doivent permettre à l'artiste d'abandonner toute démarche cérébrale pour s'ouvrir à l'Inconscient : « L'Art est le résultat d'un contact inconscient avec l'Absolu ». ¹²² Dans le sillage de Gauguin, les deux artistes se retrouvent dans le concept de « transgression », le « **processus psychique dont le but est de se libérer totalement des chaînes du monde des perceptions** » ¹²³. Un des thèmes de prédilection de Przybyszewski, qu'il partage avec Strindberg, est le rapport entre les sexes conçu comme une relation non d'amour, mais de haine, née d'un désir mutuel de domination. La souffrance de l'homme est spirituelle, celle de la femme physique, cette souffrance inhérente à l'éros étant nécessaire dans une époque trop intellectualisée. Le poète est fasciné par la représentation de la femme par Munch, qu'il met en relation avec les deux principaux mythes fin-de-siècle, la « femme fatale » et « l'être androgyne ». Mais cette vision des rapports entre les sexes n'est partagée que dans une moindre mesure par Munch, qui tout en subissant l'influence de ses amis, aboutit par ses tableaux à une image kaléidoscopique, faite de contradictions et de nuances, de la femme. Le tableau *Vampire* (fig. 7) est significatif de l'importance du contexte littéraire, et dans une certaine mesure de son caractère pervers, dans l'interprétation des sujets de Munch. En réalité, l'artiste n'a jamais été particulièrement pointilleux sur les titres de ses oeuvres, et celui-ci a été attribué au tableau par Przybyszewski. Pourtant, les notes poétiques de l'auteur décrivent la scène dans un sens beaucoup plus positif :

« Et il coucha sa tête contre sa poitrine - il sentait en elle le sang courir dans les veines - il écoutait les battements de son coeur - Il enfouit son visage dans sa poitrine il sentit deux lèvres brûlantes sur sa nuque - cela lui procura une sensation glaciale dans tout le corps - un désir glacial - Alors il la pressa brutalement contre lui » ¹²⁴.

Munch plus tard prendrait soin de préciser que le sens premier du tableau n'était pas celui interprété par ses amis, et que le titre avait vocation littéraire.

Przybyszewski participe à la littérature d'art en écrivant le premier ouvrage critique sur le peintre, *Das Werk des Edvard Munch* ¹²⁵. Si Munch a été l'objet de plusieurs articles

¹²² I. Burzacka, « Kunstnerisk dialog – Om maleriet Skrik av Edvard Munch og romanen Skrik av Stanislaw Przybyszewski [Dialogue artistique – Sur le tableau *Le Cri* d'Edvard Munch et le roman *Le Cri* de Stanislaw Przybyszewski] », *Edda*, Oslo, 1989, p.5.

¹²³ I. Burzacka, p.4.

¹²⁴ T 2771, ca 1892-93.

par les membres de son entourage, on ne peut pour autant parler à son égard de « lancement » de l'artiste par ses amis littérateurs, comme cela a été le cas pour Redon¹²⁶, sa renommée aussi controversée qu'elle soit à l'époque ayant été antérieure à ces écrits. Przybyszewski écrivait également, bien plus tard, le roman *Le Cri* (1917), qui tout en utilisant ouvertement certaines références directes à son ami, ne constitue pas pour autant un roman sur lui, et se comprend plus comme une référence amicale, dans un roman traitant de peinture, comme on peut en trouver chez Huysmans ou Zola. Les relations personnelles entre les deux hommes s'espacent après le départ de Munch de Berlin, mais celui-ci garde un contact épistolaire avec Dagny qui se poursuit jusqu'à la mort tragique de celle-ci, assassinée par son amant en 1901. Le couple passionnel Dagny/Stanislaw a été pour Munch source d'inspiration picturale, constituant notamment le sujet des nombreuses variantes du tableau *Jalousie*¹²⁷ ; il lui reviendrait également à l'esprit lorsqu'il illustrerait la dernière pièce d'Ibsen *Quand nous nous réveillerons d'entre les morts*.

Mais les soirées au Schwarzen Ferkel sont indéniablement dominées par la figure emblématique d'August Strindberg. Plus âgé que ses compagnons, il est pour l'instant celui qui a atteint la plus grande notoriété, et est auréolé du scandale de sa pièce *Mademoiselle Julie* (1888), qui n'est encore jouée que clandestinement. L'Allemagne des années 1890 est en pleine effervescence culturelle, dans laquelle la culture scandinave est un phénomène à la mode. Otto Brahm a ouvert le Deutsches Theater en 1889 avec les sulfureux *Revenants*, et l'intelligentsia berlinoise se divise entre les partisans d'Ibsen et ceux de Strindberg¹²⁸. Strindberg voue déjà à cette époque une haine démesurée à Ibsen, tout comme Hamsun, et on peut imaginer aisément les discussions virulentes des diverses personnalités passionnées « pour » ou « contre Ibsen ».

Malgré ses succès artistiques, Strindberg pourtant vit une grave crise ; l'échec de son premier mariage l'a fait sombrer dans un état dépressif, qui intensifie sa misogynie et ses tendances paranoïaques. Bien plus qu'Ibsen, il développe un idéal aristocratique qui le rapproche des thèses de Nietzsche. Dans les quelques mois qu'il passe à Berlin, il délaisse la littérature pour la science : intéressé depuis plusieurs années par la psychologie et l'hypnose, il se tourne vers la pratique de la chimie et des sciences occultes. Ce sont dans ces domaines, et dans leur contribution à une réflexion métaphysique plus que dans le champ littéraire que Strindberg semble avoir apporté à Munch, tandis que sous l'influence du peintre il renoue avec la pratique picturale. Strindberg a l'habitude de fréquenter des plasticiens : en 1883, convaincu par son ami

¹²⁵ PRZYBYSZEWSKI Stanislaw & al., *Das Werk des Edvard Munch – Vier Beiträge von S. Przybyszewski, Dr F. Servaes, W. Pastor, J. Meier-Graefe*, Berlin, S. Fischer, 1894.

¹²⁶ D. Gamboni, *La Plume et le pinceau*, Paris, 1989, p.116. Il utilise même le terme d'« invention » (« Redon inventé par les littérateurs », pp. 63-90)

¹²⁷ *Jalousie*, 1895, huile sur toile, 67x100, Bergen, Collection Rasmus Meyer (fig. 63) ; *Jalousie*, 1896, lithographie, 577x789, G/I 202.

¹²⁸ C. Lathe in cat. expo. 1992, Londres, *Munch - The Frieze of Life*, p. 40.

Carl Larsson de le rejoindre en France, il a fait partie de la petite colonie des peintres scandinaves de Grez-sur-Loing. Il a exposé une première fois à Stockholm, mais c'est pendant cette période berlinoise, au contact de Munch¹²⁹, que ses productions picturales - essentiellement des marines, dans un style expressif aux limites de l'abstraction - atteignent leur plus haut niveau. En juin 1893, les deux hommes présentent ensemble des tableaux à une exposition à Berlin. Mais leur collaboration se situe également dans un autre domaine expérimental, la photographie, où les artistes effectuent leurs premières tentatives ensemble¹³⁰.

Les deux hommes se retrouvent à Paris, lorsque Munch y vient en 1896. Son français reste rudimentaire, et c'est certainement à Strindberg¹³¹ qu'il doit d'être introduit dans les milieux littéraires, tels que les mardis de Mallarmé ou le cercle symboliste gravitant autour du *Mercur de France* - éléments majeurs que l'artiste retient plus tard de son second séjour parisien :

« Il y avait Strindberg, et nos amis étaient ceux de Gauguin qui alors était à Tahiti, et aussi ceux de Van Gogh. A ce cercle appartenaient également les amis de Verlaine qui était mort et Stéphane Mallarmé et le groupe du *Mercur de France* – Il y avait encore Merrill – et pendant un temps Oscar Wilde – Molard rue Vercingétorix – Nous fréquentions le café des Lilas et puis nous allions au Harcourt – Nous déambulions le long du boulevard St Michel et nous allions souvent au Bulier – J'avais mon atelier rue de la Santé - ».¹³²

Lors de ce séjour naît la seule réalisation concrète de leur dialogue artistique : Strindberg rédige dans *La Revue Blanche* un article sur l'exposition que tient Munch au Salon de l'Art Nouveau de Samuel Bing, en mai 1896. Les textes portent sur huit tableaux parmi les plus importants de la *Frise de la Vie*, entre autres *Le Baiser*, *Jalousie*, *Vampire*, *Madone* et *Le Cri*¹³³, et sont moins un commentaire critique qu'une interprétation subjective, ce que Munch qualifierait bien plus tard de « poèmes en prose »¹³⁴. Cette initiative peut évoquer

¹²⁹ Munch plus tard prétendit avoir appris à peindre à Strindberg. Cette affirmation doit être relativisée, mais il n'est guère douteux qu'il ait exercé une grande influence sur son ami dans ce domaine, bien que l'écrivain ne l'ait jamais reconnu. La gratitude et la constance ne sont pas les principales qualités de Strindberg, comme il en ressort de sa biographie par Michael Meyer (*Strindberg*, Paris, 1993).

¹³⁰ Sur les expérimentations photographiques de Munch et Strindberg, comme sur la production picturale de Strindberg, voir M. Frizot, « L'âme au fond - L'activité photographique de Munch et Strindberg », extr. de cat. expo. 1998, Paris, *Lumières du monde – Lumières du ciel*, pp. 193-199.

¹³¹ La maîtrise du français de Strindberg, qui a vécu plusieurs années en Suisse et en France, était assez approfondie pour lui permettre de réaliser des traductions et de rédiger divers articles en français.

¹³² N 224 (ca 1934), cité in A. Eggum, « *Munch tente de conquérir Paris (1896-1900)* », p. 203.

¹³³ *Le Baiser*, 1892, huile sur toile, 73x82, Oslo, Nasjonalgalleriet. *Madone*, 1893, huile sur toile, 90x68.5, Oslo, Nasjonalgalleriet. *Le Cri*, 1893, huile sur toile, 91x73.5, Oslo, Nasjonalgalleriet.

¹³⁴ Lettre d'Edvard Munch à Ragnar Hoppe, datée 03.03.1929, citée in B. Torjusen, *Words and images of Edvard Munch*, Londres, 1989, p.27. L'article de Strindberg est reproduit dans les catalogues 1991/92, Paris-Oslo, p. 201 et 1998, Paris, p. 356.

la publication simultanée en 1885 de l'album lithographique *Hommage à Goya* de Redon et de sa transposition littéraire par Huysmans dans *La Revue indépendante*¹³⁵ ; pourtant, elle s'en distingue profondément en donnant la préséance au caractère pictural : la rédaction de l'article bien postérieure à la conception des tableaux établit une influence unilatérale, tandis que chez Redon et Huysmans même si les deux publications séparées ont conservé l'autonomie formelle, « l'idée de la publication simultanée d'un album et de sa 'transposition littéraire' a pu être évoquée assez tôt pour influencer l'album lui-même sur le plan structurel »¹³⁶ ; influence qui se retrouve dans la forme même du texte : Huysmans transposait un album en une narration continue, tandis que Strindberg, par ses courts poèmes successifs, reproduit le caractère sériel de la Frise exposée. Si l'initiative de Munch et Strindberg atteste de leur intérêt pour les expériences menées par d'autres dans le domaine de la collaboration entre les arts, elle ne peut pas pour autant être considérée comme une réelle création en commun.

L'article de *La Revue blanche* constitue un témoignage des impressions littéraires de Strindberg sur l'oeuvre de Munch, mais l'inverse peut difficilement être trouvé. Quelques cas isolés ont été relevés : une vignette représentant un soleil éclatant, entouré des sommets des Alpes, destiné à la revue *Quickborn* pour illustrer la nouvelle de Strindberg *Vers le soleil* (1898)¹³⁷ ; une lithographie de Munch *Le Baiser de la mort* (1899) utilisée comme frontispice de la pièce en un acte de Strindberg *Samum*¹³⁸ - utilisation a posteriori que l'on ne peut guère qualifier d'illustration. L'amitié entre Munch et Strindberg est demeurée essentiellement privée. Le dialogue entre deux telles personnalités ne pouvait bien sûr qu'être fécond en échanges intellectuels et en réflexion artistique pour l'un comme pour l'autre, mais il n'a pas donné naissance à une production créatrice directement inspirée d'un dialogue entre littérature et peinture. Ibsen, avec lequel Munch n'a jamais atteint la même intimité, se montrerait beaucoup plus influent dans le domaine artistique. L'amitié explosive entre Munch et Strindberg allait prendre fin à Paris, la grave crise paranoïaque de Strindberg le poussant à fuir ses amis. Mais, contrairement à l'idée communément admise, la rupture n'a pas été définitive et les deux artistes ont continué à correspondre de loin en loin¹³⁹. Munch reconnaissait volontiers son admiration pour le poète, s'il restait méfiant envers la personnalité de l'homme. A sa mort en 1912, il lui rendrait un émouvant hommage dans une note privée :

¹³⁵ Voir D. Gamboni, « Un album lithographique et sa transposition littéraire » in *La Plume et le pinceau*, pp. 110-124.

¹³⁶ Op. cit., p.115.

¹³⁷ G. Woll in cat. 1993, Lillehammer, p. 60.

¹³⁸ A. Eggum, *Edvard Munch - Livsfrisen fra maleri til grafikk [Edvard Munch - La Frise de la Vie du tableau à l'oeuvre graphique]*, Oslo, 1990, p.203.

¹³⁹ Strindberg, pendant sa crise paranoïaque en 1896, s'était brouillé avec Munch comme avec la plupart de ses amis, persuadé qu'ils complotaient pour l'assassiner. On a coutume de considérer la rupture entre les deux hommes comme définitive, mais c'est certainement surestimer l'incident. En réalité, quelques cartes postales conservées au musée Munch, dont deux de Strindberg - une du 20 juillet 1897, l'autre du 8 janvier 1909 en réponse à un courrier de Munch - indiquent que tout contact n'a pas été rompu.

« Strindberg est parti - Un ami est parti
Deux séries d'images émergent – des réunions quotidiennes
à Berlin l'hiver 1892-93
A la dernière table du Schwarzen Ferkel
entouré par des Allemands des Danois des Suédois des Finnois
des Norvégiens et des Russes - avec la sérénade brillante
des jeunes poètes allemands -
En particulier Dehmel, debout sur la table
avec les bouteilles tombant autour de lui - rendant hommage
Et les premières représentations de ses pièces -
Les phrases tombant comme des coups d'épées...
Comme des épées, ou comme des dagues
- Très vite cela pétillait comme du vin de table -
Rougissant pâissant perlant suintant
- brûlant tout autour de lui -
Emergeant parfois pour nous mettre entre ses mains
Inferno - et Légendes -
Probablement les romans les plus remarquables
depuis Raskolnikov
Cela a commencé avec La Chambre rouge pour nous
les Norvégiens - le monde qui a pour nom
Strindberg - celui qui avec quelques
autres écrivains a contribué au désordre ».¹⁴⁰

L'influence de ces années de fréquentation de cercles littéraires s'observe dans l'évolution picturale, tant stylistique que thématique, de l'artiste dans les années 1890. Initié aux préoccupations symbolistes pendant son premier séjour parisien en 1889-1891, c'est pendant les années berlinoises qu'il les absorba puis les restitua concrètement dans la réalisation de sa grande *Frise de la Vie*. Son ouverture vers les domaines spirituels les plus obscurs de la psyché humaine – jusqu'aux expérimentations ésotériques – a conféré à son art la conscience d'un « ailleurs », qui pour Alcanter de Brahm est son mérite essentiel : « cette préoccupation de l'au-delà, du mystique, parfois du diabolique, trop négligé en ce siècle d'affaires (...), et aussi de l'hypnose naturelle à laquelle tous les êtres sont sujets ».¹⁴¹ Ces affinités avec le mouvement symboliste européen l'ont définitivement éloigné de ses collègues compatriotes restés pour la plupart prisonniers de l'héritage du romantisme national¹⁴², mais l'ont en revanche rapproché de la nouvelle littérature scandinave telle que l'instaurait au même moment Knut Hamsun. Les artistes du Schwarzen Ferkel ont poursuivi l'entreprise de la bohème de Christiania en en rejetant le *statu quo* naturaliste : en cela éminemment représentatif de l'évolution de l'art européen,

¹⁴⁰ Note non datée, 1912, commencée comme un brouillon de lettre à une dame allemande inconnue, citée in B. Torjusen, p. 22-23. *Raskolnikov* est le titre norvégien de la traduction de *Crime et châtiment*.

¹⁴¹ Alcanter de Brahm, 1895, cité in R. Rapetti, « Munch face à la critique française : 1893-1905 », p. 21.

¹⁴² Les contemporains de Munch connaissent également une époque que l'on a appelé « symboliste », avec des artistes comme Halfdan Egedius, mais qui relève plus des naïfs par le style, du néo-romantisme par les sujets essentiellement folkloriques.

Munch comme Strindberg, Hamsun et bien d'autres a pu, après des débuts émerveillés par les découvertes de l'impressionnisme et les espoirs du réalisme social, se diriger dans une quête plus universelle, vers une sonde de la psyché humaine à travers l'examen sans complaisance de son propre être intérieur. Les années berlinoises et le Schwarzen Ferkel ont indubitablement été fructueuses pour Munch, mais lui-même n'y voyait pas le caractère décisif que les critiques et plus tard les historiens d'art leur ont attribué, et insistait en revanche pour souligner l'influence sur la formation de son art à la bohème de Christiania, et au sein de la bohème non à Christian Krohg, qui fut pourtant son principal professeur et celui qui l'a le plus soutenu, mais bien à Hans Jæger : « **Mes idées ont mûri sous l'influence de la bohème ou plutôt celle de Hans Jæger. Nombreux sont ceux qui soutiennent par erreur que j'ai été influencé par Strindberg et les Allemands lors de mon séjour à Berlin en 1893-94. Mes idées étaient déjà formées et j'avais déjà commencé la Frise de la vie** ».¹⁴³

La *Frise de la vie* en effet reflète l'influence littéraire dans sa structure même. Conçue comme un cycle, elle repose sur une construction sémiologique pour illustrer une réflexion intellectuelle bien plus que pour restituer une impression visuelle. Les dix-huit tableaux sont répartis en quatre phases : « Eveil de l'amour », « Epanouissement et déclin de l'amour », « Angoisse de la vie », « Mort » – quatre chapitres de cette « dissection de l'âme humaine »¹⁴⁴. Lorsque l'artiste en outre considère qu'« ils étaient assez difficiles à saisir, je crois – quand ils seront regroupés, ils seront plus faciles à comprendre »¹⁴⁵, il récuse la distinction traditionnelle opérée entre le caractère immédiat et synthétique de l'art pictural et celui successif et analytique de la littérature. En accordant autant d'importance au récit qu'à l'image, Munch se situe dans la suite de Redon et des symbolistes qui n'ont cessé de revendiquer la valeur intellectuelle de l'art. Cette caractéristique est d'ailleurs une de celles les plus souvent relevées par les critiques, en particulier les critiques français – qu'elle soit appréciée par Rambosson¹⁴⁶ ou déplorée par Gérard, qui trouve qu'elle subordonne les qualités picturales qui « ne font que concourir à l'atteinte d'un but qui n'est certes pas l'émotion que doit nous donner la seule peinture ».¹⁴⁷

¹⁴³ Brouillon de lettre à Broby Johansen, 11.12.1926, cité in R. Stang, *Edvard Munch – Mennesket og kunstneren*, Oslo, 1978, p. 45 ; R. Täuber, *Der häßliche Eros*, Berlin, 1997, p. 75. L'artiste réitère dans une lettre de février 1929 à Ragnar Hoppe : « La Frise de la Vie et mon art spirituel ont leur origine dans les années de la bohème ». (cité en note par R. Stang, p. 45)

¹⁴⁴ T 2734, non datée.

¹⁴⁵ Cité in G. Svenæus, *Im männlichen Gehirn*, I, Lund, 1973, p. 82.

¹⁴⁶ Yvanhoé Rambosson est un des rares critiques français à faire l'éloge de Munch au Salon de 1897 : « L'ensemble le plus intéressant du Salon est celui qui nous expose M. Edward Munch. L'effort de cet artiste est des plus à part. Il y eut devant son panneau bien des éclats de rire. (...) Sa pensée, très torturée, trouve souvent une façon de s'exprimer spéciale et impressionnante. Lorsque le talent manque, l'extravagance est ridicule, mais lorsqu'un artiste est réellement un intellectuel, il a le droit de se débarrasser de toutes les formes d'art reconnues par le passé et de produire hors de toute loi qui ne soit celle de son tempérament ». (Cité in J.P. Bouillon, dir., *La Promenade du critique influent – Anthologie de la critique d'art en France 1850-1900*, Paris, 1990, p. 402-403.)

Cette fréquentation assidue des milieux littéraires, si elle a marqué profondément la formation picturale de Munch, ne peut cependant être considérée comme une caractéristique essentielle de sa carrière ni de son art. Elle reste dans la vie de l'artiste circonscrite à une période d'une quinzaine d'années, débutant vers 1882-83 et se terminant avec la fin du séjour parisien en 1897. Après cette date, Munch ne fut plus affilié à un cercle précis, et poursuivit ses réflexions en solitaire. Sa fréquentation du milieu théâtral à Berlin en 1906-07, loin d'être intensive, resta celle d'une collaboration professionnelle source de réalisations concrètes, mais non d'une communauté de réflexion ou de liens personnels. Il fit la connaissance à Weimar en 1907, sous l'égide d'Elisabeth Forster-Nietzsche, de personnalités telles que Gerhard Hauptmann ou Hugo von Hoffmannsthal, mais ces rencontres restèrent sporadiques et ressortissant au domaine personnel plus qu'au mouvement artistique. La réclusion volontaire que l'artiste s'infligea de 1909 jusqu'à ses derniers jours contribua à écarter définitivement toute possibilité d'échange avec d'autres artistes, plasticiens ou hommes de lettres. C'est au travers des lectures plus que des discussions avec les hommes que Munch continua sa réflexion intellectuelle.

Hormis peut-être Obstfelder, la relation de Munch avec les auteurs fut donc une relation d'hommes plus que d'artistes. Les oeuvres littéraires qui ont véritablement marqué le peintre furent abordées par le biais de la lecture, non de la rencontre avec l'auteur. Munch venait d'une famille bourgeoise désargentée mais d'intellectuels ; sa lignée paternelle comptait l'historien Peter Andreas Munch, qui avait donné à la Norvège sa première encyclopédie historique, et le poète Andreas Munch, deux ascendants que le peintre aimait à revendiquer. Tant les écrits de l'artiste, lettres ou notes, que les souvenirs de ses amis regorgent de références littéraires qui attestent de la grande culture de l'homme - Shakespeare, Dante, Dostoïevski, et naturellement Ibsen étant parmi les plus fréquemment cités. H. Dedichen rapporte quant à lui : « **Lorsque j'ai demandé un jour à Munch quelle oeuvre d'art avait produit sur lui la plus profonde impression, il a nommé Les Histoires fantastiques d'Edgar Poe et L'Idiot et Les Frères Karamazov de Dostoïevski. (...) Aucun autre artiste n'est allé aussi loin dans les contrées mystérieuses de la vie de l'âme (...) Ils considèrent tous les deux le monde visible comme un simple signe, un symbole du monde spirituel** ».¹⁴⁸

Les souvenirs de Przybyszewski font également mention de cette érudition qui valut à Munch l'estime des hommes de lettres : « **Munch besaß in hohem Masse, was man selten bei Malern antrifft : eine wirkliche literarische Kultur ; er kannte die zeitgenössische Literatur vorzüglich, und sein Urteil über ein literarisches Werk war für mich höchst wertvoll. Darüber hinaus interessierte ihn der Okkultismus (...) Der Umgang mit Munch war mein letztes tiefes geistiges Erlebnis im Deutschland - unter Freunden** ».¹⁴⁹

Dans le rapport de Munch à la littérature, nous n'essayerons pas de citer tous les ouvrages que sa bibliothèque personnelle comprenait . Elle fait partie du legs de l'artiste à

¹⁴⁷ E. Gérard, article non publié sur le salon des Indépendants de 1897 ; cité par R. Rapetti, op.cit., p. 28.

¹⁴⁸ H. Dedichen, *Edvard Munch*, Christiania, 1909, cité in R. Stang, p.111.

la ville d'Oslo et se trouve maintenant dans le centre de documentation du musée Munch, mais l'entreprise serait aussi longue qu'en conclusion peu pertinente, d'une part parce que la collection est nécessairement incomplète de par les années d'errance de l'artiste (elle commence en 1909) et ne peut représenter de façon exhaustive la culture littéraire de son propriétaire, d'autre part parce qu'inversement, possession n'implique pas nécessairement lecture : en témoigne le nombre non négligeable de livres en français, que les connaissances linguistiques de l'auteur ne lui permettaient pas de lire, et qui vraisemblablement lui ont été dédiés. Notons seulement, à l'issue d'une brève revue de la bibliothèque, mise en corrélation avec les différents témoignages et citations, que se dessinent trois types de relation dans le rapport entretenu par le peintre avec l'oeuvre littéraire :

les auteurs qu'il aimait à lire essentiellement par goût de la littérature, et qui nourrirent sa culture générale : catégorie extrêmement vaste ; on citera entre autres Ibsen, Zola, Hamsun, Strindberg – dont il possédait de nombreux ouvrages ;

les auteurs dont la fréquence des citations par l'artiste semble indiquer une influence beaucoup plus profonde dans sa formation intellectuelle : des oeuvres porteuses d'une réflexion philosophique, éthique ou artistique que l'artiste utilisa comme référence ; c'est *La Divine Comédie* de Dante, *Faust* de Goethe, les oeuvres de Dostoïevski, Ibsen, Poe, Shakespeare, Kierkegaard dans les dernières années, Nietzsche également que l'artiste considèrait comme un poète plus que comme un philosophe.¹⁵⁰ ;

les auteurs qui l'inspirèrent en tant que plasticien, et dont la lecture donna lieu à une création picturale ou graphique : Ibsen, Obstfelder, Baudelaire dans une moindre mesure.

Seul homme de lettres à figurer dans les trois catégories : Ibsen, qui représenta à la fois le plaisir de la lecture, la réflexion métaphysique et l'ouverture à un dialogue artistique entre texte et image.

2 – La production littéraire de Munch

Les fragments autobiographiques

Le rapport de Munch à la littérature ne s'est pas limité à la fréquentation d'hommes de lettres et la participation aux groupes de réflexion intellectuelle. L'artiste s'essaya de façon

¹⁴⁹ « Munch possédait à un haut niveau ce qu'on trouve rarement chez les peintres : une réelle culture littéraire, il avait une connaissance remarquable de la littérature contemporaine, et son jugement sur une oeuvre littéraire était pour moi des plus précieux. En outre il s'intéressait à l'occultisme (...) La fréquentation de Munch fut ma dernière expérience spirituelle profonde en Allemagne – parmi des amis ». S. Przybyszewski, 1965, pp. 222-223.

¹⁵⁰ R. Stenersen, p. 92.

Hans Jæger fut l'incitateur de ses expérimentations littéraires.

Dans le dernier numéro de *Impressionisten*, la bohème édictait ses neuf commandements, dont le premier en particulier eut d'importantes répercussions sur le jeune peintre : « Tu écriras sur ta propre vie¹⁵¹ ». La doctrine prévalante, celle d'une implication personnelle absolue, était héritée tant de « l'obsession du moi » des Romantiques¹⁵² que de l'exigence vériste des naturalistes. Sous l'influence de la bohème, le jeune peintre commence à écrire vers la fin des années 1880 sur ses propres expériences, en particulier sa liaison avec une femme mariée. Dans les années 1889-90, tandis qu'il réside à St-Cloud, il rédige ses souvenirs d'enfance : principalement les événements douloureux des décès successifs de sa mère et de sa soeur, ainsi que ses propres accès de maladie. Egalement dans les notes de ces années-là, ses impressions de la vie française, de ses voyages, qu'il envoie pour publication au journal *Verdens Gang*¹⁵³, ainsi que son « Manifeste de St-Cloud », où l'artiste proclame ses ambitions picturales.

En 1898, probablement influencé par *Le Plaidoyer d'un fou* de Strindberg dont il possède le manuscrit original en français – l'auteur suédois exposait dans son roman les vicissitudes de son premier mariage avec autant de crudité que de partialité - Munch reprend la rédaction de ses notes autobiographiques et fait le journal de sa liaison tumultueuse avec Tulla Larssen. Celle-ci se termine de façon assez dramatique à l'été 1902, la jeune femme harcelant le peintre, utilisant chantage au suicide et mise en scène macabre. Lors d'une violente altercation, un coup de feu accidentel fait perdre à Munch le majeur de sa main gauche. De 1902 à 1908, l'artiste revient dans ses notes de façon constante, voire obsessionnelle, sur l'événement et le personnage de Tulla Larssen, dans ce qu'il intitule « Le Journal d'un poète fou ». En 1908, la tension nerveuse accumulée depuis le drame et entretenue par la vie de bohème de l'artiste aboutit à une grave crise paranoïaque, et Munch se fait interner à Copenhague. Interdit de peinture les premiers temps, il lit et essaye « **d'écrire un genre de livre à la Don Quichotte sur toutes mes expériences étranges** »¹⁵⁴. **Au même moment, il rédige le texte du conte philosophique qui, accompagné de gravures, deviendra Alpha et Oméga (fig.8) : « Je suis en plein travail, j'écris l'histoire du début à la fin (...) Je crois que ceux qui me connaissent comprennent que je peux aussi dépeindre en mots les instincts bestiaux de mes congénères d'une façon puissante et au caractère pictural (...) Maintenant je dois commencer à travailler sur le livre, qui je crois sera bientôt fini -**

¹⁵¹ Traduction littérale. La phrase a parfois été traduite comme « Tu écriras ton autobiographie », ce qui nous paraît excessif. Le principe de la bohème est naturaliste : asseoir la littérature sur une étude approfondie de la réalité, sur son expérience subjective, sur le traitement de sujets réalistes. Cette littérature doit-elle nécessairement être historique, comme l'autobiographie l'induit, ou l'expérience personnelle peut-elle donner matière à fiction, la phrase ne le précise pas.

¹⁵² G. Steiner, p.98.

¹⁵³ A. Eggum, « Importance des deux séjours de Munch en France en 1891-1892 », p.109. Il n'est pas précisé si ces impressions ont été finalement publiées. Il était assez fréquent, chez les peintres norvégiens en voyage, d'envoyer des articles de voyage.

¹⁵⁴ *Lettre à C. Gierløff, 27.11.1908, publiée in C. Gierløff, Edvard Munch selv, Oslo, 1953, p.289.*

il sera d'abord imprimé en quelques copies seulement ». ¹⁵⁵

L'artiste définit en 1929 cette production fragmentaire comme des « notes de journal, (...) des expériences en partie vécues, en partie imaginaires » ¹⁵⁶, mais son caractère autobiographique, même lorsqu'il est romancé, est prédominant. On peut considérer, malgré l'absence de dates de la plupart des carnets, que l'artiste a tout au long de sa vie tenu ce genre curieux de journal intime. Sa structure reste inorganisée, constituée de notes plus ou moins longues, autonomes, comme des impressions instantanées, des « poèmes en prose » ¹⁵⁷. Le style en effet est à mi-chemin entre poésie et prose, par des phrases souvent elliptiques, juxtaposées, dans un rythme haché. La ponctuation est particulièrement caractéristique, tant dans les notes que dans la correspondance de l'artiste, subordonnée aux fluctuations de la pensée : les phrases peuvent s'enchaîner sans le moindre point ou au contraire être hachées par l'emploi systématique de tirets au lieu de points ou virgules (procédé utilisé abondamment par Ibsen lorsqu'il veut souligner une pensée inachevée ou un nondit) ; les retours à la ligne sont aléatoires. L'écriture est le reflet graphique du débit nerveux que l'artiste avait à l'oral : oscillant entre mutisme et flot de paroles, Munch pouvait être silencieux pendant des journées entières, ou à l'inverse monopoliser une conversation qu'il ne concevait qu'à deux interlocuteurs : « **Les phrases venaient en bribes courtes et hachées, une cascade que l'on ne pouvait arrêter. Il ne se laissait pas interrompre. Il était clair qu'il se protégeait en parlant d'un seul bloc. Il n'aimait pas qu'on lui pose des questions. Si lui-même en posait, il n'attendait souvent pas la réponse. Il trouvait sa réponse sur le visage de son interlocuteur** ». ¹⁵⁸

Egalement significatif, un souci très relatif de la correction grammaticale : la concordance des temps n'est pas toujours respectée. De même, G. Woll note que Munch, comme Jæger, utilise une orthographe phonétique, écrivant les mots tels qu'ils sont prononcés – écriture qui s'éloigne du bokmål. ¹⁵⁹ Là encore, l'artiste affirme la prédominance de la fonction communicative de l'écriture au détriment de la prescription linguistique : le mot est conçu comme *medium* de restitution d'expériences sensorielles ou émotionnelles avant d'être un outil intellectuel obéissant à des lois grammaticales ou orthographiques. Ce caractère totalement inorganisé, d'une pensée toujours en éveil, fluctuante, éparpillée, se retrouve encore une fois à l'oral ; le livre d'I. Gløersen ¹⁶⁰ restitue merveilleusement les longs discours dans lesquels l'homme pouvait se lancer, passant

¹⁵⁵ Lettre à C. Gierløff, 13.05.1908, OKK T 2745, citée in B. Torjusen, p. 42.

¹⁵⁶ T 2787, 15.02.1929, traduit in cat.1998, Paris, p. 332.

¹⁵⁷ Lettre de Munch à R. Hoppe, 03.03.1929, citée in B. Torjusen, p.27.

¹⁵⁸ R. Stenersen, p. 110. Munch confirme cette interprétation : « Comme tous les êtres nerveux, je parle beaucoup. Quand je parle, je tiens captif celui que j'ai en face de moi et je me venge de ses attaques. Certaines personnes se servent des mots comme d'un gaz toxique pour engourdir leur proie et l'obliger à exécuter leur volonté. Moi, j'utilise les mots comme une arme de défense ». (video E. Munch, *L'Expressionniste norvégien*, Norsk Film A/S, 1963-1978, v.f. 1991)

¹⁵⁹ G. Woll , « The Tree of knowledge » in cat. 1978-79, Washington, *Edvard Munch – symbols and images*, p. 229.

sans transition apparente d'une idée à une autre, d'un thème à un autre, poursuivant dans des digressions en oubliant son auditoire pour finalement conclure par une interrogation.

La même caractéristique imprègne sa production épistolaire, dont une grande partie nous est parvenue, soit par la conservation par l'artiste des brouillons qu'il rédigeait, soit par celle de sa correspondance par les destinataires. De même, de précieuses sources ont été exploitées grâce à l'attitude presque fétichiste de l'artiste envers les papiers de quelque nature que ce soit – et particulièrement les lettres de ses intimes, qu'il emmagasina sa vie durant dans des malles et pour certaines emportait avec lui en voyage. De toute évidence, il leur accordait la même importance affective qu'aux portraits de ses amis, qu'il réalisait pour les garder auprès de lui, les considérant comme ses « anges gardiens » .

L'écriture de Munch est de façon générale difficile à lire, et devient sous le coup de l'émotion indéchiffrable. Est-ce pour canaliser l'émotivité et la spontanéité parfois éparpillée de ses pensées que Munch rédigeait des brouillons de ses lettres ? Celles-ci n'en restent pas moins ardues à déchiffrer, comme son amie Eva Mudocci le lui reprochait avec humour : « **Hélas - tu dis qu'un homme et une femme ne devraient pas se comprendre – c'est donc pour cela que tu écris aussi peu clairement !** »¹⁶¹ Souvent, le brouillon diffère nettement de la lettre finale, car l'artiste a suivi un autre chemin de pensée et a oublié le destinataire pour s'absorber dans une réflexion intérieure : de la note rédigée à l'occasion de la mort de Strindberg, originellement une lettre adressée à une dame allemande, B. Torjusen remarque : « **As often is the case when Munch wrote drafts for letters, he dropped the original subject and continued with the thoughts that preoccupied him at the time** ». ¹⁶² La correspondance devient alors note intime, et témoigne d'une communication toujours aléatoire et fragile de la part d'un artiste tiraillé entre sa fragilité psychologique favorisant un constant repli sur soi et sa curiosité intellectuelle faisant de lui un spectateur avide de la réalité extérieure. Les témoignages de son entourage concordent pour souligner ce paradoxe de l'homme entre isolement absolu et besoin de communiquer¹⁶³ .

De même que l'artiste est constamment entre réalité extérieure et monde intérieur, il est lui-même son premier spectateur. L'auteur joue d'ailleurs sur les registres d'énonciation, et n'utilise pas systématiquement l'emploi de la première personne. Il se

¹⁶⁰ I. Gløersen, *Den Munch jeg møtte [Munch tel que je l'ai connu]*, Oslo, 1956.

¹⁶¹ Lettre d'Eva Mudocci, 1905, citée in B. Torjusen, p. 16

¹⁶² « Comme souvent lorsque Munch écrivait des brouillons de lettres, il abandonna le sujet initial et suivit les pensées qui l'occupaient à cet instant ». B. Torjusen, p. 43, note 8.

¹⁶³ Parmi les nombreuses anecdotes attestant d'une distraction telle qu'elle devient mise à l'écart de la réalité : « Souvent c'était par pure concentration que Munch faisait des impairs. Un jour il avait rencontré Ludvig Karsten dans la rue et l'avait invité à dîner. Ils entrèrent au Grand Café, mais ne s'assirent pas à la table habituelle de Munch. Munch commanda le menu et le vin, puis il se leva et alla aux toilettes. Lorsqu'il revint, il alla s'asseoir à sa table accoutumée. Il demanda la carte. Karsten alla vers lui et lui demanda : Tu ne veux pas manger avec moi ? 'Si, volontiers', dit Munch. 'Alors tu es en ville en ce moment ?' » (R. Stenersen, p. 118)

désigne parfois par son initiale ou utilise un nom d'emprunt : dans plusieurs de ses notes du « Journal d'un poète fou », il se décrit sous le nom de Nansen, qui est « **le nom que l'écrivain Herman Colditz avait donné à Munch dans le roman-clé sur la bohème de Christiania, Un intérieur d'atelier (1888), ce qui indiquerait que Munch avait véritablement un roman en tête** ». ¹⁶⁴ Dans ses souvenirs d'enfance, en particulier ceux liés à la mort de sa mère, Munch donne à sa soeur Sophie et lui-même les noms d'emprunts de Berta et Karlemann. Cette autobiographie à la troisième personne a certainement été inspirée par Strindberg qui, dans *La Chambre rouge*, raconte ses expériences à travers le filtre du personnage Jean.

Le procédé de distanciation introduit ainsi entre l'auteur et le personnage qu'il crée ¹⁶⁵ est le reflet d'une volonté esthétisante – Munch s'éloigne en cela des prescriptions de ses amis de la bohème - mais il n'en a pas moins des causes psychologiques. Ce sentiment d'être étranger à soi-même, cette distance que l'homme prend avec son *ego* pour devenir spectateur de soi et du monde extérieur est une des caractéristiques essentielles du processus de création, mais il prend chez Munch des proportions extrêmes, et est retranscrit dans ses tableaux tout autant que dans ses écrits. Dans une peinture comme *Mort dans la chambre de la malade* (fig. 9), l'artiste se représente parmi ses frères et soeurs assistant à la mort de l'aînée Sophie. Le visage de sa soeur Inger, qui fait face au spectateur, est caractérisé en détail ; en revanche, les deux frères, de profil ou profil perdu et au visage sans traits, ne sont pas identifiables. La silhouette qui s'éloigne vers la porte à gauche paraît beaucoup plus jeune que celle qui se tient dans une masse unie avec les deux soeurs, et l'on pourrait y voir son frère Andreas, mais comme dans beaucoup de ses oeuvres basées sur des souvenirs d'enfance, l'artiste a joué avec la logique chronologique et représente la fratrie non à l'âge qu'elle avait au moment du drame, mais à l'âge de la réalisation du tableau, époque à laquelle l'écart d'âge entre les frères est à peine perceptible. La frêle silhouette d'adolescent qui se dirige vers la porte pourrait donc bien plutôt être l'Edvard de 1877 tandis que l'homme qui, adossé à Inger comme dans une relation siamoise, contemple l'agonie de Sophie, serait peut-être l'Edvard de 1892. Les deux « je », le je/acteur et le je/spectateur cohabitent ici, trouvant leur distinction dans une dialectique passé/présent. A moins que les deux silhouettes similaires aux actions opposées – l'une fuyant la scène, l'autre en étant acteur – ne soient les représentations des sentiments ambivalents qui habitent l'artiste témoin ; phénomène qu'E. Kris voit dans la littérature comme « l'interconnexion des figures parallèles » lorsque « **les pulsions relevant d'une seule situation ont été réparties entre deux personnages** ». ¹⁶⁶ Dédoublage psychologique qui, dans les écrits, est exprimé par l'indifférenciation dans l'emploi du « je » et du « il », d'autant plus marquée que souvent à l'intérieur d'une même note alternent les deux pronoms, dans une écriture qui bouscule les règles traditionnelles de l'autobiographie :

¹⁶⁴ A. Eggum, cat. expo. Oslo, 1999, *Munch og Warnemünde*, p. 45.

¹⁶⁵ Sur les différentes possibilités de l'écriture autobiographique, voir P. Lejeune, *Je est un autre – L'autobiographie de la littérature aux médias*, Paris, 1980.

¹⁶⁶ E. Kris, *Psychanalyse de l'art*, Paris, 1978, pp. 343-344.

« Papa c'est si noir ce que je crache -
Vraiment mon garçon -
Il prit la lampe et regarda -
Je vis qu'il cachait quelque chose -
La fois d'après il cracha sur le drap et vit que c'était du sang -
C'est du sang papa -
Il me caressa la tête – n'aie pas peur mon garçon
J'allais mourir de phtisie - il avait tellement entendu
dire que quand on crache du sang c'est qu'on a la phtisie ». ¹⁶⁷

La fonction de catharsis semble être la principale raison de rédaction de ces notes, confessions intimes écrites pour la plupart dans un état émotif intense : cette note où l'artiste relate lors de son enfance sa confrontation avec la mort accompagnée des prières de son père porte la date de février 1890, peu après la mort du docteur Munch, et a vraisemblablement été écrite en plein deuil ; de celles relatant la relation avec Tulla Larssen, Arne Eggum note que « **souvent [Munch] a dû écrire sous une forte pression psychique ou sous l'influence de l'alcool ; l'écriture est en effet parfois complètement illisible** ». ¹⁶⁸

Une des nombreuses notes relatant l'accident de 1902 exemplifie l'écriture de Munch, tributaire de ses impressions et de son émotivité : les phrases se font toujours plus courtes, plus hachées pour exprimer la puissance dramatique du moment. Les mots sont extrêmement simples, les phrases détachées les unes des autres, comme sculptées, par un retour à la ligne systématique. L'écriture a des propriétés picturales qui ont conduit R. Rapetti à qualifier ces notes d'« esquisses autobiographiques » ¹⁶⁹ : l'artiste exprime la profonde émotion des personnages non par la formulation de leurs pensées intimes, comme la littérature lui en donne la possibilité, mais par la description objective d'actions et de postures, la reconstitution d'impressions visuelles qui en eux-mêmes portent la tension dramatique :

« Tout son corps est secoué de crampes, il regarde égaré, se penche et tend les bras
Elle reste toujours droite et raide dans l'ouverture de la porte de la cuisine
Elle s'avance vers lui
Il baisse la tête
Que penses-tu faire avec ce revolver, dit-elle
Il ne répond pas - tient un revolver dans son poing crispé
Il est chargé ?
Il ne répond pas - regarde en l'air sans voir
Il est assis, tendu
Réponds - il est chargé ?
Un violent de coup de feu et la pièce se remplit de fumée
M. se lève - du sang goutte de sa main - il regarde étourdi autour de lui et se couche

¹⁶⁷ T 2771, datée 05.02.1890.

¹⁶⁸ Cat. expo 1999, Oslo, p. 31.

¹⁶⁹ R. Rapetti, « Munch et Paris : 1889-1891 », extr. de cat. expo. 1991-92, Paris-Oslo, p. 64.

sur le lit ». ¹⁷⁰

Quel jugement porter sur ces notes autobiographiques ? Peuvent-elles constituer une véritable production littéraire ? L'artiste les a toujours considérées non comme un journal intime, mais comme un matériau pour une éventuelle création. Beaucoup de notes, comme celles-ci, sont d'une puissance émotionnelle qui les rend fascinantes, mais toutes n'ont pas une réelle valeur poétique. De façon générale, les trop nombreuses redites et l'absence de continuité rendent exclue la publication d'un livre achevé. Munch retravaillait ses motifs littéraires de la même façon qu'il retravaillait ses motifs picturaux : les mêmes scènes, les mêmes souvenirs resurgissent d'un carnet de notes à l'autre, de nombreuses années après, tout comme le peintre réalisait de véritables séries picturales sur un même sujet tout au long de sa vie.

Peut-on reprendre le terme qu'attribuait P. Georgel à Victor Hugo ¹⁷¹, et dire de Munch qu'il fut poète « malgré lui » ? L'artiste prit incontestablement au sérieux ses activités littéraires. Dans ses années de fréquentation des cercles littéraires, il proclama à plusieurs reprises qu'il abandonnait ses pinceaux pour l'écriture : un article anonyme relatant les soirées au Schwarzen Ferkel rapportait que Munch, après avoir reçu deux bourses du gouvernement norvégien pour sa formation, abandonnait la peinture et « traduisait ses idées en mots et en gratifiait le public du Schwarzen Ferkel » ¹⁷². En 1897, l'ancien membre Bengt Lidforss rapporta à Strindberg que Munch avait abandonné la peinture et écrivait un livre intitulé *L'Enfer* ¹⁷³ - certainement sous l'influence de *l'Inferno* de Strindberg de 1896. Ses résolutions ne sont restées que des proclamations de principe, et il est vraisemblable qu'elles n'aient été considérées que comme des boutades par l'artiste. Il semble néanmoins que Munch ait eu des véritables prétentions littéraires, et bien que de qualité très inégale, ses écrits sont souvent empreints d'une poésie, d'une charge émotionnelle et d'une maîtrise des mots qui indiquent un talent littéraire indéniable.

L'idée de réaliser une création aboutie à partir de ces notes poétiques n'a jamais abandonné l'artiste, en particulier dans sa vieillesse. En 1929, il écrivait à l'historien d'art R. Hoppe qu'il cherche à « rassembler des notes .. ce que j'appelle des journaux de l'âme, en un tout, et cela prend du temps. J'essaye d'organiser cela, mais je ne sais pas à quoi cela va aboutir. J'ai fait imprimer quelques pamphlets » ¹⁷⁴, mais les pamphlets en question, qui exposent les théories artistiques et les sources d'inspiration du peintre, sont en réalité d'un intérêt plus historique que littéraire. La présence de nombreuses ratures et corrections ultérieures, en particulier entre 1909 et 1915 semble indiquer que l'artiste aurait envisagé sérieusement une publication à cette époque de sa vie, mais dans ses dernières années il insistait sur le caractère privé de ces essais littéraires, et exprima à

¹⁷⁰ T 2732, 1902-08, cité in cat. expo 1999, Oslo, pp.30-34.

¹⁷¹ J. Lafargue, *Victor Hugo – dessins et lavis*, 1983, p.9.

¹⁷² R. Heller, in cat. 1978-79, Washington, *Symbols and images*, p. 109. Selon R. Heller, l'article fut écrit par un des membres du groupe, l'écrivain Franz Servaes.

¹⁷³ A. Eggum, 1990, p.16.

plusieurs reprises son incertitude sur leur valeur : « Je n'utilise jamais de corbeille à papier, c'est pourquoi c'est terriblement difficile de discerner le bon grain de l'ivraie » écrivit-il quelque temps avant sa mort¹⁷⁵. La publication lui paraissait plus dictée par le devoir d'une quête continue de création artistique, que par la satisfaction d'une oeuvre dont il doutait malgré tout de la valeur : « Quand je regarde mes notes, je trouve la plupart naïves .. mais puisqu'on doit les considérer comme de l'art - il faut les éditer quelque peu expurgées ». ¹⁷⁶ Vraisemblablement en vue de son legs, il les classa tout d'abord en deux parties, l'une portant l'inscription « A lire par moi seul » et l'autre « A brûler », mais en 1932 ces mentions manuscrites furent rayées et remplacées par « **A lire par des hommes capables de compréhension et libres d'esprit après ma mort** »¹⁷⁷.

L'artiste a de toute évidence été partagé entre son insatisfaction de la valeur artistique de ces notes et l'importance de leur dimension affective. Il n'a apparemment pas su utiliser son vécu personnel de la même façon qu'il l'a fait dans son art pictural, où la maîtrise de la forme plastique est le prisme à travers lequel la réalité devient art. Dans ses tableaux, l'implication personnelle est un outil important, au service de la « Déesse de l'Art » comme se plaisait à l'appeler Munch, mais non une fin en soi. « Je ne peins pas ce que je vois, mais ce que j'ai vu », un des aphorismes du peintre les plus fréquemment cités, peut être rapproché de nombre de déclarations analogues d'artistes, dont Manet, mais est plus probablement hérité des principes de la bohème, peut-être une référence directe à la profession de foi naturaliste de Jæger dans sa plaidoirie au procès de Christian Krohg : « **Ce que vous devez peindre maintenant, c'est ce que vous avez vu** ». ¹⁷⁸ Munch reprenait les termes de Jæger dans un sens différent, sans songer à prêcher un naturalisme qu'il avait pratiqué à ses débuts mais dont il s'était éloigné - Jæger d'ailleurs n'appréciait pas outre mesure sa peinture, et déplorait le caractère « non fini » de ses tableaux. De même, la citation du peintre est trop souvent mal interprétée. La distinction que l'artiste fait entre « ce que je vois » et « ce que j'ai vu », vise à se positionner par rapport à l'impressionnisme prévalant, à revendiquer une lecture

¹⁷⁴ Lettre E.M. à R. Hoppe, février 1929, cité in B. Torjusen, p. 18. Les pamphlets dont parle l'artiste sont *Livfrisen [La Frise de la Vie]* (1918) puis *Livfrisens tilblivelse [La Genèse de la Frise de la Vie]* (1929), publiés à l'occasion d'une grande exposition rétrospective à Oslo, dans lequel il expose ses conceptions artistiques, relate la visite d'Ibsen en 1895 et inclut quelques-uns de ses textes anciens comme « Le Manifeste de Saint-Cloud ». En outre, il en insère d'autres dans le catalogue d'exposition sous le titre « 1889-1929 : Quelques extraits de mon Journal ».

¹⁷⁵ Lettre à C. Gierløff, 1943, publiée in C. Gierløff, p. 295.

¹⁷⁶ OKK 2734, introduction rédigée en 1929 au « Journal d'un poète fou », citée in B. Torjusen, p.16. L'artiste est également parfois plus optimiste, comme dans cette note de 1933 : « J'ai aussi dans de grandes caisses des manuscrits qui dorment entre autres une biographie et de nombreux romans. Si je me décidais à les sortir je ferais sûrement de l'argent » (T 204-13). Les jugements de Munch sont souvent contradictoires, mais les faits ne laissent guère de doute sur son indécision quant à la qualité de sa production littéraire.

¹⁷⁷ A. Brenna, p. 197

¹⁷⁸ *Verdens Gang*, 19.10.1887

subjective qui ne se borne pas à restituer l'image du monde extérieur, mais la rend à travers le prisme de l'expérience et de la sensibilité personnelles de l'artiste, le facteur temps étant nécessaire à une ingestion de ces impressions et une maturation grâce à l'expérience de l'artiste pour aboutir à une restitution subjective et unique. Les principaux reproches que faisaient les artistes scandinaves à l'école impressionniste française étaient la neutralité de la restitution objective de l'instant et le manque d'implication émotionnelle de l'artiste. En opposant « ce que je vois » à « ce que j'ai vu », en insistant sur le rôle intermédiaire de l'artiste avec son vécu et sa subjectivité dans le processus de transformation de la nature en art – « L'art est le contraire de la nature »¹⁷⁹ - Munch se démarquait de « l'impressionnisme naturaliste » de ses débuts pour poser les jalons des théories expressionnistes. Or, la phrase a souvent été lue simplement comme une revendication du poids du passé de l'homme dans son expression artistique, et utilisée pour justifier l'attribution à l'oeuvre de Munch d'un caractère autobiographique primordial - caractère surestimé. Les exégètes de l'artiste ont parfois trop tendance à lire ses oeuvres à la lumière de la biographie, au risque de montrer l'artiste comme un « peintre de soi-même », de réduire son oeuvre à une projection narcissique ou une tentative d'auto-thérapie. En réalité, si les tableaux ouvertement autobiographiques sont - et c'est naturel - parmi les plus chers au peintre, ils constituent une partie statistiquement minime de son oeuvre. Bien qu'on ne puisse nier que la dimension autobiographique soit l'un des ressorts essentiels de l'oeuvre du peintre, il serait erroné de ne juger celui-ci qu'en fonction de celle-là. « Ce que j'ai vu » ne veut nullement dire « ce que j'ai vécu » ; que le peintre se réclame le témoin du monde l'environnant, cela n'a rien de nouveau ni qui implique une vision égocentrique. Qu'il soit nécessairement enclin, lui qui traduit son environnement en formules plastiques, à restituer de même ses propres expériences, n'est que logique. Tant en peinture qu'en littérature, les artistes n'ont pas attendu la bohème de Christiania pour avoir recours à leur vécu comme matériau créateur, même s'ils n'ont pas fait de ce procédé un credo artistique. D'ailleurs, Munch prenait lui-même ses distances assez tôt avec cette proclamation dans une lettre à son ami poète Emmanuel Goldstein de l'été 1892 : « Je commence à être fatigué de tous ces gens qui écrivent leur vie - On vit dans l'angoisse d'être traîné au septième étage pour s'entendre raconter une vie en deux mille pages - ici il n'y a bientôt plus un homme qui n'ait pas écrit le roman de sa vie ». ¹⁸⁰ Refusant l'égocentrisme de la bohème, le peintre fit la distinction entre son besoin propre de réaliser son autobiographie, l'intérêt que celle-ci pouvait présenter au niveau artistique, et la création artistique qui peut être investie de la sensibilité de l'artiste sans être obligatoirement chargée de son vécu personnel.

Mentionnant cette question de la part autobiographique dans la création, E. Kris insiste sur l'importance de la distance à prendre entre vécu et création : « **Les grands écrivains se montrent, certes, aussi préoccupés de leur propre expérience, aussi égocentriques que les autres. Toutefois, leur réussite est peut-être, en partie, due à**

¹⁷⁹ « Je ne peins pas d'après nature – je prends – ou je puise dans sa richesse. Je ne peins pas ce que je vois – mais ce que j'ai vu – L'appareil photographique ne pourra pas concurrencer le pinceau et la palette – aussi longtemps qu'on ne pourra pas l'utiliser en enfer ou au paradis. (...) L'art est le contraire de la nature. » *Livsfrisens tilblivelse*, pp. 1-2.

¹⁸⁰ Lettre à E. Goldstein, non datée, été 1892.

leur capacité de se détacher plus complètement de la réalité immédiate de leurs expériences réelles et de faire leur un éventail plus grand de sujets ». ¹⁸¹ Si Munch est parvenu à ce détachement dans son oeuvre pictural – et les milliers de tableaux qu'il a réalisés sur des sujets où il n'est pas lui-même acteur le démontrent assez -, on peut en revanche conclure à un échec relatif dans le domaine littéraire.

Dans son testament rédigé en 1940, où il légua à la Ville d'Oslo l'ensemble de son oeuvre, le peintre a décrété que les « **oeuvres littéraires iront à la Ville d'Oslo qui, en accord avec le jugement d'experts décidera si, et dans quelle mesure, elles doivent être publiées** ». ¹⁸² L'artiste n'a curieusement pas précisé quels experts devaient se prononcer sur la valeur artistique de ses écrits. Les conservateurs successifs du musée Munch en charge de la gestion du legs, n'ont pour l'instant pas cherché à réaliser de publication, et se contentent de reproduire les notes qu'ils jugent les plus intéressantes dans les catalogues d'expositions.

Les productions mixtes texte/image

La rédaction de son autobiographie, ou d'une oeuvre littéraire fortement autobiographique - l'artiste n'a apparemment jamais cherché à écrire sur un sujet entièrement fictif - est restée une tentative avortée. Sans doute la continuité parfois fastidieuse qu'exige la construction d'un livre, une biographie qui plus est, s'éloignetelle trop de la technique picturale comprise par Munch comme la restitution d'impressions ressenties dans un espace/temps délimité. Il n'est certes pas un hasard que les notes écrites qui ont pu être exploitées par l'artiste pour une création plastique sont en majorité des impressions sensorielles instantanées. La poésie consiste pour Munch en « des pensées et des sensations concentrées » ¹⁸³ que l'artiste peut exprimer soit à l'aide du mot, soit à l'aide de l'image. C'est ainsi que lui-même a souvent précisé que les motifs les plus importants de son oeuvre ont vu le jour sous la forme écrite avant la forme picturale. ¹⁸⁴ En témoigne la genèse du *Cri* : les notes dans lesquelles l'artiste relate son expérience d'un soir où la vue d'un coucher de soleil a provoqué une soudaine angoisse, sont antérieures à la création du tableau, à laquelle Munch est parvenu difficilement, se plaignant longtemps de ne pouvoir trouver les moyens d'exprimer ce qu'il avait ressenti. Une feuille de 1892 montre l'utilisation simultanée des deux langages : une vignette au crayon, fusain et gouache est une première étude de ce qui deviendra *Désespoir*, tandis qu'à côté un texte explicite la narration :

¹⁸¹ E. Kris, p. 41. Egalement, p. 355 : « L'analyse clinique des artistes créateurs fait penser que l'expérience vécue par l'artiste n'intervient pas pour beaucoup dans sa vision. Son pouvoir d'imaginer des conflits peut, de loin, transcender l'horizon de son expérience personnelle. » La proportion de l'expérience vécue varie selon chaque artiste, elle est – relativement – importante chez Munch, beaucoup moins chez Ibsen.

¹⁸² Cité in B. Torjusen p. 16.

¹⁸³ Lettre de mars 1898 au poète Max Dauthenday, citée in B. Torjusen, p. 20.

¹⁸⁴ A. Eggum, 1990, p. 17.

« Je marchais sur la route avec deux amis - alors le soleil se coucha
le ciel devint soudain rouge sang
(rayé : et je ressentis un souffle de tristesse)
une douleur diffuse au coeur
Je m'arrêtai, me penchai contre la rampe fatigué
à mourir - au-dessus du fjord et de la ville bleus noirs
une étendue de sang et de langues de feu
Mes amis poursuivirent leur route et je restai
tremblant de peur -
et je ressentis un cri large et infini traverser la nature. » ¹⁸⁵

Après bien des recherches, Munch parvient à donner une forme plastique à cette expérience sensorielle qui le hante dans *Le Cri* de 1893, puis en effectue plusieurs versions picturales et graphiques, dont une lithographie de 1895 à laquelle il adjoint un titre et une légende en allemand : « Geschrei / Ich fühlte das große Geschrei durch die Natur » (fig. 34). Il reprend néanmoins le motif à l'écrit : une note à la datation incertaine, entre 1897 et 1905, est très semblable à celle de 1892¹⁸⁶ ; une autre, plus tardive, restitue l'expérience de façon aussi courte et condensée que possible. Ecrite en majuscules rouges, elle assène :

« JE MARCHAIS SUR LA ROUTE
AVEC DEUX AMIS ALORS
LE SOLEIL SE COUCHA LE
CIEL SOUDAIN DEVINT
DU SANG ET JE RESSENTIS
LE GRAND CRI DANS LA NATURE » ¹⁸⁷

Un autre texte, sur *Le Baiser*, témoigne de la même évolution du texte explicatif à la phrase expressive :

« Le baiser -
il pleuvait une pluie chaude
je la pris par
la taille - elle s'approche
lentement -
deux grands yeux contre
les miens - une joue
mouillée contre la mienne
mes lèvres plongèrent dans les siennes
les arbres et l'air et

¹⁸⁵ T 2367, 1892.

¹⁸⁶ « Je marchais sur la route avec deux amis - et le soleil se coucha Le ciel soudain devint du sang - et je sentis comme un souffle de tristesse Je m'arrêtai - me penchai contre la rampe fatigué à mourir Au-dessus du fjord et de la ville bleus noirs des nuages de sang Mes amis poursuivirent leur route et me laissèrent Terrifié avec une blessure ouverte dans la poitrine. un grand cri traversa la nature. » (T 2782-as ; 1897-98 ? 1905 ?) Sur les multiples versions du *Cri*, voir R. Heller, 1973, pp. 103-109.

¹⁸⁷ T 2547-53, ca 1912-1915.

toute la terre disparurent
et je regardai dans un nouveau
monde- que jamais
auparavant je n'avais vu »¹⁸⁸.

Dans la version de *L'Arbre de la connaissance*, la narration disparaît pour laisser place aux pures sensations ; le « je » en tant qu'être actif est devenu un « je » uniquement réceptif :

« LE BAISER
DEUX LEVRES BRULANTES CONTRE LES MIENNES
LE CIEL ET LA TERRE ONT DISPARU
ET DEUX YEUX NOIRS REGARDAIENT
DANS LES MIENS - »¹⁸⁹

Le texte est écrit en majuscules multicolores - les mots CIEL en bleu turquoise et TERRE en vert se détachent du reste de la phrase en gris - et le graphisme joue autant sur les impressions visuelles que sur la sémiotique. Comme ses peintures, les textes de Munch s'épurent au fil des années, se font de moins en moins narratifs et se resserrent toujours plus autour de l'expérience sensorielle à retranscrire.

La plupart des oeuvres de la *Frise de la Vie* apparaissent également sous la forme de poèmes en prose, mais l'ordre de création entre tableau et commentaire littéraire est variable : entre le poème de 1893-94 et le tableau *La Voix*¹⁹⁰, il est malaisé de déterminer lequel est postérieur à l'autre. Les poèmes sur *Le Cri* étaient nés du besoin de retranscrire une expérience initiale extérieure ; à l'inverse, on peut se demander dans quelle mesure certains des textes n'ont pas été inspirés à l'artiste, non par une stimulation extérieure directe, mais par la vue de ses propres créations picturales. La série graphique *Le Miroir* a ainsi été conçue comme un portfolio des principaux motifs de la *Frise de la Vie*, auxquels l'artiste entendait « ajouter [s]es mots ». ¹⁹¹ Présentée lors de la large exposition rétrospective de Christiania à l'automne 1897, la série était composée de vingt-cinq gravures reprenant les motifs des principaux tableaux de l'artiste, collées sur des feuilles de carton brun, parfois aquarellées. Il n'y a pas trace de textes, mais la mise en page des gravures sur les cartons considérablement plus larges semble indiquer que Munch aurait eu l'intention initiale de publier un portfolio mêlant gravures et poèmes en prose. Le

¹⁸⁸ T 2783-46/47, 1905-1908 ?

¹⁸⁹ T 2747 A1. La traduction du norvégien se heurte aux mêmes difficultés que celle de l'anglais en ce qui concerne les temps du passé. Le verbe traduit en anglais par « vanished », nous semble dans T 2783-46 correspondre au passé simple « disparurent » car il se situe dans une logique narrative, tandis que dans T 2747 le passé composé « ont disparu » paraît plus approprié dans cette restitution immédiate de sensations multiples.

¹⁹⁰ *La Voix*, 1893, huile sur toile, 90x118.5, M 14.

¹⁹¹ Lettre février 1929 à Ragnar Hoppe : « Il y a longtemps j'ai aussi eu l'intention de faire un gros portfolio de mes principales gravures de *La Frise de la Vie* et d'y ajouter mes mots - essentiellement des poèmes en prose. » Cité in B. Torjusen p. 19, qui considère que « the big portfolio mentioned by Munch could hardly be anything else but the graphic series *The Mirror* [le grand portfolio mentionné par Munch pouvait difficilement être autre chose que la série graphique *Le Miroir*] ».

concept du portfolio de gravures est pour Munch le pendant naturel dans le domaine graphique de la construction sérielle que constitue sa *Frise de la Vie*, et les deux formes de travaux sont utilisées conjointement : la première publication d'une série graphique date de 1895, à l'initiative de Julius Meier-Graefe, dans la mouvance du cercle littéraire du Schwarzen Ferkel. Mais l'artiste a certainement été influencé également, dans sa tentative d'élaborer une oeuvre à la fois graphique et littéraire, par le *Noa Noa* de Gauguin. Lors de son séjour à Paris en 1896-1897, Munch a étroitement été lié à William Molard,¹⁹² ami intime de Gauguin qui avait travaillé chez eux à ses gravures sur bois de *Noa Noa*, dont il leur avait laissé à son départ en 1895 un certain nombre. Il est très vraisemblable que Munch a vu ces épreuves, de même qu'il a pu être informé de la version du manuscrit de *Noa Noa* remaniée par Charles Morice, et publiée par celui-ci dans *La Revue blanche* en 1897. Munch a sans aucun doute discuté avec Molard de son projet du *Miroir*, puisque celui-ci lui écrit en mars 1898, lui demandant s'il travaille toujours à son album lithographique « **dans lequel vous vouliez refléter toutes les différentes phases de votre vie - de la vie de votre âme** ».¹⁹³

La série n'a jamais été exposée de nouveau, et par la suite a été démantelée. Mais l'artiste a concrétisé ses recherches dans un autre album, « L'Arbre de la Connaissance du Bien et du Mal ». Commencé vers 1900 mais retravaillé au cours des années - certains textes datent des années 1920 - le cahier allie les principaux motifs graphiques du peintre aux notes écrites. Les dessins ou gravures chers à l'artiste sont insérés, soit collés, soit redessinés, et accompagnés des textes relatifs aux oeuvres, sans qu'une réelle adéquation entre sujet graphique et sujet écrit soit recherchée dans la mise en page. De même que les motifs graphiques datent pour la plupart des années 1890, les textes sont des reprises, souvent épurées de notes antérieures : souvenirs d'enfance, extraits du « Journal d'un poète fou », impressions instantanées auxquelles l'artiste a ultérieurement donné une forme plastique, ainsi que des réflexions métaphysiques témoignant d'une philosophie proche d'un panthéisme religieux. Cet album est resté pour l'artiste un matériau de travail, et n'a jamais été publié, mais tout laisse à penser que Munch tout au long de sa carrière avait la volonté d'aboutir à la réalisation d'un tel ouvrage permettant la symbiose entre texte et image.

Fin mai 1906, Munch écrit à son ami allemand Gustav Schiefler : « **Es wird Ihnen interessieren, daß ich beinahe einem Drama fertig geschrieben habe.** »¹⁹⁴

La pièce de théâtre dont parle Munch - *La Cité de l'amour libre* - est en réalité de portée modeste, et se lit plus comme une fantaisie satirique que comme une oeuvre littéraire. Après un incipit sous la forme du conte, elle se révèle une pièce en un acte, une

¹⁹² Franco-norvégien, Molard était marié à une sculptrice suédoise. Leur foyer a constitué un important point de rencontres entre artistes français et scandinaves, comme Strindberg, Bonnard, Vuillard, Marquet, Delius ou Jarry.

¹⁹³ Cité in B. Torjusen p. 29. La traduction en anglais respecte l'identité du verbe « speile »/refléter et du titre « Speilet »/ le miroir : « in which you wanted to mirror all the different phases of your life's - your soul's life. »

¹⁹⁴ « Cela vous intéressera d'apprendre que j'ai presque fini d'écrire une pièce de théâtre ». Lettre de Munch à Schiefler, mai 1906, *Munch/Schiefler I*, § 221. La syntaxe est celle de l'auteur. B. Torjusen (p.16) date pourtant la pièce vers 1904.

de ces sortes de nouvelles dramatiques que Strindberg a inaugurées, bien que l'auteur ne respecte pas la structure dramatique entièrement et mêle narration et dialogues.¹⁹⁵ Basée sur la liaison avec Tulla Larssen et le drame de 1902, elle dresse un portrait féroce de la bohème de Christiania et de son apologie de l'amour libre. Le Chanteur (un autoportrait déguisé), « fatigué des grandes souffrances », pénètre dans la ville de l'Amour libre, où le mariage est une simple procédure qui ne peut durer que de trois jours à trois ans. La réalité se révèle tout autre, les lois n'étant qu'une arme permettant à la femme d'assouvir son besoin de possession. Le Chanteur, harcelé par la Princesse Dollar, se voit faire une parodie de procès et est mis à mort.

Le texte comme les illustrations adjacentes sont d'un style délibérément grotesque, les phrases regorgeant de références parodiques à des oeuvres littéraires telles que *Macbeth*. Sans réelle valeur artistique, rédigée comme un exutoire (on pourrait même qualifier l'oeuvre d'acte de défoulement) au même titre que les nombreux croquis caricaturaux que l'artiste réalise à la même époque, figurant ses anciens amis de la bohème en autant d'animaux répugnants, la pièce dans l'oeuvre de Munch ressortit plus au chapitre de la caricature qu'à celui de la littérature.

Beaucoup plus intéressant est le portfolio lithographique que Munch réalise pendant son séjour à Copenhague en 1908, *Alpha et Oméga* (fig. 8). Le thème est le même que celui de *La Cité de l'Amour libre* - l'utopie amoureuse, et la trahison de la femme - mais conçu sous la forme d'un conte philosophique. *Alpha et Oméga*, premiers êtres humains sur une île, grandissent heureux jusqu'à ce qu'ils découvrent l'amour. Après un bref état de grâce, Alpha découvre que « le coeur d'Oméga était volage ». Elle le trompe en effet avec tous les animaux de l'île, puis s'enfuit sur le dos d'un chevreuil. Alpha reste seul, désespéré, entouré de tous les enfants d'Oméga, bâtards d'homme et d'animaux. Lorsqu'Oméga revient, Alpha fou de rage la tue. « Quand, penché sur le corps, il vit son visage, il fut terrifié par son expression. C'était exactement celle qu'elle avait eue dans la forêt, lorsqu'il l'avait le plus aimée ». Alpha est mis à mort par les petits d'Oméga, qui peupleront l'île.

Souvent ironique mais dépourvu de la hargne qui nuit tant à la pièce, le texte comme les dix-huit lithographies qui l'illustrent peut se teinter de douceur et d'émotion ; l'ensemble est d'une sincérité qui fait d'*Alpha et Oméga* une poésie en texte et en images.

Paradoxalement, ce sont ces deux productions, de qualité inégale, qui ont vu le jour en tant qu'oeuvre publiée. Mais c'est avant tout dans les poèmes en prose que le talent littéraire du peintre se révèle. Les recherches que Munch a effectuées tout au long de sa vie pour une oeuvre réalisant la symbiose entre texte et image témoigne de son besoin d'utiliser les deux médias, mais si la production picturale peut se réaliser indépendamment du texte, le texte peut difficilement se réaliser indépendamment de la formulation visuelle - pour preuve l'inachèvement des expérimentations purement littéraires. A propos de son journal intime et de ses poèmes, l'artiste insiste : « Mes tableaux constituent le journal de ma vie ».¹⁹⁶ Proposition qui semble très proche et pourtant témoigne d'une démarche inverse de celle de Kokoschka, qui lui affirme : « C'est vrai, je suis devenu peintre, mais je peins comme j'écrirais un journal intime ».¹⁹⁷ Tandis

¹⁹⁵ Publiée pour la première fois dans le catalogue 1981, Oslo, *Alpha og Omega*, elle ne compte qu'une quinzaine de pages.

que Kokoschka revendique une égale valeur pour ses productions littéraire ou picturale, Munch n'a cessé d'affirmer son état premier de peintre. L'intérêt littéraire est indéniable chez cet artiste, mais sa formation l'a contraint à voir plus qu'à écrire ; même lorsque le bagage intellectuel de l'artiste le poussait à chercher les mots pour rationaliser ses impressions sensibles, la concrétisation artistique finale se devait d'être plasticienne. La forme picturale est demeurée la vocation réelle, l'aboutissement de l'oeuvre dont la verbalisation constituait une étape dans le processus de maturation artistique.

Ces tentatives avortées d'une oeuvre littéraire semblent correspondre à la même passion pour l'expérimentation que celle qui a poussé l'artiste à pratiquer la musique, la photographie et la sculpture : un artiste de l'envergure de Munch ne pouvait pas ne pas s'essayer dans tous les domaines de la création, et c'est ainsi que doivent se lire ses notes comme ses saynètes : des expérimentations artistiques. On ne peut guère considérer Munch comme un peintre écrivain, bien qu'on ne puisse lui contester l'état d'une « vocation latente »¹⁹⁸ - vocation latente que nombre d'artistes ont partagé avec lui, et qui est à situer dans le contexte général des liens entre littérature et arts. La pratique parallèle de différentes formes artistiques est estimée depuis la Renaissance et le mythe de l'« uomo universale », et loin d'être le seul fait de l'Italie, elle est ancrée dans la tradition de l'Europe du Nord où les artistes défendent l'analogie entre poésie et peinture. **« Certains peintres rédigeaient leurs propres poèmes ou pièces de théâtre. A partir du XVe siècle, les artistes hollandais avaient souvent appartenu à des sociétés littéraires locales, connues sous le nom de 'chambres de rhétoriciens'. (...) Au cours du XVIIe siècle, cependant, la poésie et le théâtre devinrent progressivement l'apanage d'auteurs et d'acteurs professionnels, et les chambres de rhétoriciens périclitèrent »**.¹⁹⁹ La fréquence de tableaux à caractère théâtral dans la peinture hollandaise du XVIIe, ou de portraits d'artiste tel *L'Autoportrait allégorique* de Gerrit Dou²⁰⁰, dans lequel le peintre se montre la plume à la main, un livre ouvert, montre cependant que la perte d'une tradition certes minée par la querelle de la hiérarchie des arts, a été relativement lente, jusqu'à ce que les théories classiques ne concluent à la prohibition de tout mélange des genres : **« l'âge classique, au cours duquel apparaissent la 'littérature' et l'«écrivain' au sens moderne (...) voit aussi la domination du paradigme littéraire marquer de part en part la théorie artistique. Lessing opère une rupture esthétique en condamnant en 1766, dans son *Laocoon***

¹⁹⁶ « Mes tableaux constituent le journal de ma vie. Ces notes que j'ai prises ne constituent pas un journal dans le sens coutumier du terme. Il s'agit parfois de longs récits de mes expériences spirituelles, parfois de poèmes en prose. Mon art a été une auto-révélation ; il m'a aidé à trouver un sens à la vie. » (vidéo *Edvard Munch, l'expressionniste norvégien*).

¹⁹⁷ Interview d'O. Kokoschka in documentaire video '*Vielleicht bin ich der letzte Maler*' - Oskar Kokoschka, réal. D. Feicher – H. Sterk, prod. ORF-ZDF, 1986, 45'.

¹⁹⁸ Pour reprendre le terme attribué à Delacroix dans cat. 1998, Paris, *Delacroix, les dernières années*, p. 197.

¹⁹⁹ M. Westermann, *Le Siècle d'or en Hollande*, Paris, 1996, p. 61.

²⁰⁰ Gerrit Dou, *Autoportrait allégorique*, 1647, huile sur panneau, Dresde Gemäldegalerie Alte Meister.

ou Des limites de la peinture et de la poésie, la 'confusion des arts' au nom de la spécificité de leurs moyens d'expression »²⁰¹ - ce qui n'empêche pas un artiste comme William Blake de se distinguer aussi brillamment dans les deux formes d'arts.

L'époque romantique a fait revivre l'intérêt pour les « correspondances » artistiques, que dans le sillage de Delacroix et Baudelaire en France, Nietzsche et Wagner en Allemagne, les artistes s'employent à concrétiser à la fin du XIXe siècle. Victor Hugo et Henrik Ibsen avaient refusé tous deux d'exploiter leur don pour la peinture, sentant leur véritable vocation mise en danger par la pratique d'un autre art, et renonçant à ce qui constituait pour eux un simple loisir de peur qu'il n'empiète sur leur temps précieux²⁰². Ce choix était-il réellement dicté par une sensibilité propre ou était-il l'héritage de la querelle des arts ? Les artistes qui leur succèdent ont une conception diamétralement opposée, et la génération symboliste voit le développement des cercles artistiques qui défendent l'art contemporain dans ses différents domaines ; « **jamais autant qu'à cette époque (1870-1910), il n'y eut de relations aussi étroites entre artistes, hommes de lettres, philosophes et musiciens qui, les uns comme les autres, rejetaient la civilisation industrielle et le rationalisme pour quérir ailleurs la part d'imagination et du rêve que chaque être humain revendique** ». ²⁰³ Relations qui se manifestent, d'une part par la prolifération des cercles artistiques – en France, les groupes autour du *Mercur de France* et de *La Revue blanche*, les mardis de Mallarmé (que Munch fréquente mais dont la relation avec le poète reste un « décevant échange »²⁰⁴), au Bénélux La Jeune Belgique, le Haagsche Kunstlering, le Rotterdamsche Kunstkring, en Allemagne Zum Schwarzen Ferkel -, d'autre part par les incursions que font certains artistes dans un domaine qui n'est pas le leur. Incursions qui, pour la plupart, restent du domaine de l'expérimentation, mais qui annoncent certaines réalisations du XXe siècle. Si l'époque est fertile en amitiés entre peintres et poètes, rares sont encore ceux qui osent véritablement franchir les barrières de leur art et s'essayer alternativement aux deux disciplines. La pratique littéraire, pressentie par Delacroix, s'amorce de façon encore hésitante chez Gauguin, Redon, Munch, Hodler – qui manifestent dans ce domaine des dons certains, entravés par une timidité peu justifiée : la demande de collaboration littéraire que fait Gauguin à Charles Morice pour la rédaction de *Noa Noa* est due plus à des scrupules soudains qu'à un réel besoin, puisque l'artiste avait déjà fait preuve de ses capacités littéraires. **« Permits-moi de pleurer l'écrivain qui meurt en toi » dit Zola à Cézanne qui dans**

²⁰¹ D. Gamboni, p. 11.

²⁰² Les dessins d'Ibsen sont effectivement assez médiocres, et ne présentent un intérêt qu'anecdotique, bien que l'écrivain ait pu être influencé par sa pratique picturale dans son écriture. Ceux de Victor Hugo, en revanche, présentent des qualités expressives indéniables. Le poète, dont la production graphique s'élève à plus de trois mille dessins, avait curieusement vécu une grave crise en 1850 pendant laquelle il avait cessé d'écrire, mais s'était mis à dessiner. Pourtant, lui aussi renonce à sa pratique : « J'y passerais des jours et des nuits, et mon temps ne m'appartient pas. Je ne suis pas sur cette terre pour mon plaisir. Je suis une espèce de bête de somme attelée au devoir ». (Lettre 19.04.1864, citée in J. Lafargue, p. 10).

²⁰³ P. L. Mathieu, *La Génération symboliste*, Genève, 1990, p. 8

²⁰⁴ R. Rapetti, « Munch face à la critique française », p. 17.

sa jeunesse hésite entre poésie et peinture²⁰⁵. Les symbolistes ont amorcé une tendance qui ira s'affirmant malgré la poursuite des querelles renouvelées par la « crise [du symbolisme] au terme de laquelle Irving Babbit publie en 1910 un Nouveau Laocoon et préconise un retour au 'centre' de chaque art et aux 'genres tranchés' »²⁰⁶. Les peintres dans l'ensemble ne considèrent pas la multiplicité des pratiques artistiques comme un obstacle, mais bien plutôt comme un atout dans leur recherche créatrice, tendance qui s'impose au XXe siècle, avec les essais concluants des expressionnistes : les nouvelles et les pièces de théâtre d'Oscar Kokoschka, les romans autobiographiques d'Emil Nolde²⁰⁷, les pièces d'Ernst Barlach comme son autobiographie²⁰⁸, sont cette fois consacrés par leur publication, tandis que la production picturale de Strindberg – qui, contrairement à celle de Munch, est totalement dissociée de sa production littéraire - celle graphique d'Antonin Artaud sont aujourd'hui reconsidérées. Les expérimentations de fusion entre ces deux formes artistiques donnent également naissance au XXe siècle au « livre de peintre », forme noble du livre illustré lancée par Manet, et au « livre d'artiste », création double sous l'entière autorité d'un seul artiste, qui apparaît avec l'avant-garde russe en 1912, et se développe dans la seconde moitié du siècle.

Les études commencent à poindre sur ce phénomène de « double aptitude » (« Doppelbegabung », que pour W. Hofmann l'usage allemand donne un peu trop généreusement²⁰⁹), mais se heurtent cependant à plusieurs obstacles, dont le plus important reste le critère de jugement artistique. Les catalogues d'exposition ou travaux scientifiques cherchant à établir un recensement des « écrivains-dessinateurs » ont à l'heure actuelle évoqué plus de deux cents hommes de lettres célèbres qui pratiquaient aussi le dessin ou la peinture²¹⁰, mais cette littérature anthologique ne fait que donner quelques éléments et ne saurait constituer une étude typologique du phénomène. Pour W. Hofmann, « tant que la compilation obéit au désir d'être exhaustif, notre phénomène échappe à toute structuration esthétique. Il en résulte une promiscuité sympathique où le document banal côtoie l'étincelle pleine d'audace »²¹¹. Egalement source de contestation, le critère d'« écrivain-dessinateur » par rapport à celui de « peintre-écrivain », impliquant la primauté d'une vocation sur l'autre. Primauté qui serait ainsi évaluée selon des critères

²⁰⁵ *Lettre du 01.08.1860, citée in R. Jean, p. 40.*

²⁰⁶ D. Gamboni, p. 12.

²⁰⁷ E. Nolde, *Das eigene Leben*, 1913 ; *Jahr der Kämpfer*, 1934.

²⁰⁸ E. Barlach, *Ein selbsterzähltes Leben*, 1928.

²⁰⁹ W. Hofmann, « Les écrivains-dessinateurs – Introduction », *Revue de l'art*, n°44, Paris, 1979, p.7.

²¹⁰ L'article « Les écrivains-dessinateurs – Dictionnaire » (*Revue de l'art*, 1979, n°44, pp.19-56) recense 222 noms de la littérature internationale ayant produit des oeuvres graphiques ou picturales. On y trouvera également, bien que déjà ancienne, une bibliographie des catalogues d'exposition consacrés au sujet.

²¹¹ W. Hofmann, p.18.

assez subjectifs de quantité, qualité ou antériorité, parfois peu pertinents. Si indubitablement Victor Hugo fut un « écrivain-dessinateur » et Michel-Ange un « peintre-écrivain », que dire d'un artiste comme William Blake, un des très rares artistes pour W. Hofmann à mériter l'épithète de « génie double » ? De même, le « Dictionnaire » de la *Revue de l'Art* n'inclut pas Kokoschka, certainement pour la raison qu'on le considère avant tout comme un peintre. Pourtant, il reste le meilleur exemple d'une réelle dualité artistique, et peut être considéré autant comme écrivain que comme peintre. Non seulement, à l'instar de Munch, il a allié fréquentation des cercles littéraires (participant aux revues *Der Sturm*, *Die Fackel*), créations d'illustrations (Shakespeare, Kleist) et productions personnelles combinant texte et image (*Assassin*, *espérance des femmes*, 1908), mais il a en outre une réelle activité de pure littérature : plusieurs drames, une autobiographie – dont le caractère stylisé, voire falsifié pose la question de la biographie ou de la fiction – des essais et nouvelles, pour la plupart publiés et traduits. Dans ce sens, on peut lui attribuer les qualificatifs de « peintre-écrivain », voire de « double aptitude », témoins non seulement d'une vocation comme chez beaucoup d'artistes, mais surtout d'un réel aboutissement de cette vocation – que Munch n'a fait que préfigurer.

III – Munch et l'oeuvre d'Ibsen : un dialogue ininterrompu

1 - Les ouvrages de Munch liés aux pièces d'Ibsen : une production diverse mais continue

Définition du corpus - Méthodologie

Pour accueillir le legs par Edvard Munch en 1944 de la quasi-totalité de sa production artistique encore en sa possession - plus de 1 100 peintures, près de 6 000 dessins, esquisses et aquarelles, environ 18 000 gravures - la Ville d'Oslo a dû réaliser la construction d'un musée, le musée Munch (Munch-museet), inauguré en 1963. Ce n'est qu'à cette date que le recensement de l'oeuvre entier de l'artiste a pu être commencé, opération d'autant plus laborieuse et délicate que les milliers de dessins et gravures étaient emmagasinés dans des cartons sans la moindre indication de date ou titre.

Parmi cette production, des oeuvres portant sur des pièces d'Ibsen. Quelques-unes étaient déjà bien connues, car elles ont été réalisées dans le cadre d'une commande extérieure, ont fait l'objet d'une correspondance entre les différents acteurs et ont été rendues publiques dès leur exécution : ce sont deux lithographies effectuées pour le Théâtre de l'OEuvre à Paris, en tant que programmes des pièces *Peer Gynt* (fig. 10) et *John-Gabriel Borkman* (fig.1), ainsi que les « Stimmungsskizzen », « esquisses d'ambiance » demandées par le théâtre berlinois des Kammerspiele pour la production des *Revenants* (1906) et *Hedda Gabler* (1907) (fig.11 à 25) La restitution des oeuvres

réalisées par le théâtre à l'artiste, une des conditions du contrat, a fait en sorte que la quasi-totalité du corpus qui nous intéresse est aujourd'hui en possession du musée Munch.

Outre ces réalisations, certains indices ont permis aux conservateurs du musée d'établir l'existence d'une production beaucoup plus importante liée à l'oeuvre d'Ibsen, bien que non rendue publique. C'est essentiellement par les témoignages des proches de Munch que l'on a eu connaissance de ce corpus. R. Stenersen est celui qui le décrit le plus précisément :

« Munch n'a jamais réalisé d'illustrations pour des livres, mais il a beaucoup dessiné à propos de pièces d'Ibsen. Entre autres sur *Peer Gynt*, *Les Prétendants à la couronne*, *Les Revenants*, *Rosmersholm* et *Quand nous nous réveillerons d'entre les morts*. Il appelait *Rosmersholm* le plus grand paysage hivernal dans l'art norvégien. Le grand acteur allemand Moissi a dit un jour que pour son rôle d'Osvold dans *Les Revenants* d'Ibsen, il s'était beaucoup aidé de la gravure de Munch Osvold. Il a fait de la scène où Osvold annonce à sa mère qu'il est atteint d'une maladie incurable le point culminant de la pièce. Il a joué cette scène en s'inspirant du dessin de Munch où la mère s'effondre tandis qu'Osvold reste paralysé sur le fauteuil, brisé. Ce n'est guère un hasard si seules les pièces d'Ibsen ont inspiré des illustrations à Munch. Il devait se sentir une parenté spirituelle particulièrement forte avec Ibsen ».²¹²

Le livre de Rolf Stenersen est celui d'un ami et d'un admirateur, l'un des rares à fréquenter intimement Munch dans ses dernières années. Si les commentaires manquent souvent de recul et dressent un portrait assez idéaliste de l'artiste, les informations restent précieuses du fait même de cette relation de proximité. Les souvenirs peuvent toutefois être imprécis, notamment en ce qui concerne *Rosmersholm*, qui correspond mal au « plus grand paysage hivernal dans l'art norvégien » – les informations et études ultérieures ont établi qu'il s'agit ici de *John Gabriel Borkman*. Stenersen ne mentionne pas cette pièce, mais elle est très clairement citée dans le journal de Ludvig Ravensberg (annexe 5) : le 2 janvier 1910, celui-ci note qu'« il s'est remis ces derniers jours aux dessins d'Ibsen » et décrit plusieurs scènes de *John-Gabriel Borkman*.

Le Professeur Schreiner, ami et exécuteur testamentaire de l'artiste, mentionne également certaines des pièces déjà citées par Stenersen : « **Il est naturel que parmi les pièces d'Ibsen il [Munch] se soit senti particulièrement attiré par la figure de Skule dans *Les Prétendants à la couronne*, *Les Revenants* et *Quand nous nous réveillerons d'entre les morts*.** »²¹³

Ces quelques témoignages semblent assez concordants sur les pièces mentionnées. De la main de Munch lui-même, bien peu d'informations : une lettre de l'artiste à Max Reinhardt, pour lequel il a effectué ses esquisses pour *Les Revenants* et *Hedda Gabler*, où Munch envisage une nouvelle collaboration - qui n'a jamais eu lieu dans le domaine scénographique, mais qui a pu être à l'origine de certains dessins : « **J'ai souvent pensé à nos projets - dessins pour *Peer Gynt*, *Rosmersholm*, et d'autres pièces d'Ibsen -**

²¹² R. Stenersen, p.92.

²¹³ K. Schreiner, extr. de *Vennene forteller*, p. 28

De merveilleux motifs - Il se peut que j'en fasse quelques-uns, après tout ».²¹⁴

Egalement manuscrite, dans de rares cas, la légende de certains dessins qui permet de les identifier de façon certaine comme issus de l'univers ibsénien : c'est le cas de la gravure sur bois (fig.26), où le titre « Kongsemnerne », « Les Prétendants à la couronne », apparaît, ou d'un dessin intitulé en haut de page « De døde vågner », « Les morts se réveillent »²¹⁵. Il est difficile de dire si en utilisant cette formule, Munch retranscrivait le titre selon un raccourci personnel ou s'il s'agit d'une légende s'appliquant à une scène précise, comme celle qui figure sur un dessin de *Peer Gynt*²¹⁶, « Per Gynt paa flugt » -« Per Gynt en fuite ».

Autre indice, la présence d'un croquis laissé dans un des livres d'Ibsen possédés par Munch, feuille volante pliée entre deux pages du texte de *Quand nous nous réveillerons d'entre les morts* (fig.33) – unique cas d'une insertion concrète d'une image dans un ouvrage.

Ces trop rares titres confirment en tout état de cause les pièces déjà mentionnées. C'est à partir de ces bien maigres indices que les conservateurs du musée Munch se sont livrés à un travail d'investigation dont l'aboutissement fut le catalogue de l'exposition *Munch og Ibsen* de 1975, sous la direction de Pål Hougen.

Dans cette liste figurent 373 oeuvres, portant sur 6 pièces d'Ibsen : 26 dessins, aquarelles ou huiles sur *Les Revenants*, 7 sur *Hedda Gabler*, 160 dessins et aquarelles sur *Peer Gynt*, 90 dessins et gravures sur *Les Prétendants à la couronne*, 60 dessins, aquarelles et gravures sur *John-Gabriel Borkman*, 30 dessins sur *Quand nous nous réveillerons d'entre les morts*. Les oeuvres recensées portent des datations s'étendant de 1877 aux années quarante, c'est-à-dire sur toute la période d'activité de l'artiste.

Le caractère remarquable de ce travail de recensement n'empêche pas la subsistance de nombreux points d'incertitude. Le corpus établi est, de l'aveu même des conservateurs, à réévaluer, et plusieurs attributions y figurant ont déjà été infirmées. Toute étude du sujet se heurte à deux éléments d'incertitude : le premier est le caractère éminemment hypothétique des dates qui ont été attribuées à ces dessins ou carnets de dessins. Très rares ont été ceux que l'on a pu situer chronologiquement, au mieux à quelques années près. Ne nous fions pas au nombre apparemment raisonnable des dates qui figurent sur le catalogue, celles-ci ont été avancées parfois un peu rapidement, précisent les conservateurs du musée Munch, dont la politique privilégie l'hypothèse, quitte à ce que celle-ci soit battue en brèche, à l'absence complète d'informations. Les dates figurant sur le catalogue seront donc prises comme sources tout en conservant une certaine vigilance à leur égard. Cette lacune reste, malgré les hypothèses que nous formulerons à ce sujet, le principal obstacle de notre étude.

²¹⁴ Lettre de Munch à Max Reinhardt, automne 1909, citée in cat. 1978, Northfield, p.22.

²¹⁵ *Les Morts se réveillent*, ca 1930 ?, encre, 338x208, inscription à l'encre (haut) : « De døde vågner », T 217-5. Les références utilisées pour les dessins sont celles du Munch-museet. Voir leur élucidation dans le catalogue en annexe.

²¹⁶ *Peer Gynt en fuite*, ca 1933, encre, 108x175, inscription à l'encre (bas droite) : « Per Gynt paa flugt », T 204-10.

Le second grand domaine d'incertitude, que nous nous proposons d'éclaircir, réside dans le rapport extrêmement étroit qui existe entre cette partie spécifique de la production de Munch et son oeuvre général. Les similarités et récurrences sont nombreuses entre dessins nés de l'inspiration personnelle et dessins liés au texte d'Ibsen, et la frontière entre illustration et oeuvre de source endogène est extrêmement ténue. En étudiant cette spécificité qui nous paraît une des principales caractéristiques de « l'illustrateur Munch », nous espérons affiner par là la définition du corpus établi.

Dans cette optique d'une révision nécessaire du catalogue, il paraissait donc essentiel d'utiliser plusieurs bases de données : si la référence première doit rester la liste de 1975, sont également utiles les classeurs de travail (« arbeidspermer ») élaborés pour cette liste, et conservés par le département graphique du musée Munch. Fruits d'une première sélection, beaucoup plus large que la liste finale, les classeurs de travail recensent près de 500 oeuvres qui présentent ou pourraient présenter un lien plus ou moins direct avec les illustrations proprement dites. Ces classeurs ont parfois été confondus avec le catalogue, et les conservateurs du musée Munch tiennent à en rappeler le caractère non officiel, mais ils se révèlent d'une grande utilité, en particulier en ce qui concerne certaines lacunes du catalogue qui depuis ont été établies. Enfin, l'ensemble de la production graphique reste à prendre en compte, pour parfaire un recensement effectué voilà vingt-cinq ans. C'est pourquoi dans le catalogue établi par nos soins seront précisées les divergences qui ont inévitablement surgi entre ce qui était partie de la liste officielle de 1975, ce qui a été pressenti comme illustration possible dans les classeurs, et nos propres propositions.

Le peu de documentation écrite rend difficile d'établir la proportion d'oeuvres détruites, mais étant donnée l'attitude particulièrement conservatrice de l'artiste, on peut considérer que le corpus étudié est très représentatif de la production réelle, et que la plupart des oeuvres réalisées nous sont parvenues. L'étude des catalogues et des documents révèle cependant que certaines des esquisses scénographiques ont disparu : pour *Les Revenants*, quelques photographies publiées révèlent l'existence d'oeuvres non localisées aujourd'hui, peut-être détruites (fig.15, fig. 18). Pour *Hedda Gabler*, les six dessins conservés - un croquis à peine ébauché, deux dessins du décor et trois esquisses d'ambiance ne peuvent constituer l'ensemble de la production, ce que confirme l'étude documentaire : un courrier du 2 février 1907 du Deutsches Theater accusait réception de sept esquisses (annexe 7), auxquelles s'ajoutent des propositions déjà restituées par Bahr en décembre 1906. En outre, Pål Hougen²¹⁷ évoque un catalogue d'exposition de l'époque, qui mentionnait des esquisses, de dimensions plus grandes que celles connues. Il y a donc tout lieu de penser que les pièces les plus intéressantes ont été perdues. Il est vraisemblable que certains dessins n'ont pas survécu aux diverses manipulations dont ils ont dû faire l'objet, tant au cours du travail - dans son courrier, le Deutsches Theater déclinait toute responsabilité sur les esquisses, qui n'étaient pas sous verre - qu'au cours des voyages de l'artiste. On peut néanmoins espérer que ces esquisses ne sont pas définitivement perdues.

En ce qui concerne l'étude elle-même des oeuvres, nous disposons d'une partie

²¹⁷ Cat. 1978, Northfield, p.22. Le musée Munch n'a malheureusement pas pu nous indiquer de quel catalogue il s'agissait.

documentaire extrêmement réduite sur le corpus : l'essentiel des sources écrites consiste en de rares courriers, quelques maigres souvenirs de tiers (directeurs de théâtre ou collaborateurs) ou des retranscriptions par divers intermédiaires des paroles de l'artiste, retranscriptions toujours sujettes à caution bien que leurs auteurs aient été des intimes. Les échantillons d'une fortune critique sont extrêmement rares (quelques malheureux articles sur les créations théâtrales mentionnent en passant le décor ou la scénographie) et apportent peu d'éléments. Notre étude se fondera dès lors essentiellement sur l'analyse de l'objet d'investigation lui-même, cherchant dans une définition de ses traits caractéristiques à reconstituer son cadre historique, à établir ses rapports avec sa source immédiate - le texte d'Ibsen – dans le contexte de l'oeuvre général de Munch.

Un corpus exceptionnellement hétéroclite

L'impression première qui domine l'étude de ce corpus est celle d'une incroyable hétérogénéité, qui se manifeste dans les domaines tant techniques que stylistiques ou thématiques.

Hétérogénéité des techniques, dans le choix du support comme du *medium* : peinture (huile, gouache ou détrempe sur toile ou panneau), aquarelle, estampe (lithographie ou xylographie), dessin au crayon, crayon gras, fusain, encre, pinceau, plume, pastel sont autant de possibilités exploitées par l'artiste. Les papiers sont d'épaisseur et de qualité variable, dans des tons allant du blanc au brun, soit feuilles autonomes soit carnets à dessin ; les formats s'échelonnent du 90 x 150 mm au 502 x 650 mm pour la production graphique, entre 47.7 x 67.7 cm et 73 x 102 cm pour les peintures, les dimensions étant d'autant plus variables que l'artiste n'hésitait pas à arracher ou découper les feuilles.

Hétérogénéité des styles également, car Munch a non seulement adapté sa facture à chaque technique différente, mais en outre a multiplié les propositions stylistiques à l'intérieur d'une même option ; cette diversité formelle s'impose à la lecture des propositions sur une même scène, comme en témoignent les séries graphiques sur *Peer Gynt* ou *John-Gabriel Borkman*.

Hétérogénéité des thèmes, encore, puisque tant les pièces que les morceaux choisis à l'intérieur de celles-ci sont abordés de façon aléatoire, certains faisant l'objet d'un seul dessin, d'autres de plus d'une dizaine de propositions, telle la dernière scène de John-Gabriel Borkman qui, à elle seule, totalise dix-sept variantes.

Hétérogénéité enfin dans la qualité de ces ouvrages, pour la grande majorité archives privées qui, comme telles, ne prétendent pas à une constance artistique au plus haut niveau. Au besoin d'exercice graphique de Munch s'ajoute son attitude particulièrement fétichiste envers toute production, qui le pousse à conserver même les jets dont il n'est pas satisfait. Ce choix, appliqué nous l'avons vu dans le domaine littéraire, mais également dans le domaine pictural - l'artiste préférant arrêter un tableau à un stade précis de sa conception et le reprendre sur une autre toile plutôt que de procéder à des corrections dont il n'est pas absolument certain - n'est pas pour faciliter le tri entre ce qui était et n'était pas considéré par l'artiste lui-même comme digne d'intérêt. Si dans les cas des travaux scénographiques et d'illustration, l'indication du statut final que constitue l'existence de peintures et gravures permet une analyse du processus de conception,

pour la majorité de la production cette référence n'existe pas et les dessins se succèdent sans autre indication. Tout un corpus dans lequel ébauches, croquis et expérimentations n'ayant pas de valeur autre que celle de l'exercice voisinent avec quelques oeuvres remarquables, existe ainsi sans que l'on sache à quelles propositions l'artiste a pu accorder le statut de résultat final.

Force est cependant de trouver certains critères nous aidant à définir une logique de création. C'est ainsi que, sans constituer une règle absolue, certaines dominantes techniques émergent en relation avec le choix des pièces : la totalité des peintures portent sur *Les Revenants* et *Hedda Gabler*, tandis que seule la pièce *Les Prétendants à la couronne* a fait l'objet d'une suite continue de gravures. Dans les trois autres pièces, en revanche, le dessin domine dans la grande majorité. C'est en effet dans l'origine et la destination des oeuvres que réside l'explication d'un tel polymorphisme, et il convient dès lors de retracer la genèse de ce corpus dans une chronologie de l'artiste et de son oeuvre. En effet, les différentes circonstances dans lesquelles les ouvrages ont vu le jour permettent de comprendre la nature de la relation qu'entretient Munch avec l'oeuvre d'Ibsen, et en particulier son caractère évolutif, car le programme de John-Gabriel Borkman réalisé en 1897 pour le Théâtre de l'OEuvre et la série de variations que l'artiste exécute inlassablement à la fin de sa vie sur la dernière scène de la même pièce ont bien peu en commun.

Repères chronologiques

Premier dessin, portant date, titre et signature, sur une oeuvre d'Ibsen : un croquis d'enfance, daté de 1877, illustration des *Prétendants à la couronne*. Puis, plus rien avant 1896. A cette date, Munch est alors à Paris ; il fréquente, d'abord avec Strindberg puis seul, le milieu littéraire parisien. Le directeur du Théâtre de l'OEuvre, Aurélien Lugné-Poe²¹⁸, qui a déjà eu quelques contacts avec lui, lui propose d'exécuter le programme de la création de *Peer Gynt* (fig. 10) puis l'année suivante celui de *John-Gabriel Borkman* (fig. 1). Munch exécute ainsi deux lithographies qui sont utilisées pour émettre ce que G. Aitken nomme des programmes-brochures²¹⁹. Certains chercheurs ont écrit qu'il aurait également été chargé de la réalisation des décors de ces deux pièces²²⁰. L'hypothèse est tentante, mais aucune source écrite ne peut l'étayer,

²¹⁸ Aurélien Lugné-Poe (1869-1940), metteur en scène et directeur de théâtre. Après des débuts comme chez André Antoine comme acteur et régisseur, il fonde en 1893 le Théâtre de l'OEuvre, qu'il inaugure avec *Rosmersholm* d'Ibsen. Les créations de l'OEuvre, d'inspiration symboliste, font connaître au public français les grands dramaturges étrangers modernes (Ibsen, Strindberg, Hauptmann, Hofmannsthal, Gorki, D'Annunzio...).

²¹⁹ « Des petits programmes-brochures informaient du contenu de la pièce et de sa distribution. Les grands étaient lithographiés, le déroulement du spectacle et la distribution étant souvent calligraphiés par l'artiste. En 1896 et 1897, la revue *La Critique* encarte dans son supplément artistique les premiers tirages lithographiques tandis que les tirages suivants signalent au spectateur le nom de la revue. Au bureau du journal, les amateurs peuvent retirer leur programme préféré au prix de deux francs cinquante. La revue souligne aussi que chaque programme est tiré en général à trente exemplaires sur Japon impérial avant la lettre et numéroté ». G. Aitken, « Munch et la scène française », extr. de cat. 1991-92, Paris-Oslo, p.234.

²²⁰ G. Aitken, op. cit. ; J. Robichez, *Le Symbolisme au théâtre*, Paris, 1957, pp. 430-435

celles concernant les peintres décorateurs nommant Frits Thaulow pour *Peer Gynt*, Jens Wang pour *John-Gabriel Borkman*. Les décors du Théâtre de l'Oeuvre ont disparu – soit ont été perdus ou détruits, soit ont été repeints comme c'était fréquemment le cas par souci d'économie. Les conservateurs du musée Munch restent sceptique sur cette éventuelle réalisation, sans toutefois l'exclure absolument. Il n'est également pas impossible que Munch et Thaulow aient eu l'occasion de monter sur les planches et de tenir des rôles parmi les nombreuses scènes de groupes de *Peer Gynt* : A. Eggum citant vraisemblablement Lugué-Poe, note que les figurants étaient recrutés dans la colonie norvégienne de Paris, et que des « jeunes peintres dansaient la danse du Hollenpuis (la danse du printemps) ». ²²¹ Là encore, on se plairait à y voir une - unique - expérience de Munch sur scène, mais l'absence par l'artiste de toute mention à ce sujet comme à celui des décors induit à la plus grande prudence.

La réalisation de ces programmes a des conséquences directes dans le domaine pictural plus qu'illustratif, avec l'impulsion que donne la vignette de *John-Gabriel Borkman* à la série de portraits que Munch réalise d'Ibsen : le premier en 1898 (fig.2), repris dans une lithographie en 1902 (fig.4), le second en 1908-09 (fig.5). En ce qui concerne l'oeuvre théâtrale elle-même, il faut attendre dix ans pour que le peintre s'y attelle de nouveau. Là encore, c'est à la demande d'un autre grand metteur en scène, le berlinois Max Reinhardt²²², qui en 1906 lui propose de collaborer avec les Kammerspiele du Deutsches Theater pour les productions des *Revenants* (1906) puis *Hedda Gabler* (1907). Après des débuts comme comédien sous la direction d'Otto Brahm, Reinhardt s'est distingué pour ses mises en scène avant-gardistes. En 1905, le succès du *Songe d'une nuit d'été* de Shakespeare lui a valu la direction du Deutsches Theater de Berlin. Pour satisfaire aux exigences des nouvelles pièces à caractère plus intime, apparues grâce à des auteurs comme Ibsen et Strindberg, Reinhardt décide de créer un nouveau théâtre, les Kammerspiele : « pièces de chambre », « représentations privées » ²²³ sont quelques propositions pour traduire ce nouveau concept de représentation théâtrale, où prime un rapport beaucoup plus étroit entre scène et public, grâce à une sobriété technique (salle plus petite, rétrécissement de la rampe, simplification du décor) et artistique (élimination des effets déclamatoires et la stylisation du jeu des acteurs). Le concept, incarné par les Kammerspiele du Deutsches Theater, a été revendiqué depuis quelque temps. Dans la mouvance de Zola et contemporain des premières expériences d'Antoine, différant en cela d'Ibsen qui a concentré son apport d'innovation scénique dans ses oeuvres sans chercher à théoriser ses principes, Strindberg réclamait dès 1888 dans sa préface à *Mademoiselle Julie* la plupart des changements techniques que les Kammerspiele allaient

²²¹ A. Eggum, « Munch tente de conquérir Paris », p. 207

²²² Max Goldmann, dit Max Reinhardt, metteur en scène autrichien (Baden, 1873 - New York, 1943). Il fut au Kleines Theater (1901), au Deutsches Theater (1905) puis au Berliner Theater (1928) de Berlin un des novateurs de la technique théâtrale. Il émigra aux Etats-Unis en 1933 où il se consacra au cinéma.

²²³ C'est ainsi qu'est traduit « Kammerspiele » dans la version française de *Ma vie* de Lou-Andreas Salomé. L'égérie de Nietzsche et Rilke noua des liens étroits avec Reinhardt. Elle séjourna de novembre 1906 à avril 1907 à Berlin, allant beaucoup au théâtre. Elle assista à plusieurs répétitions des *Revenants*, et on peut penser qu'elle fit la connaissance de Munch.

instaurer :

« Pour une pièce psychologique moderne, où les mouvements les plus ténus de l'âme doivent se réfléchir sur le visage plutôt que dans les gestes et le remuement, il vaudrait sans doute mieux utiliser, et de préférence sur une petite scène, avec des acteurs non maquillés ou du moins avec un maquillage réduit au minimum, une forte lumière latérale. Si nous pouvions en outre éviter l'orchestre visible avec ses lampes gênantes et ses visages tournés vers le public (...) si l'on pouvait supprimer les avant-scènes avec leurs dîneurs et buveurs hilares, et si enfin nous pouvions obtenir une obscurité complète dans la salle au cours de la représentation et tout d'abord, une petite scène et une petite salle, peut-être verrait-on naître un nouvel art dramatique et le théâtre serait-il de nouveau le fait des gens cultivés »²²⁴.

Strindberg fonde son Théâtre Intime à Stockholm, en collaboration avec le jeune directeur de théâtre August Falck, et écrit dès 1907 ses « pièces de chambre » (*Pélican, La Maison brûlée, Orage, Sonate des spectres*) dont la structure est directement dépendante de ce nouveau lieu. Mais l'idée d'un « théâtre intime », que réalisent presque simultanément Reinhardt à Berlin et Strindberg à Stockholm, aurait été lancée dès 1893 par Max Dauthenday dans son *Art de l'intime*²²⁵. Dauthenday était membre du Schwarzen Ferkel et considérait Munch comme un des principaux représentants de cet « art de l'intime ». Lorsque Max Reinhardt approche Munch, le peintre a atteint une certaine renommée, d'autant que son exposition à Berlin quinze ans auparavant, en 1892, un des plus grands scandales de l'histoire de l'art, a largement contribué à le rendre célèbre. Cependant, malgré les liens étroits que Munch entretenait à l'époque du Schwarzen Ferkel avec le milieu littéraire, malgré également l'admiration passionnée de Reinhardt pour Strindberg, rien n'indique que les deux artistes se soient fréquentés à cette époque. C'est vraisemblablement dix ans plus tard, à Weimar, qu'ils font connaissance, en février 1902 lors d'une réception où le peintre expose quelques tableaux - peut-être Munch est-il recommandé à Reinhardt par deux de ses mécènes, le grand industriel Walter Rathenau et le comte Harry Kessler, directeur de l'Académie des beaux-arts de Weimar. La même année, Munch expose à Berlin, dans le cadre de la Sécession, l'ensemble de ses toiles regroupées pour la première fois dans sa *Frise de la vie*. Comme Ibsen une génération plus tôt, c'est en Allemagne avant tout autre pays que Munch se voit, peu à peu, reconnu.

Ces travaux restent les mieux connus, grâce à la correspondance établie entre l'artiste et le théâtre (annexe 7). Le Deutsches Theater entérine en effet le projet dans une lettre du 11 juillet 1906²²⁶. Il ressort du journal de Schiefler que le théâtre a dès cette

²²⁴ A. Strindberg, *Préface à Mademoiselle Julie, 1888, citée in M. Meyer, 1993, p. 274.*

²²⁵ E. Lachana, p. 78.

²²⁶ « Cher Monsieur Munch, Veuillez agréer nos plus sincères remerciements ainsi que ceux du directeur Reinhardt pour votre aimable collaboration. Vous savez déjà ce dont il s'agit : d'esquisses pour un décor des *Revenants* avec vue sur l'extérieur. Le directeur M. Reinhardt vous prie seulement, si cela vous est possible, de lui envoyer une proposition dans les prochains jours (si cela vous convient, mais de préférence d'ici le 15 juillet). Quelque chose qui puisse l'inspirer pour la mise en scène. Le directeur M. Reinhardt vous réitère de plus sa prière de bien vouloir peindre la frise avec lui convenue, pour notre petit théâtre. Vous serait-il possible de venir à Berlin vers la fin août ? Vous remerciant d'une réponse rapide (...) » (Texte original en annexe)

époque demandé au peintre sa collaboration, non seulement pour la scénographie des *Revenants*, mais également pour *Hedda Gabler* qui est programmée peu après²²⁷. Il semble que Munch ait hésité avant de donner son accord, et que Reinhardt ait dû avoir recours à un étrange expédient pour le convaincre :

« Nach Reinhardts Prinzip, für jedes Stück nicht bloß den besten, sondern den einzig möglichen zu finden, kam nur Edvard Munch in Frage. Es war schwer, den Eigensinnigen zu gewinnen, es gelang schließlich durch die Möglichkeit, der kein Malergemüt widerstehen könnte, ihm einen Raum in den Kammerspielen, den Festsaal im ersten Stock, zur Ausmalung nach Herzenslust zu überlassen. So entstand, als herrliches Nebenprodukt jenes Gespenster-Auftrages, die Bilderreihe, die später unter dem Namen Reinhardt-Fries berühmt wurde ».²²⁸

Munch s'est donc vu commander parallèlement à ses travaux de scénographie la décoration du foyer, pour laquelle il réalise une série de toiles a tempera - scènes d'extérieur estivales et romantiques – dont une caractéristique importante est l'absence surprenante de tout lien avec le travail qu'il effectue au même moment sur les pièces d'Ibsen, comme avec le milieu théâtral.

La somme convenue pour la Frise est de 2 500 DM²²⁹ ; on ignore le salaire promis pour le travail de décoration des *Revenants*, celui pour *Hedda Gabler* sera de 750 DM. Salaire plus que modeste pour un ensemble de peintures, lorsqu'on considère que le simple tableau *Le Lendemain* est en 1903 en vente chez Paul Cassirer 7 000 DM. De façon peu surprenante, le travail pour les Kammerspiele reste de fait pour l'artiste une activité parmi d'autres ; Munch d'ailleurs ne se prive pas de partir en villégiature en Thuringe pendant l'été : c'est à distance qu'il réalise ses croquis et ses toiles de la *Frise*²³⁰, se contentant de brefs séjours à Berlin. Il y vient néanmoins plusieurs semaines en octobre, repart à Bad Kösen puis revient pour la première le 8 novembre. La pièce connaît une fortune critique très positive, et le décor du « grand peintre surréaliste »²³¹ est en particulier remarqué, bien qu'on le considère assez atypique de son oeuvre : « **Edvard**

²²⁷ G. Schiefler notait le 7 septembre 1906 lors d'une visite à Munch à la station de cure de Bad Kösen, que celui-ci lui avait montré des esquisses pour la frise Reinhardt et lui avait annoncé qu'il devait « mettre en scène » *Les Revenants* et *Hedda Gabler* : « Er erzählt, er solle für Reinhardt in den Kammerspielen Ibsens *Gespenster* und *Hedda Gabler* inscenieren. » (Journal de Schiefler, 09.07.1906, in *Munch/Schiefler I*, § 235.)

²²⁸ « D'après Reinhardt, pour cette pièce, non pas le meilleur mais le seul peintre envisageable était Edvard Munch. Il fut difficile de vaincre son obstination ; on y réussit finalement en lui offrant la possibilité, à laquelle aucun coeur de peintre ne peut résister, de lui laisser une pièce dans le théâtre à peindre à son gré – la salle des fêtes au premier étage. Ainsi fut créée, en tant que magnifique annexe à cette commande des *Revenants*, la série de peintures qui deviendrait plus tard célèbre sous le nom de la *Frise Reinhardt*. » Arthur Kahane, *Berliner Tagblatt*, 28.10.1926, cité in *cat.expo 1976, Zürich*, p. 54.

²²⁹ La somme convenue était initialement de 5 000 DM. Dans le contrat établi ultérieurement, le montant est abaissé à 2 500 DM, mais il est assorti de clauses de préemption : Munch a un droit de rachat que Reinhardt peut éluder par un paiement de 5 000 DM ; de son côté, le Deutsches Theater a un droit de préemption, si le peintre se défait de la *Frise* pour moins de 5 000 DM. (Journal de Schiefler, 05.04.1903, in *Munch/Schiefler, I*, § 28.)

²³¹ Julius Bab, *Das Theater der Gegenwart*, 1928, cité in H. Midbøe, p. 43.

Munch, der norwegische Maler, hatte ein Zimmer auf die Bühne gestellt, freundlich und voll der Gastlichkeit behaglichen Wohlstandes. Alle Krassheiten seiner wühlende Phantasie waren vermieden, und doch wandelte sich mit einer unbegreiflichen Notwendigkeit dies Zimmer in eine Folteskammer ». ²³² La création est de façon générale reconnue comme un événement, et reste à l'affiche plusieurs saisons ²³³ .

Le succès des *Revenants* rend tout naturelle la poursuite de la collaboration entre le peintre et les Kammerspiele pour la création suivante. Contrairement à ce que semble indiquer la lettre entérinant la participation de Munch à la création d'*Hedda Gabler*, datée du 28 janvier 1907 – lettre qui apparemment tient lieu de contrat ²³⁴ - Munch s'est attelé à ce travail parallèlement à celui des *Revenants*, puisque dans une lettre à Ludvig Ravensberg, Munch sollicite l'aide de son cousin sur les deux pièces à la fois ²³⁵ . A la différence des *Revenants*, ce n'est pas avec Reinhardt que Munch doit collaborer pour *Hedda Gabler*. En effet, la mise en scène de la pièce est cette fois assurée par Hermann Bahr, célèbre critique viennois, écrivain et alors un des dramaturges de Reinhardt. Bahr confie au peintre la même tâche que pour la pièce précédente : esquisses d'ambiance et réalisation du décor.

La réalisation de ces travaux de scénographie pour *Les Revenants*, et plus encore pour *Hedda Gabler*, avec en parallèle l'achèvement de la frise du foyer des Kammerspiele, s'inscrit dans un contexte marqué par une inquiétante détérioration de l'état de santé de Munch. Son équilibre nerveux, très ébranlé depuis sa rupture dramatique avec Tulla Larssen en 1902, résiste mal aux assauts conjugués d'une

²³⁰ Il est en juin à Weimar, où il peint un portrait de Nietzsche et un de sa soeur, Elisabeth Förster-Nietzsche qui l'a pris sous sa protection ; il est à Ilmenau fin juillet et août, puis en cure à Bad Kösen de septembre à novembre, ne faisant que de courts séjours à Berlin (« J'ai passé quelques jours à Berlin », carte postale de Munch à Schiefler, 27.09.1906 ; carte postale de Munch à Schiefler de Berlin, datée du 14.10.1906 ; lettre de Munch à Schiefler, de Berlin, non datée : « Je crois que je vais rester ici encore dix jours – je serai probablement ici en novembre. » (*Munch / Schiefler*, I, §§ 243, 246, 247.)

²³² « Edvard Munch, le peintre norvégien, avait installé sur scène une pièce plaisante et accueillante, offrant tout le confort de la bourgeoisie aisée. Toutes les horreurs de son imagination tourmentée avaient été évitées, et pourtant cette pièce se transforma par une nécessité insaisissable en une chambre de torture ». *Berliner Neueste Nachrichten*, nov. 1906 ; cité in Midbøe, p. 65 (version allemande).

²³³ Une lettre de Munch à Jappe Nilssen, du 1^{er} février 1910 (publiée in E. Bang, *Edvard Munchs kriseår - Belyst i brever*, Oslo, 1963) fait mention de la pièce, « toujours au répertoire du Deutsches Theater ».

²³⁴ Lettre du 28.01.1907 « Cher Monsieur Munch, Nous confirmons par la présente l'accord conclu entre vous et le directeur Mr Reinhardt, comme suit : Vous vous engagez à produire quelques esquisses pour la représentation d'*Hedda Gabler* d'Ibsen. Le Deutsches Theater s'engage à payer pour l'utilisation de ces esquisses ainsi que pour votre travail en Norvège (recherches...) la somme de 750 DM, et de plus à vous restituer les esquisses après utilisation (c.à.d. peu après la première) ». (Texte original en annexe 7).

²³⁵ Les lettres de Munch à Ravensberg ne sont malheureusement pas datées. Leur classement en annexe 8 suit ce qui nous semble être l'ordre chronologique.

consommation d'alcool ininterrompue et d'un nomadisme permanent. Cette fragilité psychique est accentuée – tout en les attisant – par les préoccupations financières que lui procure un contrat mal négocié avec la galerie Cassirer, qui apparaissent en permanence dans la correspondance de l'artiste. La collaboration au Deutsches Theater n'est pas pour apaiser son extrême nervosité ; au contraire, le rythme propre à la création théâtrale, ce climat d'urgence et de travail collectif absent dans la production picturale, ainsi que l'implication personnelle du peintre que les esquisses révèlent de la lecture de ces pièces²³⁶ semblent avoir particulièrement éprouvé l'artiste, dont l'état physique et moral alarme son ami Schiefler :

« [09.11] Gestern ist die erste Aufführung von Ibsens Gespenstern in den Kammerspielen gewesen, aber die mit der Inszenierung und teilweise auch der Regie verbundenen Aufregungen haben ihn so angegriffen, daß er so etwas wie einen Nervenzusammenbruch gehabt hat : er habe nicht sprechen können, sei ganz blaß geworden – der Schauspieler des Oswald habe sich ein Muster an ihm nehmen können, seine rechte Backe sei gelähmt gewesen, er habe immer statt deutsch norwegisch gesprochen. Am folgenden Vormittag sei er wieder in einen jener Erregungszustände geraten. (...) [10.11] Ich finde Munch in trostlosem Zustande in Bett, eine halbe Flasche Wein steht auf dem Nachttischchen. (...) Mein Besuch ist nur kurz, denn er muß Ruhe haben ».²³⁷

Le climat urbain lui est de toute évidence néfaste, et il part le 11 novembre se reposer à Bad Kösen. Après de courts séjours à Weimar, Saale, Lübeck, Munch est de retour à Berlin en janvier pour son exposition chez Cassirer. Une lettre du 15 janvier témoigne que si Munch fréquente activement le Deutsches Theater, sa collaboration est loin de constituer l'essentiel de ses activités : **« Nun bin ich wieder hier in Feuer ! Hedda Gabler ! das Fries ! ein groszes Portrait ! Ausstellung bei Cassirer – und von alles – die Stadt ».**²³⁸

Initialement programmée en décembre 1906, puis reportée à plusieurs reprises tandis qu'est créé aux Kammerspiele *L'Éveil du printemps* de Wedekind (avec la participation de l'auteur), la pièce est finalement jouée en mars. Elle connaît alors un échec retentissant, et s'attire les critiques les plus cinglantes : **« Ich kann von solcher Schmierendarstellung nicht ernst reden. (...) Das Wort Humbug läßt sich im Zaum der Zähne nicht mehr halten. Also : Humbug. Humbug. Humbug »**²³⁹. L'ensemble des réactions est négatif, mais les attaques portent essentiellement sur la compétence d'Hermann Bahr en tant que metteur en scène (mise en doute par Reinhardt lui-même²⁴⁰),

²³⁶ Voir Troisième partie, I

²³⁷ **« [09.11] C'était la première hier des Revenants d'Ibsen aux Kammerspiele, mais l'excitation liée à la mise en scène et à la participation à la régie l'a tellement affecté, qu'il a eu une sorte de dépression nerveuse : il ne pouvait plus parler, était livide - l'acteur d'Oswald aurait pu le prendre pour modèle, sa joue droite était paralysée, et il ne parlait plus allemand mais norvégien. Le lendemain, il était revenu à un état d'excitation totale. (...) [10.11] Je trouve Munch au lit, dans un état désolant, une bouteille de vin à moitié vide sur la table de nuit. (...) Ma visite est courte, car il a besoin de repos ».** *Journal Schiefler, 09.11.1906 et 10.11.1906, Munch/Schiefler I, § 259-260.*

²³⁸ **« Me voilà de nouveau en pleine ébullition ! Hedda Gabler ! la Frise ! un grand portrait - l'exposition chez Cassirer - et surtout - la ville ».** Lettre du 15.01.1907 de Munch à Schiefler, *Munch/Schiefler I, § 283.*

et Munch en sort relativement indemne. « *Hedda Gabler* est un épisode – dans l'oeuvre de Munch comme au Deutsches Theater »²⁴¹ conclut Hans Midbøe. Jugement à nuancer : si la pièce est effectivement celle d'Ibsen qui a le moins inspiré l'artiste dans sa production graphique, elle reste étroitement liée à la production picturale de ces années 1906-07 et les parallèles étroits entre le thème de la pièce et celui de la série des *Meurtrières* (ou *Mort de Marat*) de 1906-07 posent la question d'une éventuelle « paternité » littéraire, ou du moins d'un échange permanent que l'artiste établit entre son monde personnel et l'oeuvre d'Ibsen²⁴².

L'aggravation des troubles psychiques de l'artiste – hallucinations, manie de la persécution - malgré un court répit grâce à sa villégiature pendant l'été 1908 dans la station balnéaire de Warnemünde, où il peint beaucoup et écrit à son ami Thiel qu'il est en train de réaliser « **un tableau décoratif d'Ibsen et de Bjørnson dans le style du tableau de Nietzsche** », se solde pendant un séjour à Copenhague à l'automne 1908 par une crise d'hémiplégie : « **Je marchais péniblement, mon côté droit était paralysé – Je clopinais sur la jambe droite – le bras gauche pendait – la main privée de sensations – je ne pouvais rien saisir – l'attaque** »²⁴³. Le 3 octobre, il demande son internement dans la clinique psychiatrique du docteur Jacobson, où il demeure les huit mois suivants, objet de soins bienveillants « comme dans le giron familial ».²⁴⁴

Pendant ces huit mois de repos forcé – il est dans un premier temps interdit de peinture – Munch a tout loisir de s'adonner à la lecture. Tout naturellement, Ibsen en est un des sujets favoris, le seul auteur à être nommé par l'artiste dans sa correspondance : « Je relis Ibsen et le lis en tant que moi », écrit Munch à son ami Jappe Nilssen.²⁴⁵

Ce séjour à Copenhague semble en effet avoir été une période féconde dans la relation qu'entretient Munch avec l'oeuvre d'Ibsen. Bien que le catalogue de 1975 n'attribue à aucune oeuvre de la série la datation de 1909, la profusion des références directes et indirectes à *Peer Gynt*, concentrée sur cette période plus que toute autre, rend très improbable que l'artiste n'ait pas commencé à cette époque ses premières illustrations : d'une part, une lettre de Louise Schiefler à Munch du 31 janvier 1909 mentionne la gravure sur bois de 1908-09 *Femmes au rivage* dont le thème est directement hérité du programme de *Peer Gynt* de 1896 (fig.10)²⁴⁶. D'autre part, le retour

²³⁹ « Je ne peux pas parler sérieusement d'une représentation aussi bâclée. (...) On ne peut s'empêcher de prononcer le mot de 'farce'. Donc : une farce. Une farce. Une farce ». Alfred Kerr, cité in H. Midbøe, p. 58.

²⁴⁰ Cité in H. Midbøe, p. 60.

²⁴¹ H. Midbøe, p. 59.

²⁴² Cf. **Troisième partie**, III.

²⁴³ Note de Munch, Ms MM « Tilbakeblikk 1902-1908 », cité in cat. 1999, Oslo, p.43.

²⁴⁴ A. Eggum, extr. de cat. 1999, Oslo, p. 44.

²⁴⁵ Lettre de Munch à Nilssen, 28.12.1908, publiée in E. Bang.

obsessionnel de l'artiste sur son épreuve de 1902 qui transparaît à la même époque dans la correspondance de Munch avec son ami Jappe Nilssen, où il développe le thème de la persécution dont il a été l'objet et qui l'a contraint à l'exil²⁴⁷, permet d'envisager une possible datation autour de 1909 des nombreuses versions qu'il exécute sur une scène de *Peer Gynt*, « Tout le village est après lui » (fig.27 à 30). Lorsque Munch répète à loisir qu'il a été poursuivi et lapidé par ses anciens amis de la bohème pour la simple raison qu'il avait eu le malheur de tomber dans les filets d'une jeune bourgeoise oisive, il interprète les faits, non seulement de façon très subjective, mais également dans une optique qui évoque étonnamment la mésaventure de Peer au deuxième acte, qui après avoir enlevé et séduit la fille du fermier Ingrid le jour de ses noces, est condamné à l'exil et poursuivi par l'ensemble des villageois - une des scènes qui a inspiré à l'artiste nombre de versions. Les croquis figurant sur les carnets sont datés de 1916 à 1933, mais les versions sur feuilles libres (fig. 27-28) ne portent pas de datation. La coïncidence entre les préoccupations personnelles de l'artiste et le choix de la scène, d'autant plus surprenant qu'elle ne se déroule pas dans le drame, mais est relaté à différents moments de l'action, la première fois par mère Åse, ensuite par Peer, expliquerait la différence de ton entre le texte et l'illustration, Munch donnant à la scène une dimension beaucoup plus dramatique que l'auteur ne l'avait fait.

Une nouvelle citation est faite à la pièce le 14 avril, lorsque Munch envisage le retour : « **C'est avec des sentiments étranges que je pense au voyage qui se prépare - Une île boisée ou une côte sur le large une grande maison sur la mer - une foule de peintures dans le jardin - et la visite de mes amis - cela semble prometteur - dommage seulement que j'ai l'âme invalide (est-ce que ce n'est pas Per Gynt et l'arbre de la légende) »**.

L'artiste poursuit l'auto-identification au personnage lorsqu'il fait ses adieux à un comparse de la clinique en ces termes : « **Voilà Peer Gynt qui vient prendre congé (...)
avant de rentrer en Norvège** ».²⁴⁸

A la lumière de ces références - trop concentrées dans le temps pour être sans

²⁴⁶ « Auch von dem andern, von mir gezeichneten Holzschnitt [(Strandmotiv)] muß ich sagen, nun ich jetzt daran denke, daß er eine wunderbare Sehnsuchts-Stimmung hat, so wie Ihre Peer-Gynt-Bilder, aber mir sind die Nase nicht schön genug ! [De l'autre aussi, la gravure sur bois que j'ai dénigrée [*Femmes au rivage*], je dois dire en y repensant qu'elle véhicule une merveilleuse atmosphère de mélancolie, tout comme vos images de Peer Gynt, mais les nez ne sont pas assez beaux à mon goût !] ». Lettre de Luise Schiefler, 31.01.1909, in *Munch/Schiefler Briefwechsel I*, § 472

²⁴⁷ « Je suis le fugitif d'un coup de feu sanglant » ; « 'Il est bien puni', crie le peuple. 'Il a beaucoup péché. Jetez les pierres !' »(15.02.1909) ; « C'est vrai qu'il y a une Nemesis et que je ne suis pas un ange, mais que toute la Bohème et les chrétiens m'assillent et me pourchassent à mort (parce que j'ai fait ce que des milliers d'autres ont fait), ce n'est que le désir bestial de se jeter sur le blessé pour l'achever. » (17.02.1909) ; « Tu étais amoureux - et cette souffrance est d'une certaine façon une chose acceptable et naturelle - mais moi j'ai eu d'affreuses souffrances sans aimer - c'était une persécution préparée - et ce n'était pas seulement une personne - j'étais tout seul face à des milliers - et des milliers me lapidaient - j'ai ressenti à quel point l'homme est sans défense - et à quel point il lui est impossible d'obtenir justice - et j'ai compris qu'il n'y a pas d'autre choix que celui du plus fort ou celui de la foule. » (lettre non datée, vraisemblablement mars-avril 1909) Toutes les lettres sont publiées par ordre chronologique dans E. Bang.

conséquence - on peut émettre l'hypothèse que, lorsque Munch écrivait en novembre 1909 à Reinhardt, mentionnant *Peer Gynt* : « De merveilleux motifs - il se peut que j'en fasse quelques-uns, après tout », il s'y était en réalité déjà essayé, ou était en passe de le faire.

Une réalisation certaine, tout au moins, est celle inspirée par *John-Gabriel Borkman* lors de l'hiver 1909-1910, que l'on connaît grâce au journal de Ludvig Ravensberg (annexe 5). Ici, les datations actuellement admises se révèlent insuffisantes, le catalogue de 1975 ayant été établi avant que l'on ait connaissance du Journal. Ravensberg, lorsqu'il rend visite à Munch pendant les fêtes de fin d'année, note en effet le 2 janvier 1910 : « ***Il a donc recommencé ces jours-ci des dessins d'Ibsen. John-Gabriel Borkman fait les cents pas dans sa chambre, corpulent et large d'épaules. Deux dessins de lui assis, recroquevillé sur le banc, en particulier un où il donne l'impression de tomber sur le spectateur. Munch n'aime pas beaucoup ces dessins, il a l'impression désagréable que ces dessins ont l'air ... [anglais ?]*** »²⁴⁹

Munch a ensuite exécuté de nouveaux dessins, puisque le 5 janvier, Ravensberg note :

« A l'occasion de trois magnifiques dessins de Johan-Gabriel Borkman [sic], Munch m'a raconté qu'Ibsen lui avait dit il va sortir encore une fois quelque chose de diabolique de moi, quelque chose pour vous. Et Ibsen s'est senti comme enseveli dans ce pays, c'est lui-même et la Norvège qu'il a en tête ».

Les indications du journal, fort précieuses en ce qui concerne la chronologie de la production, restent difficile à mettre en équation avec les oeuvres elles-mêmes. Le seul dessin qu'il est possible d'identifier grâce à ces notes est celui de Borkman sur le banc, « où il donne l'impression de tomber sur le spectateur » - remarque qui ne peut s'appliquer qu'au dessin T2116 (fig.31), qui était situé entre 1916 et 1923 avant qu'Arne Eggum n'en corrige la date²⁵⁰. Les autres « magnifiques » dessins évoqués par Ravensberg font certainement partie des oeuvres recensées en se voyant attribuer des datations erronées. Curieusement, aucun des carnets comportant des croquis de *John-Gabriel Borkman* n'est daté de 1909-1910.

Le carnet T 183, pourtant, mérite d'être étudié avec soin. Il a été situé autour des années 20 dans le catalogue de 1975, mais ne présente pas de date dans le catalogue des carnets du département graphique du musée Munch. Monica Graen, dans son étude des dessins de *Quand nous nous réveillerons d'entre les morts*, propose une datation entre 1906 et 1909, au vu des croquis qu'elle considère être comme ceux de *La*

²⁴⁸ Cité in A. Eggum, *Munch og fotografi*, Oslo, 1987, p. 140 Le parallèle n'est pas seulement celui des deux hommes rentrant après un exil de plusieurs années ; rappelons que Peer a échoué à la fin du quatrième acte dans un hôpital psychiatrique, dont il est sorti au cinquième acte, miraculeusement semble-t-il.

²⁴⁹ Journal de Ravensberg, 02.01.1910, archives MM. Retranscription d'Inger Engan, documentaliste du musée Munch. L'écriture épouvantable de Ravensberg rend très difficile la lecture de son journal. Les mots transcrits entre crochets sont sous réserve. La ponctuation et le style sont ceux de Ravensberg.

²⁵⁰ A. Eggum, 1987, p. 154.

Montagne humaine et de la *Frise Reinhardt*. Cette hypothèse est d'autant plus séduisante que les années 1906-1909 sont pour Munch une des époques phares dans sa production liée à Ibsen, mais les arguments de Monica Graen reposent uniquement sur la présence de motifs d'oeuvres exécutées en 1906-1907, ce qui n'est guère convaincant lorsqu'on sait à quel point l'artiste peut répéter ses motifs après une production picturale. En outre, il paraît curieux, si l'artiste avait illustré *John-Gabriel Borkman* et *Quand nous nous réveillerons d'entre les morts* de façon aussi précise que nous le montre le carnet T 183, qu'il n'ait mentionné aucune de ces pièces dans la lettre qu'il envoie en 1909 à Reinhardt, tandis qu'il évoque *Rosmersholm*.²⁵¹

En revanche, plusieurs éléments induisent à penser que le carnet pourrait dater de l'hiver 1909-1910 :

D'une part, plusieurs croquis de sculpture correspondent aux propositions de Munch pour le monument d'Eidsvoll, faites en décembre 1909²⁵² : certains notamment²⁵³ montrent un homme nu s'étirant comme s'il s'éveillait, des chaînes brisées au pied. Ces croquis peuvent être identifiés grâce à une lettre de Munch à Jens Thiis – lettre non datée, mais postérieure à la présentation du projet de l'architecte Kloumann, en décembre 1909 :

« A propos ! Que pensez-vous de la tour pour le monument d'Eidsvoll ? La proposition de Kloumann ? Je pense que l'idée en soi est bonne – mais je ne crois pas que Kloumann soit l'architecte qu'il faut pour ce travail – Je pense qu'une tour simple et élégante avec des décorations et des sculptures à l'intérieur est une bonne idée – par exemple des fresques de moi et des sculptures de Vigeland – J'imagine qu'un concours devrait être organisé – Je n'ai pas encore eu vraiment d'idées pour les peintures – J'ai pensé un peu au paysage norvégien dans ses beaux atours de printemps – et des figures, êtres s'éveillant et êtres enchaînés se libérant – en résumé, les Forces libérées ».²⁵⁴

Autre élément, les scènes de travailleurs²⁵⁵ : s'il est étudié à loisir principalement dans les années 20 et 30, le motif apparaît dès *Les Travailleurs dans la neige* de 1909. G. Woll indique que le thème a été inspiré par un voyage à l'été 1909 au cours duquel Munch a effectué des croquis de travailleurs sur un chantier.²⁵⁶

Enfin, les oeuvres de Munch mentionnées dans le journal de Ravensberg et non

²⁵¹ Aucun dessin n'a été jusqu'ici recensé comme pouvant constituer une illustration de *Rosmersholm*. La mention de la pièce dans la lettre et la confusion que fait Stenersen avec *John-Gabriel Borkman* sont en outre le seul élément pouvant indiquer que l'artiste aurait pu s'atteler à des illustrations. Il est vrai que la pièce a peu d'éléments distinctifs permettant d'identifier des dessins qui pourraient être liés à elle. La seule oeuvre de Munch qu'on tend à lui associer est une gravure réalisée en 1896 : *Les Amants dans les vagues* a en effet une affinité thématique avec le drame d'Ibsen, mais le lien est loin d'être étroit, et d'autres oeuvres littéraires pourraient également y être associées. (*Les Amants dans les vagues*, 1896, lithographie, 34.8 x 47, MM G/I 213).

²⁵² Sur les propositions de Munch pour le monument d'Eidsvoll, voir G. Woll, cat. 1993, Lillehammer, pp.57-60.

²⁵³ *Homme se libérant de ses chaînes*, encre, 409x270, T 183-44. *Id.*, encre, 409x270, T 183-45.

²⁵⁴ *Op. cit.*, p. 58. *Souligné par nous.*

²⁵⁵ *Travailleurs*, crayon, 270x409, T 183-41r et T 183-50r.

encore identifiées, pourraient correspondre aux dessins du cahier, dont les dimensions sont suffisamment grandes pour qu'ils soient considérés comme des oeuvres en soi et non de simples croquis : on y trouve l'image de Borkman « qui fait les cents pas dans sa chambre » (fig.46), bien qu'il ne soit peut-être pas aussi « corpulent et large d'épaules » que Ravensberg le précise – aucune version de la scène, cependant, ne montre ce trait accusé de façon remarquable.

La datation du carnet T 183 nous paraît ainsi beaucoup plus probablement être autour de décembre 1909 que dans les années vingt. La question est d'autant plus importante qu'elle détermine le début des travaux d'illustrations tant pour *John-Gabriel Borkman* que pour *Quand nous nous réveillerons d'entre les morts*, dont plusieurs croquis apparaissent dans le carnet.

La réalisation des illustrations sur *Les Prétendants à la Couronne*, entre 1916 et 1918, est également un des rares éléments de certitude dans la chronologie de ce corpus. Stenersen, souvent approximatif, indique que ces dessins et gravures sur bois ont été réalisés à l'intention d'une édition illustrée, « tome supplémentaire aux 'Sagas des Rois de Norvège' »²⁵⁷, mais il fait l'amalgame entre la pièce d'Ibsen, *Les Prétendants à la Couronne*, et l'édition illustrée des *Sagas* de Snorre, qui réalisée par les plus grands peintres norvégiens, a connu dès sa sortie en 1899 un succès historique et a véritablement inauguré la production de livres illustrés en Norvège. La pièce qui a inspiré Munch est bien *Les Prétendants à la Couronne*, *Kongsemnerne* en version originale, comme l'indique le titre écrit - et mal écrit - à la main sur la gravure destinée à être la page de titre (fig.26). Aucune source écrite n'étaye la thèse de Stenersen d'une intention initiale d'édition, mais cette page de titre, rare exemple d'une recherche de mise en page, comme le *medium* utilisé - la gravure sur bois - sont des indices tendant à confirmer cette interprétation. D'après Stenersen, l'entreprise n'a pas abouti car Munch a renoncé en cours de route. Il n'en a pas moins continué à travailler sur la pièce, puisque des dessins et même des gravures des *Prétendants* datent des années 1919-20 puis des années trente.

De fait, à partir de la date de 1909, les dessins sur toutes ces différentes pièces se succèdent jusqu'à la mort de l'artiste, à un rythme qu'on pourrait qualifier d'intermittence continue. A en croire la datation des carnets, de façon très régulière à défaut d'être intensive, des dessins portant sur les pièces d'Ibsen ponctuent les carnets d'esquisses du peintre - séries ou dessins isolés, sans logique apparente, ni dramatique, ni chronologique. Mais les datations elles-mêmes sont trop imprécises pour permettre d'établir une reconstitution chronologique. Les dessins les plus tardifs portent les dates, soit d'« après 1935 » (pour certains dessins de la dernière scène de *John-Gabriel Borkman*), « 1936-37 » pour le carnet T 194, qui comporte des croquis de la même scène, « environ 1935 » pour le carnet T 206, où figurent des scènes de *Peer Gynt*, tandis que la vague datation « des années trente » s'applique à bon nombre de dessins de *Peer Gynt* et à l'ensemble des hectographies²⁵⁸. Rien ne permet donc d'exclure la possibilité d'une

²⁵⁶ Voir cat. 1993, Lillehammer, p. 66.

²⁵⁷ R. Stenersen, p. 135.

production se poursuivant jusque dans les années quarante, c'est-à-dire jusqu'aux derniers jours de l'artiste.

2 – Une production qui bascule du domaine public au domaine privé

La lecture chronologique du corpus nous confirme ainsi son caractère profondément hétérogène et ses origines multiples, dans une apparente absence de logique. En réalité, cependant, une étude plus approfondie des origines et destinations des oeuvres, des différentes circonstances qui ont donné lieu à ces dessins, aquarelles, peintures ou gravures, montre qu'au fil chronologique se superpose une réelle évolution dans le rapport de Munch à l'oeuvre d'Ibsen, qui devient pour l'artiste une affaire de plus en plus d'ordre privé.

Une introduction au monde d'Ibsen impulsée par des acteurs externes

Le premier dessin de Munch lié à l'oeuvre d'Ibsen est un petit croquis au crayon et à la plume, légendé de la main de l'artiste *Skule Baardsson et l'évêque Nicolay*²⁵⁹, illustrant un des épisodes des *Prétendants à la Couronne*, et daté de 1877, c'est-à-dire lorsque l'artiste avait quatorze ans.

Le dessin en lui-même n'a guère de valeur artistique, mais l'intérêt dépasse la simple anecdote en témoignant de la connaissance et de l'intérêt précoces de Munch pour les pièces d'Ibsen. Il subsiste au musée Munch plusieurs croquis d'illustration que l'adolescent et son frère réalisaient et inséraient dans leurs livres, oeuvres naïves et conventionnelles - bien que Munch ait commencé à dessiner tôt, on est loin du génie de l'enfant Picasso - mais révélatrices de leur culture et de leur goût pour la littérature encouragés par le docteur Munch. Le dessin reflète la conception traditionnelle de l'illustration, témoignant d'une soumission entière du dessinateur au texte, et reste sous l'influence d'une lecture réaliste, attachée à restituer tous les éléments dramatiques, notamment le cadre historique. La relation est unilatérale, le jeune Munch absorbant l'oeuvre de l'institution nationale et culturelle qu'est Ibsen sans chercher à exprimer son monde propre.

L'intérêt pour l'illustration manifesté dans son enfance est oublié lorsque l'artiste commence à avoir des ambitions professionnelles et faut attendre 1891 pour le voir s'y essayer de nouveau, sur l'impulsion de dialogues avec des proches ou de propositions extérieures.

Premiers projets d'illustration

²⁵⁸ L'hectographie (ou procédé à l'alcool) est une technique de reproduction d'une image ou d'un texte en un nombre limité d'exemplaires. Le dessin original, fait sur papier couché avec une encre grasse spéciale, est introduit dans une machine où cette encre, diluée au contact d'un tampon de feutre imbibé d'alcool, se dépose sur les feuilles de report.

²⁵⁹ *Skule Baardsson et l'évêque Nicolay*, 1877, crayon et plume, 109x173, signé et légendé : « Skule Baardssön og Bisp Nicolay », T 34.

Il n'existe aujourd'hui aucune production publiée d'illustrations par Edvard Munch, ce qui étant donnés ses fréquentations littéraires et le nombre d'écrivains et poètes parmi ses amis, reste curieux. Pourtant, les projets n'ont pas manqué, mais ont pour beaucoup avorté pour diverses raisons. On peut considérer sans grande hésitation que c'est à Paris, sous l'influence des expériences françaises, que Munch prend conscience des possibilités de l'illustration et de son extraordinaire évolution au moment de ses premiers séjours français entre automne 1889 et été 1891. L'illustration est en France une pratique séculaire, objet d'enjeux économiques importants. Son épanouissement à l'époque romantique n'empêche nullement une certaine polémique, l'illustration participant pour certains écrivains - parmi eux Musset, Flaubert, Baudelaire, Mallarmé - d'un « culte des images » nuisible à l'oeuvre littéraire ; mais ce rejet même est un aveu de l'importance à la fois commerciale, artistique et technologique du livre illustré dont la pratique est un métier à part entière.²⁶⁰ Tandis qu'en Norvège, le retard culturel tant littéraire que pictural fait que de telles questions ne sont pas à l'ordre du jour - elles naîtront toutefois très vite grâce à des peintres comme Erik Werenskiold, Christian Krohg, Halfdan Egedius - et que « **le climat inauguré par l'Art Nouveau qui cherchait à rompre le cloisonnement entre les beaux-arts et les arts appliqués, [et] encourageait de telles initiatives** »²⁶¹ n'est encore pas ressenti, Munch peut en revanche découvrir toute une production d'ouvrages illustrés par les artistes qu'il admire et qu'il est venu étudier, tels que Manet, Toulouse-Lautrec, Raffaëlli. L'ouvrage *Les Types de Paris*, par exemple, paru en avril 1889, regroupant entre autres des textes de Daudet, Zola, Maupassant, Mallarmé, est illustré par Raffaëlli, dont l'influence sur Munch s'affirme lors de ce premier séjour.²⁶²

C'est donc, de façon peu surprenante, lors de son séjour à Saint-Cloud en 1891 qu'il s'essaye pour la première fois à illustrer les oeuvres de ses amis. Il effectue à la demande de son ami Goldstein quelques dessins pour son recueil de poèmes symbolistes *Alruner*, ainsi que quelques esquisses sur les poèmes de Vilhelm Krag²⁶³ - aucun n'ayant donné lieu à une publication finale. De ces travaux, G. Aitken considère que leur format, mise en page et technique imposent la comparaison avec les programmes-vignettes de Paul Sérusier pour le Théâtre d'Art de Paul Fort²⁶⁴.

L'année suivante, Munch envisage d'illustrer les poésies d'Obstfelder : dans une lettre à son frère en juillet 1892, le poète lui annonce que l'éditeur John Grieg « va éditer mes poésies pour Noël - le peintre Edvard Munch dessinera une ou plusieurs vignettes »²⁶⁵. Le projet n'aboutit pas, peut-être à cause du départ du poète aux

²⁶⁰ A. Arnar, « Je suis pour .. aucune illustration : le phénomène du rejet de l'illustration en France au XIXe siècle », extr. de *Illustration (L') - Essais d'iconographie*, actes du séminaire CNRS, Paris, 1999, pp. 341-359. Sur la condition de l'illustrateur au XIXe siècle, voir P. Kaenel, *Le Métier d'illustrateur en France : 1830-1880*, Paris, 1996.

²⁶¹ Cat. 1992, Londres-Paris, *Toulouse-Lautrec*, p. 174.

²⁶² R. Rapetti, « Munch et Paris : 1889 et 1891 », extr. de cat. expo. 1991-92, Paris-Oslo, pp. 87-90

²⁶³ A. Eggum, « Importance des deux séjours de Munch en France en 1891-92 », p. 138.

²⁶⁴ G. Aitken, « Edvard Munch et la scène française », p. 225

Etats-Unis. Il retrouvera pourtant Munch à Stockholm en 1894, puis à Berlin et Paris. De leur amitié et surtout de leurs affinités artistiques, aucune réalisation ne naît dans le domaine de l'illustration. De même, on ne connaît aucune suite à la proposition que lui fait en 1894 la danoise Anna Mohr d'illustrer sa traduction de la pièce de Maeterlinck, *Pelléas et Mélisande*.²⁶⁶, ni à celle l'année suivante du comte Prozor, traducteur attiré d'Ibsen en France, qui pour l'édition projetée de sa traduction du *Balcon* de Gunnar Heiberg, souhaitait « **un élégant volume dans lequel notre ami Munch placerait quelques dessins de sa façon** ».²⁶⁷

Toujours à Paris, en 1896, un nouveau projet semble tenir à coeur à l'artiste, qui rédige plusieurs notes à ce sujet²⁶⁸ : l'éditeur parisien Alfred Piat lui confie l'illustration d'une nouvelle édition des *Fleurs du Mal*. Les dessins que Munch effectue sur trois poèmes, *Le Baiser*, *Une Charogne* et *Le Mort Joyeux*²⁶⁹ sont dans le plus pur style « fin-de-siècle »; fort éloignés des nus alanguis que Rodin a pu faire sur le même sujet en 1888, ils témoignent que l'artiste s'intéresse chez Baudelaire beaucoup moins à ses passions érotiques qu'à ses spéculations sur la vie et la mort. Cette fois-ci, c'est la mort de l'éditeur qui met malheureusement fin à un projet dont la réalisation aurait été des plus intéressantes.

L'artiste se trouve en France pendant l'année 1896, année charnière dans le domaine de la bibliophilie ; c'est à cette époque en effet que les efforts des éditeurs pour renouveler le marché donnent lieu à des initiatives amenant à la naissance du « beau livre illustré », du « livre de peintre », ouvrages de luxe illustrés par des artistes célèbres. Samuel Bing organise dans sa galerie L'Art nouveau une Exposition internationale du livre moderne, à laquelle participent notamment Besnard, Bonnard, Forain, Jeanmiot, Lautrec, Rippl Ronaï, Vallotton et Vuillard. Les projets de Munch ont indubitablement été influencés par les préoccupations artistiques contemporaines. Pourtant, ceux-ci se sont soldés par des abandons successifs, dont les raisons, hormis le cas des *Fleurs du mal*, restent inconnues : les projets n'ont-ils pas abouti pour une raison extérieure, ou l'artiste a-t-il renoncé de lui-même ? Le rapport que Munch entretient avec l'illustration au sens strict du terme, dans le cadre d'une édition, s'avère difficile. C'est un rapport passionnel au texte d'autrui, fait de doutes autant que d'intérêt, qui émerge des différentes réalisations - ou non-réalisations. Le cas des pièces d'Ibsen ne dérogera pas à la règle.

Programmes et travaux de scénographie

²⁶⁵ Cité in Ø. Hjort, p. 33

²⁶⁶ Lettre d'Anna Mohr, 23.01.1894, citée in A.Eggum, « Munch tente de conquérir Paris (1896-1900) »,p. 189.

²⁶⁷ Lettre du comte Prozor à G. Heiberg, février 1895, cité in A. Eggum, op. cit.

²⁶⁸ Ces notes, parmi les très rares extraits littéraires publiés et traduits de l'artiste, figurent dans le catalogue 1991-92, Paris-Oslo, p. 363.

²⁶⁹ *Le Baiser*, *Les Fleurs du Mal*, 1896, crayon, plume et lavis, 290 x 205, T 404 ; *Une charogne*, *Les Fleurs du Mal*, 1896, crayon, plume et lavis, 261 x 226, T 403 ; *Le Mort Joyeux*, *Les Fleurs du Mal*, 1896, crayon, plume et lavis, 281 x 205, T 402.

C'est ainsi, assez logiquement, que Munch revient à Ibsen par ses fréquentations littéraires françaises, en 1896. Dès son premier séjour à Paris, Munch a fréquenté les milieux théâtraux d'avant-garde, dans une époque particulièrement novatrice et riche en propositions aussi antagonistes que complémentaires : André Antoine qui dans son Théâtre Libre développe ses recherches sur la mise en scène naturaliste ; sur le conseil de Zola, il introduit Ibsen pour la première fois en France avec la création des *Revenants* en mai 1890 - à laquelle Munch assiste - puis du *Canard Sauvage* l'année suivante. L'engouement pour le théâtre scandinave se révèle, relayé par les productions d'Aurélien Lugné-Poe, qui au Théâtre de l'OEuvre choisit une esthétique symboliste et sollicite le concours de ses amis nabis pour les programmes et les décors : Pierre Bonnard, Maurice Denis, Edward Burne-Jones, Paul Sérusier et surtout Edouard Vuillard, qui « **rompant définitivement avec le programme traditionnel réservé à la physionomie de l'acteur principal, (...) en quelques mois avait créé un nouveau style et de surcroît l'avait imposé** »²⁷⁰. Autre symboliste, Paul Fort, fait également appel pour son Théâtre d'Art à ces artistes en qui il voit moins des décorateurs que des « accompagnateurs picturaux »²⁷¹. Tous ces hommes de théâtre s'engagent sur des voies différentes mais s'accordent pour reconnaître la nécessité d'une entière reconception de l'art scénique. Le réalisme illusionniste des décorateurs du XIXe siècle est considéré comme stérile, et les metteurs en scène (le nom comme la fonction naît au même moment) font appel non plus à des artisans, mais à des plasticiens indépendants. « **In diesem von Künstlern geprägten Klima des Aufbruchs wird zum ersten Mal das Bedürfnis nach einer Theaterreform geweckt. Das Theater muß nicht nur erneuert – nein, es muß neu erschaffen werden. Aber wie ? Es boten sich zahlreiche Vorschläge an. Aber für alle stand eines im Zentrum : die Tyrannei der Literatur sollte gebrochen werden. Vor allem aber mußte man sich auf zwei vordringliche Aufgaben konzentrieren : die vorrangige Stellung des Schauspielers mußte gewahrt werden, zugleich aber sollte eine Totalität der ästhetischen Aussage die Theateraufführung beherrschen. Mit anderen Worten : man strebte ein Gesamtkunstwerk an** ».²⁷²

La décennie 1890 voit ainsi le triomphe de la « communion des arts », et la collaboration entre arts visuels et arts de la scène : « **Ce qui dominait maintenant les préoccupations des peintres, c'était plutôt le symbolisme littéraire. Nous avions la prétention de renouveler l'art du décor du théâtre, et les essais d'E. Dujardin ou Paul Fort ou de Lugné entraînaient notre collaboration assidue** » se souviendra

²⁷⁰ F. Fossier, *La Nébuleuse nabis*, Paris, 1993, p. 72

²⁷¹ Op. cit., p. 67.

²⁷² « Dans ce climat de rupture influencé par les artistes, le besoin d'une réforme théâtrale se ressent pour la première fois. Le théâtre ne doit pas seulement être renouvelé - non, il doit être créé de nouveau. Mais comment ? De nombreuses propositions furent avancées. Mais toutes convergeaient sur un point : la tyrannie de la littérature devait être brisée. Avant tout, cependant, on devait se concentrer sur deux tâches impérieuses : le rôle prédominant de l'acteur devait être conservé, mais en même temps devait régner une union complète des éléments esthétiques de la représentation théâtrale. En d'autres termes : on devait aspirer à une oeuvre d'art totale ». D. Bablet et E. Billeter, « Zur Ausstellung » in cat. 1986, Francfort, *Die Maler und das Theater im 20. Jahrhundert*, pp. 10-11.

Maurice Denis.²⁷³ Cette association étroite entre arts visuels et art de la représentation n'est pas conçue seulement en tant qu'un artifice supplémentaire à des fins esthétiques, elle répond à un profond bouleversement dans la conception même de l'art scénique, qui abandonne la primauté du texte pour exploiter d'autres moyens d'expression faisant appel au sensible autant qu'à l'intellect.

La représentation de *L'Intruse* de Maeterlinck en 1891, citée par A. Eggum pour son influence sur Munch²⁷⁴, était liée à l'exposition des oeuvres de Gauguin dans le foyer du théâtre, le Théâtre du Vaudeville, dirigé à l'époque par Aurélien Lugné-Poe. Il n'est donc pas impossible qu'un premier contact ait eu lieu entre les deux artistes à cette époque ; plus probablement, cependant, c'est lors d'une tournée dans les pays du Nord à l'automne 1894 que Lugné-Poe fait la connaissance de Munch à Stockholm, par l'intermédiaire du comte Prozor. L'année suivante, le metteur en scène fait un voyage à Christiania avec Thadée Natanson, rédacteur en chef de *La Revue blanche*, qui écrira un article sur l'exposition de Munch. A cette époque, Lugné-Poe a le projet de mettre en scène la pièce du membre de la bohème Gunnar Heiberg, *Le Balcon* ; il demande à Munch de réaliser le programme. Le projet ne voit pas le jour - la pièce ne sera créée qu'en 1900 avec un autre peintre ; en revanche, Munch réalise le programme publicitaire pour la création de *Peer Gynt* programmée en novembre 1896 (fig.10), la réalisation des décors étant confiée à Frits Thaulow. Choix qui paraît assez paradoxal, car si les orientations symbolistes de Munch à l'époque correspondent à l'esthétique théâtrale du Théâtre de l'OEuvre, la peinture de Thaulow consistant principalement en paysages impressionnistes en est très éloignée. En réalité, il semble bien que le choix de Lugné-Poe ait été dicté moins par des convictions artistiques que par sa détermination de s'entourer de personnalités nordiques. Sa tournée en Scandinavie de 1894 a connu un succès mitigé, les critiques soulignant l'incapacité de la troupe à restituer les caractères spécifiquement nordiques de l'oeuvre d'Ibsen. L'homme de théâtre sollicite ainsi la collaboration de Munch essentiellement en sa qualité de compatriote, sorte de garantie d'une atmosphère scandinave. Sa requête, pour légitime qu'elle soit, n'est pas totalement dénuée d'une vision un peu floue d'une culture étrangère, sensible à un « exotisme scandinave », celui-là même qui conduit les critiques à voir dans les tableaux de Munch des « atmosphères ibsénienne »²⁷⁵ et à comparer assez systématiquement les deux artistes :

« Un penseur doublé d'un artiste, c'est le seul homme du nord qui rappelle les vérités brutales mais saisissantes d'Henrik Ibsen »²⁷⁶ ; « En tant que force révolutionnaire, originale et dérangeante, [Munch] occupe une position semblable à celle occupée par Ibsen dans la littérature norvégienne, et il a rencontré un

²⁷³ F. Fossier, pp. 63-64.

²⁷⁴ A. Eggum, « Importance des deux séjours de Munch en France en 1891-92 », p. 118

²⁷⁵ *Kunstchronik*, 17.11.1892, cité in cat. expo. 1991-92, Paris, Oslo, p. 189 et p. 207.

²⁷⁶ J.G. Huneker in *Ivory Apes and Peacocks, 1901*, cité in A. Werner, *Graphic works of Edvard Munch, New York, 1979*, p. V.

accueil quelque peu semblable dans son propre pays »²⁷⁷ ;

Le parallèle est utilisé en tant qu'éloge ou au contraire reproche : si A. de Brahm constate avec une « belle satisfaction » que « l'ibsenisme a trouvé son interprète dans la peinture »²⁷⁸, W. Ritter au contraire voit dans les peintures de Munch un « cauchemar macabre » représentatif de « **la laideur de notre temps (...) [du] théâtre d'Ibsen et [des] romans hallucinés de Strindberg** »²⁷⁹.

Cette mise en équation est cependant tout aussi fréquente chez les critiques étrangers qu'elle est assez rare en Scandinavie. De tels commentaires sont naturellement loin d'être infondés, mais la mise en parallèle de ces deux artistes nécessiterait d'être étayée par une analyse détaillée de points communs allant au-delà du concept flou « d'atmosphères », comme elle se devrait d'être nuancée par la constatation de différences profondes entre les deux oeuvres ; les auteurs de ces critiques ont peut-être cédé trop vite à la tentation d'un parallèle facile, dû souvent à une connaissance approximative de la culture scandinave. Lorsque W. Ritter en outre qualifie les personnages féminins de Munch de « créatures d'Ibsen » et « d'échappées de maisons de poupées », alors que les deux artistes ont une vision de la femme, sinon contradictoire, du moins fort éloignée, la comparaison devient aussi oiseuse qu'erronée. De façon générale, cette comparaison dont les critiques sont si friands relève du même procédé de raccourci que le mythe du « scandinave mélancolique » (voire de « l'esprit malade nordique »²⁸⁰), épithète dont on a gratifié la plupart des artistes scandinaves, autant Munch qu'Ibsen, Strindberg, Sibélius ou Bergman, lieu commun qu'il faudrait mettre en parallèle avec le mythe semblable de « l'artiste saturnien » - le terme de « mélancolique » s'appliquant aussi mal aux norvégiens Hamsun ou Bjørnson qu'il convient à des génies aussi peu scandinaves que Géricault, Vigny ou Kokoschka.

La question d'une communauté de patrie entre auteur et illustrateur a cependant été posée souvent, non sans pertinence, même si les exemples abondent dans l'histoire du livre illustré qui infirment la nécessité d'un héritage culturel commun comme garantie d'une symbiose spirituelle. Delacroix en illustrant aussi bien Byron et Shakespeare que Dante ou Goethe, a fait la preuve, si besoin était, du caractère universel de l'oeuvre d'art, de même qu'à la différence culturelle s'ajoute souvent le fossé des siècles : on ne s'étonne pas aujourd'hui de voir Balzac illustré par Picasso, Hésiode par Braque, Dante par Dali. Odilon Redon voyait même dans la dissemblance culturelle un atout pour l'illustrateur, qui peut prétendre à l'égalité face à une oeuvre littéraire nécessairement appauvrie par une traduction. Considérant que la perfection d'un texte littéraire est parfois le principal obstacle à la réussite de son illustration, Redon affirme : « **Si nous voulons**

²⁷⁷ J.N. Laurvik, *cat. exposition San Francisco, 1915*, cité in A. Werner, *op. cit.*

²⁷⁸ Alcanter de Brahm, « Un côté inconnu de l'art scandinave – Edward Munch », *La Revue de l'Est*, 15.02.1895, cité in E. Lachana, p. 34.

²⁷⁹ William Ritter, « Etudes d'art étranger – Un peintre norvégien : M. Edvard Munch » in *Mercure de France*, 1906, cité in E. Lachana, p. 37.

²⁸⁰ Hector Passard, *Le Gaulois*, 31.05.1890, cité in E. Lachana p. 37

bien nous rappeler les meilleures pages illustrées de notre siècle, nous verrons à l'appui de ces assertions, qu'elles ont été faites, sinon sur des textes sans beauté, du moins sur des oeuvres littéraires étrangères à notre langue dont la traduction évitait de mettre en concurrence et l'intérêt artistique du texte et l'intérêt des dessins ».²⁸¹

Pourtant, le critère de nationalité et celui de parenté stylistique restent à l'origine de nombre de propositions d'illustrations ; ils seraient par exemple considérés comme assez déterminants pour être la source d'une vive polémique lorsque Vollard confierait en 1926 à Chagall l'illustration des *Fables* de La Fontaine, les critiques s'élevant contre le choix « d'un peintre d'origine russe et de tempérament romantique pour illustrer un auteur aussi classique et aussi français : il y eut même une interpellation à la Chambre ».²⁸² Universalité artistique contre inévitable empreinte culturelle sur la production d'un individu nécessairement soumis à son environnement – la question mérite d'être débattue. De fait, la réception actuelle des pièces d'Ibsen en souligner le caractère paradoxal, car leur succès démontre leur dimension universelle tandis qu'elles sont exploitées essentiellement en tant que phénomène culturel.²⁸³

On ne peut guère accuser Lugué-Poe de céder à une vision folkloriste de la culture scandinave, lui qui au contraire a exploité la lecture symboliste pour en montrer le caractère universel. Les programmes des premières créations scandinaves, d'ailleurs, ont été réalisés avec succès par des artistes bien francophones tels que Vuillard (*Audela des forces* de Bjørnson, 1894 puis 1897, *Les Soutiens de la Société*, 1896), Maxime Dethomas (*Brand*, 1895) ou Félix Vallotton (*Père* de Strindberg, 1894). Mais la nécessité d'une appréhension du contexte culturel de l'oeuvre reste inhérente à toute interprétation, qu'elle soit théâtrale ou illustrative - pour reprendre l'exemple de Chagall, celui-ci en était assez convaincu pour entreprendre, pour illustrer la Bible, un voyage de trois mois en Palestine, tout en craignant « d'être distrait par le 'pittoresque' oriental »²⁸⁴. Si le résultat d'un dialogue entre deux oeuvres issues de cultures profondément différentes peut se montrer d'autant plus riche, ce n'est que sur la base d'une compréhension mutuelle, et non de l'appropriation de l'une par l'autre. *Peer Gynt* reste un morceau de bravoure en la matière, car la dimension universelle de la réflexion philosophique est présentée au travers des filtres de la comédie et du conte folklorique. Ibsen lui-même était le premier à reconnaître l'importance de l'héritage culturel dans la lecture du texte, « le moins fait pour être compris ailleurs que dans les pays scandinaves »²⁸⁵. Le souci de Lugué-Poe de s'entourer d'artistes pouvant lui apporter les éléments de connaissance culturelle

²⁸¹ O. Redon, *Critiques d'art*, cité in D. Gamboni, p. 34.

²⁸² F. Meyer, *Marc Chagall*, Paris, 1995, p. 163.

²⁸³ Ibsen est un des auteurs au retentissement le plus large, joué en Afrique, en Inde, au Japon, à chaque fois selon une lumière propre à la culture et aux préoccupations de la troupe considérée. A l'inverse, *Maison de poupée* qui apparaît dans la Norvège d'aujourd'hui comme le vestige d'une époque oubliée, est encore pour les Japonais - et bien d'autres nations - un texte extrêmement provocateur.

²⁸⁴ M. Meyer, 1967, p. 181

complétant sa propre lecture plus universelle n'est donc que légitime²⁸⁶, et la violente réception de la création par les critiques tant françaises qu'européennes allait montrer que si ses craintes étaient fondées, le choix de seuls peintres nordiques s'avérerait nettement insuffisant pour comprendre l'esprit de la pièce. Le même souci de collaboration interculturelle aurait été heureux dans le domaine textuel également, et aurait évité de grossières erreurs d'interprétation. Avec une mise en scène au symbolisme hermétique et une lecture dont le sentimentalisme était aggravé par des coupes sombres dans le texte qui en ôtaient la dimension philosophique, la mise en scène de Lugné-Poe fut dénoncée par des personnalités telles que Georg Brandes, Bjørnstjerne Bjørnson et Bernard Shaw comme une véritable trahison de la pièce, Shaw concluant que cette lecture était la seule que pouvait en faire. « **a congenitally unmetaphysical nation, to which the play seems as much a mixture of sentiment and stage diablerie as Faust seemed to Gounod** ». ²⁸⁷ Pour autant, l'échec relatif de la pièce ne doit pas faire oublier la réelle évolution que cette démarche amorce dans l'esthétique du Théâtre de l'OEuvre, où la lecture symboliste se fait moins péremptoire : « **En s'entourant de peintres nordiques pour les programmes et les décors, Munch et Thaulow pour Peer Gynt, Munch et Wang pour John-Gabriel Borkman, Lugné-Poe réagit, annonce la nouvelle orientation de l'OEuvre et cherche à faire taire les critiques. Aux décors aussi peu 'couleur locale' que ceux de Vuillard ou de M. Denis pour les premières saisons, succède la représentation 'réaliste' avec des paysages enneigés effectués par Frits Thaulow 'l'aimable peintre de la neige' et par Wang. L'appel aux peintres du Nord est le gage de cette nouveauté, comme la collaboration de ses amis nabis avait marqué la destinée de l'OEuvre pour les années 1893 à 1895** ». ²⁸⁸

Munch est parfaitement conscient de cette demande de « couleur locale », et y pourvoit en introduisant dans son programme de *Peer Gynt* un motif on ne peut plus norvégien : le paysage grandiose du fjord, que contemplant deux femmes : la mère du héros Åse et sa fiancée Solveig, les deux 'anges gardiens' de Peer. La scène choisie par l'artiste est celle de l'acte II, lorsque les deux femmes scrutent l'horizon dans l'espoir de retrouver Peer avant les paysans du village à sa poursuite. Après de premières esquisses

²⁸⁵ Lettre à Passarge, 18.05.1880, citée in G. Aitken, « Edvard Munch et la scène française », p. 234.

²⁸⁶ Ajoutons que les structures profondément différentes du norvégien et du français rendent peu satisfaisante toute traduction, et plus que toute autre pièce *Peer Gynt*, écrite en alternance de prose et vers libre. En outre, l'auteur y exprime souvent l'ironie en utilisant la large palette de niveaux linguistiques qu'offrent les deux formes de norvégien, le bokmål hérité du danois dont il reste très proche, étant la langue traditionnelle de la littérature, et le nynorsk, issu des différents dialectes de l'ouest norvégien, la langue populaire. De façon générale, les traductions du comte Prozor restent très pertinentes, mais privilégiaient l'exactitude linguistique à l'aisance de la lecture. Les traductions contemporaines pécheraient plutôt par excès inverse, et les publications actuelles relèvent souvent de l'adaptation plus que de la traduction.

²⁸⁷ « une nation par naissance tout sauf métaphysique, à laquelle la pièce apparaît comme une mixture de sentimentalisme et de diableries de scène comme a pu l'apparaître *Faust* à Gounod ». G.B. Shaw, 1896, cité dans F. & L.L. Marker, 1989, p.22. Sur la fortune critique de *Peer Gynt*, voir op. cit., pp. 20-22.

²⁸⁸ G. Aitken, « Edvard Munch et la scène française », p. 234.

cherchant à rendre la relation entre Peer et Solveig - fascination instantanée, absolue et fantasmée plus que vécue - en montrant simultanément Peer dans ses aventures et Solveig l'attendant, l'artiste a finalement pris le parti de faire vivre le héros, non pas physiquement, mais par son absence, telle qu'elle est ressentie par celles qui l'aiment. Alfred Hauge, peintre qui partage l'atelier de Munch à l'époque, commente ainsi le programme : « **Pour la première de Peer Gynt au Théâtre de l'OEuvre, il avait fait quelques esquisses qui étaient affreuses. Pour le programme, il avait dessiné Peer Gynt dans l'air sur un bouc et Solveig qui se tord les mains en l'attendant. Du gribouillage sentimental, pas décoratif du tout. Alors je suis parvenu à le convaincre de dessiner une de ses toiles (une figure de jeune fille et un tronc de sapin). Et maintenant le plus beau programme qu'on ait jamais vu au monde est terminé** ».²⁸⁹

Hauge fait sans doute allusion non pas à une toile, mais à un dessin de Munch intitulé *La Solitaire*, qui serait la source de la toile *Les Solitaires*²⁹⁰ et de la gravure *Jeune femme au bord de l'eau*²⁹¹. En réalité, cependant, le choix des personnages et la composition font plus références à des influences extérieures qu'au monde pictural de l'artiste : le programme semble directement inspiré par celui de Maxime Dethomas pour *Brand* au Théâtre de l'OEuvre en 1895, dans lequel la silhouette droite d'Agnès, l'épouse de Brand, se dresse contre un massif montagneux. A. Eggum ne note que cette figure féminine²⁹², mais l'ombre qui la précède semble bien être la silhouette indistincte de Brand, sur l'épaule duquel elle pose la main dans un geste de soutien et protection. Il est difficile d'être catégorique sur cette masse noire aux contours indéfinis, mais le geste de la femme révèle que l'artiste a cherché volontairement l'ambiguïté, que la présence de Brand soit réelle ou suggérée. Munch a donc repris le rapport des figures, l'une droite et verticale faisant contrepoint à l'horizontalité du paysage, l'autre plus compacte et ramassée, qui se traduit chez Munch par le visage tragique de mère Åse, au tout premier plan, qui le tourne le dos à la scène. L'artiste a opté pour un format en hauteur qui aère la composition. Dans les deux scènes, en effet, le cadrage restitue avec beaucoup de justesse l'atmosphère de la scène étudiée : sentiment de claustration et d'étouffement dans *Brand*, car le drame d'Agnès est d'être prisonnière dans cette vallée encaissée au climat insalubre qui va causer la mort de son enfant, dans *Peer Gynt* au contraire sentiment de vaste liberté et de possibilités infinies dont jouit notre héros au début de la pièce. De même, le thème apparemment très personnel de la confrontation entre Solveig et mère Åse - la jeune fille droite et énergique, incarne l'espoir de la jeunesse triomphante, tandis que la vieille femme a le visage creusé par la souffrance de la vie -

²⁸⁹ Lettre d'A. Hauge à Erichsen, citée in G. Woll, « Le graveur », cat. 1991-92, Paris-Oslo, p. 259

²⁹⁰ *La Solitaire*, 1892, crayon, 171x217, *Les Solitaires*, 1892, huile sur toile, détruite ; reproduites in cat. expo. 1991-92, Paris-Oslo, p. 139.

²⁹¹ *Jeune femme au bord de l'eau*, 1896, aquarelle grattée et pointe sèche sur zinc, 285 x 265, impression en noir, jaune et dégradé de bleu, G/r 86-1.

²⁹² A. Eggum, « Munch tente de conquérir Paris », p. 207

thème qui réapparaîtra à plusieurs reprises dans l'oeuvre peint et graphique de l'artiste²⁹³, avec comme modèles sa soeur Inger et sa tante Karen, naît en réalité à Paris, et présente de fortes affinités avec le tableau de Vuillard *Intérieur - Mère et soeur de l'artiste* de 1893²⁹⁴, qui sur une composition semblable véhicule une atmosphère tout autre : de la même disposition entre la mère et la fille, Vuillard exprime un rapport de forces totalement opposé, car la domination est clairement celle de la mère, en noir, assise au centre de l'image, la main posée sur la jambe dans un geste presque masculin, faisant face au spectateur, tandis que la jeune fille, d'autant plus discrète que sa robe à motifs semble se fondre avec le papier peint, se penche comme si plafond était trop bas pour elle, montrant sa fragilité et sa soumission. Chez Munch, au contraire, comme chez Ibsen, la vigueur et la confiance de la jeune fille qui reste le dernier appui de la vieille femme, font d'elle le personnage fort. Solveig a le hiératisme des figures proprement munchéennes, mais sa douceur rêveuse la rapproche plus que les autres représentations féminines des femmes peintes par les Nabis, tout comme le souci d'une illustration « décorative » que mentionne Hauge témoigne des influences que subit l'artiste.

De la même façon, le programme de l'année suivante, *John-Gabriel Borkman* (fig.1) porte les empreintes de l'environnement parisien de l'artiste : le choix surprenant de dessiner, non pas une scène de la pièce ou le personnage, mais l'auteur - le visage sévère d'Ibsen se détache devant le paysage d'un port illuminé par un phare - était peut-être dicté par la nature publicitaire du tract : la pièce étant une création, il était certainement plus efficace d'utiliser la renommée de l'auteur plutôt que l'oeuvre elle-même. Il est cependant plus raisonnable de l'attribuer à l'influence de précédents programmes, tel celui par Vallotton de *Père de Strindberg*²⁹⁵, où l'artiste avait choisi de donner au personnage les traits de l'auteur. Le graveur suisse avait également exécuté en 1895, toujours pour le Théâtre de l'OEuvre, un portrait d'Ibsen, dont A. Eggum explique les similarités avec celui de Munch par l'utilisation comme source de la même photographie de l'auteur, le peintre norvégien choisissant de réaliser un portrait officiel pour toucher un large public²⁹⁶. Autre programme utilisant l'image de l'auteur, celui de Toulouse-Lautrec annonce la double production *Raphaël* de Romain Coolus et *Salomé* d'Oscar Wilde, à l'OEuvre en février 1896, c'est-à-dire juste avant *Peer Gynt*.²⁹⁷ L'artiste a partagé l'image en deux, et exécuté sur chaque moitié de page les portraits respectifs des auteurs. Sur la partie dévolue à *Salomé*, la figure imposante d'Oscar Wilde se redresse avec insolence, et son visage se détache avec blancheur contre l'arrière-plan des brumes londoniennes laissant entrevoir Big Ben. De la même façon, le portrait d'Ibsen dans

²⁹³ Voir **Troisième partie**, III.

²⁹⁴ Vuillard, *Intérieur : Mère et soeur de l'artiste*, ca 1893, huile sur toile, New York, Museum of Modern Art.

²⁹⁵ Félix Vallotton, , *Père de Strindberg* programme-brochure pour le Théâtre de l'OEuvre, 1894, lithographie, 24.5 x 13.8.

²⁹⁶ A. Eggum, 1987, p. 71.

²⁹⁷ Toulouse-Lautrec, programme pour *Raphaël* et *Salomé*, 1896, lithographie au crayon, pinceau et crachis, 303 x 490, Paris, Bibliothèque Nationale, repr. in cat.1991-92, Londres-Paris, p.364.

John-Gabriel Borkman s'insère dans un paysage typique de sa patrie, un village côtier illuminé par un phare. La dernière scène du drame se déroule en surplomb d'un fjord, d'où le héros revit son passé en contemplant la ville illuminée, mais l'élément du phare en est absent. Pour A. Eggum, « **Munch veut représenter Ibsen comme un phare 'qui illumine tout', en analogie avec la façon dont il avait une fois caractérisé Rembrandt : 'un phare qui illumine tout - encore plus brillant que l'art français'** ». ²⁹⁸ Cette métaphore ne serait-elle pas héritée des *Fleurs du Mal*, que Munch a commencé à illustrer en 1896 ? Le poème *Les Phares* est en effet un hommage que Baudelaire rend aux plus grands peintres : Rubens, Léonard de Vinci, Michel-Ange, Goya, Delacroix... et parmi eux Rembrandt, dont le génie éclaire le monde :

« Ces malédictions, ces blasphèmes, ces plaintes,
Ces extases, ces cris, ces pleurs, ces *Te Deum*,
Sont un écho redit par mille labyrinthes ;
C'est pour les coeurs mortels un divin opium !
C'est un cri répété par mille sentinelles,
Un ordre renvoyé par mille porte-voix ;
C'est un phare allumé sur mille citadelles,
Un appel de chasseurs perdus dans les grands bois. »

Les procédés formels que choisit l'artiste pour ses programmes sont donc directement inspirés par les créations modernes qu'il voit autour de lui, mais il sait toujours les intégrer aux thèmes qui lui sont propres et répondant à sa logique intérieure : le choix de représenter l'auteur répond à l'appréhension du héros de la pièce par Munch comme étant l'*alter ego* de son créateur. Appréhension dont il est difficile de dire si elle est déjà consciente ou encore intuitive à l'époque du programme - la pièce, éditée en 1896 en Norvège, ne fait pas partie comme d'autres de l'héritage culturel de l'artiste - mais que Munch formule dès qu'il reprend ses travaux sur le sujet en 1909 : « **John-Gabriel Borkman est Ibsen ; d'abord il a voulu écrire sur quelqu'un de ce genre ; ensuite c'est lui qu'il avait en tête.** » (annexe 5) - une opinion que Munch n'est pas seul à avoir. La pièce connaît par exemple son premier grand succès au Théâtre Royal danois de Copenhague en janvier 1897, dans une mise en scène d'Emil Paulsen qui s'appuie sur la ressemblance du héros avec Ibsen, tandis qu'au Deutsches Theater de Berlin, « le personnage était conçu pour évoquer à la fois le dramaturge et son éternel rival, Bjørnstjerne Bjørnson » ²⁹⁹. Nos contemporains émettent la même conviction, tel Ingmar Bergman qui voit dans la dernière tirade du héros une implacable auto-critique d'Ibsen : « **In every word and every phrase, Ibsen is talking about his own poetry, his own life's work - and judging it. Passing a terrible judgement on it** ». ³⁰⁰. Par l'équilibre qu'ils montrent entre ouverture aux influences extérieures et reflet de l'intention profonde

²⁹⁸ Note de Munch (MM N 231), citée in A. Eggum, 1987, p. 71.

²⁹⁹ F.&L.L. Marker, p. 198.

³⁰⁰ « Dans chaque mot, chaque formule, Ibsen parle de sa propre poésie, du travail de sa propre vie - et le juge. Prononce dessus un jugement terrible ». I. Bergman cité in F.&L.L. Marker, p. 209 (voir également I. Bergman et F. Marker, « Bergman's Borkman : an interview », *Theater* n°17, 1986, pp.4855.

de l'auteur, ces programmes sont typiques de la production de Munch à cette époque de sa vie. Ils témoignent également du paradoxe selon lequel le peintre, choisi pour sa culture scandinave, exécute des oeuvres qui sont parmi les plus françaises de sa production ; la restitution qu'ils offrent de la lecture d'Ibsen par Munch reste relativement limitée, et ils reflètent finalement plus les diverses influences que l'artiste absorbe à ce moment précis de son évolution picturale, un stade d'ouverture à la modernité - une ouverture qui a un temps fait craindre à l'artiste qu'il allait perdre son caractère germanique³⁰¹ – qu'un rapport spécifique avec l'oeuvre d'Ibsen.

C'est également par le biais de tiers, qui voient en lui « non pas le meilleur, mais le seul peintre envisageable » pour la visualisation d'une pièce d'Ibsen, que Munch aborde les travaux de scénographie en 1906. Là encore, son statut de compatriote a sans aucun doute joué un grand rôle. Berlin est depuis les années 1890 sous la même fascination scandinave que Paris, et Max Reinhardt joue dans l'évolution de l'art théâtral le même rôle d'avant-garde que celui qu'a exercé Lugné-Poe à Paris une décennie auparavant. Il poursuit les orientations des années 1890 dans le développement des caractères visuel et sensible au détriment de « la tyrannie du verbe ». L'heure est « **au symbolisme et au néo-romantisme, à l'imprécise évocation des énigmes de la vie et du secret des choses** »³⁰². Plus encore qu'à Paris, les auteurs scandinaves sont à l'honneur, et Stefan Zweig se souviendrait en 1929 à quel point « **die ganze schöpferische Literatur um die Jahrhundertwende verfiel damals dem magischen Zauber des Nordens. Skandinavien bedeutete jener Generation (...) ein Neuland der Seele, einen Urquell noch ungeahnter Probleme** »³⁰³.

Max Reinhardt apprécie tout particulièrement Strindberg ainsi que Bjørnson et Ibsen, « **les deux grands fils de ce pays, qui tout comme ils se dressent devant le Théâtre National norvégien, comme les emblèmes du noble idéalisme et de la profonde connaissance de la vie, se sont érigés en monuments impérissables sur nos scènes. Ce n'est pas un hasard qu'Ibsen ait pu en Allemagne plus que dans tout autre pays faire naître une nouvelle époque dans le théâtre allemand et lui insuffler son esprit** ».³⁰⁴

Le mythe scandinave perdure. Ibsen meurt le 23 mai 1906. Cette saison-là, 932 représentations de ses pièces ont lieu en Allemagne³⁰⁵. Reinhardt ne fait pas exception, mais il choisit une pièce qui lui permette d'appliquer ses conceptions théâtrales dans son

³⁰¹ « Munch, mit dem ich über seinen Pariser Aufenthalt spreche, sagt, er lebe lieber in Berlin als in Paris ; er fürchte immer, in Paris seine germanische Eigenart zu verlieren. {Munch, avec qui je parle de son séjour parisien, dit qu'il préfère vivre à Berlin qu'à Paris ; il a toujours peur à Paris de perdre sa spécificité germanique » Journal de Schiefler, 06.11.1903 (*Munch/Schiefler I*, § 52)

³⁰² D.Bablet, 1968, p. 76.

³⁰³ « toute la création littéraire du tournant du siècle subissait l'envoûtement du nord. La Scandinavie signifiait, pour cette génération, une terre vierge de l'âme, une source primitive de problèmes encore insoupçonnés ». S. Zweig, 1929, cité in G. Gerkens, « Munch und Vuillard », extr. de BOCK, dir., *Edvard Munch : Probleme - Forschungen - Thesen*, Munich, 1973, p. 133.

³⁰⁴ Max Reinhardt, cité in Midbøe, p. 17. Reinhardt fait allusion aux deux statues de Bjørnson et Ibsen érigées devant le Nationalteatret à Oslo

tout nouveau lieu :

« Als Eröffnungstück hatte man nach sorgfältiger Überlegung Ibsens Gespenster-Drama gewählt, das mit seiner physischen Konzentration im Gegeneinander seiner fünf Figuren die beste Gelegenheit zu schauspielerischer Kammermusik, zu einem Quintett fünf erlesener Instrumente bot. Die Besetzung stand fest : die Sorma, Moissi, die Höflich, Reinhardt und Kayssler. Der Maler fehlte noch : nach Reinhardts Prinzip, für jedes Stück, nicht bloß der besten, sondern der einzig möglichen zu finden, kam nur Edvard Munch in Frage ».³⁰⁶

Reinhardt choisit donc Munch, d'une part pour sa culture scandinave, d'autre part pour le caractère intime de son oeuvre pictural qu'il a pu apprécier dans l'exposition de *La Frise de la vie*. Il ne lui demande d'ailleurs pas d'illustrer, ou même d'effectuer des travaux de scénographie au sens propre, mais des « esquisses d'ambiance »³⁰⁷, des « esquisses pour un décor » ou plus simplement « quelque chose qui puisse l'inspirer pour la mise en scène. »³⁰⁸ C'est donc plus au pouvoir évocateur du peintre qu'il s'adresse qu'à sa connaissance du texte. Effectivement, les esquisses réalisées par l'artiste se révèlent très proche de son oeuvre, et témoignent d'un fort caractère pictural ; tout en ayant ceci de commun avec les programmes parisiens qu'elles s'attachent à donner une vision suggestive de la pièce, elles amorcent une évolution dans une lecture du texte toujours plus approfondie.

Si l'intérêt de l'artiste pour cette forme de création nouvelle est indéniable, il est resté à l'état de curiosité artistique, sans provoquer un investissement démesuré. Il ressort de la correspondance de l'artiste, comme de l'étude de ses expositions, que Munch a toujours privilégié sa production propre dans ces périodes, considérant ces travaux comme un intéressant à-côté : « Je m'occupe donc en ce moment d'art plus léger et de théâtre »³⁰⁹ écrit-il à son ami Nørregård pendant cette période. Pourtant, à ces travaux de commande s'ajoutera toute une production spontanée, instaurant une nouvelle relation entre l'artiste et l'oeuvre d'Ibsen.

Un rapport à l'oeuvre qui devient exclusivement privé

³⁰⁵ H. Ibsen, *Peer Gynt*, catalogue TNP, 1981, p. 57.

³⁰⁶ « Comme pièce d'inauguration avait été choisi, après mûre réflexion, le drame d'Ibsen *Les Revenants*, qui physiquement condensé dans la confrontation de ses cinq personnages, offrait la meilleure opportunité pour une musique de chambre théâtrale, un quintette de cinq instruments choisis. La distribution était établie : Sorma, Moissi, Höflich, Reinhardt et Kayssler. Le peintre manquait encore : d'après Reinhardt, pour cette pièce, non pas le meilleur, mais le seul peintre envisageable était Edvard Munch ». Arthur Kahane, *Berliner Tagblatt*, 28.10.1926. Cité in cat. expo. 1976, Zürich, p. 54.

³⁰⁷ « Stimmungsskizzen », lettre de Reinhardt à Munch non datée (avant le 11.07.1906)

³⁰⁸ Lettre du Deutsches Theater à Edvard Munch, 11.06.1906.

³⁰⁹ Lettre à Nørregård, 1906 (non datée). La formule intégrale laisse entendre que l'artiste n'a pas grande estime pour le milieu théâtral et culturel de son pays : « Je m'occupe en ce moment d'art plus léger et de théâtre - cela me gagnera peut-être un peu plus de respect dans le cercle journalistico-théâtre-cannibale, adepte du whisky-soda des snobs de Christiania ».

L'internement psychiatrique que subit Munch en 1909 est la source d'un profond changement de style de vie, qui a naturellement des répercussions dans son oeuvre. Les années d'errance, de fréquentation de cercles, de vie de bohème cessent brusquement, pour laisser place à un isolement quasi absolu qui pousse le peintre à puiser toujours plus dans son univers et son imaginaire propres tout en le maintenant à l'écart des influences extérieures, dont il n'a connaissance que par la visite d'expositions ou la lecture, refusant à de rares exceptions près tout contact nouveau et n'admettant la visite que de ses intimes.

Lorsque le peintre entame ses dessins de *John-Gabriel Borkman*, ses préoccupations sont dès lors très différentes de celles qui ont pu donner lieu aux travaux précédents. Malgré bien des hésitations, Munch est finalement rentré en Norvège en mai 1909. Fuyant Christiania et le milieu artistique par lequel il se considère persécuté, il s'est installé près de Kragerø, petite station balnéaire sur la côte sud ; la propriété qu'il acquiert, Hvitsen, est pour lui un havre destiné à le protéger du monde extérieur. C'est là, pendant le premier hiver qu'il passe à nouveau dans sa patrie, que Munch entreprend les dessins de *John-Gabriel Borkman*. Il n'est pas impossible que Munch ait envisagé ces dessins dans l'optique d'une nouvelle collaboration éventuelle avec Max Reinhardt, auquel il a écrit à l'automne 1909: « J'ai souvent pensé à nos projets... »³¹⁰ L'étude des oeuvres laisse pourtant imaginer que les motivations de Munch ont été essentiellement d'ordre privé : dessins pour la plupart, exécutés souvent dans des carnets d'esquisses, les illustrations de *John-Gabriel Borkman* ont un caractère intime qui les différencie profondément des oeuvres des *Kammerspiele*. L'incomparable paysage hivernal de la Norvège, que Munch retrouvait après plusieurs années d'exil, tout comme l'état d'isolement total dans lequel l'artiste se tenait, sont autant de parallèles entre sa situation et celle du héros de la pièce, auquel il fait de même référence en évoquant les moments de gloire et de doute qu'il a connus dans sa carrière : « **J'ai eu trois victoires ces derniers temps (...) et pourtant je dois tourner en rond et me sentir comme un Johan Gabriel Borkman** ». ³¹¹ Tout en gardant à l'esprit l'analyse de 1897 – « *Borkman, c'est Ibsen* » - l'artiste glisse doucement vers un investissement personnel dans la lecture du drame que l'on retrouve également dans les dessins de *Peer Gynt* et de *Quand nous nous réveillerons d'entre les morts* ³¹². Cette appropriation s'accompagne d'une évolution dans la manière de mettre en image. Si les illustrations de *John-Gabriel Borkman* portent encore les traces des travaux scénographiques, en particulier dans les quelques aquarelles, la production privée, en majorité dessins au crayon ou à l'encre, délaisse peu à peu les possibilités de suggestion visuelle ou de décoration pour une transposition visuelle plus interprétative : l'artiste se

³¹⁰ Lettre de Munch à Reinhardt, non datée (automne 1909), citée in cat. 1978, Northfield, p.22. Reinhardt créera cette pièce quelques années plus tard, en mars 1917, non pas aux *Kammerspiele* mais sur la scène beaucoup plus large du *Deutsches Theater*. Cette mise en scène, avec une scénographie et des esquisses d'ambiance d'Ernst Stern, est considérée comme déterminante, particulièrement novatrice dans « l'utilisation interprétative de l'espace, de la ligne et de la couleur. » (F.&L.L. Marker, p. 206)

³¹¹ Journal Ravensberg, 07.01.1910 (annexe 5)

³¹² Voir **Troisième partie**, I.

concentre sur les enjeux de la situation dramatique, la caractérisation des personnages, leurs relations, proposant plusieurs versions d'une même scène ou d'un même personnage.³¹³ Cette tendance ne fait que s'accroître au fil des ans, pour donner lieu dans les dernières séries à de multiples croquis, autant d'instantanés témoignant de l'omniprésence des personnages ibsénien dans l'esprit du peintre, qui surgissent au milieu des carnets d'esquisse sans lien logique apparent avec les croquis qui les précèdent ou les suivent.

L'année 1909 marque ainsi la charnière entre deux types de production de l'artiste : l'une définie dans le temps comme dans la destination, organisée et aboutissant à une création de nature publique, l'autre s'étendant de façon aussi indistincte que continue sur toute la carrière de l'artiste, création spontanée et de toute évidence de nature privée, sur laquelle nous possédons extrêmement peu de documentation.

Ce basculement du public à l'intime n'est nullement interrompu par l'épisode des illustrations des *Prétendants à la couronne*, en 1917, épisode dont l'inachèvement démontre justement que l'artiste renonce à faire de l'illustration une oeuvre destinée à un public. Le projet, vraisemblablement à l'initiative de l'éditeur Gudmund Stenersen – le père de l'ami de Munch – avait pour ambition de concurrencer le formidable événement qu'avait constitué en 1899 l'édition des *Sagas* de Snorre, illustrée par un symposium des plus célèbres artistes norvégiens : Christian Krohg, Erik Werenskiold, Halfdan Egedius, Eiliff Peterssen, Gerhard Munthe. Dans le domaine de l'édition comme tant d'autres domaines artistiques, la Norvège est au tournant du siècle encore au stade de la découverte. L'immense majorité des livres est encore imprimée à Copenhague jusque dans les années 1890, lorsque Hans Matheus Refsum, après six années aux Etats-Unis, implante une maison d'édition à Christiania et offre la possibilité aux artistes norvégiens de s'essayer à la décoration et à l'illustration. Thorolf Holmboe, un ami de Munch, est celui « **que l'on doit considérer comme le premier artiste à faire du livre relié un art à part entière en Norvège** »³¹⁴, tandis que les premières réalisations dans le domaine de l'illustration consacrent dans ce domaine la figure emblématique d'Erik Werenskiold, qui avec Kittelsen illustre les *Contes populaires norvégiens* de Moe et Asbjørnsen (1879), puis dirige l'édition de Snorre (1899). Cette naissance de l'art de l'illustration en Norvège se concrétise par la création d'une Association pour l'art du livre norvégien en 1900 par ses principaux acteurs, entre autres Holmboe, Werenskiold, Munthe et Nygaard. Lorsque Stenersen propose le projet des *Prétendants* à Munch en 1917, l'art de l'illustration est en Norvège une branche artistique à laquelle les représentants les plus prestigieux de la peinture ne dédaignent pas de participer, tandis qu'à la même époque sur le continent une évolution du jugement sur l'illustrateur aboutit au même phénomène.

Le fait que l'initiative ait donné lieu à une série de gravures, et non seulement à quelques dessins comme les tentatives antérieures de Munch, atteste qu'elle a été poursuivie pendant un certain temps. Le choix de la gravure sur bois est peu surprenant,

³¹³ Voir **Deuxième partie**, I.

³¹⁴ T. Skedsmo, « Norsk bokkunst rundt århundreskiftet », in cat. expo 1994, Oslo, *Tradisjon og fornyelse – Norge rundt århundreskiftet*, p. 308.

car non seulement le *medium* est un des matériaux de prédilection de l'artiste, mais il est également depuis quelques années remis à l'honneur dans le domaine de l'illustration. La gravure en taille d'épargne, née avec les premiers livres illustrés, est tombée en désuétude par son caractère contraignant dès la seconde moitié du XVI^e siècle au profit de la taille-douce. L'époque romantique, époque phare de l'illustration, a cependant fait de la vignette xylographique son principal outil ; le bois de bout est alors exclusivement utilisé, mais les symbolistes à la fin du XIX^e siècle renouent avec le bois de fil, ce matériau archaïque qui les séduit par le caractère simple et tranché des compositions. Dans le sillage de Gauguin, c'est à Paris que Munch s'est essayé pour la première fois à la gravure sur bois, en 1896, et il en devient très vite l'un des principaux experts et novateurs, inspirant les expressionnistes allemands qui feront de la technique le principal instrument de leur art. Grâce à des artistes comme Lepère et Vallotton, on redécouvre également les possibilités que ces images simples et élégantes offrent dans le domaine de l'illustration, et le médium trouve sa consécration dans les premières années du XX^e siècle, avec en France les illustrations des *Fleurs du mal* par Emile Bernard (1905), celles de *L'Enchanteur pourrissant* d'Apollinaire par Derain (1908), celles du *Bestiaire d'Orphée* du même auteur par Dufy (1910). Conscient de « ***l'adaptation nécessaire des moyens d'expression à la signification du sujet choisi*** »³¹⁵, Munch choisit ce matériau dont le caractère archaïque répond au contexte médiéval du drame historique d'Ibsen. Le témoignage de Stenersen, bien qu'erroné en ce qui concerne le titre de la pièce, indique que l'ouvrage a été conçu initialement, soit comme une suite directe à la *Saga* de Snorre, soit tout au moins en prenant cet ouvrage comme modèle : l'artiste aurait dans un premier temps tenté de s'inspirer des réalisations de la *Saga*, vignettes réalisées dans une grande fidélité au contexte historique, mais l'empreinte beaucoup plus moderne qui marque ses propres illustrations l'aurait vite découragé :

« Il fit quelques gravures sur bois dans le style *saga*, puis renonça. Il disait qu'il n'arrivait pas à adapter son tracé pour qu'il corresponde aux autres dessins. (Il admirait les dessins d'Egedius et de Munthe.) Mais son refus avait une autre raison. Ce n'était pas dans le tracé de la ligne qu'il échouait. C'était que les tableaux de la Frise de la vie se glissaient aussi dans les dessins et les gravures sur bois qu'il faisait pour Snorre. C'est pour cela qu'il abandonna. Des images comme celle de Jappe sur le rivage, celle de Gierløff et sa femme, lui assis, puissant, elle debout toute petite, s'imposaient dans les nouvelles images qu'il créait. Il leur a simplement mis une épée et une cotte de mailles ».³¹⁶

Cette interprétation, qui reste à nuancer, est la seule hypothèse proposée pour expliquer l'abandon du projet par l'artiste, et paraît convaincante. Après les oeuvres faites pour Lugné-Poe ou Reinhardt, portant la marque première de la collaboration de l'artiste avec son environnement, après les premières illustrations de *John-Gabriel Borkman* entièrement fictives, les gravures des *Prétendants à la couronne* se caractérisent par l'apparition – encore discrète – d'éléments hérités de l'oeuvre personnelle de Munch ; caractère qui s'affirmera dans les dessins ultérieurs. Cet investissement personnel du

³¹⁵ Derain, lettre de 1903, cité in G. Bertrand, *L'illustration de la poésie à l'époque du cubisme*, Paris, 1971, p.21.

³¹⁶ R. Stenersen, p. 135.

texte aurait, selon Stenersen, dérangé l'artiste, mais la production des dernières années prouve qu'il n'en est rien. Si Munch a renoncé à l'édition des gravures, il n'a nullement renoncé à leur réalisation et a poursuivi ses dessins sur la pièce au-delà de la date 1916-17, tout comme il a continué à illustrer Ibsen avec un vocabulaire formel toujours plus inspiré par ses propres réalisations picturales. Le refus final ne doit donc pas se lire comme l'expression d'un dilemme de l'artiste entre son monde personnel et celui de l'auteur qu'il illustre, mais comme le refus de présenter un dialogue artistique considéré comme ressortissant exclusivement au domaine privé – caractère qui marque l'intégralité de la production ultérieure. Le destin des gravures des *Prétendants à la couronne*, tout comme la reprise dix ans plus tard de certains motifs des travaux des *Revenants* sans raison particulière, est révélateur de la nature très relative du critère de distinction entre oeuvre de commande et oeuvre privée qui, s'il est souvent pertinent chez beaucoup d'artistes, n'a guère été pris en considération par un artiste comme Munch.

Cette production illustrative a ainsi une nature mixte, fruit d'un dialogue artistique ininterrompu qui ne se limite ni dans les conditions édictées par les circonstances extérieures, ni dans le temps, et où les frontières entre oeuvre sur commande et oeuvre privée sont extrêmement perméables. Un dialogue qui, commencé sur la scène publique, a progressivement mais fermement été confisqué par l'artiste. Des premières oeuvres, effectuées à la demande d'acteurs étrangers - principalement pour la raison contestable de parenté culturelle - jusqu'aux derniers dessins, fragments d'une série où les liens entre texte et image, entre source littéraire et source picturale personnelle sont toujours plus étroits, se révèle toute l'évolution de la relation du peintre à l'oeuvre d'Ibsen - d'héritage culturel propre à tout un pays au dialogue créateur le plus intime.

En cela, ce corpus se distingue de la plupart des productions d'illustration des grands artistes, qui dans la grande majorité se sont concentrés sur une pièce en particulier, dans un temps donné. Munch, quant à lui, n'a jamais estimé le sujet épuisé, et devait vivre tout au long de sa vie entouré des personnages d'Ibsen qu'il s'appropriait comme autant d'amis fictifs ou de projections symboliques de ses états d'âme³¹⁷.

Mais la prédominance des illustrations à caractère privé pose le problème même de leur définition : peut-il y avoir illustration lorsqu'il n'y a pas de lecteur ? En quoi ces dessins et gravures ont-ils une vocation illustrative ?

De l'illustration au commentaire ? Du problème de la mise en page

S. Le Men a récemment posé de nouveau le problème de la définition du terme « illustration » : s'il s'applique, dans son acception large, à toute « image relative à un texte » - traduction de la définition de M. Schapiro, « word-bound image » - encore faut-il préciser la nature de la relation établie entre texte et image, nature sur laquelle « bien des possibilités sont offertes ».³¹⁸ Si des filières iconographiques peuvent être reconstituées, « l'illustration n'en reste pas moins déterminée, de façon générale, par quelques grands critères (...) dont les trois principaux ont trait à la localisation, à la forme et au genre » : la

³¹⁷ Voir **Troisième partie**, I.

³¹⁸ S. Le Men, « Introduction : Iconographie et illustration », extr. de *Illustration (L') - Essais d'iconographie*, Paris, 1999, p. 9.

localisation, c'est-à-dire l'emplacement de l'image « à l'intérieur d'un volume donné, d'une entité éditoriale » ; la forme iconique, celle soit du « tableau-fenêtre » - figure délimitée et cadrée - soit de la « vignette » aux contours flous qui s'apparente davantage à l'ornement ; enfin, le genre, puisque les formules iconographiques de l'illustration « **se situent aux confins des genres littéraires et des genres picturaux, et (...) procèdent également de l'histoire de l'estampe et des genres éditoriaux** ».

La problématique de la mise en page est donc un des critères essentiels de la notion d'illustration, indissociable de celle du « livre illustré », dans lequel « **paraît nettement la solidarité des parties verbale, typographique et picturale** »³¹⁹. Pour qu'il y ait illustration d'un texte par une image, encore faut-il la présence conjointe de ces deux objets - texte et image, le concept d'illustration étant la conséquence de leur interrelation. Une interrelation qui s'inscrit nécessairement dans la concrétisation matérielle qu'est le livre, selon un agencement formel qui va en souligner, voire déterminer, les caractéristiques. L'adaptation de l'image au support-livre est aussi inhérente à la démarche illustrative que l'adaptation de l'image au cadre spatial de la scène théâtrale l'est dans la démarche scénographique. Peut-on parler de scénographie si le peintre ne prend pas en considération l'existence d'une scène ? De même, peut-on considérer comme illustrations des dessins qui ne présupposent pas l'existence d'un livre ?

Or, il n'y a pas de livre de pièces d'Ibsen illustrées par Edvard Munch, et là réside la différence essentielle entre notre cas d'étude et la plupart des ouvrages de ceux que l'on nomme peintres illustrateurs. Les études sur le thème de l'illustration portent par principe soit sur des éditions d'ouvrages, soit sur des oeuvres réalisées dans l'optique d'une édition dont la réalisation n'a pas abouti pour des raisons diverses. Considérées comme inachevées, elles portent néanmoins souvent les marques de cette volonté initiale de publication dans leur agencement formel, soit dans le présupposé d'un texte à venir, pour lequel un espace blanc est laissé, soit dans la délimitation de l'image en un « tableau-fenêtre ». C'est ainsi que Munch lui-même insère les croquis de *Désespoir* destinés à l'illustration de *Alruner* de Goldstein dans un cadre oblong, plus ou moins épais, dont G. Aitken souligne la ressemblance tant dans leur format, leur mise en page que leur technique avec les programmes-vignettes que réalise Paul Sérusier pour le Théâtre d'Art³²⁰. De même, les trois dessins réalisés pour *Les Fleurs du Mal*, bien que différant légèrement de format, présentent le même espace blanc laissé dans la partie inférieure droite, réservé au texte, dont le titre a parfois été déjà inscrit.

Or, parmi la production spécifiquement « ibsénienne » de Munch, le nombre d'oeuvres témoignant d'une recherche de mise en page est extrêmement limité. Dans les gravures portant sur *Les Prétendants à la couronne*, se trouve un essai de page de titre. Sur la planche elle-même n'a été gravé que le frontispice, inséré dans un cadre n'occupant qu'une partie de l'espace. Une épreuve (fig.26) en a été tirée et l'artiste a ajouté au crayon le titre - après plusieurs corrections d'emplacement -, la signature et l'inscription « Titelblad » (« Page de titre »).

³¹⁹ S. Le Men, « Quant au livre illustré... », *Revue de l'art* n°44, Paris, 1979, p.86.

³²⁰ *Désespoir*, 1891-92, plume, 170 x 270, T 129-38. Cité in G. Aitken, « Edvard Munch et la scène française », p. 224-225

Toujours dans *Les Prétendants à la couronne*, une gravure³²¹ dont le format très étiré témoigne d'une possibilité d'insertion dans le livre en tant que bandeau. Le sujet et la forme se différencient des autres gravures, et s'accordent bien avec la fonction plus accessoire, plus décorative du bandeau : l'image ne représente pas une scène du drame, mais le portrait d'un couple identifié comme Skule et Ingebjørg, c'est-à-dire d'un couple existant dans le récit mais non sur scène. L'image, évocation d'un lointain épisode de l'histoire relatée, ne nécessite pas un format de pleine page, mais on ne sait si le sujet a déterminé la forme ou si c'est l'expérimentation des possibilités de mise en page qui a inspiré le sujet. Ce cas reste quoi qu'il en soit l'unique exemple d'une tentative d'illustration marginale, un des procédés les plus classiques de l'illustration depuis l'enluminure et remis à l'honneur par les illustrateurs de la fin du XIXe siècle.

Ces deux cas - la page de titre et le bandeau - sont les deux seules oeuvres issues d'une volonté de mise en page. Quelques dessins - une minorité - ont été délimités par un cadre, mais ce simple élément ne suffit pas à leur attribuer une vocation illustrative. Le cadrage de l'image n'est en effet pas propre à l'illustration seule ; il peut s'inscrire comme héritage de la production picturale - rappelant le cadre du tableau - ou graphique - celui de la gravure. Munch pouvait parfois, à l'intérieur du cadre matériel, insérer un cadre fictif, à fonction décorative et symbolique, dans ses peintures ou ses gravures : le cadre initial, en bois sculpté, de sa *Madone*, réapparaît comme motif interne dans la gravure du même sujet³²² ; même cadre fictif, entre autres, dans son portrait lithographié de Strindberg³²³, ou dans le tableau *Métabolisme*³²⁴. Dans les dessins des *Prétendants* ou de *John-Gabriel Borkman* (fig.32), comme dans d'autres dessins de l'artiste n'ayant pas de source littéraire, le cadre a la même fonction structurante, mais il est tracé rapidement, avec désinvolture, sans nécessairement conférer à l'image une nature illustrative.

Un troisième dessin que l'on peut qualifier d'illustration au sens strict, non à cause d'une recherche de mise en page, mais par l'intention de mise en rapport avec le texte, est un croquis à l'encre portant sur *Quand nous nous réveillerons d'entre les morts*, réalisé sur une feuille que l'artiste a pliée et insérée dans l'édition en sa possession, le cinquième volume des *OEuvres complètes*, édition commémorative³²⁵ de 1908. La feuille (fig. 33) a été trouvée entre les pages 400 et 401, tandis que plusieurs passages des pages 397 et 401 (fin de l'acte II) ont été cochés par l'artiste, et qu'au bas de la page 397 le commentaire manuscrit « Ducha et Stachu » met en relation les personnages et le couple d'amis de Munch Dagny Juel et Stanislaw Przybyszewski.

Mais cet exemple prend valeur d'exception : s'il démontre que l'artiste a pu, une fois

³²¹ *Skule et Ingebjørg*, 1916-17, gravure sur bois, 543x207, G/t 659.

³²² *Madone*, 1895, lithographie, 598 x 443, G/I 194.

³²³ *August Strindberg*, 1896, lithographie, 600 x 460, G/I 219.

³²⁴ *Métabolisme*, 1899, huile sur toile, 172.5 x 142, M 419.

³²⁵ Henrik Ibsen, *Samlede Verker, Mindeutgave, Femte Bind*, Christiania et Copenhague, Gyldendal, 1908. Voir en annexe 9 les ouvrages d'Henrik Ibsen en la possession d'Edvard Munch.

au moins, mettre en relation directe un passage précis du texte et sa transposition visuelle, le fait que cette démarche n'ait pas été réitérée est significatif. Le même volume comporte, avant le texte de *Quand nous nous réveillerons d'entre les morts*, celui de *John-Gabriel Borkman*, sur lequel aucune illustration n'apparaît. Sur l'ensemble des nombreuses éditions en la possession de l'artiste (annexe 9), aucune autre annotation ou signe de reconnaissance n'a été fait, de même qu'aucune autre feuille n'a été adjointe à l'ouvrage. Phénomène d'autant plus surprenant que l'artiste est coutumier de commentaires graphiques, par exemple dans sa correspondance, lorsqu'il orne ses lettres de petits croquis ou qu'il retravaille au crayon les cartes postales qu'il envoie à ses amis – croquis hâtifs et humoristes, sans ambition mais qui témoignent de son besoin constant de restituer ses moindres pensées de façon graphique. De même, le fait que sur plusieurs centaines de dessins qualifiés *a priori* d'illustrations, seulement trois portent la marque d'une réelle intention de mise en rapport entre texte et image, révèle une démarche qui semble aller à l'inverse de celle que l'artiste expérimente dans ses propres productions mêlant texte et image.

Munch et la mise en page dans ses productions : de la séparation à la fusion entre texte et image

Cette séparation hermétique entre mots et image, ce désintérêt total de mise en relation entre le texte et les dessins qu'il a inspirés, pourraient paraître anodins chez certains artistes privilégiant leur formation première de plasticien. Or, il n'en est rien chez Munch, dont nous avons déjà vu l'importance qu'il accorde à la fonction intellectuelle de l'art, et qui dans ses propres productions mêlant mots et image, effectue justement des recherches témoignant d'une préoccupation bien réelle envers les possibilités qu'offre la concrétisation plastique d'une combinaison texte-image dans le domaine du livre.

Les premières réalisations graphiques mêlant texte et image dans les années 1890 subissent l'influence des essais d'illustration de l'artiste à la même époque : la reprise de *Désespoir* pour son propre texte du *Cri*³²⁶ a la même délimitation en tableau-cadre que celle conçue comme illustration d'*Alruner* de Goldstein, tandis que le texte est manuscrit à l'extérieur du cadre, dans la partie droite de la feuille. De la même époque, *Vision*³²⁷ associe texte et image dans la même structure séparée, le texte s'inscrivant dans un cadre qui occupe la plus grande partie de la feuille, tandis que l'image s'adapte à l'espace restant.

Après ces premiers essais, encore très imprégnés d'une vision illustrative du rapport entre fait scripturaire et fait iconique, l'artiste en explore au cours de sa carrière les multiples possibilités.

Alpha et Oméga (1908-09), la seule oeuvre combinant les langages graphique et linguistique qui ait été réellement publiée, est un précieux élément pour la connaissance du jeu spatial que Munch établit entre texte et image dans ses productions.

³²⁶ *Désespoir*, 1891-92, fusain et huile, 370 x 422, T 2367.

³²⁷ *Vision*, ca 1892, plume, 180 x 115, reproduit in cat. 1991-92, Paris-Oslo, p. 153.

L'album d'*Alpha et Oméga* est constitué de dix-huit gravures, outre la page de titre et deux vignettes introductives. Seules les deux premières pages (fig. 8) - celle de titre et celle qui constitue le sommaire, dans laquelle la liste des titres des gravures est encadrée par le dessin de deux têtes évoquant les masques de la comédie et de la tragédie - mêlent texte et image. La mise en page cherche équilibre, clarté et unité : texte et dessins se répondent de façon symétrique : les lettres en majuscules du titre, du nom de l'auteur et de la nature du tirage encadrent en haut et bas la vignette illustrative dans le frontispice ; sur la page suivante, au contraire, ce sont les deux bandeaux verticaux iconiques qui font contrepoint à la colonne des titres. Texte et image ne s'entremêlent pas, mais se disposent en parallèle dans une composition aérée. L'absence de cadre et surtout la nature autographe du texte, écrit en majuscules, fondent une totale unité visuelle : rien ici des mises en pages structurées où image et texte restent deux entités distinctes : les illustrations de Maurice Denis pour *Sagesse* de Verlaine³²⁸ en sont un exemple assez extrême, mais de même les variations intexte de Picasso dans *Le Chef-d'oeuvre inconnu* de Balzac³²⁹, aussi linéaires soient-elles, ne remettent pas en cause le principe d'une distinction texte-image. Il est vrai que la typographie reste une contrainte incontournable pour l'édition d'oeuvres littéraires. Les réalisations qui présentent la même symbiose entre texte et image sont celles où la calligraphie répond à la graphie plastique, comme dans nombre des programmes de Vuillard pour le Théâtre de l'OEuvre : *Rosmersholm*, *Au-dessus des forces humaines*, *Solness le Constructeur*, bien que Munch se distingue ici de Vuillard en n'en partageant pas l'absence volontaire de lisibilité³³⁰. La calligraphie sera très prisée par les illustrateurs du XXe siècle pour cette capacité à unir texte et image, comme dans les pages du *Chant des morts* de Pierre Reverdy ornées des enluminures lithographiées de Picasso ou la couverture du *Théogonie* d'Hésiode par Georges Braque.³³¹

Peut-être est-ce ce même problème de typographie qui dans *Alpha et Oméga* pousse l'artiste après ces deux pages introductives à abandonner l'union entre texte et image : l'histoire apparaît d'un bloc, imprimée sur une page unique divisée en deux colonnes. A la suite, les dix-huit lithographies reprennent littéralement la dramatique, sans une seule légende. Tous les épisodes, toutes les descriptions du texte apparaissent dans les illustrations, et il aurait été très facile de découper l'histoire en séquences illustrées. Au contraire, l'artiste fait le choix de d'abord relater l'histoire, puis laisser le lecteur savourer la série graphique. Ici, le texte a moins d'importance en tant que narration qu'en tant qu'introduction aux dessins, et a une fonction essentiellement explicative : la nature de l'ouvrage est moins celle d'un livre illustré que celle d'une de ces « histoires en estampes » que P. Kaenel situe dans la tradition de Rodolphe Töpffer et Thomas

³²⁸ P. Verlaine, *Sagesse*, illustrations de M. Denis, éditions Ambroise Vollard, 1911.

³²⁹ H. de Balzac, *Le Chef-d'oeuvre inconnu*, illustrations de P. Picasso, éditions Ambroise Vollard, 1931.

³³⁰ F. Fossier, p. 71.

³³¹ P. Reverdy, *Le Chant des morts*, illustrations de P. Picasso, éditions Tériade, 1948. Hésiode, *Théogonie*, illustrations de G. Braque, éditions Aimé Maeght, 1955.

Rowlandson. Il souligne l'influence de Hogarth en tant que « père fondateur », mais note la nuance entre histoire en estampes et livre illustré : « **Chez Hogarth, les tableaux sont chargés d'éléments symboliques, de détails codés qui forment ensemble une sorte de texte : l'image devient la mise en forme intermédiaire d'un discours moralisateur qu'elle livre à la 'lecture' d'un spectateur. Celui-ci, à son tour, retraduit en langage le message iconique du tableau gravé. Chez Rowlandson, le texte - bien qu'à l'origine il fût composé d'après la gravure - une fois joint à son 'illustration', est détrôné de cette préséance, de cette antériorité exceptionnelle de l'image. Un livre illustré génère en effet des réflexes de lecture qui donnent automatiquement une priorité au texte par rapport à l'illustration que l'on perçoit toujours comme 'seconde'** ».³³²

Autres histoires en estampes, les caricatures que Munch réalise juste après l'achèvement d'*Alpha et Oméga* pour exorciser les conflits envenimés qu'il a entretenus avec ses anciens amis de la bohème. Dans une série de douze lithographies exécutées entre 1909 et 1911, Munch donne sa version de ce qu'il appelle d'abord *L'Histoire d'une agression*³³³ puis *L'Histoire des souffrances*³³⁴, dans une sorte de reconstitution chronologique en séquences. Chaque scène est dessinée dans un style ouvertement caricatural, et commentée soit en haut soit en bas de l'image par quelques phrases de la main même de l'artiste. Cette série se situe dans la tradition des caricaturistes tels que Hogarth ou Daumier, ce que l'artiste reconnaît volontiers :

« Mais naturellement, je vais comme Goya et Daumier peindre le diable sur le mur (...) Je fouettais auparavant avec la férule, je vais maintenant utiliser le dard du scorpion »³³⁵.

L'ensemble repose sur un rapport de complémentarité entre texte et image (fig.35) : tandis que le dessin présente les faits et la situation, les phrases reproduisent pour l'essentiel les commentaires et assertions des ennemis de Munch, l'expression satirique naissant soit de la déformation formelle des personnages, soit de la distance entre l'énonciation textuelle et la réalité présentée dans le dessin. Dans *L'Histoire des souffrances*, les échanges instaurés entre texte et image les rendent interdépendants, tandis que dans *Alpha et Oméga* ils sont conçus comme deux entités structurellement autonomes.

L'Arbre de la Connaissance est en revanche le fruit des recherches ultérieures de l'artiste qui entrevoit d'autres possibilités d'organisation spatiale. Bien que l'album n'ait jamais été publié, et qu'on ignore par là si l'artiste a été satisfait de ses expérimentations, le temps consacré à sa réalisation est significatif de l'intérêt de l'auteur pour les questions de mise en page et de rapport texte-image. La structure générale reprend certains

³³² P. Kaenel, « Les *Voyages et aventures du docteur Festus* de Rodolphe Töpffer : d'une histoire en estampes à un livre illustré », extr. de *Illustration (L') - Essais d'iconographie*, Paris, 1999, pp. 39-67.

³³³ Lettre à J. Nilssen, 01.03.09, publiée in E. Bang.

³³⁴ Cité in cat. expo. 1981, Oslo, p. 77

³³⁵ Lettre à C. Gierløff, 13.05.1908, citée in cat. expo. 1981, Oslo, p. 77.

principes d'*Alpha et Oméga*, en particulier le dialogue parfois décalé entre texte et images : les deux variations sur un même thème sont soit juxtaposées, réunies sur deux pages, soit séparées l'une de l'autre, selon le principe musical de l'invention à deux voix. Certaines pages pourtant, voient l'union de ces deux voix en un accord parfait. Là encore toutes les possibilités ont été étudiées par l'artiste dans la mise en page : disposition complémentaire et par étages dans *Les Amants dans les vagues* (fig. 36) où le dessin au pinceau, dans des couleurs noire et rouge, occupe la partie inférieure du cadre, lui-même surmonté d'un en-tête dans les mêmes tons, tandis que le texte s'insère entre les deux parties iconiques. Sa polychromie, lointain écho de la typographie bicolore des titres dans les premiers livres illustrés³³⁶ joue un rôle primordial dans l'expression, chaque phrase étant écrite dans une couleur différente, les traits de ponctuation étant même accentués à l'encre rouge en reprises de l'image. En revanche, *Un regard mystérieux*³³⁷ est organisé autour d'une fusion absolue entre image et mots. Dans une vignette où le cadre a été délimité, mais n'est pas tracé, les mots s'étalent en lignes régulières, le même espace étant parcouru de dessins de visage ou d'yeux isolés. Le texte perd de plus en plus sa fonction sémantique pour devenir un matériau formel : les phrases, elliptiques, sont disposées en fonction de l'espace à remplir, sans logique, certains mots étant coupés ; la couleur est utilisée de façon également aléatoire, et peut englober toute une partie de phrase ou au contraire se renouveler plusieurs fois au cours du même mot. Cette manipulation plasticienne de la graphie est sans aucun doute corrélative à la vocation première de peintre de l'auteur, mais celle-ci n'en est pas la raison unique ; Mallarmé avant Munch avait été soucieux dans certains de ses poèmes tardifs, de leur graphie et de la nature physique de leur support – Mallarmé il est vrai fait partie de ces « écrivains-dessinateurs ».

En revendiquant l'entière responsabilité des mots et des images, en les agençant dans un rapport d'interdépendance pour la construction d'un ensemble parfaitement cohérent, Munch se rapproche ainsi des « livres d'artistes », qui apparaissent au début du XXe siècle – ceux de l'avant-garde russe naissent en 1912 –, où « **les mots et les images ne sont pas, comme dans le 'livre illustré', deux créations séparées qui doivent faire la preuve de leur complémentarité possible, deux voix différentes, parfois concurrentes, qui doivent chercher à s'accorder et trop souvent ne réussissent qu'à se juxtaposer. Mots et images sont au contraire les deux couleurs d'une seule voix** ». ³³⁸ Avec une nuance toutefois : dans le livre d'artiste, pour A. Moeglin-Delcroix, « **il n'y a donc pas d'existence séparée possible des uns et des autres, à la différence des gravures et des textes des « livres illustrés » qui ont généralement une vie autonome hors de l'ouvrage qui organise ponctuellement leur**

³³⁶ Dans la tradition germanique des livres xylographiés, au XVIe siècle, les titres sont en noir et rouge. La tradition française qui prend le relais au siècle suivant va abandonner cette caractéristique, au moment où elle remplace les caractères gothiques par les caractères romains.

³³⁷ *L'Arbre de la Connaissance : Un regard mystérieux*, 1912-15, crayon de couleur, 620 x 470, T 2547-a43.

³³⁸ A. Moeglin-Delcroix, « La fin de l'illustration dans le livre d'artistes », extr. de *Illustration (L') - Essais d'iconographie*, Paris, 1999, p. 386.

rencontre ». Malgré leur origine commune, productions graphiques et poèmes, tout en trouvant dans l'album leur réunion symbiotique, ont eu une vie autonome.

A la lumière de ces réalisations, il devient impossible de ne pas considérer l'absence de mise en page dans la plupart des dessins ibsénien comme significative. Que l'artiste, d'une part entreprenne un travail sur de nombreuses années sur le problème de la mise en page, cherchant à trouver l'union symbiotique entre mot et image dans ses propres oeuvres, d'autre part effectuée, à la même époque, des dessins directement inspirés d'un texte sans chercher aucunement - ou de façon vraiment sporadique - à construire une organisation visuelle entre les deux langages, reste un constat inexplicable tant que l'on persiste à considérer cette production comme étant de nature illustrative. L'abandon des planches des *Prétendants à la couronne* pour la publication ne peut que confirmer le caractère spécifique de la relation que Munch entretient avec les pièces d'Ibsen : ses dessins ne sont nullement conçus pour illustrer le texte, mais celui-ci est utilisé comme source d'inspiration à des commentaires, des fantaisies graphiques qui n'en gardent pas moins avec lui un rapport extrêmement étroit.

Des trois critères constitutifs de l'illustration cités par S. Le Men - la localisation dans l'ouvrage, le choix d'une forme iconique et le genre - deux tout au moins sont caducs en ce qui concerne l'étude des dessins du corpus étudié, dont la réalisation pour la grande majorité en tant qu'oeuvres autonomes, hors du contexte éditorial, écarte toute possibilité d'analyse tant de la localisation que de la forme iconique que l'artiste aurait pu choisir. Quant au troisième critère - le genre - il est quant à lui un des éléments essentiels de la définition d'une « méthode munchéenne » de l'illustration, et fera l'objet d'une étude propre³³⁹, puisqu'une des caractéristiques de ces dessins est l'utilisation de formules iconographiques, qui loin de se situer aux confins des genres picturaux de l'artiste, au contraire en sont directement héritées ou - plus rarement - en sont sources d'inspiration, témoignant d'un constant dialogue entre l'oeuvre peinte propre et l'oeuvre illustrative. Autre argument en défaveur du terme « illustration », qui présuppose qu'entre texte et image, la source originale soit littéraire. Ce que souligne P. Berthier à propos de l'illustration picturale peut s'appliquer tout autant dans le domaine graphique : « ***qu'il lui soit littéralement fidèle ou qu'il s'en écarte, qu'il l'enrichisse ou l'appauvrisse, c'est toujours par rapport au langage littéraire premier que la 'version' picturale est appréciée, puisque, loin d'éclorre d'un seul coup comme un monde qui s'auto-origine, le tableau n'existe que dans et par sa relation génératrice avec un stimulus extrinsèque*** ».³⁴⁰

Or, une des caractéristiques de la transposition iconique chez Munch est la part non négligeable d'emprunts, voir d'entières transpositions de ses oeuvres propres. Même lorsque celles-ci s'accompagnent d'aménagements induits par le passage du monde iconique au monde littéraire, ou lorsque les parallèles entre ces deux mondes justifient l'insertion de l'image picturale dans le contexte littéraire, il n'en reste pas moins que le dessin, directement hérité d'un tableau « auto-originé », n'a nullement une existence

³³⁹ Voir **Troisième partie**, II, 3-4.

³⁴⁰ P. Berthier, p. 902 .

uniquement dictée par le stimulus extrinsèque qu'est le texte.

Peut-on encore, dès lors, qualifier ces dessins d'illustrations ? L'absence de vocabulaire plus satisfaisant nous oblige à avoir recours au terme et ses dérivés dans cette étude, mais à la condition expresse de l'utiliser dans son acception large. Pour le sujet lui-même, dans le vaste domaine de la transposition visuelle, il semble préférable de trouver un autre vocable que celui-ci, indissociable d'une exigence éditoriale, pour définir une relation entre texte et image de nature essentiellement privée. Lecture, commentaire ou traduction graphique ? L'analyse du rapport qu'entretient l'artiste avec le matériau littéraire qu'il a à sa disposition établira si texte et image sont ici considérés comme équivalents ou comme complémentaires, tandis que l'existence de séries graphiques sur un même sujet - une même scène ou un même personnage - peut autoriser également l'utilisation du vocable musical de variations sur un thème.

DEUXIEME PARTIE : MUNCH FACE AU TEXTE

I - De la mise en scène à la mise en fiction

La première expérience de Munch dans le domaine du théâtre, en 1896, s'inscrivait dans le contexte d'un renouveau, à une époque particulièrement féconde en théories et expérimentations aussi diverses qu'antagonistes, de discussions enflammées et d'énonciations de doctrines, dont Aurélien Lugné-Poe est l'un des acteurs les plus enthousiastes : « **Aller à une représentation de l'OEuvre n'est pas aller au théâtre, c'est aller en pèlerinage littéraire, en croisade de pensée. Le Théâtre de l'OEuvre c'est la Terre Sainte intellectuelle, et M. Lugné-Poe en est le patriarche** ». ³⁴¹ Epoque d'exaltation et de polémique, dont l'un des effets pervers est une lecture du texte univalente, davantage subordonnée au dogme artistique défendu par le directeur de théâtre qu'à la nature profonde de l'oeuvre. C'est ainsi qu'Ibsen finit par désavouer la lecture uniquement symboliste de ses pièces par Lugné-Poe ³⁴², même si celui-ci, devant l'accumulation des critiques, s'engage dans une voie plus mesurée, dont le premier essai qu'est *Peer Gynt* reste un demi-échec. Dans l'environnement du Théâtre de l'OEuvre,

³⁴¹ Cité in F. Fossier, p. 68.

dominé par les figures de Vuillard, Denis et autres, l'illustration comme la scénographie portent l'empreinte de l'esthétique nabis, qui se veut essentiellement symboliste et décorative : « Mais l'illustration, c'est la décoration d'un livre ! »³⁴³.

Ces préoccupations ont dans une large mesure dicté la forme des créations de Munch, dont Hauge nous dit qu'il n'était pas satisfait du premier essai « pas décoratif du tout » du programme de *Peer Gynt* ; de même, *John-Gabriel Borkman* témoigne des préoccupations plus plastiques que littéraires, et ne dévoile en rien la vision de la pièce par l'artiste.

Lorsque Munch revient au théâtre, dix ans plus tard, à Berlin, non seulement l'évolution de l'esthétique théâtrale, mais la personnalité même de Max Reinhardt l'amènent à un travail très différent. Reinhardt a été un des acteurs du renouveau théâtral, mais contrairement à des personnalités comme Antoine, Lugné-Poe, Craig ou Stanislavski³⁴⁴, il ne s'engage pas dans la voie de la théorisation et ne prêche pas pour une orientation artistique particulière, mais au contraire pour une approche libre de tout dogmatisme, chaque fois renouvelée selon la pièce abordée.

Parfois qualifié abusivement d'expressionniste³⁴⁵, le metteur en scène pour sa part a toujours revendiqué l'éclectisme, privilégiant la diversité tant dans le choix des textes que dans les lieux scéniques et les moyens d'expression :

« Je serais bien en peine de dire si je suis réaliste, styliste, fantaisiste. Je me défends de tout système, de toute idée préconçue ; je veux pouvoir m'engager dans toutes les voies. Un texte me passionne, je pars de lui, je lui donne vie en moi, et toujours le texte qui m'a passionné m'apparaît expressif d'une chose plus grande que lui, imprégné d'un esprit, d'un Zeitgeist que je brûle de mettre en relief. (...) J'ai été à la fois le créateur des Kammerspiele, des petits théâtres intimes, véritables laboratoires d'art dramatique, et celui des Festspiele qui se déroulent en plein air devant la cathédrale de Salzbourg ou dans la cour du grand manège. C'est vous dire que ma conception de la mise en scène moderne ne

³⁴² Ibsen dans *Le Figaro* (18.07.1897), déplorait que « le directeur de l'OEuvre ait introduit trop de symbolisme, des éclairages trop mystérieux dans la mise en scène de ses pièces ». Cité in G. Aitken, « Edvard Munch et la scène française », p. 234.

³⁴³ Article de Maurice Denis (paru sous le pseudonyme de Pierre Louis), *Art et critique*, 20 et 30.10.1890. Cité in F. Chapon, p. 37.

³⁴⁴ André **Antoine** (1858-1943), metteur en scène et directeur de théâtre. Il fonde en 1887 le Théâtre Libre à Paris. Comprenant le parti que peut tirer l'art de la scène des théories naturalistes de Zola, il devient le metteur en scène du mouvement d'opposition dramatique : ouvert à tous les refusés des théâtres officiels, le Théâtre Libre se veut d'abord expérimental. En 1897, Antoine s'installe à l'ancienne salle des Menus Plaisirs, rebaptisée Théâtre Antoine, qui devient le lieu de la provocation esthétique. De 1906 à 1914, il dirige l'Odéon, puis prend ses distances avec la scène pour s'essayer au cinéma. Edward Gordon **Craig** (1872-1966), théoricien et homme de théâtre. Fils de la célèbre actrice Ellen Terry, il s'affirme comme comédien puis fonde en 1913 une école. Sur l'art théâtral (1911) et la revue *The Mask* (1908-1929) diffusent ses théories qui aspirent à un théâtre « total », dans lequel l'acteur jouerait un rôle moindre.

³⁴⁵ « Max Reinhardt, par ses mises en scènes, étendit l'audience du mouvement [expressionniste] en Allemagne ; il le popularisa mais n'en fit pas partie et il est d'autant plus absurde de le voir régulièrement cité en France ou aux Etats-Unis comme 'expressionniste' (...) » (J.M. Palmier, *L'Expressionnisme et les arts*, I, Paris, 1979, p. 13).

connaît pas d'exclusive et que je pourrais la qualifier de totalitaire ».³⁴⁶

Cette adaptation de la méthode de mise en scène à la nature de la pièce devait profondément influencer l'approche du texte par Munch. Celui-ci, délaissant progressivement toute préoccupation décorative, allait en revanche en développer le caractère interprétatif, s'engageant dans la voie d'une lecture toujours plus approfondie du texte .

Lorsqu'il décide de mettre en scène *Les Revenants*, Reinhardt a déjà assisté à plusieurs productions de la pièce au Deutsches Theater : à sa création en 1894, puis à la mise en scène d'Otto Brahm³⁴⁷ en 1900, dans laquelle il a tenu le rôle d'Engstrand, qu'il reprendrait ici. Mais après ses débuts chez Brahm, il s'est démarqué de ce théâtre naturaliste. Il reste imprégné de l'idée de « Gesamtkunstwerk », et subit l'influence de Gordon Craig qui réclame l'union des moyens d'expression scénique et qui prêche un théâtre éminemment visuel. Comme lui, Reinhardt insiste sur « le rôle de décorateur en tant qu'artiste jouissant d'un statut égal à celui du metteur en scène ».³⁴⁸ Il travaille différemment avec chacun des peintres qu'il sollicite³⁴⁹, leur laissant plus ou moins d'autonomie : il peut leur demander une simple illustration des didascalies, ou leur remettre un plan d'ensemble de la mise en scène, leur présenter un plan achevé avec l'emplacement des objets scéniques, ou même concevoir de pair avec le peintre les projets de décor. Lorsqu'il demande à Munch une « suggestion de mise en scène » par quelques « esquisses d'ambiance » (« Stimmungsskizzen »), la demande est inhabituelle :

« Für die Gespenster-Aufführung machte [Munch] nicht, wie die anderen Maler, Dekorationsentwürfe und Figurinen, sondern malte zwei oder drei Bilder, die Situationen des Stückes darstellten. Aber ich habe Reinhardt hundertmal versichern hören, daß er von keinem Maler so starke und befruchtende Stimmungsanregungen empfangen habe, wie von diesen Munch'schen Bildern. Und es gelang Reinhardt in jener denkwürdigen Aufführung lückenlos, die unbeschreiblich eindringliche Haltung und Stimmung der Malervision in die Wirklichkeit der Bühne umzusetzen ».³⁵⁰

Le témoignage d'Arthur Kahane (un des collaborateurs de Reinhardt) doit être relativiser, car l'artiste n'en a pas moins été chargé, outre ces esquisses d'ambiance, de la tâche

³⁴⁶ Cité in D. Bablet, 1968, p. 78. Le terme « totalitaire » est à comprendre dans le sens de « total », « relatif à la totalité ».

³⁴⁷ Otto Brahm, un des principaux metteurs en scène allemands (attaché au Deutsches Theater), figure de proue du mouvement naturaliste.

³⁴⁸ F.&L.L. Marker, p.112.

³⁴⁹ Parmi les plus renommés, Lovis Corinth et Max Kruse pour *Electre* (1903).

³⁵⁰ « Pour la création des *Revenants*, il [Munch] ne fit pas, comme les autres peintres, des propositions de décor et des maquettes, mais il fit deux ou trois peintures représentant les situations de la pièce. Mais j'ai entendu cent fois Reinhardt assurer qu'il n'avait reçu d'aucun autre peintre des impulsions sensibles aussi fortes et fructueuses que ces tableaux de Munch. Et Reinhardt a réussi, dans cette création mémorable, à transposer entièrement sur scène l'indicible émotion et l'atmosphère dramatique de la vision du peintre ».A. Kahane in *Berliner Tagblatt*, 28.10.1926, cité in cat. 1976, Zürich, p. 54.

plus traditionnelle de décorateur – tâche qui, exigeant des capacités tout autres que celles d'un peintre, n'a pas été aisée. Mais effectivement, l'originalité de la démarche de Reinhardt est de demander à Munch un travail de scénographie reposant moins sur la décoration ou la conception plastique que sur l'inventivité et l'interprétation ; du peintre, il sollicite paradoxalement moins l'oeil que la sensibilité. Ce qu'il lui demande, c'est une « ambiance », simplement « quelque chose qui puisse l'inspirer pour la mise en scène »³⁵¹, démarche dont la spécificité va porter sa marque sur toute la production de l'artiste. En lui demandant de restituer l'impression faite sur lui par le drame, plutôt que de créer un cadre plastique dans lequel les acteurs évolueraient, Reinhardt place le peintre dans la situation d'un lecteur, non d'un technicien - qu'il sait Munch ne pas être – et l'autorise ainsi à aborder le drame comme matériau littéraire plus que comme matériau de représentation. En outre, en lui confiant la décision de l'atmosphère, du sensible autant que du visuel, il lui octroie des pouvoirs bien plus étendus que ceux d'un décorateur, pouvoirs qui empiètent d'autant sur les fonctions soit des acteurs, soit du metteur en scène : loin de se contenter de fournir un cadre aux acteurs, l'artiste est dès lors tenu de diriger ceux-ci en leur proposant (voire en leur imposant), outre une composition spatiale, des attitudes corporelles et une atmosphère générale qui relèvent du domaine du jeu interprétatif. Poussant le raisonnement à l'extrême, la mise en scène ne serait dès lors plus que la transposition matérielle de l'interprétation émotionnelle du peintre. L'orientation prise par Reinhardt s'inscrit dans l'évolution générale de l'esthétique théâtrale moderne, le peintre-scénographe se voyant accordé des pouvoirs toujours accrus au point qu'une décennie plus tard, dans sa lettre-contrat à Picasso mentionnant la création du ballet du *Tricorne*, Diaghilev va jusqu'à qualifier la tâche du peintre – réalisation du décor et des costumes - d'« exécution de la mise en scène », lui confiant implicitement la responsabilité première de la création.³⁵²

La réalité a certainement été beaucoup plus nuancée, car d'une part Reinhardt a au début du travail orienté le peintre vers sa propre conception du décor par une lettre détaillée (annexe 10), montrant par là une vision déjà précise de la pièce, d'autre part la demande du metteur en scène d'avoir « quelque chose pour l'inspirer » n'implique nullement l'obligation pour lui de suivre à la lettre ces propositions. Nul doute que le résultat final a été une synthèse de toutes les différentes propositions de l'équipe entière ; mais les témoignages des acteurs montrent que leur jeu même a été influencé par le peintre : Stenersen relate que « **le grand acteur allemand Moissi a dit un jour que pour son rôle d'Osvold dans *Les Revenants d'Ibsen*, il s'était beaucoup aidé de la gravure de Munch Osvold. Il a fait de la scène où Osvold annonce à sa mère qu'il est atteint d'une maladie incurable le point culminant de la pièce. Il a joué cette scène en s'inspirant du dessin de Munch où la mère s'effondre tandis qu'Osvold**

³⁵¹ Lettre du Deutsches Theater, 11.06.1906.

³⁵² « Mon cher Picasso, Je vous prie de prendre sur vous l'exécution de la mise en scène du ballet *Chapeau Tricorne*, musique de E. de Falla pour nos spectacles des Ballets russes ». Lettre de Diaghilev à Picasso, 15.04.1919, citée in cat. expo. 1992, Lyon, *Picasso – Le Tricorne*, p. 25. Le statut du peintre dans l'ensemble de la création se révélerait écrasant, allant jusqu'à des remaniements du livret et de la partition pour mettre en valeur le décor ; mais ce cas, extrême, est dû plus à la personnalité et la renommée de l'artiste qu'à sa fonction dans l'équipe.

reste paralysé sur le fauteuil, brisé »³⁵³ ; pour *Hedda Gabler*, une note subsiste de l'actrice principale au peintre sollicitant une entrevue avec lui pour qu'il lui explique sa vision du personnage.³⁵⁴

En privilégiant la suggestion à la visualisation, l'ambiance à l'agencement formel, Reinhardt libère ainsi Munch de son rôle de technicien au profit de celui de l'artiste. Les esquisses réalisées témoignent de cette liberté d'action, et dérogent à certaines règles fondamentales de la scénographie.

Problématique de l'illustration et de la scénographie

W. Iser, observant que les images évoquées par un roman à la lecture diffèrent systématiquement des images visuelles reçues lorsqu'on en voit une adaptation cinématographique, rappelle la distinction entre ce qu'il appelle « optical vision » - la vision optique, vision réelle - et « imagistic vision » - la vision imaginée, vision intérieure. **« We always have to form mental images, because the 'schematized aspects' of the text only offer us knowledge of the conditions under which this imaginary object is to be produced. This knowledge starts the process of ideation, but it is not itself the object to be viewed ; this exists in the not yet formulated combination of given data** ».³⁵⁵

Iser étudie la nécessaire distanciation entre lecture et adaptation cinématographique, mais la problématique se pose de la même façon dans le domaine de l'illustration. Un texte littéraire offre au lecteur des possibilités de visualisation qui, par leur état potentiel même, restent infinies. Dès lors que cette transposition formelle se concrétise, elle implique des choix qui nécessairement réduisent le paradigme offert. Le problème se nuance cependant en ce qui concerne l'oeuvre dramatique, dont la vocation est précisément d'être transposée formellement par l'incarnation théâtrale. La représentation théâtrale est elle-même porteuse d'une dichotomie, en étant à la fois chargée de la fiction - l'oeuvre littéraire - et de la réalité du spectacle sensoriel créé : **« The stage is always simultaneously a symbolic representation in a fictional world and a physical presence in the factual world. (...) Although it is conventional to distinguish the text as written construct and the text as theatrical construct, this distinction presupposes an exclusiveness not entirely warranted ; clearly a performance based on a written 'play' is not likely to exist without reference to a playscript, nor is a playscript likely to exist without reference to its performability** »³⁵⁶.

³⁵³ R. Stenersen, p. 92.

³⁵⁴ Reproduite in H. Midbøe, p. 59 ; P. Krieger, p. 28.

³⁵⁵ « Nous devons toujours élaborer des images mentales, car les 'aspects schématisés' du texte ne font que nous donner connaissance des conditions dans lesquelles cet objet imaginaire est censé être produit. Cette connaissance démarre le processus d'idéation, mais elle n'est pas en soi l'objet à concevoir ; celui-ci existe dans l'assemblage encore latent des informations données ». W. Iser, *The Act of Reading*, p. 137, cité in K. Unruh des Roches, « Sight and insight : Stage pictures in *Hedda Gabler* », *Journal of Dramatic Theory and criticism*, n°1, 1990, p. 52.

Dès lors, les critères d'analyse ne peuvent être les mêmes en ce qui concerne l'illustration d'un roman, d'une poésie ou d'une pièce de théâtre. La querelle sur la hiérarchie des arts qui s'est renouvelée au XIXe siècle à la lumière des nouvelles préoccupations sur la « correspondance des arts », a fourni des arguments qui, soulignant les différences structurelles entre peinture et littérature, sont d'un grand intérêt pour cerner l'enjeu de la confrontation du plasticien à un texte. Ainsi, tandis que le culte séculaire des choses de l'esprit donnait la primauté à la littérature, du fait que « **la contemplation en image était traditionnellement tenue pour inférieure à la contemplation sans image et les images corporelles pour inférieures aux images intellectuelles et aux images spirituelles qu'étaient présumées être les images mentales** »³⁵⁷, au contraire Delacroix - peintre littéraire s'il en est - avance pour démontrer la supériorité de la peinture sur la littérature, deux critères : le caractère tangible de la peinture – « **art sublime (...), si on le compare à celui où la pensée n'arrive à l'esprit qu'à l'aide des lettres mises dans un ordre convenu ; art beaucoup plus compliqué, si l'on veut, puisque le caractère n'est rien et que la pensée semble être tout, mais cent fois plus expressif, si l'on considère qu'indépendamment de l'idée, le signe visible, hiéroglyphe parlant, signe sans valeur pour l'esprit du littérateur, devient chez le peintre une source de la plus vive jouissance** »³⁵⁸ - et son caractère multiple qui éveille des émotions sensorielles – « **une impulsion qui résulte de tel arrangement de couleurs, de lumières d'ombres, etc.** » - qui « **remue des sentiments que les paroles ne peuvent exprimer que d'une manière vague et de telle sorte que chacun, suivant son génie particulier, les comprend à sa manière, tandis que les peintres vous y transportent en réalité** »³⁵⁹. Qualité que définira E. Souriau dans sa théorie d'esthétique comparée comme l'existence « phénoménale » de l'oeuvre d'art, indépendante de son existence « réique ».³⁶⁰

³⁵⁶ « La scène est toujours simultanément la représentation symbolique d'un monde fictif et une présence physique dans le monde réel.(...) Bien qu'il soit d'usage de distinguer le texte en tant qu'ouvrage écrit et le texte en tant qu'ouvrage théâtral, cette distinction présuppose une exclusivité qui n'est pas entièrement garantie ; de toute évidence, une création basée sur une 'pièce' écrite peut difficilement exister sans référence au texte, de même qu'une pièce de théâtre peut difficilement exister sans référence à sa création ». K. Unruh des Roches, p. 50.

³⁵⁷ J.C. Moineau, « Le récit de l'art », extr. de C. Amey, dir., *Le Récit et les arts*, Paris, 1998, p.34.

³⁵⁸ « Vous jouissez de la représentation réelle de ces objets, comme si vous les voyez véritablement, et en même temps le sens que renferment les images pour l'esprit vous échauffe et vous transporte. Ces figures, ces objets, qui semblent la chose même à une certaine partie de votre être intelligent, semblent comme un pont solide sur lequel l'imagination s'appuie pour pénétrer jusqu'à la sensation mystérieuse et profonde dont les formes sont en quelque sorte l'hiéroglyphe, mais un hiéroglyphe bien autrement parlant qu'une froide représentation, qui ne tient que la place d'un caractère d'imprimerie ; art sublime dans ce sens , si on le compare à celui où la pensée n'arrive à l'esprit qu'à l'aide des lettres mises dans un ordre convenu : art beaucoup plus compliqué, si l'on veut, puisque le caractère n'est rien et que la pensée semble être tout, mais cent fois plus expressif, si l'on considère qu'indépendamment de l'idée, le signe visible, hiéroglyphe parlant, signe sans valeur pour l'esprit du littérateur, devient chez le peintre une source de la plus vive jouissance ». (Delacroix, *Journal*, II, 20.10.1853, cité in P. Berthier, p. 906)

³⁵⁹ Delacroix, *OEuvres littéraires*, cité in P. Berthier, pp. 906-907.

Or, ces qualités que Delacroix refuse à la littérature, le théâtre par essence les possède : représentation réelle si l'en est, et beaucoup plus réelle par son incarnation que ne pourra jamais l'être une peinture, et oeuvre dotée d'une existence phénoménale (créant une émotion à partir « de tels arrangements de couleurs, de lumières, d'ombres, etc... ») aussi bien que réique. De même, l'autre distinction traditionnellement établie entre peinture et littérature - le caractère de simultanéité visuelle opposé à celui de succession verbale - s'efface dans l'art théâtral. L'oeuvre dramatique, de par sa double nature littéraire et spectaculaire réconcilie ces deux antinomies dénoncées ici par Delacroix, dont le texte peut se lire comme un manifeste scénographique. Paradoxalement, Delacroix dont les illustrations de pièces de théâtre, entre autres celles de Shakespeare et Goethe, ont été inspirées par la vue de leur création, et qui portent une marque scénographique très forte, témoigne dans ses écrits sur la littérature d'un parti de lecteur plus que de spectateur. Munch, quant à lui, se doit par les différents contextes de création d'alterner entre ces deux approches : lecteur dans ses programmes, dans ses dessins intimes, spectateur-metteur en scène dans ses travaux scénographiques.

Dans sa fonction de scénographe, Munch n'est donc pas confronté aux différences structurelles résidant entre art plastique et littérature, comme dans l'illustration, mais plutôt à celles subsistant entre art plastique et art de la représentation. Citons les principales :

un rapport d'exclusivité ou d'échange artistique : l'art du peintre reste, en dépit de tous échanges possibles, une création privée, où l'auteur est unique. L'art du théâtre est en revanche intrinsèquement collectif, « une ascèse de l'inappropriation, [où] tout doit être relayé par un partenaire. Tout est inachevé, tout est incomplet, tout se partage »³⁶¹. Association de différentes sensibilités, son accomplissement repose sur le fragile équilibre des propositions de chaque participant - metteur en scène, acteurs, techniciens. Un équilibre bouleversé par la nouvelle démarche de Reinhardt.

un rapport profondément différent avec le critère espace-temps : le caractère éphémère de la représentation théâtrale, « instant habité »³⁶², dont le but est « de donner une sorte de corporéité transitoire, une présence sensible et labile aux idées » s'oppose au « simulacre stable, définitif », « non identique mais comme parallèle au spectacle qu'il s'est donné »³⁶³ de l'art plastique.

De même que le paramètre temporel varie, le caractère d'unité spatiale de l'art scénique diffère de la multiplicité des espaces dans l'art plastique. La scène reste sinon unique, du moins nécessairement limitée, tandis que chaque dessin, chaque esquisse peut créer un nouvel espace ou modifier l'espace existant. La possibilité d'une multiplicité de l'espace dans le domaine plastique trouve sa compensation dans la dimension double d'un espace-temps à l'intérieur même de la création théâtrale. Même si les modifications sont possibles, l'espace au théâtre reste plus statique car l'expression est indépendante en grande partie des aléas de l'espace visible : **« Le théâtre offre l'avantage que le temps, canal de l'émotion et de la pensée transmissibles par la parole, est libre et**

³⁶⁰ E. Souriau, op. cit.

³⁶¹ G. Barre, *Le théâtre ou l'instant habité*, Paris, 1993, p.44.

³⁶² Op. cit.

³⁶³ E. Souriau, pp.23-24.

***indépendant de tout ce qui peut arriver dans l'espace visible* ».**³⁶⁴

les contraintes à un réalisme plus grand : si le peintre peut créer tout ce que produit son imagination - tout comme l'auteur a pu le faire (on pense notamment aux trolls de *Peer Gynt*, aux batailles des *Prétendants à la Couronne*) - la réalisation matérielle pour la représentation théâtrale se voit soumise à des contraintes incontournables. Autant le peintre peut se soustraire à ces questions d'ordre pratique et proposer une création purement conceptuelle, autant sa charge de décorateur-scénographe le mettra en demeure de prendre en compte certaines réalités totalement étrangères à son art.

l'absence de la parole et du texte, élément essentiel de l'art théâtral qu'il faudra compenser par d'autres éléments formels. Dans son étude sur le septième art, E. Panofsky relève, parmi les formules de remplacement possibles, l'utilisation du gros plan, qui « transforme la physionomie humaine en un vaste champ d'action »³⁶⁵ dont les subtilités, presque imperceptibles à une distance théâtrale, peuvent être exploitées, voire modifiées par l'accent ou la distorsion. Ce maniement de plans variables, procédé typique du cinéma, a en réalité été initié dans le domaine pictural.

Pour devenir véritablement scénographe, Munch se devait dès lors de renoncer à un certain nombre de procédés inhérents à la pratique de son art, ou de trouver moyen de les adapter aux exigences de la forme nouvelle d'art qu'il abordait. De fait, l'étude des esquisses d'ambiance montre que si l'artiste a cherché un compromis entre scène et art plastique, respectant dans une certaine mesure le caractère théâtral de l'oeuvre, il est resté avant tout peintre dans sa lecture de la pièce, autorisé en cela par le metteur en scène.

1 - Des esquisses plus picturales que scénographiques

Une logique dramatique imprécise

La dizaine de peintures que Munch a réalisées sur le drame des *Revenants* portent sur des scènes qui restent difficiles à situer avec précision, et cherchent moins à reconstituer l'articulation dramatique qu'à en souligner les moments-clefs. La sélection opérée par l'artiste dans les scènes à représenter reste assez logique, et respecte relativement l'équilibre de la structure dramatique, mais leur traitement témoigne de certaines libertés prises avec les contraintes théâtrales.

L'artiste n'a pas cherché à visualiser les toutes premières scènes, c'est-à-dire la première apparition des personnages de Régine, Engstrand et Manders dans la maison du défunt chambellan Alving. Ni le face-à-face tendu entre la jeune bonne et son beau-père, qui révèle d'emblée l'ambition de la première et la roublardise sans scrupules

³⁶⁴ du second, ni l'arrivée du pasteur, face auquel Régine se montre sous un jour
E. Panofsky, « Stylé et matière du septième art », in *Trois essais sur le style*, Paris, 1996, p. 113.

³⁶⁵ Op. cit.

diamétralement opposé, ne sont représentés. En revanche, l'artiste s'est attardé sur la scène suivante, à laquelle il consacre deux toiles (ainsi que deux versions graphiques quinze ans plus tard). Scène principale de l'acte I (fig. 11, fig. 19), elle consacre le drame par l'apparition d'Osvald et sa confrontation avec le pasteur Manders, sous le regard nerveux bien qu'apparemment neutre de madame Alving. Après l'émotion des retrouvailles avec le fils prodigue, l'austère pasteur découvre avec horreur qu'Osvald et avec lui sa mère, pervertis par les nouvelles idées du continent, mettent en doute l'ordre moral établi. La montée de la tension dramatique se poursuit dans la scène suivante, lorsque Hélène Alving seule avec le pasteur lui confie un lourd secret : son union a été une hypocrisie, qu'elle n'a supportée que sur les instances du pasteur lui-même ; les débauches de son mari l'ont forcée à maintenir son fils à distance, et à taire le lien fraternel qui existe entre lui et Régine, enfant naturel de la bonne et du chambellan Alving. Tout en entretenant la réputation de son défunt époux, Madame Alving compte bien en investissant sa fortune dans la construction d'un orphelinat, se libérer d'un mariage qu'elle porte comme une faute et retrouver son fils. Cette scène, qui se conclut sur la découverte horrifiée du jeu de séduction entretenu par les deux jeunes gens, a été curieusement délaissée par l'artiste (malgré un courrier du Deutsches Theater qui lui demande une esquisse sur ce moment précis³⁶⁶) qui n'a donc illustré qu'un seul épisode de tout l'acte I.

De l'acte II sont extraites deux scènes, dont la première figurant la réunion embarrassée d'Osvald, sa mère et Régine (fig. 12). La même configuration de personnages apparaît à la fin du drame (fig. 17), mais le traitement de la lumière et des couleurs est ici beaucoup plus proche des esquisses du premier acte ; de même, ni l'état physique d'Osvald ni l'atmosphère ne correspondent au tragique acte III. La scène est donc vraisemblablement celle qu'un petit croquis de 1920 reprendra de façon plus anecdotique,³⁶⁷ celle de l'acte II : après avoir avoué sa maladie, Osvald affiche innocemment son attirance pour Régine, plongeant sa mère dans une tempête émotionnelle où se mêlent jalousie maternelle, angoisse et sentiment de culpabilité. Au moment où elle va révéler leur véritable lien aux jeunes gens, le pasteur Manders entre précipitamment, annonçant que l'orphelinat est en flammes. Cette apparition, aussi courte que dramatique, pourrait éventuellement correspondre à la situation d'une autre esquisse (fig. 13). Intitulée dans le catalogue non sans ironie *Scène de famille*, celle-ci représente les cinq personnages du drame regroupés autour de la table. L'atmosphère et les jeux d'ombre et de lumière correspondent en effet aux indications de Reinhardt, qui préconise pour l'acte II un lent crépuscule, des ombres grossissantes et lourdes, et surtout, vers la fin, une lampe à pied qui illumine la table, et laisse les recoins de la pièce « sombres comme des fantômes » (annexe 10). Ces indications, nées de l'imagination du metteur en scène – rien de tel n'est décrit par le texte – sont reproduites fidèlement par l'artiste, mais la scène elle-même ne correspond à aucun moment de la pièce, car nulle part les cinq personnages n'apparaissent ensemble. Cette scène doit donc se lire comme une figuration hors texte, une visualisation conceptuelle de la situation sans source dramatique exacte.

³⁶⁶ Lettre d'E. Frisch à E. Munch, 06.10.1906 (annexe 7)

³⁶⁷ *Les Revenants : Osvald, Régine et Hélène Alving*, 1920, crayon gras, 195x268, T 208-13

L'aquarelle de Bergen, montrant Oswald assis seul, est-elle de la même veine ? A aucun moment non plus, le personnage n'est seul en scène, mais l'aquarelle ne montre pas la scène entière, et on peut avec raison voir ici un détail d'une des scènes entre Oswald et sa mère. Mais s'agit-il de l'acte II, lorsqu'il lui avoue sa maladie, ou de l'acte III, à la fin de la tragédie lorsque le stade ultime se déclare ? La configuration scénique laisserait pencher pour l'acte II, car Oswald est assis sur le sofa, le fauteuil noir dans lequel il va vivre son agonie à la fin de la pièce (fig.15, fig. 21) étant encore tourné vers la table. La situation correspond d'ailleurs aux didascalies, selon lesquelles Oswald s'assoit sur le sofa pour confier à sa mère son lourd secret.³⁶⁸ Pourtant, le traitement du paysage, qui apparaît beaucoup plus nettement que dans les autres esquisses du début du drame, annonce la chute grandiose, lorsque l'agonie du jeune homme se déroule devant une aube où pointe déjà un soleil radieux – ce qui fait situer la scène pour certains à la fin du drame³⁶⁹. Quoi qu'il en soit, c'est moins une situation précise dans la pièce que le thème général que l'esquisse cherche à représenter : le personnage d'Oswald frappé par la maladie, qu'elle soit encore latente ou déjà déclarée.

Cette préséance de l'interprétation expressive sur la logique événementielle s'affirme également dans la gouache (fig.16) représentant le début de l'acte III. Entre les deux actes, l'incendie a ravagé l'orphelinat, et les protagonistes qui ont assisté à la scène reviennent, atterrés. L'incendie consacre l'anéantissement des efforts de Madame Alving pour effacer le passé, mais révèle également le cynisme d'Engstrand et l'immatunité du pasteur : le charpentier, après avoir effrayé Manders en insinuant que sa responsabilité est en cause dans l'incendie, en fait son débiteur en prenant la faute sur lui, puis demande son cautionnement dans l'entreprise plus que douteuse mais fortement rémunératrice d'une auberge à matelots pour laquelle il espère bien embaucher Régine. Autant par naïveté que peur du scandale, Manders se laisse aisément manipuler, sous le regard lucide mais silencieux de Régine et madame Alving.

L'esquisse montre effectivement quatre personnages regroupés autour de la table, dans la pièce rougie par l'éclat de l'incendie à l'extérieur. Cependant, le traitement des personnages témoigne encore une fois des libertés que le peintre a prises avec le texte. L'extrême stylisation des physionomies rend particulièrement difficile toute identification ; l'homme d'un certain âge, barbu, à droite, pourrait être le pasteur, mais est plus vraisemblablement Engstrand – la physionomie correspond aux photographies du personnage incarné par Reinhardt. Si les deux silhouettes côte à côte, peut-être même joue à joue, montrent une intimité surprenante, celle-ci peut néanmoins s'expliquer par le moment presque comique où Hélène Alving, attendrie par la naïveté du pasteur dont elle a autrefois été amoureuse, a pour lui un mouvement d'affection qui le terrorise. En revanche, la silhouette de gauche, de toute évidence Oswald, n'a pas de justification dramatique, puisque le jeune homme rentre beaucoup plus tard, après le départ des deux

³⁶⁸ « Madame Alving (...) va s'asseoir sur le canapé près de la fenêtre. (...) Madame Alving, lui faisant de la place : Viens, mon cher garçon. Oswald, s'asseyant : J'ai quelque chose à te dire, maman. (...) Madame Alving, se levant lentement (...) » Les citations extraites des *Revenants* sont celles de la traduction de l'édition *Ibsen - Les douze dernières pièces*, Paris, 1991 (coll. Le Spectateur français) .

³⁶⁹ P. Krieger, p. 20 ; G. Svenæus, 1973, p. 249.

hommes ; Régine, à l'inverse, n'est pas figurée. Encore une fois, le peintre privilégie l'essence dramatique à son articulation concrète, caractéristique relevant plus de l'illustration que de la scénographie qui se doit de rester soumise à une contrainte aussi incontournable que la présence des acteurs sur une scène.

La synthétisation radicale auquel le peintre soumet ses personnages est source pour le spectateur de bien des difficultés d'identification non seulement en ce qui concerne la situation chronologique, mais également pour les personnages eux-mêmes. Ainsi, la silhouette féminine, vêtue de rouge et bleue, qui apparaît dans l'esquisse de l'acte II (fig. 13) est-elle celle de Régine ou de madame Alving ? Dans la scène précédente (fig. 12) elle semblait indubitablement appartenir à la jeune bonne : sa tenue vestimentaire traduit la mine d'une employée, tandis que sa posture droite et campée avec assurance contraste avec la figure plus âgée, courbée et austère de madame Alving.

Tandis que toutes les autres silhouettes sont esquissées sur le même type, longilignes, d'une teinte uniforme - bleue ou marron - les épaules voûtées, la tête penchée, comme ployant sous le poids du destin, la seule à échapper à cette figuration austère est le personnage de Régine, qui incarne au contraire la sensualité et la joie de vivre – cette joie de vivre dont Hélène Alving comprend trop tard l'importance, et qui fascine autant Osvald : « ***lorsque j'ai vu cette superbe fille, pleine de santé devant moi – avant, je n'avais guère fait attention à elle – mais là, lorsque je l'ai vue prête à m'accueillir les bras ouverts (...) – j'ai compris qu'elle était mon salut ; car elle pleine de joie de vivre*** ».

Pourtant, si la caractérisation isolée du personnage et son traitement coloriste se justifient dans la première esquisse de l'acte II (fig. 12), ils paraissent curieux dans la *Scène de famille* (fig. 13) où le rôle de Régine reste très secondaire, d'autant que l'autre silhouette féminine, jeune, aux cheveux défaits, correspond assez mal à madame Alving. En outre, la version graphique de 1920 (fig. 20) reprend la même composition en lui ajoutant une caractérisation physiognomique des personnages dans laquelle les traits de celui-ci sont ceux d'une femme d'âge mûr. Le personnage de Régine n'est pas non plus systématiquement traité en couleur, comme le montre la scène de l'incendie (fig. 17). Sans pouvoir conclure à une confusion – voire une fusion – des personnages, comme Munch pourra en opérer dans certaines illustrations ultérieures³⁷⁰, on ne peut ici les identifier catégoriquement, preuve du souci très relatif par l'artiste des péripéties dramatiques. La même relative méconnaissance du caractère de représentation de l'oeuvre apparaît dans le traitement pictural de la scène.

Des procédés formels peu théâtraux

Focalisation et variation des plans

Le croquis exécuté par Munch en tant que proposition de décor (fig. 18) est un dessin à caractère essentiellement scénographique : respectant la convention du quatrième mur, il est cadré depuis la rampe et restitue la vision d'un spectateur aux tout premiers rangs.

³⁷⁰ Voir Troisième partie, I.

L'intégralité de la scène apparaît donc, avec les trois murs (bien que l'avant-plan des murs latéraux ne soit pas figuré) et la configuration scénique axée principalement sur trois compositions spatiales : un groupe mobilier formé d'une table entourée de chaises et d'un fauteuil à l'avant-scène (légèrement décalée à cour), un sofa et un guéridon un peu en retrait à jardin³⁷¹, près de la fenêtre, et en contrepartie un espace relativement spacieux, aéré, en fond de scène. Le dessin du lustre et du plafond fait de la pièce un espace cubique aux proportions dans l'ensemble conformes à celles d'une scène théâtrale, et le traitement naturaliste du mobilier - à un degré qu'on ne retrouvera pas ailleurs - confirme la vocation essentiellement fonctionnelle du dessin.

Cette soumission aux règles scéniques se désagrège cependant au fur et à mesure que l'expressivité des esquisses accompagne l'évolution dramatique. Les esquisses de l'acte I respectent le cadrage en plan général, mais déjà la version de Bâle (fig. 11) montre une tendance à resserrer l'espace autour des objets et des protagonistes ; la profondeur du champ scénique est atténuée et le mur latéral à cour omis, par un léger déplacement du point de vue. Alors que paradoxalement, les dessins ultérieurs de 1920, libérés de toute contrainte fonctionnelle, restituent cette idée d'espace cubique et l'accentuent même à des fins expressives (fig. 19), l'esquisse de Bâle aplatit l'espace et tend vers une vision bidimensionnelle, typique de la « **conception moderne du panneau en tant que 'peinture', c'est-à-dire en tant que projection plane d'un espace imaginaire** »³⁷².

Cette tendance s'affirme dans les esquisses ultérieures, surtout dans celles où les personnages se concentrent autour de la table (fig. 13, 16). Cette sujétion d'un espace tridimensionnel au plan est tellement naturelle dans l'art pictural que peu sont les peintres-scénographes qui y ont dérogé ; c'est pourquoi l'utilisation de l'esquisse au lieu de la maquette traditionnelle sera l'objet d'une polémique parmi les hommes de théâtre, comme l'exprime de façon aussi colorée que passionnée le metteur en scène Alexandre Taïrov :

« En passant de la maquette à l'esquisse, le théâtre de la convention consciemment passa du volume à la surface plane, condamnant l'acteur tridimensionnel à se métamorphoser en marionnette plate. (...) Le peintre avait depuis longtemps la nostalgie de la fresque et des grandes surfaces ; par l'esquisse, le peintre transposa avec avidité au théâtre les procédés familiers de la peinture de chevalet, avec ses formes planes, il y fourra la silhouette vivante de l'acteur, tel un crachat aplani ».³⁷³

Dans ces moments où seule une partie de l'espace est sollicitée par l'action dramatique,

³⁷¹ Dans le vocabulaire théâtral : « cour » et « jardin » signifient respectivement « droite » et « gauche » pour un spectateur (face à la scène).

³⁷² E. Panofsky, *Les Primitifs flamands*, Paris, 1992, p. 329.

³⁷³ A. Taïrov, *Le Théâtre libéré*, cité in E. Lachana, p. 99. Alexandre Taïrov (1885-1950) était d'autant plus au fait du travail de Reinhardt que c'est lui qui importa en Russie le concept de « théâtre de chambre » sur le modèle des *Kammerspiele*. Il rénova également la mise en scène en associant à l'art dramatique les autres modes d'expression tels que la musique, la danse et le cinéma.

l'artiste en outre « oublie » le reste de la scène : soit il trace à grands traits l'espace mais ne fait qu'esquisser le mobilier (fig. 12), voire le supprime complètement (fig. 13, fig. 20), soit il resserre le cadrage autour de la partie scénique qui l'intéresse sans se soucier du reste de l'espace. C'est en effet un plan demi-ensemble qui s'affiche dans les esquisses des actes II et III (fig. 13, 20) où l'image est resserrée autour du centre de la scène, les murs latéraux ayant disparu. Quant à la gouache de Bergen (fig. 14), seule la partie jardin est représentée. En outre, l'artiste a aplani l'espace au point que l'horloge dans le coin de la pièce se trouve dans le prolongement de la tête d'Osvald et que le paysage vu tout au fond apparaît maintenant presque à côté de lui. Ces déformations de l'espace privilégient l'expressivité dramatique : la confrontation avec le paysage ensoleillé qui s'impose à l'œil mais qu'Osvald ne peut voir, restitue – ou anticipe – l'émouvant épilogue, tandis que l'horloge devient une épée de Damoclès au-dessus du jeune homme, lui rappelant que ses jours sont comptés. De même, lorsque l'incendie fait rage derrière la vitre, l'artiste rapproche son point de vue du fond de la scène, au point que dans la scène de l'acte III (fig. 17) le premier plan est totalement occulté, le dossier du fauteuil noir émergeant juste, et le personnage de Madame Alving étant coupé à micorps. Le souci de restituer l'élément dramatique primordial qui se déroule en fond de scène n'est pas l'unique raison de ce cadrage resserré et de la figuration tronquée des corps au tout premier plan, annonceurs du plan rapproché cinématographique : la figuration tronquée, procédé hérité des impressionnistes français puis norvégiens³⁷⁴ a été exploitée par l'artiste bien au-delà du simple principe de contrepoint visuel, et est devenue un de ses outils privilégiés pour ses possibilités d'expression émotionnelle : elle ponctue nombre de tableaux de la *Frise de la Vie* (fig. 37-38) et acquiert lorsqu'elle est couplée à la présentation frontale du personnage qui sollicite le spectateur une puissance expressive presque dérangeante, dont les plus célèbres exemples restent *Le Cri* (fig. 34) *Anxiété* et *Soir sur l'avenue Karl-Johann*³⁷⁵. L'artiste l'a d'ailleurs poussée à l'extrême dans le programme de *Peer Gynt* (fig. 10), où mère Åse figure par son seul visage surgissant du cadre. Ce qui se justifie cependant pleinement dans le domaine pictural ou graphique est ici peu adapté aux contraintes scéniques. D'une façon générale, le cadrage de la suite d'esquisses suit un processus évolutif comparable à un zoom, commençant avec un plan large à l'acte I (fig. 11) pour peu à peu se resserrer autour des personnages et terminer dans un gros plan sur le fauteuil d'Osvald (fig. 21) - aussi propre aux domaines de la peinture, de la photographie et du cinéma qu'il est étranger à celui du théâtre.

Composition et placement des personnages

Le cadrage offre au peintre une large gamme de moyens d'expression, non seulement

³⁷⁴ Munch a pu découvrir ce procédé avant même ses séjours à Paris, grâce aux tableaux de Christian Krohg (*Rue de village à Grez*, 1882, Bergen Billedgalleri) et Hans Heyerdahl (*Le Jeune pêcheur*, 1885, Drammen, Bys Museum). Il l'utilise dans son oeuvre dès la fin des années 1880. La première apparition semble dater de 1888, dans un tableau très peu connu, *La Mercerie de Vrengen* (1888, Lillehammer, Bysamling), de facture encore impressionniste mais qui déjà annonce certains traits caractéristiques, comme l'interpellation du spectateur par le personnage principal.

³⁷⁵ *Anxiété*, 1894, huile sur toile, 94x73, M 515. *Soir sur l'avenue Karl-Johann*, 1892, huile sur toile, 84.5x121, Bergen, Rasmus Meyer Samlingen.

dans l'image choisie, mais également dans le placement de ses figures à l'intérieur de ce cadre, qui pourra être modifié en largeur et hauteur à volonté. M. Schapiro insiste sur l'importance du cadre lui-même et de son contenu en tant que possibilités expressives, et note son emploi particulier chez Munch :

« Il est clair que le champ pictural a des propriétés locales affectant notre sentiment des signes. Ces propriétés apparaissent dans les différences de qualité expressive entre large et étroit, haut et bas, gauche et droite, central et périphérique, les coins et le reste de l'espace. Lorsque le champ est sans limites, comme dans les peintures de grotte et les images sans cadre tracées sur des rochers ou sur de vastes murs, nous situons l'image au centre de notre champ visuel ; dans le champ délimité, le centre est prédéterminé par les limites ou le cadre, et la figure isolée est caractérisée en partie par son emplacement dans le champ. Etablie sur le milieu, elle a une autre qualité à nos yeux que lorsqu'elle est placée sur le côté, même si elle est alors équilibrée par un petit détail qui donne du poids au vide le plus important. Une tension visuelle subsiste, et la figure apparaît étrange, déplacée, voire spirituellement tendue ; cependant cet effet peut être une expression délibérément recherchée, comme dans un portrait de Munch où le sujet introverti se tient légèrement sur le côté d'un espace vide. L'effet est d'autant plus fort que l'attitude contrainte du sujet et d'autres éléments de l'image travaillent à conforter une expression de cafard et de repli. On a remarqué chez des enfants présentant des troubles affectifs la tendance à préférer dans leurs dessins une position décentrée ».³⁷⁶

En effet, la composition spatiale est soigneusement étudiée chez Munch qui utilise les rapports entre centre et périphérie pour exprimer le degré d'appartenance ou d'exclusion de ses figures au contexte environnant, comme la mesure de leur implication à la situation. Un personnage placé de façon assez excentrée par rapport à la scène, en devient simple spectateur et son isolement s'en trouve accru : telle madame Alving dans la première scène, qui reste témoin silencieux – mais non sans opinion – de l'affrontement entre les idées conservatrices du pasteur et celles révolutionnaires de son fils. Au fur et à mesure de ses dessins sur la scène, Munch modifie le placement du personnage pour l'éloigner des deux autres protagonistes et accentuer son isolement : dans la version de Bâle (fig. 11), c'est Oswald qui semble isolé, seul au centre de l'image, tandis que le pasteur et Hélène sont assez proches l'un de l'autre. Une autre esquisse³⁷⁷, un dessin de 1920 (fig.19) et une lithographie³⁷⁸ montrent en revanche un accroissement constant de la profondeur du champ et un déplacement progressif de madame Alving vers le premier plan, si bien qu'elle semble dans le dessin (fig.19) totalement étrangère à la conversation. Sa vue de profil accentue encore son intériorisation. Dans ses tableaux, Munch place fréquemment un personnage à l'avant-plan ; décentré, de profil, il semble extérieur à ce qui se déroule, mais est en réalité le véritable acteur, la scène n'étant que la projection de sa vision intérieure (fig.38). De même, ici, le personnage d'Hélène Alving devient celui sur

³⁷⁶ M. Schapiro, *Style, artiste et société*, Paris, 1982, pp.15-16.

³⁷⁷ Scène des *Revenants*, 1906, huile sur toile, 60x102, M 984.

³⁷⁸ Scène des *Revenants*, 1920, lithographie, 211x374, G/I 459.

lequel Munch cristallise notre émotion : isolée des autres personnages, elle devient l'actrice principale du drame qui se joue. Pour autant, la mère et le fils conservent un lien indissociable bien qu'élastique : la diagonale instaurée dans la première version (fig. 11) entre l'horloge au fond, la figure d'Osvald au centre et celle de sa mère à l'extrême droite, résiste à tous les changements de profondeur de champ qu'opère l'artiste dans les versions suivantes ; le pasteur en est exclu, si bien qu'il disparaît complètement dans un croquis de 1919-20³⁷⁹, qui reprend la scène dans un cadre esquissé rapidement, où ne figurent du décor plus que les masses en contrepoint de la table et du fauteuil, les figures isolées de la mère et du fils restant de part et d'autre de la pièce.

L'esquisse d'Osvald, Régine et Mme Alving contemplant l'incendie (fig. 17) conjugue l'utilisation du plan rapproché avec un placement des personnages tout aussi anti-théâtral. Hélène et Osvald sont de profil perdu, Régine tout au fond complètement de dos ; les trois protagonistes, absorbés dans la contemplation de l'incendie, sont tournés vers le fond de la scène. Le rendu de dos ou trois-quarts dos « des figures importantes, principalement celles placées au premier plan, de façon qu'elles regardent dans la même direction que le spectateur et servent ainsi à flécher sa progression imaginaire à l'intérieur de la composition »³⁸⁰ est là encore un procédé aussi ancré dans la tradition picturale – inventé par Giotto, il est définitivement adopté à partir des primitifs flamands qu'il est étranger au domaine théâtral. L'artiste a ici suivi la logique naturelle narrative au détriment des contraintes scéniques les plus élémentaires : au regard de la fiction, il est évident que les protagonistes doivent se tourner vers l'incendie pour le contempler ; sur le plateau, il est impensable que les acteurs tournent le dos au public pendant une scène entière. L'artiste ici ne conçoit pas l'oeuvre en tant que chose à voir mais chose à imaginer. Il est vrai que la position de dos n'est plus depuis quelques années une interdiction absolue – Zola, Antoine et avant eux la troupe des Meininger³⁸¹ ont ébranlé cet interdit. Mais la recommandation de Zola aux acteurs de ne pas « jouer pour la salle » et d'oser « lancer certaines répliques en tournant le dos à la salle »³⁸² admet implicitement leur caractère nécessairement fugitif . Un placement des acteurs tel que Munch le propose, est possible pour un effet visuel limité dans le temps, mais ne peut se prolonger pour une scène entière.

Les esquisses de Munch reflètent dès lors bien le problème du peintre-scénographe, dont l'oeuvre cristallise des moments d'impression visuelle qui peuvent éventuellement être restitués sur scène, mais dont la durée ne peut être que courte au sein d'une

³⁷⁹ Scène des *Revenants*, 1919-20, crayon gras, 195x268, T 208-10.

³⁸⁰ E. Panofsky, 1992, p. 301.

³⁸¹ L'emploi du jeu de dos est généralement attribué à Antoine, mais celui-ci dans une lettre déclare avoir découvert ce procédé dans le *Guillaume Tell* des Meininger (lettre d'A. Antoine à F. Sarcey, 06.07.1888, publiée in J.P. Sarrazac & P. Marcerou, *Antoine, l'invention de la mise en scène*, Paris, 1999, p.58). La troupe des Meininger, constituée en 1870 par le duc de Saxe-Meiningen, fut un des acteurs pionniers dans la rénovation de l'art scénique, et exerça une profonde influence sur le théâtre allemand. Ibsen eut avec elle des relations fréquentes, qui ne fut pas sans l'influencer dans son évolution vers le théâtre naturaliste.

³⁸² E. Zola, p. 358.

représentation toujours en mouvement, et dont l'impact est dès lors amoindri – à moins d'un parti pris « de plasticien » radical, qui n'est pas celui de Reinhardt. La remarque de Y. Kokkos, selon laquelle « chez les peintres qui abordent le théâtre, il y a un phénomène qui, parfois, gêne la représentation : les peintres sont des artistes qui proposent l'image la plus forte qui leur vient à l'esprit, sans tenir compte toujours des articulations du spectacle »³⁸³ s'applique de façon exemplaire à Munch. Celui-ci construit une partie importante de son interprétation visuelle sur des procédés de cadrage, de sélection de l'image et de placement des figures, dont il joue avec subtilité, mais qui ne peuvent être restitués tels quels dans la mise en scène. L'artiste fait fi de deux éléments essentiels du théâtre : d'une part l'unité de l'espace, qui rend impossible toute variation dans les plans ; d'autre part, au contraire, la multiplicité des points de vue possibles. Alors que la peinture présuppose une vision unique, le spectateur étant témoin de celle choisie par le peintre, au théâtre le nombre important de sièges - plus de trois cents aux Kammerspiele- sont autant de points de vue, différant tant en latéralité qu'en hauteur. Si les propositions des esquisses étaient appliquées fidèlement, leur effet même ne serait reproduit que pour un nombre infime de spectateurs, tandis que la vision de la grande majorité resterait imprévue.

Insensibilisation des personnages

L'interdiction du jeu de dos au théâtre repose sur un principe théâtral essentiel, qui veut que la responsabilité de l'expressivité émotionnelle revienne à l'interprétation des acteurs. Or, Munch procède dans ses esquisses des *Revenants* à une déshumanisation des personnages qui va justement à l'encontre du principe du jeu. Loin de chercher à accentuer l'individualité de chaque personnage, il fait d'eux des figures interchangeables et non identifiables : les esquisses montrent des êtres réduits à de simples silhouettes, aux visages invisibles - surfaces unies pourvues tout au mieux de deux points figurant les yeux (fig. 15) qui accentuent leur caractère fantomatique. Le titre d'Ibsen est délibérément ambigu, et laisse la porte ouverte à diverses interprétations : quels sont exactement ces « revenants » ? Dans le texte, une tirade de madame Alving l'explique ainsi : « **Je me demande si nous ne sommes pas tous des revenants, pasteur Manders... Ce n'est pas seulement l'héritage de nos parents qui revient nous hanter. Il y a aussi toutes sortes de vieilles idées et de croyances mortes. Elles ne sont plus vivantes, mais elles nous encomrent l'esprit, et nous n'arrivons pas à nous en défaire. (...) Ils sont nombreux comme les grains de sable, il me semble. Et nous avons tous horriblement peur de la lumière** ».

Le poids de l'hérédité est celui physique de la maladie, mais également celui psychique des idées et préjugés qui nous emprisonnent - poids de l'inconscient qu'avant les théories de Freud, Ibsen saisit intuitivement. Les morts nous gouvernent, comprend Héléne Alving, et telle une tragédie antique, la pièce montre l'inutilité des efforts de ceux qui croient être vivants et pourvus d'un libre arbitre, alors qu'ils ne sont que de simples marionnettes dont le destin se joue. Pour Munch, ce sont les personnages eux-mêmes qui sont des revenants : leur face transparente est d'un jaune phosphorescent (fig. 11-12-13),

³⁸³ Y. Kokkos, « Le retour du théâtre à l'italienne et de l'image », *Alternatives théâtrales*, n°12, 1982, p. 6.

ou absorbe les tons ambiants de la pièce. Dans l'acte III (fig. 17), l'immobilisme des personnages n'altère en rien l'expressivité de la scène, qui repose essentiellement sur le jeu des couleurs : le brasier visible de loin dans la nuit est restitué par un bleu outremer, presque violet, tandis que les murs et l'intérieur de la pièce reflètent sa lueur rouge. Les visages d'Osvold et de sa mère, peu éclairés par la lampe à pétrole sur la table, sont blafards ; le mélange des teintes bleue, jaune et verte crée des visages mortuaires, annonciateurs de la tragédie prochaine. L'opposition des couleurs complémentaires donne à la scène un équilibre violent, tandis que devant la fenêtre illuminée par l'incendie se découpe, presque en ombre chinoise, la silhouette de Régine.

Les visages tout au long des esquisses sont rendus de façon larvaire, suggérés seulement par la ligne du contour ; mais celle-ci disparaît parfois complètement, comme dans la dernière scène où le profil d'Osvold n'est pas même tracé et se fond avec l'aplat du fauteuil (fig. 15, fig. 21). A l'absence de visage s'ajoutent le hiératisme du port et la position particulièrement neutre et statique, qui pétrifient les personnages. Cette immobilité silencieuse, qui interdit toute expression, se veut l'incarnation du poids de la morale inhumaine qui dénature les êtres en leur ôtant leur joie de vivre. Elle n'est pas celle d'une résignation mélancolique, comme chez Hammershøi, mais plutôt d'une horreur glacée qui se rapproche des personnages hallucinés de Spilliaert. Le hiératisme des postures peut s'expliquer par le style pictural habituel de Munch, et se retrouve dans les peintures de l'époque symboliste de l'artiste – il s'atténuera dans l'oeuvre plus tardif. Le rendu larvaire en revanche, est rare dans les figures du peintre ; les personnages sont souvent porteurs d'expressions figées, sortes de masques, mais la physionomie est construite à partir de ce procédé même. L'effacement de tout trait du visage est un choix inhérent aux esquisses, et ne réapparaîtra que bien plus tard dans certains tableaux où l'évolution picturale vers l'expressionnisme accentuera toujours plus la déstructuration figurative.

Les personnages qui se dressent ici hiératiques, d'une austérité marmoréenne, restituent une vision aux antipodes de l'incarnation théâtrale, et relèvent plutôt du groupe statuaire, d'autant qu'à l'immobilisme s'ajoute une absence de toute gestuelle. Une seule exception est le personnage de madame Alving, seul à avoir été doté de gestes et mouvements, qui prennent par là valeur significative. Ses gestes d'expression qui dérogent à la loi d'impassibilité générale sont ceux qui traduisent son désespoir : main sur la poitrine (fig. 19), mains jointes devant elle (fig. 15), corps recroquevillé au paroxysme du drame (fig. 21). La question a en effet souvent été posée sur le principal personnage de la pièce : est-ce la tragédie d'Osvold ou de la mère ? de l'enfant sacrifié ou de la *mater dolorosa* ? Madame Alving n'est-elle pas, en définitive, l'unique personnage encore vivant, la seule à se débattre pour échapper à son destin ? Elle cherche à retrouver la paix de l'âme en dirigeant la construction d'un orphelinat, destiné à engloutir la fortune de son mari et ainsi la libérer de toute dette contractée par son mariage. Sous l'influence de son fils, elle a consulté des livres que la morale – incarnée par le pasteur Manders – réprovoque, et montre, malgré ses hésitations, qu'elle est prête à appliquer ses nouvelles conceptions lorsque la situation l'exige. Brisant les secrets l'un après l'autre, elle est le seul personnage capable d'évolution au milieu d'un cercle d'êtres à la dérive, soit définitivement sclérosés par la morale ou l'intérêt, soit éternels insatisfaits se contentant

de rêver à une vie meilleure. Dans la dernière scène, à l'apogée de la tragédie, Munch opère un portrait du fils et de la mère hors de tout contexte scénique. C'est une piété moderne, inspirée de tableaux tels que *L'Enfant malade* (fig. 39-40) et *Hérédité* (fig. 41)³⁸⁴ qui ont participé au renouvellement de l'image maternelle initié par les symbolistes de la fin du siècle³⁸⁵, et qu'à l'époque des *Revenants* les expressionnistes sont en train d'imposer : si Käthe Kollwitz consacre à la même époque à Berlin l'image de la *mater dolorosa*, elle a elle-même subi l'influence des peintures de la *Frise de la Vie*³⁸⁶.

Parmi tous les procédés plastiques, qui se voient mis en question par l'application sur scène, une proposition pour laquelle peintre et techniciens du théâtre peuvent éventuellement se retrouver réside dans les jeux d'ombre, autre procédé que Munch utilise pour insister sur la présence de ces « revenants ». Il est difficile de déterminer qui, de Munch ou de Reinhardt, a suggéré à l'autre l'emploi de l'ombre qui deviendrait un des principaux procédés expressifs de la mise en scène : nulle part dans le texte on ne trouve une quelconque allusion à des ombres. En revanche, dans sa lettre d'instructions, Reinhardt suggère ce procédé avec insistance. D'une part il conçoit la pièce selon une opposition entre clarté et obscurité qui doit suggérer l'existence de secrets de famille - « cette pièce doit avoir des secrets, de sombres coins et recoins » - d'autre part, il considère que la montée dramatique doit être accompagnée d'un éclairage toujours plus diminué qui permet un jeu d'ombres : « **Acte II : Lent crépuscule. Ombres grossissantes, lourdes. Assez clair au début, ensuite de plus en plus sombre, jusqu'à ce qu'il fasse noir dehors. A l'intérieur, une lampe à pied vers la fin, qui illumine une partie de la pièce et spécialement la table, et laisse les recoins de la pièce sombres, comme des fantômes. A la fin, une légère lueur du feu derrière les fenêtres. Après-midi. Soir** »³⁸⁷

En ajoutant que « **les esquisses d'ambiance détaillées et les changements d'éclairage peuvent attendre jusqu'à (mi-)septembre, pour nos répétitions** », Reinhardt implicitement charge le peintre d'une troisième tâche, tout aussi étrangère à sa formation que celle de décorateur, celle de régisseur lumière ! Les jeux d'ombre sont considérés comme un des atouts majeurs des productions de Reinhardt, qui a su en faire un procédé expressif particulièrement réussi, les introduisant dans ce qui allait être le théâtre expressionniste : « **les mises en scène des pièces expressionnistes par Max Reinhardt ont poussé à son paroxysme cette magie des ombres et des lumières qui n'a cessé de fasciner l'Allemagne depuis Goethe** ».³⁸⁸

Reinhardt cependant ne fait certes pas découvrir le procédé de l'ombre à Munch, qui

³⁸⁴ Voir *Troisième partie*, II, 3.

³⁸⁵ En particulier, le motif quasiment obsessionnel de la mère en deuil chez Georg Minne dès 1886.

³⁸⁶ E. Prelinger (dir., *Käthe Kollwitz, Handzeichnungen, Druckgraphik, Skulpturen*, Munich-Paris-Londres, 1996) considère la gravure de *L'Enfant malade* de Munch comme une source directe d'inspiration des différentes versions graphiques de *Piété* (1903) de K. Kollwitz.

³⁸⁷ Texte original en annexe 10 .

³⁸⁸ J.M. Palmier, I, p. 9.

l'a déjà utilisé dans des oeuvres antérieures. Le metteur en scène a pu voir des tableaux exposés à Berlin par l'artiste tels que *Rose et Amélie*³⁸⁹, *Vampire* (fig. 7) et surtout *Puberté*³⁹⁰ dans laquelle l'ombre est traitée comme un personnage et se voit assigner un rôle tout aussi important que le modèle. L'ombre portée est un procédé qui, malgré son ancienneté dans la tradition picturale est resté longtemps dans l'histoire de l'art d'une « relative rareté », en particulier dans la tradition renaissante, nombre d'artistes semblant avoir cherché à en éviter l'usage « **comme s'ils craignaient d'introduire un élément perturbateur dans une composition harmonieuse et cohérente** »³⁹¹. L'ombre se voit ainsi immédiatement affligée de connotations négatives dues à son rapport étroit avec l'obscurité et l'immatériel, et c'est pour ce potentiel dramatique que l'art, en particulier hollandais, l'adopte. Un artiste comme Munch l'utilise pour sa valeur symbolique, la dotant de significations psychologiques, bien plus que pour sa valeur formelle : « **Je sais que la grande ombre noire de Puberté, qui ressemble à un sac, affaiblit l'élément pictural. Mais je devais la représenter ainsi, large et monochrome** ».³⁹² Dans *Puberté*, l'adolescente assise sur le lit, au corps maigre et raidi, au regard fixe, tend les bras pour cacher sa nudité. L'ombre projetée sur le mur derrière elle, dont il n'est pas certain qu'elle soit la sienne, accentue sa fragilité, symbole des doutes et des angoisses qui l'accompagnent. La connotation sexuelle est confirmée par le modèle dont Munch s'est inspiré pour sa composition : une gravure de Félicien Rops, *Le Plus bel amour de Don Juan*³⁹³ montrant une jeune fille terrorisée derrière laquelle surgit un personnage diabolique. En remplaçant ce sinistre personnage par ce qui peut être l'ombre de la jeune fille, Munch atténue le danger extérieur et exprime avant tout l'angoisse propre du sujet, justifiée ou non. Dans la version graphique de 1902 (fig. 42), l'ombre a pris des proportions énormes et occupe la majeure partie de l'image, s'octroyant une valeur dramatique supérieure à la jeune fille elle-même.

De même, dans la *Scène de famille* (fig. 13), la composition est construite sur une opposition entre masses statique et dynamique qui met plus en valeur les ombres que les êtres. Le cadrage est censé restituer l'ensemble de la pièce, mais en réalité les éléments du décor à jardin est omis, ce qui laisse la moitié gauche de l'image vide, tandis que dans la partie droite se concentrent les cinq personnages regroupés autour de la table. A l'opposition nudité/encombrement de l'espace s'ajoute la dichotomie entre d'une part les silhouettes droites et immobiles et les masses du mobilier à droite, et d'autre part les lignes ondulantes, diagonales ou recourbées des ombres. Celles-ci semblent voler autour des hommes immobiles et impuissants, tels des esprits occultes, plus actifs que

³⁸⁹ *Rose et Amélie*, 1893, tempera sur toile, 78x110, M RES A 216.

³⁹⁰ *Puberté*, 1893, huile sur toile, 152x110, Oslo, Nasjonalgalleriet.

³⁹¹ E. Gombrich, *Ombres portées – Leur représentation dans l'art occidental*, Paris, 1996, p. 28.

³⁹² Cité in R. Stenersen, p. 145.

³⁹³ F. Rops, *Le Plus bel amour de Dom Juan*, 1886, illustration pour *Les diaboliques* de J. Barbey d'Aurevilly, eau-forte, 27.7 x 20.3, Paris, Bibliothèque Nationale. Reproduit in cat. 1991-92, Paris-Oslo, p. 156.

ces êtres pétrifiés. Chez Munch, l'ombre peut être soit soudée à la figure, constituant avec elle une unité émotionnelle (fig. 7), soit au contraire se séparer de sa source d'origine, prenant vie pour lui échapper et parfois la menacer : c'est le cas de *Puberté* (fig. 42), c'est également celui du dessin *Fièvre* (fig. 43), dans lequel l'enfant malade semble abandonné par ses proches, livré à la merci des ombres qui se penchent sur son chevet.

D'après le texte, ces « revenants » qui poursuivent les êtres humains et les gardent prisonniers ne sont autres que leurs ancêtres, leur héritage physique et surtout mental. Le poids des absents est tel que le chambellan Alving, plusieurs années après sa mort, garde la main-mise sur sa famille par la perpétuation des conséquences de ses actes : en choisissant de faire des ombres le symbole du poids de l'hérédité, Munch utilise les suggestions de Reinhardt, initialement à fonction essentiellement esthétique, mais il leur ajoute une valeur à la fois symbolique et affective – littérale même, car l'intérêt de l'artiste pour le spiritisme est réel³⁹⁴. Cet investissement est personnel, certainement le fruit d'une impression visuelle marquante telle qu'il la retranscrit dans ses notes en 1892, dans un vocabulaire assez ibsénien :

« Lorsque je me promène au clair de lune – (...) je m'effraie au spectacle de ma propre ombre . – Une fois la lumière allumée, je vois tout à coup – mon ombre, énorme, qui s'étend sur la moitié du mur et monte jusqu'au plafond – Et dans le grand miroir suspendu au-dessus du poêle, je me vois moi-même – ma propre face de revenant – Et je vis avec les morts – ma mère, ma soeur, mon grand-père et mon père – surtout avec lui – Tous les souvenirs, jusqu'aux plus petites choses, remontent ».³⁹⁵

La lithographie de 1920 (fig. 20) montre que l'artiste, libéré des contraintes de la scène, accentue encore cette orientation. Les ombres, au lieu de s'échapper de leurs créateurs, s'allongent et les surpassent en taille. L'atmosphère s'alourdit d'autant que, concentrées dans l'esquisse sur la partie gauche, elles sont maintenant projetées de tous côtés, créées par l'unique point de lumière qu'est la lampe sur la table. Prenant forme humaine, elles se dressent comme autant de statues du Commandeur autour du groupe, dont les membres serrés l'un contre l'autre paraissent fragiles et impuissants, jouets d'une puissance supérieure, « fouettés par leurs propres ombres »³⁹⁶.

La lithographie se distingue de la première version (fig. 13) par une accentuation du caractère nocturne de la scène, et n'est pas sans évoquer certaines lithographies des nabis ; mais l'intimité rassurante des intérieurs de Vuillard ou Bonnard se transforme ici en atmosphère carcérale et angoissante. En ôtant la figure colorée de Régine, qui dans l'esquisse offrait un contrepoids lumineux à la noirceur des autres silhouettes, et en la remplaçant par la figure plus âgée de madame Alving, dont le visage coloré en rouge dans un tirage aquarellé³⁹⁷ annonce la tragédie finale (fig. 21), Munch ôte tout ce qui

³⁹⁴ Munch, certainement initié par Strindberg, s'intéresse beaucoup aux sciences occultes pendant ses années berlinoises, mais sa curiosité perdure. Dans une note non datée, après 1900, il s'interroge sur la possible existence de revenants (Eggum, 1987, p. 36) .

³⁹⁵ T 2770, 1890. Une traduction légèrement différente (moins révélatrice des similarités de vocabulaire avec la pièce d'Ibsen) est publiée dans le catalogue 1991-92, Paris-Oslo, p. 348.

³⁹⁶ S. Obstfelder, *Angoisse, Poésies complètes*, 1974.

pouvait encore laisser quelque trace d'espoir et de libre arbitre dans l'esquisse.

Cette radicalisation du parti pris dans les versions de 1920 a-t-elle été inspirée par le résultat final de la mise en scène, ou celui-ci n'est-il que la conséquence des propositions visuelles du peintre ? Fruit d'une véritable interaction entre Reinhardt et Munch, le jeu d'ombres a quoi qu'il en soit été un élément important dans le spectacle, et a été remarqué par les critiques : « **Dans la scène, qu'Edvard Munch, le grand peintre surréaliste et le compatriote d'Ibsen, a dessinée, les fantômes hantent véritablement. Lorsque, dans la scène finale, madame Alving désespérée passe devant la lampe en courant derrière son fils, d'immenses ombres flottaient au mur comme des démons les poursuivant** ».³⁹⁸

Si ce jeu d'ombres a pu être exploité de façon aussi réussie dans les deux langages artistiques, transposé de l'esquisse picturale à la mise en scène, les propositions de Munch sont restées dans l'ensemble essentiellement la vision d'un peintre. Variations de plan, jeu du cadrage et de la composition, placement des personnages et figuration tronquée sont autant de procédés étrangers à la scène auxquels l'artiste a eu recours.

Ses propositions scénographiques penchent plus vers l'illustration, tandis que d'autres artistes ont marqué leurs illustrations d'une empreinte scénographique : les illustrations (plus exactement l'histoire en estampes) de *Voyages et aventures du Docteur Festus* de Töppfer ont fait par exemple l'objet d'un traitement éminemment théâtral, en particulier dans l'importance accordée aux acteurs souvent portraiturés en pied « à l'image de ces monologues scéniques », dans l'absence de gros plans et dans la relative constance de l'échelle « **qui ressortit en fait à la question de l'illusion scénique, garantie par la distance optique peu contrastée qui sépare l'oeil du lecteur-spectateur de l'histoire-spectacle** »³⁹⁹. On peut de fait relever les éléments exactement inverses dans les esquisses scénographiques de Munch.

La même représentation exclusivement en pied des personnages, même s'ils ne sont placés dans l'ensemble du décor, marque les illustrations des drames par Delacroix dont « **l'une d[es] qualités les plus éminentes, le dramatisme éloquent de sa gesticulation, le rapproche du théâtre : selon Baudelaire, seuls Frédérick Lemaître et Macready savent prendre des attitudes aussi sublimes que ses personnages** »⁴⁰⁰ - gesticulation qui chez Munch est presque totalement abolie. La désincarnation totale des personnages en tant que procédé anti-théâtral mérite cependant d'être nuancée. Le rôle du comédien, par sa gestuelle et son jeu de physionomie, reste indubitablement une composante essentielle de la mise en scène, mais la dépossession que l'artiste lui fait subir dans ces esquisses n'est pas sans relation avec les nouvelles formes d'expression

³⁹⁷ *Les Revenants*, 1920, lithographie aquarellée (rouge, jaune, bleu), 502x754, G/I 420-3.

³⁹⁸ Julius Bab, 10.11.1906, cité in F. & L.L. Marker, p. 117.

³⁹⁹ P. Kaenel, « *Les Voyages et aventures du docteur Festus* de Rodolphe Töppfer : d'une histoire en estampes à un livre illustré », p. 48.

⁴⁰⁰ P. Berthier, p. 903.

expérimentées à la même époque. La pantomime, un des procédés traditionnels essentiels du théâtre, est aussi l'un des plus controversés au début du siècle. Les naturalistes, tout en réprouvant les « exagérations grandiloquentes » du drame romantique, considéraient que « le mouvement est le moyen d'expression le plus intense d'un acteur »⁴⁰¹, et Zola de fustiger l'emploi du masque qui prive le public de la « réalité matérielle » et « tu[e] l'expression, tout un coin de l'art du comédien ».⁴⁰² Peu de temps après, cependant, les drames de Maeterlinck initient au tournant du siècle ce que Meyerhold appelle le « théâtre immobile », meilleur moyen de restituer un drame construit sur « les relations réciproques du Destin et de l'Homme ».⁴⁰³ Le naturalisme au théâtre ayant montré ses limites, les nouveaux metteurs en scène le rejettent : puisque l'incarnation absolue est impossible, ils y renoncent pour la représentation. Au théâtre de l'illusion se substitue celui de l'allusion ; le jeu de l'acteur n'a plus forcément pour but de faire vivre les émotions du personnage, et les comédiens peuvent devenir un élément parmi d'autres dans une composition orchestrée par le metteur en scène. La désincarnation du personnage, effet de distanciation - « Verfremdungseffekt » - aussi impensable soit-elle dans le théâtre du XIXe siècle, devient avec des metteurs en scène comme Meyerhold et Brecht, une composante essentielle du théâtre moderne. Elle n'en est pas pour autant acceptée unanimement, témoins la scène et le cinéma allemand expressionnistes qui privilégient l'expressivité gestuelle.

L'analyse des oeuvres de scénographie conduit en outre à s'interroger sur la relation entre théâtre et peinture au sein de cette dernière, dont une étude resterait à faire. Il est fréquent de voir dans la littérature d'art attribuer aux oeuvres de peintres - notamment celle de Munch - un caractère théâtral ; encore faudrait-il préciser cette notion. Trop souvent, le simple fait que la scène dépeinte se produise à huis clos suffit à lui trouver des qualités théâtrales. Un autre argument consiste en l'étude soignée de la composition, tant dans la situation des figures dans l'espace que dans le jeu entre elles. Mais ces caractères ne sont-ils pas tout aussi propres à l'art plastique – peinture ou sculpture - qu'à l'art scénique ? Ne relèvent-ils pas intrinsèquement du domaine du visuel, domaine qui n'est qu'une des multiples composantes de l'art théâtral ? Ne peut-on dire, au contraire, que c'est l'art de la scène qui emprunte le langage de la peinture, et que les qualités que l'on considère trop souvent comme théâtrales semblent bien plutôt être picturales ?

Une conception artistique indépendante de la réalisation pratique

Les difficultés auxquelles s'est confronté le peintre dans son travail plus proprement technique au sein du théâtre sont un indice de plus de son relatif désintérêt pour la création scénique. Si les esquisses d'ambiance ont été unanimement saluées, tant par la troupe que par le public, on peut se demander dans quelle mesure elles sont révélatrices de la production finale. La correspondance entre Munch et le théâtre d'une part, entre Munch et son entourage d'autre part, laisse à penser que l'artiste a exécuté sa tâche de

⁴⁰¹ A. Antoine, « Causerie sur la mise en scène », 1903, publiée in J.P. Sarrazac & P. Marcerou, p. 119.

⁴⁰² E. Zola, p. 343.

⁴⁰³ V. Meyerhold, *Ecrits sur le théâtre*, p.107.

décorateur avec autant d'appréhension que peu d'enthousiasme. Il ressort des courriers échangés avec son cousin Ravensberg (annexe 8) et ses amis Nørregård, que ceux-ci l'ont secondé activement dans cette partie pratique, pour laquelle Munch s'est montré peu à l'aise. Ravensberg en particulier a exécuté la majeure partie des tâches concrètes de recherche de documentation, choix et acquisition du mobilier. Il n'est en outre pas certain que le théâtre ait suivi l'option de cette équipe de décorateurs, puisqu'une lettre à Munch en octobre fait état avec diplomatie de la réception trop tardive de l'une de ses propositions pour que celle-ci soit exploitée : « **Wir haben Ihre Anregungen bezüglich der Dekoration leider nicht mehr verwenden können, weil die Dekoration bereits bestellt und das Arrangement der Szenen schon so weit feststeht, daß nicht mehr daran gerüttelt werden kann. Es wird jedoch auch so, wie es jetzt ist, sehr gut sein** ».⁴⁰⁴

Les courriers du théâtre font montre d'exhortations de plus en plus pressantes à mesure que la date de la première approche. Le retard semble être un trait relativement fréquent chez Munch lorsqu'il exécute des oeuvres de commande, le programme de *Peer Gynt* en étant un exemple parmi d'autres⁴⁰⁵. Visiblement, l'artiste n'a pas l'habitude d'être soumis à des échéances comme celles qui ponctuent la programmation théâtrale. Le même retard est pris dans la conception du décor d'*Hedda Gabler*, pour lequel le peintre doit être rappelé à l'ordre en janvier par Bahr: « **Ich bin gestern angekommen und war sehr verwundert zu hören, dass man hier woll eine allgemeine Skizze der Umritze des Hedda Zimmers hat, aber noch keinerlei Farbenangaben im Detail. Da nun das Zimmer bereits in Arbeit gegeben ist, wäre es sehr wünschenswert, alle Details bald zu bekommen** ».⁴⁰⁶ Il semble que le travail de décoration, voire de logistique, ait pour cette création constitué l'essentiel de la tâche du peintre. En tout état de cause il a été antérieur à la conception artistique, puisque les courriers entre Munch et son cousin portant sur la recherche du décor théâtre commencent dès avant la fin des *Revenants*, en novembre 1906 (annexe 8d), tandis que le théâtre n'accuse réception des esquisses d'ambiance que le 2 février 1907 (annexe 7). Il en dénombre sept, alors que la production pour les *Revenants* était d'une douzaine d'esquisses. Autant la conception picturale a inspiré l'artiste, autant la collaboration technique lui a pesé, et il avoue dans une lettre : « **C'est très difficile d'avoir à s'occuper d'un théâtre - je ne le referai pas de si tôt** »⁴⁰⁷.

⁴⁰⁴ « Nous n'avons pas pu exploiter vos propositions concernant le décor, car il est déjà commandé et l'arrangement scénique est déjà tellement avancé, qu'on ne peut plus rien modifier. Il sera d'ailleurs, tel quel, très bien ». Lettre d'E. Frisch à E. Munch, 06.10.1906 (annexe 7)

⁴⁰⁵ « Cher ami, Vite ! Vite ! La distribution au lithographe. Vous me créez mille ennuis. » Carte d'A. Lugné-Poe à E. Munch, 07.11.1896, citée in cat. 1991-92, Paris-Oslo, p. 189.

⁴⁰⁶ « Je suis arrivé hier, et ai appris à ma grande surprise, qu'on a bien une esquisse générale donnant les grandes lignes de la chambre d'Hedda, mais encore aucune proposition en couleurs détaillée. Comme la chambre vient d'être donnée à réaliser, il serait très souhaitable d'avoir tous ces détails rapidement ». Lettre d'H. Bahr à E. Munch, citée in Midbøe, p. 59.

⁴⁰⁷ Lettre d'E. Munch à L. Ravensberg, non datée, vraisemblablement fin janvier 1907 (annexe 8h).

En ce qui concerne *Hedda Gabler*, la collaboration de Ravensberg devient essentielle. Munch le prie, avant même la fin des travaux pour les *Revenants*, de « **faire quelques propositions pour le mobilier d'Hedda Gabler et [d']en donner quelques traits caractéristiques** », lui donnant pour seule instruction le concept flou d'une « maison norvégienne moderne, avec éventuellement une structure de bois moderne – On peut y mêler de beaux meubles modernes et une partie en imitation de style norvégien » (annexe 8d). Puis dans une lettre ultérieure, vraisemblablement de début novembre 1906, il lui annonce : « **Plus tard, je te demanderai de me trouver la photographie d'une pièce pouvant convenir à Hedda Gabler - mais ça ne presse pas** » (annexe 8e). Ravensberg aura été plus qu'un assistant, et sa part dans la conception du décor est au moins égale à celle de son illustre cousin ; il lui envoie des cartes postales et des revues à plusieurs reprises. En septembre, il lui expédie une brochure dont le peintre va pouvoir s'inspirer : « **J'ai regardé des tas de cartes postales et de journaux illustrés, mais je viens juste de trouver quelque chose d'exploitable. Je t'envoie donc aujourd'hui la Brochure commémorative des noces d'argent de Thorvald et Mally Lammer. Tu trouveras à l'intérieur une photographie, que j'ai signalée, de leur intérieur. Cette photographie devrait te convenir parfaitement, le style est purement norvégien. Tu recevras d'ailleurs d'autres choses de ma part. Ecris vite pour me dire si tu as pu utiliser ce que je t'ai envoyé. As-tu trouvé quelque chose chez [l'étude de] Fett ?** »⁴⁰⁸

Les propositions de décor (fig. 22, 105) montrent de nombreuses analogies avec l'intérieur photographié (annexe 11). L'organisation spatiale et la nature du mobilier sont réexploitées, mais la décoration abondante est délaissée, et les éléments du décor ainsi épuré se chargent de valeur symbolique⁴⁰⁹.

La question de savoir si la réalisation concrète était à l'image des esquisses d'ambiance se pose d'autant plus qu'un témoignage de Schiefler laisse deviner quelques écarts dans le décor et les costumes par rapport aux propositions picturales : Schiefler, qui se rend au théâtre peu avant la première, note que le décor « **fait d'orange et de bleu, produit dans la pièce sombre un effet très fort** », couleurs qui ne sont pas exactement celles dominant les esquisses. De même le costume d'Hedda n'avait pas, semble-t-il, été encore décidé : « **En haut, ils sont en train de chercher le tissu pour le costume d'Eysoldt, qui doit jouer Hedda. Luise dit à Munch qu'à son avis, elle devrait porter un corsage violet. Il monte sur scène et envoie chercher du tissu violet** »⁴¹⁰.

Que leur auteur lui-même ne se soit pas attaché outre mesure à appliquer les propositions contenues dans les esquisses d'ambiance, confirme que leur fonction n'était pas d'être un outil au service de la réalisation décorative, mais bien une projection picturale, oeuvre d'un artiste inspiré par un texte : une création indépendante, non

⁴⁰⁸ Lettre de L. Ravensberg à Munch, 11.09.1907, citée in H. Midbøe, p. 42.

⁴⁰⁹ Voir *Deuxième partie*, III, 1.

⁴¹⁰ Journal de G. Schiefler, 15-16 février 1907 (texte original en annexe 12).

subordonnée à des contraintes scéniques que l'artiste se chargeait de prendre en compte ultérieurement, par d'autres moyens. La dichotomie entre sa tâche de décorateur-scénographe, fonction de technicien que l'artiste abordait en novice, et sa production d'esquisses, affirmation de sa vocation première de peintre, se montre ici flagrante.

Ce relatif désinvestissement de la fonction scénique de l'oeuvre s'affirme avec la création de la *Frise Reinhardt*. Curieusement, les sujets des peintures réalisées pour le foyer des Kammerspiele se révèlent absolument indépendants de la nature du lieu, et ne comportent aucune référence au monde théâtral, puisque le cycle est composé de scènes de nuits d'été sur un rivage, dans lequel il reprend dans une optique plus narrative certains motifs de *La Frise de la Vie*.⁴¹¹ Démarche à l'opposé de celle de Chagall qui, lorsqu'il décore le foyer du Théâtre Juif de Moscou en 1920 à la demande de l'élève de Reinhardt Alexis Cramowski, s'attache à représenter sur chaque toile les différentes composantes de l'art de la scène⁴¹².

De façon générale, chez la plupart des peintres ayant collaboré avec un théâtre, cette activité a logiquement abouti à la naissance, dans leur production graphique ou picturale, d'oeuvres portant sur le monde de la scène. Que l'artiste ait été sollicité à cause de ses fréquentations théâtrales, ou qu'inversement le travail de commande l'y introduise, il devient nécessairement à la fois acteur et témoin du monde du spectacle. L'époque dans laquelle se situe Munch est la plus fertile en de telles interactions, le meilleur exemple restant celui des Nabis, qui à côté des programmes et des décors pour divers théâtres, restituent l'atmosphère de la création et la personnalité des acteurs : Vallotton – qui est également auteur dramatique - portraiture Yvette Guilbert et Jean Mounet-Sully dans ses *Portraits Choisis*⁴¹³ et peint des scènes telles que *La Loge de théâtre, le monsieur et la dame* et *Au Français, troisième galerie*⁴¹⁴. Vuillard exécute divers portraits d'acteurs ou metteurs en scène et restitue un *Concours de déclamation au Conservatoire*⁴¹⁵. Bonnard, dans son carnet de *La Vie du peintre*, croque des scènes de travail ; sa lithographie *Au Théâtre* fait partie de la série *Quelques aspects de la vie de Paris*.⁴¹⁶ Les Nabis sont

⁴¹¹ La Frise Reinhardt a été démantelée ; toutes les toiles se trouvent maintenant à la Nationalgalerie de Berlin : *Nuit d'été*, 1906-07, tempera sur toile, 91 x 252 ; *Désir*, 1906-07, tempera sur toile, 91x250 ; *Couple sur le rivage*, 1906-07, tempera sur toile, 90x155 ; *Jeunes filles cueillant des pommes*, 1906-07, tempera sur toile, 89.5x70 ; *Aasgaardstrand*, 1906-07, tempera sur toile, 90x15705 ; *Deux jeunes filles*, 1906-07, tempera sur toile, 90x70 ; *Jeune fille devant la mer*, 1906-07, tempera sur toile, 90x148.

⁴¹² M. Chagall, *L'Introduction au Théâtre juif, Le Théâtre, La Littérature, La Danse, La Musique*, 1920, Moscou, Galerie Tretiakov.

⁴¹³ *Portrait choisi : Yvette Guilbert*, 1894, gravure sur bois, Lausanne, Galerie Paul Vallotton. *Portrait choisi : Jean Mounet-Sully*, 1894, gravure sur bois, Lausanne, Galerie Paul Vallotton.

⁴¹⁴ *La Loge de théâtre, le monsieur et la dame*, 1909, huile sur toile, coll. part.(Suisse) *Au Français, troisième galerie*, 1909, huile sur toile, Rouen, Musée des Beaux-arts.

⁴¹⁵ E. Vuillard, *Portrait de Lugné-Poe*, 1891, huile sur papier collé sur panneau, Memorial Art Gallery of the University of Rochester ; parmi les plusieurs portraits de Coquelin Cadet, celui de 1890, fusain, encre et aquarelle, coll. Martin Gecht. *Concours de déclamation au Conservatoire*, 1890, pinceau, encre et aquarelle, Londres, Victoria and Albert Museum.

venus au monde du théâtre par leur amitié d'adolescence avec Lugné-Poe, et d'abord en tant qu'illustrateurs. Toulouse-Lautrec, pour sa part, reste l'exemple même du « peintre du théâtre », car il portait autant le milieu théâtral qu'il y participe. Artiste fasciné avant tout par le monde du spectacle, son atmosphère et ses personnages, il sait mieux que quiconque saisir les acteurs en situation de jeu ou investir les loges des spectateurs, véritable « photographe de l'instantané théâtral »⁴¹⁷. Seul Degas avant lui a été autant un peintre de la scène, mais lui en est resté résolument spectateur, sans chercher à s'essayer de l'autre côté de la rampe .

Munch, quant à lui, fréquente les milieux théâtraux à Paris, à Berlin, collabore au Théâtre de l'OEuvre sur deux saisons, puis sur deux saisons encore au Deutsches Theater, dans lequel il reste presque en résidence pendant plusieurs mois lorsqu'il exécute sa frise pour le foyer. Or, curieusement, il n'en ressort aucune trace dans sa production picturale, ni même graphique. Ni scène de répétition, ni scène de représentation, ni portraits d'acteurs, alors qu'il multiplie les portraits d'hommes de lettres. La façon dont Stenersen mentionne ce fait laisserait même à penser que Munch par principe refuse de peindre des acteurs : « **Munch a peint de nombreux portraits d'artistes et de scientifiques contemporains. Il voulait surtout peindre des poètes et des musiciens, tandis qu'il a très rarement peint des plasticiens et certainement jamais un comédien. Il refusa Gösta Ekman** ».⁴¹⁸ Lui qui fréquente autant les auteurs, ne semble pas avoir d'ami acteur - la seule exception étant la jeune Ingse Vibe, qu'il a connue avant même qu'elle n'entame une carrière d'ailleurs de courte durée. Il semble que le monde du théâtre avec sa vie de scène, son caractère ritualisé, son ambiance feutrée, ne l'ait en rien intéressé. A l'époque de ses fréquentations littéraires, l'artiste a été malgré tout un spectateur assez assidu – il mentionne dans ses notes ou lettres des pièces qu'il vient de voir -, mais après 1909 il abandonne ce plaisir comme les autres : « **Munch allait rarement au théâtre et au concert. Quand il allait au théâtre, il n'y avait qu'une place qu'il voulait. C'était le dernier fauteuil de la première rangée, le plus près de l'allée. En général, il arrivait en retard et partait avant la fin. 'Je ne peux pas rester immobile pendant des heures'** »⁴¹⁹. Comment expliquer ce désintérêt du théâtre avec ses passions littéraires, et surtout avec cette relation particulière qu'il entretient avec l'oeuvre dramatique d'Ibsen ?

La relation de Munch avec la littérature reste celle d'un solitaire. De la même façon qu'il se nourrit de lectures autant que de conversations avec les auteurs, il s'intéresse moins au phénomène du spectacle qu'à l'univers poétique. C'est le monde littéraire, de l'imaginé, qui le séduit, et il se rend au théâtre non pas pour l'ambiance du lieu, mais bien

⁴¹⁶ P. Bonnard, « Sérusier, Bonnard et Lugné-Poe », *La Vie du Peintre*, coll. part.; « Le théâtre des Pantins », *La Vie du Peintre*, coll. part. Reproduites in C. Frèches-Thory & A. Terrasse, *Les Nabis*, Paris, 1990, pp. 266 et 274. *Quelques aspects de la vie de Paris : Au théâtre*, 1899, lithographie, Paris, Bibliothèque Nationale.

⁴¹⁷ C. Frèches-Thory, « Toulouse-Lautrec et le théâtre » in cat. 1991-92, Londres-Paris, *ToulouseLautrec*, p. 350.

⁴¹⁸ R. Stenersen, p. 104.

⁴¹⁹ R. Stenersen, p. 64.

pour l'oeuvre . Une oeuvre qu'il conçoit dès lors, dans ses propres travaux, moins en termes de représentation qu'en termes de fiction sollicitant essentiellement l'imaginaire. Ses esquisses d'ambiance, initialement conçues comme ouvrages scénographiques, voient leur fonction théâtrale subordonnée à la recherche picturale et la restitution de l'atmosphère de la pièce. L'artiste traite le texte ibsénien en premier lieu pour le récit, comme il le ferait d'un roman, même si les possibilités formelles offertes par la scénographie sont exploitées. On retrouve là l'héritage de la période symboliste de Munch, et de l'importance qu'accorde l'artiste à la dimension discursive de l'art. Lorsqu'en 1910, au moment où il travaille sur les illustrations de *John-Gabriel Borkman*, Munch théorise à bâtons rompus sur l'art avec son cousin Ravensberg, il explique son admiration pour Gauguin par le contenu narratif de ses tableaux : « **Gauguin est bien un artiste plus grand [que Van Gogh] un esprit plus vaste et plus riche spirituellement. (...) Gauguin paraît souvent germanique mais vouloir raconter n'est au fond pas une erreur, on arrive ainsi à beaucoup d'effets artistiques qu'on négligerait autrement, le récit crée la vie ; somme toute le récit est le but de tout art** ». ⁴²⁰ Pour Munch, la qualité première du texte d'Ibsen est celle du récit. L'histoire racontée s'impose à son imagination qui constitue l'outil premier de l'artiste, le stade initial du processus créateur ⁴²¹.

2 - De la scénographie à l'illustration

Ces caractéristiques de la création scénographique de l'artiste vont s'affirmant dans la production ultérieure. Pour autant que le nombre réduit d'oeuvres qui subsistent permette d'en juger, elles réapparaissent d'autant plus marquées dans les esquisses d'*Hedda Gabler*. L'artiste a réitéré sa méthode d'approche utilisée pour *Les Revenants* : d'une part, plusieurs croquis à fonction purement scénographique – une gouache (fig. 22) et un dessin au crayon, encre et aquarelle (fig.102), propositions précises et naturalistes de décor ⁴²² - d'autre part des esquisses d'ambiance libérées des contraintes scénographiques, à vocation essentiellement sensible.

Les épisodes dramatiques sont toujours moins étudiés, et les trois scènes sont impossibles à situer dans l'action : la vision d'Hedda posant les mains sur les épaules de Théa (fig. 23), restitue la relation et le rapport de forces entre les deux femmes prévalant dans toute la pièce, mais ne définit pas un moment précis du drame, et pourrait correspondre à chacune des deux scènes où les deux femmes sont ensemble, dans l'acte I ou II, d'autant que le cadrage resserré autour d'elles peut laisser échapper d'autres

⁴²⁰ Journal de Ravensberg, 01.01.1910. La traduction est celle du catalogue 1991-92, Paris-Oslo, p. 146.

⁴²¹ L'artiste lui-même est d'une imagination féconde, et Stenersen note qu'« il aimait plaisanter et affabuler. Il était profondément honnête, et tenait toujours une promesse, mais il aimait à rire des gens en inventant des histoires. Il pouvait être acerbé, mais jamais gras ou licencieux. Il avait une capacité fabuleuse à former des phrases foudroyantes qui rayonnaient d'un esprit sec et mordant. La phrase tombait comme un couperet ». (R. Stenersen, p.114).

⁴²² La mention d'Hermann Bahr - « ci-jointes, vos propositions qui me plaisent le plus » dans sa lettre du 6 décembre (citée in cat. 1976, Zürich, p. 35) laisse supposer que l'artiste a exécuté un certain nombre de croquis différents sur le décor exclusivement.

personnages autour. Quant aux deux autres esquisses, elles donnent un portrait d'Hedda seule, interdisant toute identification précise. Tout au plus sait-on par le costume de l'héroïne qu'un dessin (fig. 24) se situe au dernier acte, lorsque la robe de deuil que porte Hedda laisse augurer l'imminence de sa propre fin. Les esquisses ne sont plus des scènes narratives comme pouvaient l'être malgré tout celles des *Revenants*, mais se lisent comme des portraits successifs et complémentaires, sorte de kaléidoscope restituant les différentes facettes de la psychologie complexe de l'héroïne. Dans un espace cette fois définitivement bi-dimensionnel, le cadrage oublie l'espace scénique pour se resserrer autour du personnage principal, le décor n'étant figuré que lorsqu'il prend une fonction symbolique en interaction avec les protagonistes. En revanche apparaît un élément totalement occulté jusqu'ici : la caractérisation des personnages. Celle-ci repose d'abord sur la symbolique des couleurs et des formes, les figures restant réduites à l'état de silhouettes (fig. 23, fig. 25), puis le portrait d'Hedda au troisième acte (fig. 24) montre pour la première fois une véritable étude de personnage.

La caractérisation physionomique va devenir un élément essentiel des productions ultérieures, et prendre peu à peu le pas sur la vision scénique, accompagnant la transition qu'effectue l'artiste de la scénographie à l'illustration. Les premiers dessins de *John-Gabriel Borkman* sont exemplaires de ce glissement opéré de la mise en scène vers la mise en fiction. Lorsqu'il aborde le domaine de l'illustration pour la première fois, en 1909, Munch reste encore marqué par l'approche scénographique qu'il avait, bon gré mal gré, subie ; mais la lecture spontanée et intime du texte qu'il peut désormais mener va l'en libérer progressivement.

L'empreinte de la scénographie sur les premières illustrations

Le cahier T 183, s'il date selon notre hypothèse de 1909, contient les tout premiers dessins d'illustration de l'artiste. Dans cette série de croquis au crayon et au pastel, la pièce est restituée en quelques scènes clefs : la confrontation entre Ella et Gunnhild dans la première scène (fig. 44), Borkman seul dans son antre (fig. 45) ou recevant la visite de Foldal (fig. 46), le trio Borkman-Gunnhild-Ella (fig. 47), enfin ce qui pourrait être la visite de la petite Frida⁴²³.

L'artiste s'est ainsi attelé à la pièce avec un certain respect de la progression dramatique. En dessinant au même moment la mort de Borkman, comme en témoigne Ravensberg (fig. 31), il opère une séparation hermétique entre les scènes à huis clos qui se succèdent dans le cahier et les scènes du dernier acte, dans un décor extérieur, réalisées sur des feuilles autonomes. De façon générale, la représentation de la pièce par Munch s'appuie en grande partie sur le clivage visuel qu'a établi Ibsen entre les trois premiers actes et le dernier : l'atmosphère pestilentielle de la maison Rentheim, dont les habitants sont autant de prisonniers, disparaît devant l'immensité grandiose de la nature, où Borkman retrouve sa liberté – fût ce pour en mourir. La différence établie entre les scènes d'intérieur et d'extérieur ne réside pas seulement sur le support des oeuvres, elle porte sa marque sur leur conception même. Les scènes d'intérieur sont encore fortement imprégnées des esquisses scénographiques, car Munch réemploie les procédés qu'il a pu

⁴²³ *Homme et enfant au piano*, 1909-10 ?, encre, 270x409, T 183-35 (non recensé dans le catalogue de 1975).

explorer dans *Les Revenants* pour insister sur le caractère carcéral de la maison. Les dessins de l'acte IV, dans un décor extérieur, de l'aveu même d'Ibsen peu aisé à reproduire matériellement⁴²⁴, ressortissent en revanche déjà de la lecture visuelle, et ont abandonné toute recherche de construction d'un espace scénique. La nette prédominance des scènes d'intérieur dans la série de 1909, choix aux antipodes de celui des illustrations ultérieures, qui dans les années vingt porteront exclusivement sur l'acte IV et son symbolique paysage hivernal, confirme également ce stade de transition dans lequel l'artiste, prenant comme point de départ son acquis de technicien de théâtre, glisse définitivement du domaine de la scène vers celui de la fiction par le processus d'incarnation des personnages.

Un dessin au crayon gras et pastel bleu (fig. 44), illustre les premiers moments de la pièce, lorsque les deux soeurs jumelles, ennemies depuis quinze ans, se retrouvent. Le traitement de la scène est exemplaire de l'évolution qui s'opère chez Munch. Ici, l'artiste s'affranchit des contraintes de dispositif scénique, en particulier du décor, qu'il retranscrit de façon embryonnaire. La pièce n'est qu'évoquée par quelques éléments repoussés dans l'espace, qui forment une sorte de toile de fond suffisant à représenter un décor au réalisme minimal. De fait, les personnages semblent en décalage avec ce décor : au contraire des *Revenants* et d'*Hedda Gabler*, où les protagonistes trouvaient naturellement leur place dans leur environnement, ici ils semblent surajoutés, transplantés dans un lieu étranger. L'espace qu'ils occupent est nu, dématérialisé, et rendu abstrait par les lignes géométriques du tapis à peine esquissé au pastel bleu. Eux-mêmes sont placés aux extrémités de la pièce, dans une diagonale qui allonge encore la distance entre eux.

Quant à l'épisode représenté, il est difficile de dire si l'artiste avait à l'esprit un moment précis de la scène : est-ce l'entrée d'Ella ? Celle-ci est assez dramatique pour mériter une représentation, lorsque « les deux soeurs restent un moment silencieuses et se jaugent du regard. Chacune attend apparemment que l'autre parle la première »⁴²⁵. Pourtant, l'artiste a au contraire insisté sur l'absence de tout échange, visuel ou autre, entre ces deux femmes murées chacune dans leur solitude, et dont l'antagonisme s'impose avec immédiateté. Le personnage à gauche est vraisemblablement Gunnhild, « d'apparence froide et distinguée, le maintien rigide et le regard figé » nous dit l'auteur. Opposée à elle, au premier plan à droite, Ella fait face au spectateur. Par un rapport de proportions déformé, elle apparaît bien plus large ; sa silhouette est tracée au crayon comme celle de sa comparse, mais son visage est repris et précisé à l'encre.

⁴²⁴ L'acte IV reste un des actes dramatiques d'Ibsen les plus épineux à mettre en scène, tant par ses contraintes techniques que par son écriture entremêlant réalisme et symbolisme. L'auteur lui-même avait prévenu le directeur de théâtre lors de la création à Bergen que « la pièce présent[ait] des difficultés assez inhabituelles dans la distribution, le décor et la machinerie scénique ». Ibsen, lettre à Olaf Hansson, 02.01.1897 (transcription Oslo, Ibsen-senteret).

⁴²⁵ En ce qui concerne *John-Gabriel Borkman*, la traduction utilisée sauf indication contraire est celle du comte Prozor, publiée en 1896, et reproduite en fac-similé à Actes Sud, 1985. L'exactitude du texte est préférée à l'aisance de la lecture, car les diverses traductions récentes – entre autres l'adaptation de Michel Butel et Luc Bondy –, si elles offrent un style plus direct, sont moins fidèles. En revanche, nous choisissons de maintenir le patronyme du héros dans sa version originale. La traduction de « John-Gabriel » en « Jean-Gabriel » nous paraît peu pertinente dans la mesure où le nom n'a rien de norvégien, et a été choisi précisément pour ses résonances anglo-saxonnes.

Sur la page suivante du cahier (fig. 45), représentant Borkman dans sa chambre, le choix d'un décor « en toile de fond » est conservé. La pièce quasiment nue qu'arpente Borkman souligne sa solitude, mais le héros apparaît vigoureux, son pas décidé et sa tête baissée traduisant l'obstination plus que l'accablement. Il est représenté mains derrière le dos, caractéristique soulignée dans les didascalies lors de l'introduction du personnage : « *John-Gabriel Borkman se tient debout près du piano, les mains derrière le dos* » lorsqu'il écoute jouer la petite Frida, puis « *il arpente la galerie de long en large, les mains toujours derrière le dos* ». Munch manipule les proportions de sorte que le personnage apparaît gigantesque dans une pièce qui peut à peine le contenir. La marge du papier est exploitée pour signifier le plafond, et Borkman baisse la tête comme pour s'adapter à la hauteur insuffisante de la pièce – procédé cher à Munch pour sa qualité expressive, et qui trouvera son aboutissement dans son oeuvre peint avec son *Nu au fauteuil en osier*⁴²⁶. L'ombre projetée par l'homme sur le sol et le mur à droite est héritée des *Revenants*, mais l'effet est moins accusé ; l'angoisse laisse place à la mélancolie du dialogue entretenu par Borkman avec lui-même depuis huit ans.

Restitution d'un espace unique, volumétrique, au décor étudié, dans lequel les personnages sont montrés en pied, souvent de manière frontale : ces caractéristiques sont héritées des principes de scénographie. En revanche, le jeu de déformation des proportions, le déplacement des angles de vision et de cadrage, initiés dans *Les Revenants*, sont exploités à loisir par l'artiste dès lors que le statut d'illustration le lui permet. La subtilité des impressions ainsi créées devient impossible à transposer sur une scène, et la version graphique acquiert son autonomie et sa raison d'être tout en profitant des possibilités formelles offertes par la nature théâtrale de l'oeuvre. Le lieu en tant qu'espace scénique n'est plus un présupposé incontournable, mais un outil au service de l'expression figurative. Un des dessins de la même série (fig. 47) montre Borkman et les deux femmes au centre de la pièce – vraisemblablement le salon de Mme Borkman, à en juger par les dimensions et le décor. Il s'agirait donc du début de l'acte III, de la confrontation des parents en attendant Erhart, le fils de Borkman et Gunnhild, et l'enjeu de la lutte entre les deux soeurs.

L'un près de l'autre, dos à dos, les trois personnages forment un groupe compact, pyramidal. Leur position était initialement doublement centrale : d'une part dans la pièce, et de surcroît dans le second espace créé au sol par un large tapis. Mais l'artiste a surajouté un rectangle pour recadrer la scène. Dans ce nouvel espace, plus confiné, les personnages se retrouvent décalés à gauche, et ont comme pendants à droite la chaise vide et la porte fermée que regarde Borkman. Le déséquilibre spatial ainsi créé confère une dimension symbolique à cette porte fermée, et dramatise l'attente d'un élément extérieur dont l'absence investit la pièce : Erhart. La confrontation de Borkman, Ella et Gunnhild avec le jeune homme est un des moments les plus intenses de la pièce : après avoir été revendiqué, marchandé et chargé de toutes les attentes et espérances des uns et des autres, Erhart se montre en personne et parle de ses propres projets, annihilant ainsi les rêves fantasmatiques de chacun. « ***This, and not Borkman's death at the end of the fourth act, is the true climax of the play, in terms both of dramatic tension and of thematic content. In the bleak, desolate silence which follows Erhart's going,***

⁴²⁶ *Nu au fauteuil en osier*, 1919-1921, huile sur toile, 122.5 x 100, M 499.

each of the remaining characters begins to take in the implications of what has happened ». ⁴²⁷

La confrontation de ce dessin avec une version plus tardive de la même scène (fig. 48) montre l'ampleur de la distance prise par l'artiste avec la vision scénographique. Dans une vignette en longueur, étroite, le salon des Borkman est réduit à une pièce nue, uniquement dotée d'une chaise vide. Les stries des lignes des murs et du plancher lui donnent un caractère austère, mais surtout constituent un fond dont les visages se découpent, monumentaux. Dans cet espace restreint, Borkman apparaît en gros plan, cadré à hauteur d'épaules ; son buste est de face mais sa tête se tourne de trois-quarts profil dans un mouvement instantané vers la porte qui s'est ouverte au fond à droite. Juste derrière lui, les visages d'Ella et Gunnhild ne sont qu'en partie visibles. Leur caractérisation physiologique est pour cette fois relativement fidèle au texte : les deux femmes sont d'âge et d'apparence semblables, mais au visage dur et sévère de Gunnhild s'oppose celui d'Ella, qui se tourne avec un sourire vers Erhart. Quant à Borkman, rajeuni, il a retrouvé sa vigueur, et son visage carré au front plissé, au nez grec, au sourcil épais, exprime toute la détermination d'un homme qui vient de quitter sa tanière pour reprendre la lutte : « **Me voici debout. J'ai encore de la vie devant moi. Je vois briller une vie nouvelle. Elle fermente. Elle attend ...** » Face à ces trois antagonistes soudainement unis, Erhart se montre sur le seuil, petite silhouette brossée rapidement, sans visage – sujet abstrait et dépersonnalisé, existant essentiellement dans les projections de ses parents. Qu'il s'agisse de son entrée ou de sa sortie, la composition est de toute façon étudiée pour exprimer l'instantanéité : le dynamisme des lignes, le mouvement de torsion des têtes et la caractérisation des visages ont une vivacité qui traduit à merveille la violence de l'instant dramatique, mais également qui restitue l'accélération rythmique de l'écriture à ce moment précis. L'unité visuelle de la colonne des trois personnages correspond à leur soudaine apparenté dans les exigences que chacun assène à Erhart : « **Erhart, je ne peux pas supporter de te perdre. Car, tu dois le savoir, je suis seule et mourante** » le supplie Ella ; « **Oublies-tu ce à quoi tu as dédié ta vie, Erhart ?** » lui rappelle sévèrement sa mère, tandis que Borkman jusqu'ici indifférent se met aussi à le solliciter : « **Viendras-tu avec moi pour m'aider dans cette nouvelle vie ?** ». C'est un mur infranchissable de reproches et d'exhortations qui se dresse devant le jeune homme, et c'est ainsi – littéralement – que le représente l'artiste. L'illustration qui consacre la prééminence de la fiction et du contenu discursif sur l'aspect scénique ; la lecture du texte, l'émotion à retranscrire sont devenues les préoccupations premières de l'artiste.

Une composition théâtrale, mais des procédés de variation graphiques ou picturaux

Pour autant, Munch n'abandonne pas les effets plastiques que peut lui offrir l'espace

⁴²⁷ « Ceci, et non la mort de Borkman à la fin du quatrième acte, constitue le véritable paroxysme de la pièce, en termes à la fois de tension dramatique et de contenu thématique. Dans le silence lugubre et désolé qui suit le départ d'Erhart, chacun des personnages restant commence à entrevoir les implications de ce qui s'est passé ». R. Young, *Time's Disinherited Children*, Norwich, 1989, p. 190.

théâtral. La série de dessins, encres et aquarelles effectuée sur la confrontation de Borkman avec les deux soeurs à l'acte II (fig. 49 à 53) témoigne de la virtuosité avec laquelle l'artiste sait osciller entre mise en scène et mise en fiction. Oeuvres élaborées où fusain, encre, gouache ou aquarelle ont tour à tour été utilisés, dans un style toujours différent, elles témoignent de l'extraordinaire diversité des propositions faites par Munch sur un même thème, et d'une méthode d'illustration reposant sur le principe de la série, par de constantes variations de l'atmosphère et des physionomies à travers le jeu graphique.⁴²⁸

T 2060 (fig. 49) montre une composition dépouillée, minimaliste, dans une pièce esquissée par quelques lignes. Le rectangle du mur du fond et les trois poutres du plafond suggèrent un espace volumétrique et se contentent d'entourer des figures qui semblent surgir de nulle part. Les personnages sont en pied ; Borkman, en avant, est très légèrement tourné vers la droite, tandis que se tiennent en retrait les deux femmes côte à côte, qui font face au spectateur. Leur différence d'âge et d'apparence physique – déjà présente dans le tout premier dessin (fig. 44) – font d'elles moins des soeurs jumelles que la soeur et la fille. La femme âgée et chétive qui observe Borkman avec une certaine sollicitude, ne peut être qu'Ella, tandis que sa comparse, à droite, lance devant elle un regard noir qui traduit toute la fureur de Gunnhild. La diversité des regards et des positions contribue à cerner le groupe dans l'espace. Les deux femmes sont acculées contre le mur du fond qui se dessine juste derrière elles, cependant que les poutres convergent vers ce mur, chacune au-dessus d'un personnage, faisant l'effet de canons de fusils pointés vers des condamnés au peloton d'exécution. Trois victimes, exprimant chacune un sentiment différent, peur et humilité, douceur résignée ou fureur – voilà une vision assez peu conventionnelle, bien éloignée de l'impression que nous laisse la lecture du texte. La caractérisation physionomique est aux antipodes des silhouettes larvaires des *Revenants* ; l'étude psychologique des personnages devient un élément essentiel de l'illustration, auquel l'agencement spatial se soumet. Là encore, Munch n'a pas cherché à illustrer une scène précise, ni la rapide réunion des trois dans l'ancre de Borkman à la fin de l'acte II, ni leur second affrontement au début de l'acte III lorsque Borkman est enfin descendu. La trame est délaissée au profit de la restitution du rapport de forces entre les protagonistes, l'image étant plus symbolique que narrative.

Dans le dessin à l'encre, lavis et aquarelle T 2086 (fig. 50), la même composition véhicule une tout autre atmosphère. Le plafond bas et les lignes de projection de ses poutres, si violents dans le dessin précédent, sont ici à peine esquissés par quelques traits à l'encre et au pinceau – lignes horizontales vertes planant au-dessus des têtes. Les figures humaines sont légèrement resserrées ; leurs silhouettes au tracé beaucoup plus fin forment un groupe uni, cerné au fond par le lavis de leurs ombres et au premier plan par les traits rouge pourpre qui esquissent le sol. Les visages sont rendus de façon plus délicate, moins caricaturale, et leur vulnérabilité devient flagrante.

⁴²⁸ L'appartenance de ces dessins à la série de *John-Gabriel Borkman* n'est pas considérée comme une certitude par les conservateurs du musée Munch ; elle a été envisagée apparemment assez tardivement. Ils figurent cependant dans les classeurs de travail. L'adéquation de la composition et des personnages à la situation et à l'atmosphère de la pièce, rend très convaincante l'hypothèse de la référence littéraire. En outre, une des versions (T 2048 b) se trouve au verso d'une feuille dont l'autre côté est très certainement la représentation de Borkman partant dans la neige.

T 2066 (fig. 51) offre une version encore très différente, tant dans la forme que dans le sentiment. L'image prise dans sa verticale s'est resserrée autour des trois personnages. Borkman, toujours en légère avancée, apparaît à mi-corps. Sa physionomie est très proche de celle de la première version, mais les traits creusés insistent sur la profonde lassitude de l'homme. L'emploi de l'encre et du lavis modèle les silhouettes et assombrit l'image, plongeant les personnages dans une atmosphère nocturne où leurs ombres se déploient. Tandis que dans la première version, les silhouettes se découpaient, monumentales, contre un espace nu, ici elles se montrent fragiles, serrées l'une contre l'autre avec inquiétude dans un espace délimité et restreint. Dans la pénombre qui les enveloppe, seuls surgissent, éclairés, l'oeil droit et le profil aquilin de Borkman, pour lui conférer une grandeur terrible.

Le cadrage est encore resserré dans l'image suivante (fig. 52), prise dans sa longueur, et les trois protagonistes apparaissent à mi-corps, acculés contre les murs. Les physionomies sont assez semblables à celle de la version précédente, mais le tracé épais confère aux silhouettes une monumentalité accentuée par l'ombre large et unie, l'artiste par le pinceau et l'encre utilisant le contraste des valeurs comme il le ferait dans une gravure sur bois. Aux antipodes des figures fragiles de T 2086 (fig. 50), nos héros trouvent enfin l'aspect inquiétant que leur attribuait Ibsen. En particulier, le personnage central, au visage creusé, aux mains noueuses - dont la gauche, à l'exact centre de la composition, semble s'ouvrir comme une patte aux griffes acérées - fixe le spectateur de ses yeux noirs ; le visage de sa compagne n'est guère plus rassurant, car les orbites et la bouche raturées de traits extrêmement fins lui donnent un aspect vampirique.

L'intensité dramatique trouve son paroxysme dans la version T 2104 (fig. 53), où l'artiste reprend la scène à la gouache. La composition reprend le procédé expressif du décor de T 2060 (fig. 49), dans le cadre d'une chambre : les poutres du plafond bas, tracées en verts plus ou moins vifs, sont autant d'épées de Damoclès au-dessus de chaque acteur. Vert également, bien que plus pâle, le drap du lit qui se fond avec le corsage de la jeune femme de droite. Par contraste, le marron des meubles, repris dans les motifs des tapisseries murales, et le rouge vif des fenêtres closes instaurent une sonorité agressive que renforce la violence des lignes du plafond : la chambre, caisson hermétique, semble emprisonner les personnages comme un tombeau. Les figures elles-mêmes n'ont plus rien d'humain. A gauche, l'homme reste le plus impressionnant, et son apparence est particulièrement repoussante : son pardessus aux couleurs mêlées, comme jetées en vrac - les aplats d'un vert jaune sont salis de traits marron, bleus, noirs - lui donne l'air d'un vagabond, aux antipodes du dandy d'Ibsen. Touchant du crâne la poutre, il semble gigantesque. Son corps est monstrueux ; ses mains sont des surfaces informes d'un jaune gris ; jaune également mais teinté de vert, sa tête chauve et squelettique, aux traits taillés à la serpe et aux yeux sans expression - une tête plus proche du crâne mortuaire que du visage humain.

A sa gauche, en retrait, les deux femmes. Celle de gauche attire irrésistiblement le regard, située comme elle l'est à l'exact centre de l'image, la ligne de fuite juste au-dessus d'elle. L'austérité de son habit bleu exalte le jaune vif de son visage qui est plus monstrueux encore que celui de son compagnon : la tête ovoïdale, sans cheveux, la face sans le moindre trait hormis une ligne mince pour la bouche et deux points rouge pour les

yeux, qui brillent d'un éclat mauvais.

La seule à conserver un reste d'humanité est la femme de droite, caractérisée par ses mains et son visage rose ponctué des traits noirs de la chevelure et des yeux particulièrement impressionnants. Comme la plupart des personnages des *Revenants*, elle est privée de bouche : témoin silencieux du drame qui l'opprime, elle n'en est pas moins d'une expressivité dérangeante. La pâleur de son corsage souligne sa fragilité face à la violence qu'exhalent les deux personnages à côté d'elle. De même que sa comparse n'a plus rien à voir avec la passionnée mais humaine Ella, on cherche en vain dans cette frêle créature la volcanique Gunnhild. Jamais l'artiste, dans ses illustrations, n'aura autant poussé la représentation expressionniste. Ce ne sont plus des êtres vivants qui s'affrontent ou se réconcilient, mais des créatures fantomatiques, ces « puissances mauvaises » qui investissent une chambre mortuaire du poids des actes passés. La chambre de Borkman est devenu son propre tombeau, comme Gunnhild le lui rappelle sans ménagement : « **Ne rêve plus jamais de vivre ! Reste étendu où tu es. (...) J'élèverai un monument sur ta tombe** ».

Munch reprend le vocabulaire symbolique instillé derrière une écriture apparemment réaliste, et le pousse ici à son paroxysme. Mais ce traitement expressionniste des personnages est encore une fois impossible à transposer scéniquement. De même, le procédé sériel de ces versions instantanées qui se conjuguent pour former une vision polymorphe des différentes composantes du drame, consacre l'abandon des préoccupations théâtrales. Dans cette série graphique, le décor, le placement et les attitudes des personnages sont restées pratiquement identiques. Les subtilités de l'atmosphère créée par l'artiste, de l'expressivité émotionnelle, ont été construites à partir de moyens purement graphiques ou picturaux : le *medium* utilisé, le cadrage, le jeu des ombres, l'expressionnisme des couleurs, le changement permanent des physionomies sont autant d'éléments inexploitable dans une optique scénique. Munch a définitivement quitté la scène pour la lecture, le monde du spectacle pour celui du rêve.

Consécration de la fiction

En investissant définitivement le domaine de l'illustration, Munch voit s'ouvrir à lui un champ de possibilités beaucoup plus vastes dans la lecture d'un texte, d'autant que le caractère désormais privé de la production lui octroie une totale liberté dans l'interprétation. L'illustration possède en regard de la scénographie une formidable flexibilité en ce que le respect de la nature scénique de l'oeuvre perd son caractère péremptoire. L'artiste, lorsqu'il choisit d'illustrer une oeuvre dramatique, a le choix entre une restitution narrative ou une restitution scénique, entre le fait d'utiliser l'oeuvre comme récit – création littéraire fictive n'étant reçue que par l'imagination du lecteur- ou comme pièce de théâtre – création spectaculaire reçue par un spectateur visuel et auditif, qui dans la transposition visuelle doit pouvoir trouver une compensation à la perte des dialogues. De par ce choix même, l'illustrateur se voit proposer une gamme de possibilités d'autant plus large, puisqu'il peut jouer sur une option ou l'autre, ou l'alternance entre les deux. Les illustrations de *John-Gabriel Borkman* montrent très clairement l'alternative offerte entre lecture-mise en scène et lecture-mise en fiction, les premiers actes ayant inspiré à l'artiste certaines images à fort caractère scénographique, tandis que d'autres

sont uniquement narratives.

Le traitement fréquent des hypotyposes, « **figure[s] par [lesquelles] le texte propose à l'imagination du spectateur/lecteur des images et des tableaux qu'on ne peut montrer matériellement sur scène** »⁴²⁹, montre en outre une surenchère dans le récit, issue d'une conception proche du « théâtre mental » de Byron⁴³⁰. Dans *John-Gabriel Borkman*, l'épisode de *Foldal renversé* n'existe que sous forme de récit. L'acte IV s'ouvre brutalement sur un décor extérieur, devant la maison Rentheim. Erhart vient de faire ses adieux, et les trois parents, sur le perron, l'écoutent s'éloigner dans le traîneau de Mme Wilton. Apparaît la figure tragi-comique de Foldal, « **vêtu d'une vieille houppelande couverte de neige, le chapeau rabattu sur le front, un grand parapluie à la main, (...) [boitant] fortement du pied gauche** », qui vient d'être renversé par l'équipage, et relate l'accident. Celui-ci s'est déroulé hors scène et sans témoin, Borkman et les deux soeurs ne faisant qu'entendre au loin le tintement des cloches du traîneau. De fait, au lieu d'illustrer la scène telle qu'un spectateur la verrait – Foldal discourant avec Borkman et Ella – les illustrations prennent leur source dans le récit, et modifient en outre le « véritable » déroulement des événements en faisant assister Borkman, Ella et Gunnhild à l'accident. Dans un dessin au pastel brun d'environ 1916 (fig. 54), les têtes des deux soeurs apparaissent fondues l'une en l'autre ; vues de profil ou de profil perdu, elles restent non identifiables, tracées schématiquement en lignes géométriques et modelées par des hachures. Cette masse sculpturale occupe toute la moitié gauche de l'image, cependant que la partie droite montre une étendue presque vide, circulaire, dans un décor fait de quelques traits esquissant les montagnes et les barrières de la route, où se dessine au fond le traîneau de Mme Wilton et une minuscule silhouette – selon toute vraisemblance Foldal renversé. Une seconde version de la scène⁴³¹ conserve le parti pris narratif et ne modifie que légèrement la composition dans une recherche de symétrie formelle.

L'artiste juxtapose ainsi les deux événements qui se sont effectivement produits simultanément, mais dont l'un n'est relaté que plus tard. Ce procédé, que Munch réitère dans *Les Prétendants à la couronne* lorsqu'il montre les scènes de bataille seulement relatées, traduit un rapport au texte qui repose plus sur une attitude de lecteur que de spectateur ; la forme se met au service du contenu, le support est moins la pièce de théâtre dont la visualisation serait une proposition de mise en scène que l'histoire où les personnages prennent corps sous le crayon de l'illustrateur, comme dans l'encre T 243-29 (fig. 55) où l'artiste imagine Foldal poursuivant son chemin après avoir été renversé, ou la très belle aquarelle (fig. 56) qui le représente perdu dans l'immensité de la plaine, figure fragile et émouvante fouillant dans la neige à la recherche de ses lunettes. Quant à l'accident lui-même, il fait l'objet de toute une série de versions, dont la disproportion même entre la valeur dramatique de l'épisode et le nombre des expérimentations formelles sur le sujet met en question la vocation illustrative de cette

⁴²⁹ A. Ubersfeld, *Les Termes clés de l'analyse du théâtre*, Paris, 1996, p. 73.

⁴³⁰ G. Steiner, p. 148.

⁴³¹ *L'Accident de Foldal*, 1918-20, crayon gras, 242x355, T 181-80r.

production⁴³².

De la même façon, une scène de *Peer Gynt* a inspiré à l'artiste plusieurs versions graphiques. Dans l'acte I, Peer enlevait Ingrid, la fille du riche fermier d'Haegstad, le jour même de ses noces. Il doit un peu plus tard payer les frais de son audace, lorsque le père de la mariée engage contre lui une chasse à l'homme, dont le spectateur n'a connaissance qu'indirectement par une tirade de Peer :

« PEER GYNT, il accourt à toute vitesse et s'arrête sur la colline Toute la paroisse à mes trousses. Tous armés de fusils et de bâtons. En tête, on entend brailler le père de la mariée. Ils crient tous à la cantonade, ils en parlent tous, de Peer Gynt ! C'est bien autre chose que de se colleter avec un forgeron. Ca, ça s'appelle vivre : on se sent devenir un ours dans chaque membre. (Il frappe autour de lui et saute en l'air.) Casser, renverser, rebrousser les cataractes ! Frapper ! Arracher l'arbre avec la racine ! C'est la vraie vie ! On devient dur, on devient grand. Je voue à l'enfer tous mes mensonges mouillés ».⁴³³

Cette tirade a éveillé en Munch bien des images ; pourtant l'artiste ne ressent pas la même atmosphère que l'auteur, et délaissant l'exaltation presque délirante du héros, choisit de se concentrer sur l'action concrète décrite dans les premières phrases. Plus d'une dizaine de croquis (fig. 27-30) montrent en effet Peer poursuivi par les villageois armés. Leur attribution à cette scène prête peu à discussion, car fait exceptionnel, un des croquis porte le titre « Peer en fuite » de la main même de l'artiste. Ces dessins, généralement réalisés à l'encre, s'étendent sur de nombreuses années, ce qui indique que Munch est constamment revenu sur cette scène qui avait pour lui une signification particulière.

Etant données ses préoccupations au moment où il commence les premières illustrations de la pièce, il n'est pas improbable que certains de ces dessins datent des années 1908-1909. Néanmoins, la première version de cette scène datée avec certitude reste de 1916, croquis fait à l'encre bleue et noire (fig. 29) qui présente une composition qui sera abandonnée par la suite. L'artiste imagine le héros cerné de près par une foule menaçante qui brandit des poings vengeurs et des armes de fortune. Mis à part les deux villageois qui l'entourent, le groupe n'apparaît que comme une masse compacte, un amas brouillon de têtes rondes, d'où fument les diagonales des bras et des faux. L'image porte des réminiscences de scènes révolutionnaires, comme la composition aux faux airs de Delacroix, l'habit plus jacobin que paysan de l'homme à droite (certainement l'opulent père de la mariée) et celui de Peer, qui au contraire a l'austérité du condamné. Mais la référence se fait parodique, se transformant en une sorte de *La Bêtise et la haine guidant le peuple*. Les villageois trouvent d'ailleurs un digne représentant dans le personnage de gauche, dont l'hébététe du visage est encore accentuée par ses horribles grimaces, tandis qu'il brandit son arme dans la direction qu'on lui indique, sans même voir que celui qu'il cherche se trouve à ses côtés. De fait, aucun échange de regard ne survient entre les paysans aveuglés par la haine et Peer qui, stupéfait, nous prend à témoin de la sottise

⁴³² Voir Troisième partie, II.

⁴³³ Acte II. Sauf indication contraire, les citations de *Peer Gynt* sont extraites de la remarquable traduction de François Régnauld, dans l'édition du TNP, 1981.

humaine.

L'illustrateur fait ici preuve d'une escalade dans l'imagination, puisque à l'instar du « tableau dans le tableau » pictural, l'illustration devient « fantasma dans le fantasma ». Non content de relayer l'imaginaire de l'auteur, il entre dans celui des personnages et renchérit en allant jusqu'à visualiser l'hypothèse non avérée selon laquelle les paysans auraient trouvé Peer Gynt.

Les autres variantes (fig. 27-28) abandonnent cette hypothèse mais représentent la chasse à l'homme. La composition dominante des différentes versions laisse voir la tête, parfois le buste de Peer dans le coin gauche, tandis que la foule des villageois occupe la plus grande partie de l'image. La version la plus expressive reste sans nul doute le dessin fait au crayon puis à l'encre T 1612 (fig. 28) , dont la composition restitue l'antagonisme des personnages. L'image, divisée en diagonale, montre à gauche un Peer terrifié, courant dans les hautes herbes, alors que la partie droite révèle tout le caractère statique du village et de ses habitants. Dans un décor bien différent de celui indiqué par les didascalies⁴³⁴, les traits hachés, obliques des herbes, s'opposent aux lignes horizontales des champs du village, accentuant encore la dureté de la situation. Les têtes des villageois sont fortement caricaturées, traitées comme des figures géométriques tracées dans un style volontairement puéril. L'expression de Peer peut être sévère (fig. 27) ou apeurée (fig. 28), elle est en tous les cas bien loin de l'état d'exaltation du texte. L'artiste a ici suivi le point de vue, non du héros, qui semble trouver fort amusante cette aventure, mais de sa mère, qui à l'acte III gravit la montagne dans l'espoir de trouver son fils avant ses poursuivants. Le père de la mariée a en effet dans l'acte I exprimé ses intentions meurtrières, et l'illustrateur donne une vision plus objective de la situation que le héros ne la transmet aux spectateurs par sa tirade, jonglant avec les points de vue des différents personnages.

L'hectographie (fig. 30) montre une composition éloignée des autres versions. La tête poupine de Peer apparaît au centre , en gros plan, tracée au filigrane, les yeux ronds et la bouche ouverte de stupeur, tandis que de ce point central courent en tous sens les villageois armés. L'effet de transparence, de surimpression, concourt à traduire le caractère mythique que Peer, sujet de toutes les conversations, est en train d'acquérir. P. Hougen voit dans la composition une reprise du procédé utilisé dans la lithographie *Anxiété* de 1896 : « La chair de poule, le sentiment d'être gommé, effacé, Munch l'a exprimé en utilisant des lignes irrégulières au lieu de contours nets. L'image frontale de Peer est, de la même façon, construite en pointillés »⁴³⁵. Mais le procédé est aussi une transposition dans le langage iconique de l'écriture ibsénienne : de même que les événements ne se déroulent pas sur scène, mais sont évoqués indirectement, à travers les récits des différents personnages, l'artiste dans sa transposition visuelle reproduit ce décalage par la juxtaposition séparée des sujets grâce à la différence des techniques graphiques.

Outre la scène précise de la poursuite, Munch a également dressé quelques portraits

⁴³⁴ « Côteaux bas et dénudés au pied des hautes montagnes, sommets au loin. Les ombres s'allongent, il se fait tard. »

⁴³⁵ P. Hougen, cat. 1978, Northfield, p. 26.

de paysans très expressifs, dont le savoureux *Fiancé abandonné*⁴³⁶, et d'autres portraits beaucoup plus menaçants. A partir des quelques phrases anodines semées çà et là par l'auteur, l'artiste cherche à reconstituer une vision précise de la chasse à l'homme évoquée. Ces paysans effrayants, brandissant faux et fourches (fig. 57) - inspirés des travaux de l'artiste des années 1910 sur les ouvriers agricoles⁴³⁷ - sont des portraits hors-texte nés de son imagination sans référence littéraire précise.

Munch développe ainsi la fiction ibsénienne au-delà du récit, ce qui n'est pas pour faciliter l'identification des illustrations. La scène de famille autour du berceau (fig. 58) des *Prétendants à la couronne* en est un exemple, qui peut être interprétée différemment selon que priorité est donnée à la trame ou à la fiction. La reine Margrethe et le prince héritier sont aisés à reconnaître, mais quel est l'homme assis ? La logique théâtrale voudrait qu'il s'agisse de Skule, puisque le seul moment où le nouveau-né apparaît sur scène est celui où Margrethe le présente à son père. L'hypothèse est également étayée par l'importance de l'enjeu dramatique, puisque Skule, dans sa déchéance, en arrive à envisager d'assassiner son petit-fils. Mais la caractérisation physionomique du personnage masculin est beaucoup plus proche des autres représentations d'Håkon (fig. 59) et, selon toute vraisemblance, l'image se lit comme une représentation hors-texte de la famille royale, une scène issue de l'imagination de l'artiste.

Les licences que prend Munch à l'égard du texte s'accroissent dans le domaine de l'illustration, l'artiste profitant de ce nouveau contexte pour partir toujours plus l'oeuvre de sa nature dramatique. Cette démarche peut cependant se justifier par la conception qu'avait Ibsen lui-même de ses créations : deux de ses oeuvres les plus essentielles, *Peer Gynt* et *Brand* sont moins une pièce de théâtre qu'un poème dramatique. Le formidable développement des possibilités techniques des théâtres a quelque peu occulté leur nature initiale, qualifiée par l'auteur même de « lesedrama » – « pièce à lire » sans être forcément destinée à la représentation. Ibsen lors de la création de *Peer Gynt* préconise la suppression complète de l'acte IV dont il souligne, dans une lettre d'indications à Edvard Grieg chargé de la création musicale, le caractère essentiellement symbolique⁴³⁸. L'acte IV, et la pièce en général, comportent en effet une structure formelle très contraignante, tant par la multiplicité des lieux et des personnages que par l'insertion d'éléments aussi gigantesques qu'hétéroclites – entre autres, des créatures imaginaires, des chevaux, un Sphinx, un naufrage ! Cette forme délibérément affranchie de toutes préoccupations matérielles peut indubitablement être un obstacle à la représentation

⁴³⁶ Paysan d'Hægstad [*Le Fiancé abandonné*], 1932-33 ?, encre, 204x135, T 186-16.

⁴³⁷ *Le Faucheur*, 1916, huile sur toile, 151x151, M 387. *Travailleurs dans la neige*, 1911, lithographie, 608x480, G/I 365. *Travailleurs dans la neige*, 1911, gravure sur bois, 596x499, G/t 625.

⁴³⁸ « Pratiquement tout le quatrième acte sera mis de côté à la représentation. A la place, j'ai imaginé un grand tableau musical qui suggérerait les errances de Peer dans le vaste monde : des mélodies américaines, anglaises et françaises pourraient y résonner en motifs alternés puis disparaître. On devra entendre le chœur d'Anitra et des jeunes filles derrière le rideau, en liaison avec l'orchestre. Pendant que celui-ci jouera, le rideau se lèvera et l'on verra, comme une image onirique lointaine, le tableau où Solveig, femme d'un certain âge, est assise en chantant au soleil devant le mur de la maison ». Lettre d'Ibsen à Edvard Grieg, 23.01.1874, citée in Meyer, 1967, p.405.

théâtrale, mais en revanche ne gêne en aucune façon l'illustration, qui y trouve non seulement une justification incontestable, mais également une source illimitée d'inspiration.

II - Des illustrations plus thématiques que narratives

L'approche du texte par Munch est donc en premier lieu imaginative, dans un second temps visuelle, l'oeuvre littéraire étant avant tout perçue dans son existence réelle. Delacroix avant lui avait posé comme préalable le pouvoir du texte initial sur l'imaginaire du peintre : « ***Si la lecture d'un livre éveille nos idées, et c'est une des premières conditions d'une semblable lecture, nous les mêlons involontairement à celles de l'auteur*** ».⁴³⁹

Mais une fois pénétré par le récit, comment l'artiste l'appréhende-t-il ? Quel choix opérer entre les différentes composantes de la construction dramatique ? Que privilégier, entre la logique événementielle, les personnages, le caractère sensible des situations, ou au contraire comment trouver l'équilibre entre tous ces éléments du récit ?

L'illustration absolument littérale ne peut exister, dans la mesure où le choix même des épisodes illustrés est soumis à l'arbitraire de l'artiste, ce choix pouvant être effectué en fonction de critères très différents selon chaque personnalité. L'interprétation personnelle commence donc avec le sujet des scènes représentées.

1 - Entre récit et discours

Une lecture discontinuée

Chez Delacroix, l'idéal romantique avait conduit le peintre à ne se tourner que vers des récits susceptibles d'engendrer des scènes picturales dynamiques. Ses peintures issues de textes littéraires sont le meilleur exemple de la primauté accordée aux péripéties dramatiques, appréciées pour leur originalité et leur intensité. Moments particulièrement prisés, les épilogues tragiques consacrant la mort des héros : ce sont dans *Othello La Mort de Desdémone*⁴⁴⁰, ou les *Mort de Lara*⁴⁴¹, épilogue du conte oriental *Lara* de Byron, où le comte Lara mortellement blessé expire dans les bras de son page. Les quatre versions de *La Fiancée d'Abydos*⁴⁴², toujours d'après Byron, se concentrent sur la même

⁴³⁹ Journal 23.09.1854, cité in cat. *Delacroix, les dernières années*, p. 201

⁴⁴⁰ *La Mort de Desdémone*, 1858, coll. part.

⁴⁴¹ *Mort de Lara*, 1847, coll. part. ; *Mort de Lara*, 1858, coll. part.

⁴⁴² *La Fiancée d'Abydos*, 1849, Lyon, Musée des Beaux-Arts ; *La Fiancée d'Abydos*, 1849, Cambridge, King's College ; *La Fiancée d'Abydos* 1852, Paris, Musée du Louvre ; *La Fiancée d'Abydos*, 1857, Fort Worth, Kimbell Art.

scène, l'apogée dramatique lorsque les amants, cernés par leurs poursuivants, voient leur mort proche. Lorsque la scène illustrée n'est pas marquée par son caractère sanglant, c'est dans la violence émotionnelle des personnages et dans l'importance dramatique de la scène que l'artiste trouve son matériau, comme pour *Desdémone maudite par son père* ou *Lady Macbeth somnambule*⁴⁴³. Ce penchant pour l'action dramatique spectaculaire n'est pas seulement dû au choix drastique d'un sujet de tableau qui encourage les moments les plus intenses. Dans les dessins également, tels ceux d'Hamlet, la succession des péripéties – *Hamlet s'élançant vers le fantôme de son père* ou *Le Meurtre de Polonius*⁴⁴⁴ - constitue l'essentiel de la lecture. Delacroix s'intéresse avant tout aux situations qui pourront lui inspirer une composition fortement dramatique. Son goût pour le pathos et l'intensité émotionnelle est partagé par Gustave Doré au point que celui-ci se voit reprocher l'« indécence » de ses sujets tant dans ses illustrations que dans ses peintures, son tableau d'*Ugolin dévorant le crâne de son bourreau l'archevêque Ruggieri* étant jugé scandaleux au nom des principes de Lessing, selon lesquels la poésie peut se permettre d'évoquer des sujets qui ne souffrent pas d'être transposés visuellement.⁴⁴⁵ Ce goût du mélodrame est le reflet de l'époque romantique, mais la primauté accordée aux péripéties dramatiques est un choix de lecture que partagent nombre d'artistes modernes : dans ses illustrations des *Métamorphoses* d'Ovide, Picasso retient des chants du poète principalement les épisodes les plus violents, rapt, morts et combats, paradoxalement sans pour autant s'attacher à en restituer l'intensité dramatique visuellement, puisque ses dessins ont des lignes d'une douceur qui occulte la violence du sujet.⁴⁴⁶

A l'inverse, les illustrations du *Livre de Tobit* par Rembrandt, tout en témoignant d'une rigoureuse lecture narrative, connaissent une évolution thématique, l'intérêt pour l'intrigue laissant progressivement place à l'exploration sensible des situations - « **[a] shift from scenes of objective actions to those charged with subjective feeling** »⁴⁴⁷.

La lecture de Munch, quant à elle, ne s'appuie que relativement peu sur la logique dramatique. La tendance encore discrète des esquisses des *Revenants* s'affirme avec *Hedda Gabler* – malgré les évidentes lacunes dans le corpus parvenu jusqu'à nous. Ici, la trame offre, plus que dans la pièce précédente, matière à des compositions visuelles spectaculaires. Pourtant, aucune peinture n'a été inspirée par les épisodes les plus

⁴⁴³ *Desdémone maudite par son père*, 1852, Reims, Musée des Beaux-Arts ; *Lady Macbeth somnambule*, 1849, Fredericton (New Brunswick), Beaverbrook Art Gallery.

⁴⁴⁴ *Hamlet s'élançant vers le fantôme de son père*, 1824-29, plume, encre brune et lavis, Paris Musée du Louvre, Département des arts graphiques ; *Le Meurtre de Polonius*, 1824-29, plume, encre brune et lavis, Paris Musée du Louvre, Département des arts graphiques.

⁴⁴⁵ P. Kaenel, 1996, p.253.

⁴⁴⁶ Ovide, *Les Métamorphoses*, traduction par Georges Lafaye, eaux-fortes originales de Picasso, éditions Albert Skira, Lausanne, 1931 (32.5 cm, 401 p., 15 illustrations hors-texte et 15 bandeaux).

⁴⁴⁷ « [un] glissement des scènes d'action objective vers celles chargées de sentiment subjectif ». J. Held, « Rembrandt and the Book of Tobit », in *Rembrandt Studies*, Princeton, 1991, p. 121.

dramatiques, tels que Hedda brûlant le manuscrit, Hedda menaçant de son pistolet tout d'abord le juge Brack puis Ejler Løvborg, ou de surcroît son suicide dans la dernière scène. En outre, des personnages aussi essentiels à l'action que Tesman ou Løvborg ne sont pas même représentés. Les esquisses restituent dès lors moins l'intrigue que la structure sous-jacente, en l'occurrence le portrait socio-psychologique de l'héroïne comme sa relation avec son environnement - humain et matériel.

Le même désintérêt relatif du continuum dramatique s'affiche dans les illustrations. La série graphique effectuée sur la pièce de *Peer Gynt*, qui par son importance numérique (près de deux cents oeuvres) en donne une vision assez complète, ne restitue pas pour autant chaque scène. Que des épisodes mineurs soient omis, ne paraît pas surprenant, mais lorsqu'il s'agit de scènes importantes, comme la scène de l'oignon, véritable fleuron de la littérature norvégienne, ou de tout un enchaînement de scènes montrant le héros aux prises avec les personnages de son passé au dernier acte, l'absence d'illustrations devient significative, d'autant qu'à l'inverse une scène mineure comme *La Danse d'Anitra* fait l'objet de toute une série de variations graphiques. Le choix des personnages est tout aussi arbitraire : parmi les quelque deux cents dessins sur *Peer Gynt*, seuls trois représentent Solveig, dont l'importance dramatique est primordiale ! Le choix des personnages semble ainsi être dicté par des préoccupations d'ordre affectif bien plus que logique, et dépend essentiellement des affinités que l'artiste a pu ressentir avec le personnage : c'est ainsi que dans *Les Prétendants à la couronne*, le personnage d'Håkon, pourtant véritable héros de la pièce, n'est que très peu représenté, beaucoup moins en tout état de cause que celui de Skule, personnage ambivalent mais qui par cette complexité même a intéressé l'artiste.

La genèse du corpus reflète dans son ensemble une absence totale de logique dramatique. Si le carnet T 183, considéré par nous comme le premier cahier de dessins à vocation illustrative, est encore relativement respectueux du fil événementiel, il ne donne déjà de la pièce de *John-Gabriel Borkman* qu'une vision très fragmentaire, n'en restituant que quelques scènes clefs. Paradoxalement, le dessin qui représente le face-à-face entre les deux soeurs (fig. 44) est à la fois le premier et le seul des illustrations sur le sujet, alors que le texte accorde à l'épisode tout le premier acte : un dessin sur les quatre-vingt portant sur la pièce, le déséquilibre est flagrant entre les préoccupations de l'auteur et celle de l'illustrateur.

Avec le temps, l'artiste s'octroie une liberté toujours plus grande, tant dans le traitement que dans le choix des scènes. La succession des illustrations de la même pièce dans le carnet T 243, quelque vingt ans plus tard, est beaucoup plus exemplaire du caractère parfaitement aléatoire qui marque le choix des scènes par l'artiste : le traîneau de Mme Wilton à l'acte IV (T243-3), Borkman, Ella, Gunnhild et Erhart à l'acte III (T 243-28), Foldal dans la neige à l'acte IV (T243-29), Borkman ou Foldal à l'acte I (T 243-30), de nouveau le traîneau et l'accident de Foldal (T 243-31 puis 39), Borkman à l'acte I (T 243-34), Borkman marchant dans la neige (T 243-35), la mort de Borkman (T 243-36) suivie de nouvelles versions de Borkman à l'acte I (T 24337, 38, 42) et Borkman marchant dehors (T 243-40 et 43), de nouveau la dernière scène (T 243-51 et 66r), puis Foldal (T 243-83,84⁴⁴⁸) – le tout entrecoupé de croquis n'ayant aucun rapport avec la pièce.

De même, si le carnet T201, daté d'environ 1933, est un des rares exemples de série d'illustrations visant à une transposition (très relativement) exhaustive de *Peer Gynt*, les scènes représentées ne se succèdent pas moins dans le plus grand désordre chronologique : la ferme d'Hægstad à l'acte I (T 201-6 puis 26, 29), le retour de Peer à l'acte V (T 201-20), Peer au Maroc à l'acte IV (T 201-22), la cour du roi des trolls à l'acte II (T201-27), quelques études des personnages pour la scène du Maroc (T 201-28,30 puis 37), la cabane que Peer a construite à l'acte III (T 201-35), les paysans d'Hægstad armés (T 201-36 puis 44, 46, 47) qui n'apparaissent pas sur scène mais sont mentionnés à l'acte III, des études de personnages de l'acte V (T 201-39 puis 48, 49), le naufrage à l'acte V (T 201-53), la danse d'Anitra à l'acte IV (T 201-54), la mort d'Åse à l'acte précédent (T 201-57), la scène d'ouverture (T 201-58), enfin Peer et le fondeur de boutons (T 201-62).

Démarche surprenante s'il en est, qui témoigne d'un refus résolu de l'artiste de donner à voir une pièce telle qu'un lecteur ou un spectateur la découvrirait. À l'inverse, Chagall, lorsqu'il illustre les *Âmes mortes* de Gogol, réalise ses planches gravées dans un ordre qui reprend la chronologie du texte⁴⁴⁹.

Entre restitution narrative et vision synthétiste

Le choix du sujet est une première étape, celui du parti pris figuratif en est une autre. Celle-ci a de toute évidence constitué un enjeu important dans la transposition visuelle des pièces, mais également une source de bien des hésitations. De même que Munch a dû trouver un équilibre entre les propriétés théâtrales et la nature fictionnelle du texte, il s'est heurté à un second dilemme : celui entre une restitution narrative de la situation et une restitution avant tout synthétiste des éléments dramatiques. Les esquisses scénographiques portaient déjà la marque d'une préséance de l'atmosphère sur la logique dramatique, mais elles étaient précisément conçues pour être « des esquisses d'ambiance », ayant pour vocation d'apporter une qualité sensible à une mise en scène qui restituerait en tout état de cause la logique dramatique de l'oeuvre. Dans les illustrations, en revanche, l'artiste est seul dépositaire de la représentation du texte. En outre, il s'attelle à des pièces de nature très différente : si l'essentiel de la structure dramatique des *Revenants*, *Hedda Gabler* et dans une moindre mesure *John-Gabriel Borkman*, réside dans les dialogues, en revanche *Les Prétendants à la couronne* et *Peer Gynt* sont construits sur une trame beaucoup plus fertile en événements. L'immersion dorénavant pleinement libre de l'artiste dans la fiction ibsénienne doit-elle modifier sa transposition visuelle ?

Munch a de toute évidence été partagé entre l'envie d'accompagner l'auteur dans sa fable et sa compréhension immédiate de la thématique développée. Deux dessins successifs (fig. 61-62) d'un même cahier illustrent à l'extrême les deux options – l'une narrative, l'autre idéiste – entre lesquelles l'artiste a, pour l'essentiel de ses oeuvres, oscillé sans vraiment trancher. Ces deux croquis portent sur une scène précise des

⁴⁴⁸ Ces deux croquis ont été recensés dans le catalogue de 1975 comme représentant la mort de Borkman dans la dernière scène, ce qui nous paraît erroné (voir catalogue).

⁴⁴⁹ F. Meyer, p. 153.

Prétendants à la couronne, lorsque l'Évêque Nikolas instille le doute chez Skule quant à la légitimité d'Håkon :

« Evêque NIKOLAS

Tandis que le peuple entier croit qu'il est fils de roi ...

Jarl SKULE

Mais lui-même le croit, évêque ...voilà l'essentiel de sa chance, voilà sa ceinture de force ! (*va à la fenêtre*) Voyez le bel air qu'il a sur son cheval. Personne ne monte comme lui. Il y a comme un rire et un scintillement solaires dans ses yeux, il regarde vers le jour comme s'il se savait créé pour aller de l'avant, toujours de l'avant ... (*se retourne vers l'évêque*) Je suis un bras royal, peut-être une tête royale aussi. Mais lui, il est roi tout entier.

Evêque NIKOLAS

Et peut-être ne l'est-il même pas.

Jarl SKULE

Non ... peut-être même pas »⁴⁵⁰.

Le premier dessin (fig. 61) reproduit la scène de façon très littérale : dans une salle du palais royal, Skule et Nikolas sont seuls. Skule assis près de la fenêtre, voit sans même regarder véritablement le roi à cheval haranguant ses sujets. Nikolas debout derrière lui observe froidement son accablement. La logique dramatique de la scène est ici restituée dans son intégralité.

Le dessin suivant, en revanche (fig. 62), reprend la même scène mais exprime son essence dramatique de façon presque allégorique. Le contexte général est totalement délaissé, et les personnages sont maintenant dans un cadre spatial indéterminé. Au centre de l'image apparaît le buste de Skule, dont le visage atterré s'impose au spectateur ; à sa droite, en fond de scène, se révèle l'explication de son insatisfaction dans le fier cavalier qu'est Haakon, tandis que juste derrière lui, à sa gauche, le visage tracé sans soin de l'évêque Nikolas surgit. La représentation morphologique du personnage fait basculer l'image dans la représentation nonréaliste, car son corps n'est pas figuré, mais remplacé par une colonne de lignes courbes et ondulantes qui suggèrent la nature polymorphe de l'être mi-homme mi-serpent ; entre les deux personnages, un arbre dont la raison d'être est purement symbolique, achève la référence biblique de l'épisode de la Tentation. La composition est héritée du tableau *Jalousie* (fig. 63) dans lequel un homme - Przybyszewski - fait face au spectateur tandis que le couple responsable de ses tourments s'affiche derrière lui. La physionomie de Skule dans le dessin est directement inspirée de celle de l'ami de Munch, et la restitution est celle du sentiment du personnage plus que de la situation – sentiment de jalousie qui est dans la pièce un des principaux moteurs du drame.

Pour autant, le cas demeure extrême, et l'artiste n'a pas cherché à reproduire sur le bois cette image dont la référence biblique trop visible était de nature à altérer le récit.

De façon générale, la confrontation des dessins et des gravures des *Prétendants à la couronne*, seul cas d'étude permettant de comprendre la progression de l'illustration du premier jet à la version définitive, montre une réelle évolution de la vision narrative à la

⁴⁵⁰ Les citations des *Prétendants à la couronne* sont extraites de la traduction de Régis Boyer, Paris, Le Porte-Glaive, 1994.

restitution expressive et synthétiste. Si un nombre important de croquis sont directement issus d'un moment précis, qu'ils décrivent de façon assez littérale, les détails du récit sont peu à peu abandonnés dans les gravures. Beaucoup de scènes anecdotiques apparaissent dans les croquis – notamment celle de Margrethe penchée sur le berceau de son enfant (fig. 58) – mais ne sont pas reprises dans les gravures. Les dessins des scènes de guerre, en particulier, s'attachent à montrer avec réalisme l'armée composée d'hommes coiffés de casque, armés de haches et lances, disciplinés et prêts au combat (fig. 64), ou dans la confusion de la bataille (fig. 65)⁴⁵¹. Dans les gravures (fig. 66-70), les éléments distinctifs et la contextualisation historique disparaissent en grande partie, le récit laissant place à une représentation conceptuelle de la guerre. Pour autant, le parti pris n'est pas définitif, et des dessins indubitablement postérieurs à la série gravée reprennent des épisodes mineurs du drame dans une lecture fortement narrative (fig. 61).

Les dessins portant sur la pièce *Quand nous nous réveillerons d'entre les morts* montrent la même dichotomie. Aux premiers dessins fortement conceptuels, représentant les différents personnages en dehors de toute mise en situation dramatique (fig. 72-73), succède une importante série graphique beaucoup plus narrative (fig. 74 à 77), qui sans être une lecture littérale, s'attache à restituer l'atmosphère et la péripétie du premier acte.

De fait, l'alternative à laquelle Munch se retrouve confrontée, si on la retrouve dans son oeuvre peint, est certainement due également à l'écriture ibsénienne elle-même, qui dans cette dernière pièce en particulier a réduit l'intrigue au strict minimum pour créer une « allégorie symboliste »⁴⁵². Le caractère « anti-narratif » que peut avoir un dessin comme T 195-64 (fig. 76) est en réalité en plein accord avec l'esprit de la pièce. Celle-ci relate l'impossible conciliation entre art et vie, entre poursuite d'une vocation et assouvissement des besoins humains. Les personnages expriment leur douloureuse prise de conscience par la métaphore de la résurrection, le titre révélant son sens avec la phrase d'Irène : « Ce n'est que quand nous nous réveillons d'entre les morts que nous comprenons (...) que nous n'avons jamais vécu »⁴⁵³. De même que la référence eschatologique est surajoutée par Ibsen à une intrigue en apparence dénuée de préoccupations religieuses, le dessin escamote entièrement le drame, mais explicite le symbolisme du titre. Dans un décor conceptuel, entre un rivage et une forêt, se dressent les corps nus d'un homme et d'une femme crucifiés. La pureté des lignes et de la composition, le traitement brutal du corps de l'homme qui au premier plan semble s'affaisser vers le spectateur, donnent à cette image une terrible expressivité et en font une restitution magnifique de la souffrance exprimée par les personnages au cours du drame.

Des visions aussi conceptuelles que celle-ci restent en nombre limité. L'artiste, guidé par son imagination fertile, ne peut réellement abandonner la fable que l'auteur lui

⁴⁵¹ Le carnet T 211 est daté dans le catalogue de 1975 de « ca 1919 ». Cependant, d'une part l'importance numérique des croquis portant sur *Les Prétendants à la couronne*, d'autre part leurs étroites similarités formelles avec les gravures sur bois portent à considérer qu'il s'agit de dessins préparatoires, donc datés de 1916-17. Il serait improbable que l'artiste n'ait pas fait pas de premiers jets avant ses gravures mais qu'il les ait reprises très exactement deux ans plus tard.

⁴⁵² « Une allégorie symboliste – et bien une des plus étranges et des plus profondes, que l'imagination d'un poète ait jamais formée » (K. Randers, *Aftenposten*, 1899, n° 940).

propose. Le compromis qu'il trouve entre ces deux préoccupations principales – donner une forme visuelle au récit et en restituer la signification – aboutit à un respect très relatif de la situation et de la logique dramatique lorsque des libertés s'avèrent nécessaires pour mettre en valeur l'essentiel du discours en jeu. Ce parti pris est particulièrement flagrant dans la caractérisation des personnages, qui se révèle soumise au discours plus qu'à la fable.

2 - Une fragmentation du récit à des fins expressives

Une caractérisation des personnages fluctuante : Peer Gynt

La spécificité de l'approche munchéenne de l'illustration est particulièrement flagrante dans une pièce comme *Peer Gynt*, dont la structure dramatique et la réflexion philosophique qui l'accompagne sont étroitement intriquées à la logique chronologique. La pièce est découpée en cinq actes, chaque acte correspondant à une tranche d'âge du héros : l'acte I nous le montre encore adolescent, l'acte II symbolise son passage à l'âge adulte par ses activités amoureuses, étape qui se conclut à l'acte III par ce qui devrait être le renouvellement des générations - la mort de sa mère et son union manquée avec Solveig - ; on retrouve Peer à l'acte IV, «entre deux âges » après plusieurs années d'errance, puis à l'acte V, « vieillard vigoureux ». La vie du héros se déroule devant nous, moins par souci de réalisme que pour aboutir à la démonstration finale selon laquelle toute la vie de Peer aura été sans fondement et stérile. A la différence des pièces ultérieures d'Ibsen, où le drame se déroule rétrospectivement - la pièce commence à une étape déjà avancée de l'histoire, dont les tenants et aboutissants sont dévoilés au spectateur peu à peu, comme par hasard - ici il se soumet à une continuité biochronologique :

« In Peer Gynt the movement, though interrupted by moments of retrospection, is generally forward in time, however 'roundabout' (to use the Boyg's term) philosophically. The cumulative effects of Peer's precipitate excursions can be more easily appreciated if the critic adopts Ibsen's own chronological principle. And the links which bind the realistic with the expressionistic episodes also become more apparent in such an approach : the fictive reality of Peer's world, in which psychological realities, folklore, myth, ancient history and contemporary social and political events are related, almost demands that the idea of forward

⁴⁵³ Le titre français principalement utilisé, « Quand nous nous réveillerons d'entre les morts », n'est pas fidèle à l'intention de l'auteur, et ne permet pas de conserver le sens double du titre original. « Når vi døde vågner » (littéralement « Quand nous, les morts, nous nous réveillons » qui trouve son équivalence en anglais dans « When we dead awaken ») conserve l'ambiguïté sur le temps, qui peut être compris comme un présent autant que comme un futur. Le titre trouve son sens dans le dialogue entre Irène et Rubek au deuxième acte : « Nous ne voyons l'irréversible que quand ... (s'arrête) Quand ? Quand nous nous réveillons d'entre les morts. Et que voyons nous alors ? Nous voyons que nous n'avons jamais vécu ». On comprend l'importance d'une telle nuance : Pour Irène, cela signifie que le processus de résurrection est en marche. Elle comme Rubek sont en train de se réveiller. L'utilisation fréquente en norvégien du présent pour exprimer le futur permet de donner au titre hors de son contexte l'ambiguïté et la force expressive que l'emploi du futur donne au titre français, au prix cependant d'une inexactitude grammaticale. Cette pièce a été très peu traduite. Sauf indication contraire, nous baserons nos citations sur la traduction littérale de la version originale.

movement in time (whether positive or negative in its effects) should not be violated by the critic. Philosophically Peer may discover, to quote his words to the Boyg, that « Forward or back, and it's just as far ; Out or in, it's just as strait » : he is heroic or mock-heroic, liar or digter, aesthete or visionary by turns or simultaneously. And both philosophically and psychologically his journey seems to form a great circle - from Åse's womb to Solveig's lap ».⁴⁵⁴

Munch, pourtant, prend le contre-pied de la structure chronologique. Loin d'exploiter le mouvement continu circulaire, il le fragmente en pièces autonomes qu'il dispose au hasard - à charge du spectateur d'en faire la synthèse. Si le fait que les illustrations soient réalisées parfois à des décennies d'intervalle, est une des raisons principales de ce manque d'unité, il ne saurait l'expliquer entièrement. Même lorsque l'artiste illustre la pièce en série, comme dans le carnet T 201, le fil chronologique et la logique dramatique ne sont pas respectés, pour preuve l'instabilité de la caractérisation morphologique du héros, élément essentiel du récit.

Peer Gynt s'ouvre sur une querelle entre Peer et sa mère, qui l'accable de reproches. La scène permet de présenter d'emblée toute la complexité et le charme du personnage : fantasque, doté d'une imagination débordante, il agace par son insouciance mais désarme par sa bonne humeur. Son portrait physique, en revanche, se résume à une phrase laconique de l'auteur - « **Peer Gynt, un garçon de vingt ans solidement bâti** » - ce qui laisse le champ libre à l'illustrateur. De fait, dans les diverses versions de cette première scène, on sent l'artiste hésiter, tâtonner pour établir le premier portrait de Peer (fig. 79-81). Un croquis (fig. 79) est directement inspiré d'un tableau conçu comme un des pans d'un triptyque sur les trois âges de l'homme, *La Jeunesse*⁴⁵⁵. Peer ici dépasse à peine la quinzaine d'années ; il semble bien jeune pour être un séducteur, et est plus un Chérubin qu'un Dom Juan. Pour cette raison peut-être l'artiste fait évoluer son personnage, cherchant à le vieillir et le durcir : les traits deviennent plus allongés (fig. 80), plus marqués (fig. 81). Néanmoins, des traits communs se dégagent des différentes versions du premier acte, pour élaborer un portrait caractéristique de notre héros : les yeux ronds, écarquillés - « les yeux grands ouverts » dit mère Åse - traduisent sa vivacité d'esprit et son insatiable curiosité, la chevelure claire et ondulée souligne son caractère juvénile ; la bouche petite et charnue, aux lèvres souvent entrouvertes, témoigne de sa

⁴⁵⁴ « Dans *Peer Gynt*, le mouvement, bien qu'interrompu par des moments rétrospectifs, procède généralement de l'avant dans le temps, même si, philosophiquement, il 'fait le tour' (pour utiliser les termes du Boyg). Les effets d'accumulation des excursions précipitées de Peer seront plus aisément appréciés si le critique adopte le principe chronologique d'Ibsen. Et les liens entre les épisodes réalistes et expressionnistes deviennent également plus apparents avec une telle approche : la réalité fictive du monde de Peer, dans laquelle sont relatés les réalités psychologiques, le folklore, le mythe, l'histoire ancienne et les événements contemporains sociaux et politiques, exige presque que l'idée d'un mouvement vers l'avant dans le temps (qu'il soit positif ou négatif dans ses effets) ne soit pas déflorée par le critique. Philosophiquement, Peer peut découvrir, pour citer ses paroles au Boyg, que « Vers l'avant ou vers l'arrière, c'est tout aussi loin ; Dehors ou dedans, c'est tout aussi droit » : Il est un héros et une parodie de héros, un menteur ou un digter [poète], un esthète ou un visionnaire tour à tour ou simultanément. Et tant d'un point de vue philosophique que psychologique, son périple semble former un grand cercle – du ventre d'Åse au giron de Solveig ». J. Chamberlain, *Henrik Ibsen : the open vision*, Londres, 1982, pp. 29-30.

⁴⁵⁵ *La Jeunesse*, 1911, huile sur toile, 211x95, M 704 ; Etude pour *La Jeunesse*, 1908, huile sur toile, 78x59, M 196.

sensualité et de son appétit de vie. Le contraste entre une tête petite, enfantine, et un corps déjà bien développé, témoigne de la phase ambiguë de l'adolescence dans lequel Peer se trouve, les besoins et le corps d'un homme cohabitant avec un esprit encore immature soumis à son imaginaire. C'est une très fine analyse morpho-psychologique que nous livre ici l'artiste, qui s'attache plus à cerner la nature profonde du personnage qu'à rendre le sujet de la scène.

Dans les différentes versions de la scène suivante, qui montre Peer s'invitant au mariage célébré à la ferme d'Hægstad, sa physionomie générale reste sensiblement la même, celle d'un jeune homme solide mais encore poupin. L'encre T 1593 (fig. 82) correspond à l'arrivée de Peer, qui révèle sa fragilité. Lorsqu'« animé et plein d'ardeur », il se heurte à l'indifférence générale, son apparente sûreté s'effondre :

« Là-dessus, Peer est devenu muet. Timidement, il lorgne en cachette vers le groupe. Tous le regardent, mais personne ne lui parle. Il approche d'autres groupes. Là où il arrive, on fait silence ; s'éloigne-t-il, on sourit et on le suit des yeux. PEER GYNT, doucement Des coups d'oeil, des pensées, des sourires, comme des couteaux C'est grinçant comme la scie sous la lime ».

La composition est construite pour restituer le désarroi de Peer qui, au premier plan, reste isolé au centre de la cour, livré au regard hostile de ceux qui l'entourent. Seul, les bras ballants, il fait figure d'accusé. Le caractère juvénile de son visage est accusé, et même sa tenue vestimentaire, par une licence de l'illustrateur, a changé : ce n'est plus le robuste paysan, en chemise débraillée, aux manches retroussées, qui nous fait face, mais un jeune garçon fragile, en costume, soucieux du regard extérieur.

L'acte I se terminait sur l'enlèvement de la mariée par Peer, le rideau s'ouvrant à l'acte II sur la querelle pleine d'amertume entre les deux amants. Une journée tout au plus s'est déroulée entre les deux scènes, mais Munch choisit de privilégier la représentation symbolique au détriment de la cohérence dramatique, et souligne l'entrée de Peer dans l'âge adulte à travers l'expérience sexuelle. Les quelques dessins à l'encre évoquant les amours entre Peer et Ingrid (fig.83-84), font le portrait d'un homme au corps musclé, au cou épais, au large biceps. L'atmosphère est aussi poétique dans l'encre qu'elle est brutale dans le dessin T 1625 (fig. 83), où les corps sont rendus avec précision, au crayon puis repris à l'encre. Tandis que la position du corps raide d'Ingrid montre une passivité déshumanisante, les traits de Peer sont accentués par de petites hachures, en particulier les sourcils et la bouche, conférant une étonnante dureté au visage, tandis que la composition axée autour de la poitrine dénudée d'Ingrid souligne la crudité de l'acte consommé sans amour. Cette image d'une sensualité froide est aux antipodes des tendres portraits de couples enlacés que le peintre a pu réaliser dans les années 1910-1915⁴⁵⁶.

La physionomie de Peer semble être devenue définitivement celle d'un homme mûr et sûr de lui, et c'est ainsi qu'il apparaît tout au long de ses pérégrinations amoureuses, que ce soit dans les différentes versions des *Lamentations d'Ingrid* ou des *Filles des pâturages*⁴⁵⁷. Lorsque Peer fait la connaissance de la Femme en Vert et la suit dans sa

⁴⁵⁶ *Homme et femme*, 1912-15, aquarelle et fusain, T 1362. *Baiser sur l'oreille*, 1914, eau-forte, 118 x 178, G/r 168.

⁴⁵⁷ Voir *Troisième partie*, II, 3-4..

famille, qui se révèle être le royaume des trolls (fig. 85-86), le portrait qu'en fait Munch devient cependant contraire à toute logique, car l'artiste accentue la maturité du personnage au point que celui-ci est représenté comme le vieil homme qu'il sera au dernier acte, tandis que l'histoire ne laisse écouler que quelques semaines tout au plus entre le Peer de la première scène et celui des trolls. La déchéance de Peer est ici morale, mais l'artiste choisit de la figurer sur le plan physique. C'est par la confrontation entre le vieillard et la jeune femme, elle-même assez répugnante, ce dont il doit s'accommoder, que l'artiste souligne le peu de lucidité du personnage et sa pathétique poursuite d'amours illusoire, confondant sexualité débridée et sublime amour, courant les créatures les plus monstrueuses tandis que l'attend la pure Solveig.

Pourtant, entre ces épisodes amoureux, Peer réapparaît redevenu jeune homme, lorsqu'il est poursuivi par le village (fig. 27-29). C'est également sous les traits d'un adolescent que Peer se montre au troisième acte, lorsqu'il retrouve sa mère à l'agonie. Toute la scène repose en effet sur l'intensité du lien affectif entre Peer et Åse, et l'artiste prête au héros, qu'il soit adulte ou non, le désarroi et la tendresse d'un enfant pour sa mère, bien que la composition, suivant en cela le texte, montre l'inversion de la relation parent-enfant qui s'instaure dans cet accompagnement prévenant vers la mort (fig. 87-89).

Entre le troisième et le quatrième acte, au moins vingt ans ont passé. Nous quittons à la fin du troisième acte Peer, jeune homme vigoureux, fantasque mais affectueux. Nous le retrouvons à l'acte IV en amphitryon sur la côte marocaine, « **bel homme entre deux âges, en élégant costume de voyage, avec un lorgnon d'or sur la poitrine** ». Les diverses péripéties qui attendent notre héros au cours du quatrième acte le font tour à tour perdre sa fortune, devenir prophète d'une tribu arabe, puis savant en Egypte, pour terminer dans un asile au Caire. Les réactions de l'homme qui traverse ces épreuves montrent que les années n'ont fait qu'accentuer ses défauts de jeunesse ; sur le déclin, cynique et mégalomane, il n'est pour l'heure sauvé que par son indéfectible sens de l'humour. L'Odyssée de Peer n'est jamais qu'une parodie, dont l'auteur s'ingénie avec une ironie féroce à souligner le fossé entre la vision idéalisée qu'en cultive le héros et la réalité dérisoire. A la fois voyage initiatique, quête d'aventure épique et errance expiatoire, parfois aux confins du fantasme hallucinatoire, ce long cheminement est aussi, symboliquement, le parcours intérieur d'un homme à la recherche de lui-même.

Là encore, Munch traite la logique dramatique avec légèreté. Si tous ses portraits de Peer dorénavant sont ceux d'un homme mûr, il peut en accentuer ou en estomper le caractère vieillissant, selon qu'il veut rendre la fragilité du personnage ou son ridicule. Dans les dessins de la première scène (fig. 90-92), la caractérisation physiologique du personnage correspond de façon très étroite à celle prescrite dans les didascalies, dandy élégant, au visage carré, au front haut, portant binocles. Dans la scène suivante, cependant, dans laquelle Peer dépouillé de ses biens par ses soi-disant amis se retrouve perdu dans le désert, réfugié en haut d'un arbre, l'artiste a abandonné ce choix de modèle, et nous donne une représentation de Peer beaucoup plus jeune et fragile (fig. 93-94). A contrario, les versions des scènes entre Peer et Anitra véhiculent dans l'ensemble l'image d'un homme mûr, parfois même d'un vieillard qui accentue le discours de l'auteur au point d'en modifier le sens⁴⁵⁸. C'est également en vieillard que Peer est

représenté dans les scènes de la fin de l'acte IV, lorsqu'il est entraîné par l'inquiétant savant Begriffenfeldt dans son asile (fig. 95).

Dans le dernier acte de la pièce, dont on peut spéculer inlassablement sur la nature fantasmagique ou non⁴⁵⁹, Peer apparaît comme un vieillard. Toute la construction de ce dernier acte repose sur la confrontation de l'homme avec la mort, et la caractérisation physionomique du personnage pouvait dès lors difficilement se soustraire au critère de l'âge. En effet, hormis un croquis du naufrage⁴⁶⁰ qui montre un Peer étonnamment jeune, l'ensemble des dessins portant sur l'acte V présente une relative constance dans la physionomie du personnage, aux traits vieillis, conforme au « vieil homme vigoureux » d'Ibsen. En revanche, sa tenue vestimentaire n'est pas exempte de modifications subtiles destinées à représenter le personnage en accord avec la situation vécue par lui. C'est ainsi que dans la scène du cimetière, lorsque Peer rentre enfin chez lui après son long exil, la logique dramatique voudrait qu'il ait conservé la tenue prescrite par Ibsen dans l'introduction à l'acte V : « **il est en partie vêtu en marin, veston et hautes bottes. Costume assez élimé et râpé** ». Munch en revanche s'attache plutôt à souligner l'errance de Peer (fig. 96), qu'il affuble d'une besace et d'un bâton - deux objets qui constituent les attributs classiques du vagabond depuis les représentations médiévales du Juif errant. L'expression de l'homme devient fragile et douloureuse, son corps las et voûté repose sur le bâton transformé en canne. Rien ici de l'arrogance ni de l'énergie qui habitent encore le vieux Peer du texte. Cet homme humble et digne, poursuit son chemin sous l'oeil compatissant des paysans qui, en habits, immobiles, semblent former pour lui une haie d'honneur. La scène se teinte d'une gravité mélancolique, et la frise verticale, tout à droite de l'image, des croix et de la silhouette à peine visible du pasteur dans le dos

⁴⁵⁸ Voir **Deuxième partie**, III.

⁴⁵⁹ L'acte V est généralement considéré comme de nature onirique, les scènes n'étant que le fruit de l'imagination de Peer au seuil de la mort : « Nobody, one hopes, any longer takes the last act of *Peer Gynt* at its face value, as the return of an old man to his youthful love ; such an ending would have been, for Ibsen, most untypically banal and sentimental, two adjectives which recur frequently in contemporary criticisms of it. Whether one regards Peer as having died in the madhouse at the end of Act Four, or in the shipwreck at the beginning of Act Five, we most surely take that fifth act as representing either the unreeling of his past life in his mind at the moment of death or (which is perhaps the same thing) as the wandering of his soul in purgatory [Personne, espérons-le, ne prend plus le dernier acte de *Peer Gynt* au pied de la lettre, comme le retour d'un vieil homme à son amour de jeunesse ; un tel dénouement aurait été, de la part d'Ibsen, étonnamment banal et sentimental, deux adjectifs qui reviennent fréquemment dans les critiques contemporaines. Que l'on considère que Peer meurt à l'asile à la fin de l'acte IV, ou dans le naufrage au début de l'acte V, on doit lire ce cinquième acte très probablement comme la représentation, soit du déroulement de sa vie passée dans son esprit au moment de sa mort, soit (ce qui est peut-être la même chose) de l'errance de son âme au purgatoire]». (M. Meyer, 1967, p.202) Il nous paraît cependant difficile d'être aussi catégorique sur la nature fantasmagique des épisodes, l'oeuvre étant dans son entier tellement libre et déroutante qu'elle exclut *a priori* toute lecture réaliste. Il est certain que chaque épisode de ce dernier acte est chargé d'une valeur symbolique et philosophique, que ne possédaient pas toujours les épisodes souvent légers des premiers actes ; que la fin soit fantasmée ou vécue par notre héros, n'est au fond pas une question primordiale pour le lecteur ou l'illustrateur. Réalisme et merveilleux se sont entremêlés tout au long de ce poème ; pourquoi refuser soudain de suivre l'auteur jusqu'au bout dans les méandres de son imagination ?

⁴⁶⁰ *Le Naufrage : Peer sur la quille*, années 1920, crayon et encre, 215x276, T 201-53.

de Peer, se lit comme le signe annonciateur de sa propre mort : « **Si, avec mon bâton, je n'étais pas là au bord de la tombe de ce parent spirituel, je croirais bien que c'est moi, moi qui dors et qui entends dans la réalité de mon rêve mon éloge et ma louange** ». C'est également particulièrement émouvant qu'apparaît Peer dans la dernière scène, lors de ses retrouvailles avec Solveig lors de ses derniers instants (fig. 97). L'auteur, mettant en parallèle la mort de Peer avec la célébration de la Pentecôte, faisait de l'image finale de Peer blotti dans le giron de Solveig assise, celle d'une Pietà empreinte de douceur et de sérénité. Munch en revanche a préféré privilégier le thème de la réconciliation amoureuse, et montre le couple enfin réuni dans les bras l'un de l'autre - image d'un amour idéal où homme et femme se soutiennent mutuellement. Solveig s'est blottie contre l'épaule de Peer, y trouvant force et protection ; les yeux fermés, elle le touche de la main comme pour s'assurer de sa présence. Peer a rejeté la tête pour l'accueillir et tout son visage - les yeux fermés, le sourire naissant, les muscles du visage tendus - exprime une émotion extatique. Vu en légère contre-plongée, droit et vigoureux, son corps paraît énorme à côté de celui, fragile, de Solveig. Il a retrouvé la force de ses jeunes années, tout comme Solveig, dont le visage rendu plus pur encore par ses yeux sans vie, a gardé les traits d'une adolescente – réminiscence de la jeunesse éternelle de la Madone, seule référence discrète à la dimension mystique du texte.

Dans l'écriture symbolique de Munch, chaque personnage qu'endosse Peer l'a transformé physiquement; tel un caméléon, il navigue d'un être à l'autre, finissant par ne plus savoir qui il est véritablement : c'est tout le sens de la pièce, tel qu'il est explicité dans la célèbre scène de l'oignon, que paradoxalement Munch n'a pas cherché à représenter. L'artiste délaisse la logique dramatique pour se concentrer sur le moment vécu, caractérisant son personnage non dans le continuum chronologique, mais dans la situation traduite dans toute sa complexité. Chaque état du personnage est retranscrit de façon autonome, chaque transformation psychique donne lieu à une métamorphose physique.

Mais cette distorsion de la logique dramatique est double : si le fil chronologique est rompu pour mieux expliciter chaque événement, celui-ci peut être repris et multiplié autant de fois que l'illustrateur le juge nécessaire à sa totale restitution. Munch dans ses dessins, s'appuie sur le principe de répétition thématique, en proposant différentes visions d'une même scène, dont la succession des compositions reconstitue peu à peu la complexité du sens : c'est le cas, parmi beaucoup d'autres, de *La Danse d'Anitra*, dont chaque version donne une lecture différente du même épisode. 011

La restitution d'un épisode en une kyrielle de versions différentes

La danse d'Anitra ne constitue qu'un épisode mineur dans la saga de *Peer Gynt* ; pourtant, l'artiste l'a abondamment représentée. La relation entre Peer et Anitra est également construite sur bien d'autres éléments que la danse de la jeune fille, mais ce moment précis se distingue en ce que l'artiste a cherché à en donner une vision à chaque fois nouvelle, explorant toutes les facettes du jeu de séduction. L'épisode l'a véritablement fasciné, tant par les possibilités visuelles offertes que par la richesse de son symbolisme : la belle enfant qui danse devant le vieil homme qu'elle séduit par intérêt – nul besoin d'être aussi féru de la Bible que Munch et Ibsen pour reconnaître l'histoire de Salomé. La

série de dessins que Munch exécute sur le thème d'*Anitra dansant devant Peer* s'étend sur un laps de temps considérable - les quelques dates avancées pour certains carnets vont de 1915 à 1933 ; si la composition reste relativement constante, l'atmosphère exprimée est à chaque fois différente.

Les premières versions de la scène sont les plus littérales. L'artiste s'est attaché à rendre le personnage d'Anitra tel qu'il est décrit dans la pièce : c'est donc une petite sauvageonne africaine qui apparaît dans les croquis du carnet T 198 (fig. 98-99) : une enfant au corps fin et musclé, vêtue soit d'un haillon de robe, soit d'un pagne. Comme le remarque Peer, « elle remue ses jambes comme des baguettes sur un tambour ». Parfois munie d'un voile et d'un tambourin, elle exécute une danse plus rituelle que séductrice : peu de sensualité ici, mais une énergie et une joie de vivre bondissant dans ce corps qui s'élève comme une flamme (T 198-16), cambré, tout entier tendu vers le ciel - force de la jeunesse triomphante⁴⁶¹.

A la différence d'Anitra, le personnage de Peer change diamétralement d'un croquis à l'autre : jeune et sûr de lui (T 198-18), vêtu à l'occidentale, qui se campe fermement sur ses deux jambes écartées, les poings sur les cuisses et le menton relevé dans l'attitude défiante que révèlent souvent les autoportraits photographiques de Munch⁴⁶² ; prophète sage et serein, le dos voûté, drapé dans une longue robe, qui tend la main pour bénir l'enfant qui se prosterne à ses pieds (T 198-17) ; vieillard las, nuque ployée, qui regarde devant lui d'un oeil creux sans même sembler voir la danse extatique que lui offre la belle enfant, dont la ligne bondissante s'oppose à la masse inerte de l'homme (T 198-24). L'ouverture de la tente, rendue d'un trait sombre, forme au-dessus de lui une épée de Damoclès, tandis que la scène se teinte d'une note tragi-comique avec l'apparition de deux têtes de dromadaires dans le coin gauche de l'image.

Cette succession de croquis offre une lecture à la fois cinématique et symbolique, les différents enjeux de la relation entre Peer et Anitra se superposant aux instantanés successifs de la danse : à l'ascendant premier de Peer sur une enfant qui se soumet à son autorité (T 198-16) se mêle un jeu de séduction entre l'homme et la femme qui se jaugent et s'affrontent (T 198-18), mais l'énergie de la jeunesse face au désespoir de l'homme déclinant (T 198-24) annonce déjà l'issue du jeu.

Un autre croquis⁴⁶³ offre une nouvelle vision de la scène. Nous retrouvons Anitra en jeune indigène presque nue, dansant devant Peer. Mais la relation a changé ; Peer s'est adouci et n'est plus un vieillard amer et souffrant. Voûté, les mains sagement croisées sur les genoux, le sourire aux lèvres, il est soumis au pouvoir de la jeune fille dont les formes se sont arrondies. La danse est devenue plus sensuelle ; Anitra fait maintenant face à Peer, et de ses bras semble l'ensorceler. La bannière de T 198-24 a fait place à un voile qui souligne la séduction de la danse. Il n'est pas fait mention de voile dans le texte, mais c'est un motif que Munch a déjà utilisé dans la lithographie *La Femme au voile*⁴⁶⁴ pour

⁴⁶¹ Attitude vraisemblablement inspirée de l'eau-forte *Nu féminin les bras levés*, 1913, G/r 139.

⁴⁶² Autoportraits photographiques, MM B 117, B 1353, B 1363, B 1382, B 2009, B 2910, B 2911, B 2912.

⁴⁶³ *Anitra dansant devant Peer*, 1915-20, crayon gras, 200x266, T 199-21.

exprimer le jeu de séduction de la femme qui, au moment de céder, oscille entre peur, pudeur et désir. Nulle fausse pudeur, cependant, chez Anitra, qui brandit ce voile devant le fauve qu'elle a dompté, et qui attend passivement ses ordres et caprices.

L'artiste reprendra cette vision d'ensorcellement de façon plus explicite encore dans une encre de quelque quinze ans plus tard, T 2741-2 (fig. 100) : Peer est assis, raide, immobile ; ses mains reposent à plat sur ses genoux, ses orbites sont creuses, il semble statufié. Sa pose est une réminiscence des autoportraits témoins de sa déchéance physique et mentale lors de sa crise nerveuse en Allemagne⁴⁶⁵. Anitra semble, au contraire, prête à bondir. Sa pose, peu réaliste mais extrêmement dynamique, traduit l'intensité de sa concentration tandis qu'un tambourin à la main, elle hypnotise sa victime. Plus aucune déférence, ici - vraie ou feinte - envers Peer ; plus d'innocence non plus chez cette petite sorcière face à laquelle l'homme n'a aucune chance de salut⁴⁶⁶.

Le personnage d'Anitra va cependant subir une transformation surprenante au cours des années, et devient dans les dessins plus tardifs beaucoup plus adulte. Deux encres datées des années 1920⁴⁶⁷, montrent une femme grande, de forte carrure, vêtue d'un large costume, qui brandit un tambourin - représentation qui s'éloigne des descriptions de l'auteur. Beaucoup plus littérale et narrative en revanche est l'encre T 203-8, sur un carnet de 1927 (fig. 101), dans laquelle l'artiste s'essaye à une nouvelle lecture de la relation entre Peer et Anitra.

La scène se déroule à l'extérieur, devant la tente de Peer, dans un décor fidèle à l'intrigue : dans le fond apparaissent quelques bédouins, ainsi que le cheval que Peer utilisera pour enlever Anitra. La relation de maître à esclave est telle que la suggère le texte au début de l'épisode : Peer est nonchalamment assis sur un siège, une jambe repliée, l'autre allongée. Il est maintenant vêtu à l'occidentale et, les bras croisés sur sa poitrine, fait figure de colon dominateur. Quant à Anitra, elle se voit pourvue des traits d'une esclave négroïde. Son corps massif n'a plus rien de la frêle sauvageonne ensorceleuse, mais il est plus conforme aux intentions d'Ibsen : Peer ne décrit-il pas ainsi Anitra : « **Hé ! en vérité, elle est appétissante, la garce. Elle a des formes assez extravagantes. Pas tout à fait conformes aux normes de la beauté** »⁴⁶⁸ ? Son visage n'exprime pas non plus une vivacité d'esprit particulière : « **Oui, très certainement, tu es**

⁴⁶⁴ *La Femme au voile, ou La Somnambule*, 1908-11, 41.6 x 29.5, G/I 446. L'artiste a écrit cette phrase en rapport avec la gravure : « C'est mon foulard d'amour Dit-elle et s'en couvrit la bouche. » (T 2568)

⁴⁶⁵ Autoportrait photographique MM B 2385. *Autoportrait à la bouteille de vin*, 1906, huile sur toile, 110.5 x 120.5, M 543.

⁴⁶⁶ A ces indiscutables illustrations pourraient peut-être s'ajouter deux aquarelles, T 560 et T 561, non recensées dans la série de *Peer Gynt*, mais qui dans le sujet comme la composition sont très proches des croquis du carnet T 198. Les silhouettes sont très stylisées, et la scène n'introduit pas la problématique de l'âge ; c'est une vision purement formelle du couple, et il est difficile de définir si ces aquarelles sont un développement des croquis, où si, portant sur un sujet tout autre, elles en ont été la source d'inspiration. Le caractère spontané de ces oeuvres correspond assez bien aux autres productions sur le même sujet.

⁴⁶⁷ *Peer et Anitra*, années 1920 ?, encre de Chine, 173x228, T 1588. *Peer et Anitra*, années 1920 ?, encre, 215x276, T 1591.

⁴⁶⁸ Traduction de Régis Boyer, Paris, Flammarion, 1994.

sotte, comme on dit. Je l'ai noté avec regret » lui dit aimablement Peer. Prenant appui sur une jambe, elle se penche sur le côté dans une pose qui relève moins du pas de danse que du signe de soumission et d'attente des ordres de son maître. C'est le même rapport de domination que celui déjà étudié par Munch en 1916, dans plusieurs versions de *Cléopâtre et l'esclave*⁴⁶⁹, scène montrant une épaisse femme blanche négligemment alanguie sur un lit, auprès de laquelle se tient un esclave noir, debout. L'image véhiculée prend une signification beaucoup plus équivoque à la lumière de certains indices - la force physique de l'homme contrastant avec le corps flasque de sa maîtresse, le rouge sanglant de la couverture - d'un possible retournement du rapport de domination. C'est également la tournure que prennent les événements chez Ibsen, et peut-être faut-il voir dans une réminiscence du tableau l'explication de la transformation morphologique d'Anitra, devenue noire-africaine au lieu de la jeune maghrébine du texte. Peer s'enorgueillissait, dans la première scène de l'acte IV, de son trafic d'esclaves, et l'image fond plusieurs péripéties de l'aventurier en une même scène.

Un dessin de 1933⁴⁷⁰ présente une dernière version de la relation entre Peer et Anitra, dans le carnet T 201 où l'artiste a repris plusieurs scènes de la pièce dans un style narratif, souvent satirique. La composition de 1927 est conservée, mais l'atmosphère, diamétralement différente, s'apparente aux premières versions : Peer n'est plus le colon autoritaire ; vêtu à l'orientale, les mains posées sur les genoux, il se présente de nouveau sage et soumis. Anitra, quant à elle, est toujours l'esclave noire, mais elle a rajeuni, et sa silhouette ronde n'est pas sans rappeler l'héroïne à la fois innocente et perverse d'*Alpha et Oméga*, la fable cruelle sur les rapports entre homme et femme que Munch a composée en 1909. Debout dans un léger contrapposto, les mains sur les hanches, elle n'a plus rien de l'attitude respectueuse de la version précédente. Tout au contraire, elle affronte le spectateur avec assurance, tandis que Peer a le regard fixe et le visage inexpressif de la scène d'hypnose (fig. 100). Le rapport de domination a encore une fois basculé.

Ce paradoxe de l'illustrateur Munch, qui d'une part prend la pièce non en tant que conception d'un espace visuel mais en tant que récit où les personnages prennent corps indépendamment de la scène, d'autre part fractionne cette histoire en séquences diverses, éparpillées, qu'il manipule à son gré sans égard pour la continuité chronologique et dramatique, est révélateur du rapport au discours dichotomique qui s'affirme de la même façon dans son oeuvre peint ou dans ses notes littéraires, les scènes à vocation narrative coexistant avec celles à vocation expressive, parfois aboutissant à une magistrale symbiose comme dans *Le Cri*.

C'est peu de dire que l'artiste ici absorbe le récit d'Ibsen ; plus exactement, il prend le parti délibéré de s'y perdre, de s'arrêter dans chaque épisode pour l'explorer sous l'angle intellectuel, émotionnel ou sensoriel selon son humeur, puis de repartir dans une autre direction du récit sans toutefois perdre de vue les diverses implications de l'écriture

⁴⁶⁹ *Cléopâtre et l'esclave*, 1916, huile sur toile, 100 x 125 cm, M 424 *Cléopâtre et l'esclave*, 1916, lithographie, 410 x 317 mm, G/722

⁴⁷⁰ *Peer et Anitra*, 1933, encre et plume, 100x170, T 201-54.

ibsénienne, qui lui procure des délices aussi bien en tant que lecteur qu'en tant que plasticien.

La différence entre les deux démarches, celle linéaire de l'auteur, celle fragmentaire de l'illustrateur, peut également être mise en parallèle avec l'évolution de la fiction romanesque. Le romanesque s'est créé, en réaction aux 'reprises structurales' du mythe, par une narration linéaire, vectorielle, « **le romanesque se compos[ant] d'événements orientés vers des avènements** ».⁴⁷¹ Lorsque l'oeuvre se départit de cette structure linéaire, comme dans *Peer Gynt*, c'est pour en démontrer la signification : *Peer Gynt* s'apparente au « Bildungsroman » ; par un enchaînement logique-historique d'actions, d'événements, de sentiments, le héros doit devenir différent de ce qu'il était au début de l'aventure - ou au contraire réaliser qu'il n'a acquis que ce qu'il possédait déjà au début de l'histoire : ce que M. Zerafa appelle « **le complexe d'Ulysse : la nécessité de prouver le non-temps par le temps. (...) Dans et avec l'histoire sociale, dans et par 'l'idéologie', le roman d'éducation dessine une boucle permettant au différent et à l'identique, à l'ordinaire et à l'extraordinaire, au stable et au mobile, à la paternité et à la 'filialité' de se rejoindre, en sorte que quand se termine, se clôt l'aventure cyclique, un autre périple, pour les nécessités de l'éducation, est prêt à recommencer** »⁴⁷². Le roman moderne, en revanche, repose sur une répétition structurale, et « témoigne d'un statisme répétitif contraire à l'historicité » ; la recherche psychologique sous-tendant l'analyse de l'individu, qui a remplacé l'universalité des héros, amène au jour le caractère répétitif du désir, source du comportement humain. La fiction se subjectivise, « **et c'est par cet écart entre subjectivisme et matérialité [du monde social] que la répétition s'affirmera comme modalité de la dynamique du roman** »⁴⁷³.

La démarche munchéenne de mise en image d'un texte s'inspire ainsi beaucoup plus de la littérature moderne, basée sur la répétition, que sur la tradition linéaire de la narration. Par les images, le récit est fragmenté et dispersé, ne retrouvant sa cohérence que par la reconstitution de ces éléments apparemment autonomes. Méthode par « flashes », où le continuum temporel est manipulé et subordonné à la subjectivité de l'artiste ; écriture du XXe siècle, qu'Ibsen lui-même avait pressenti dans la structure rétrospective de ses dernières pièces, mais qui s'affirme dans les drames expressionnistes : *La Ronde* de Schnitzler, les drames de Strindberg, Wedekind puis Thomas Bernhard - plus près de nous Botho Strauss - offrent la même structure hachée, découpée en tableaux successifs et apparemment indépendants les uns des autres, dont l'unité ne se révèle qu'au cours du drame. *Peer Gynt*, qualifié parfois de premier drame expressionniste, annonce cette déstructuration temporelle, mais le récit encore linéaire laissera place à l'éclatement de la cohérence logique propre à l'esthétique contemporaine. La différence entre les démarches artistiques de l'illustrateur et de l'auteur est celle qui s'affiche entre l'artiste du XIXe siècle, qui doit encore conduire son spectateur à sa vision expressionniste à travers les strates de la logique réaliste, et celui du XXe qui

⁴⁷¹ M. Zerafa, « Fiction et répétition », extr. de R. Passeron, *Création et répétition* Paris, 1982, p. 122.

⁴⁷² Op. cit., p. 124.

⁴⁷³ Op. cit., p. 126.

ne s'encombre plus de telles conventions.

III – De la lecture à l'interprétation

« *Il ne faut jamais suivre le texte. C'est une interposition que l'on introduirait dans l'esprit du lecteur. L'illustration, c'est une analogie* » affirmait Raoul Dufy⁴⁷⁴. Cette proposition, presque vindicative, n'est qu'une des nombreuses affirmations d'indépendance qu'ont pu répéter les peintres engagés dans cet art. A la différence des illustrateurs professionnels, qui ne se font pas honte d'une interprétation littérale, les peintres se sont montrés jaloux de leur potentiel créatif, comme s'ils craignaient en se soumettant de trop près au texte de perdre leur inspiration personnelle. Le cas de Munch est cependant assez différent de celui des premiers « peintres de livres ». Ce n'est pas celui d'un artiste sollicité pour donner sa vision d'un texte, choisi par un tiers et écrit par un auteur avec lequel il n'entretient souvent aucune relation particulière. C'est celui d'un homme qui a vécu et s'est formé sous l'influence reconnue, revendiquée même, d'un écrivain dont spontanément il cherche les écrits et l'oeuvre littéraire. C'est en outre une projection visuelle sans le moindre enjeu de reconnaissance sociale ou artistique, effectuée dans le contexte le plus privé, où l'artiste n'a pas à défendre son statut de génie propre. C'est dans la plus grande liberté de temps, d'esprit et de style que Munch a abordé les pièces d'Ibsen ; il l'a fait en témoignant d'un attachement au texte assez peu partagé par les autres artistes de sa génération, et en montrant une compréhension des nuances et des strates de l'écriture ibsénienne peu commune. On ne peut pour autant considérer ses illustrations comme littérales, car d'une part il a su réactualiser l'écriture ibsénienne dans le contexte qui est le sien, d'autre part a parfois fait le choix de l'interprétation personnelle, s'éloignant de l'auteur dans une mesure variable, parfois pour mieux le servir, plus rarement en lui substituant sa vision propre.

1– Une profonde compréhension des différents niveaux de l'écriture ibsénienne

C'est par sa collaboration avec les Kammerspiele que Munch s'attelle pour la première fois à une transposition visuelle d'envergure, et il est peu douteux que l'influence de Reinhardt sur sa manière d'aborder un texte a été réelle. La lettre que le metteur en scène a adressée à l'artiste au tout début de leur collaboration (annexe 10) est des plus précieuses. Analyse synthétique du décor et de l'atmosphère générale de la pièce, elle donne quelques idées-clefs qui prévaudront de façon constante dans les diverses variantes, lesquelles peuvent ensuite se focaliser sur des subtilités d'ambiance. Cette démarche restera celle de Munch bien après que la scénographie ait été abandonnée au profit de l'illustration. Respecter l'esprit plus que la lettre est une des caractéristiques du lecteur Munch. Pour autant est-il nécessaire de comprendre toutes les implications de

⁴⁷⁴ Cité in A.M. Christin, « Dufy, illustrateur de Mallarmé », *Revue de l'art*, Paris, 1979, p. 69.

l'écriture ibsénienne, implications qui, semble-t-il, ont souvent été ignorées ou mal interprétées. Dans sa lecture des *Revenants*, Reinhardt se montre conscient de l'une de ses principales caractéristiques, l'équilibre subtil entre naturalisme et symbolisme - ce que Lugné-Poe avait, aux dires de l'auteur lui-même, altéré. Mais si le directeur de l'OEuvre a souvent été accusé d'un symbolisme hermétique, la vision d'une écriture ibsénienne essentiellement naturaliste est tout aussi erronée. La valeur plus que relative accordée aux mots par l'auteur aboutit à une construction dramatique reposant sur une communication non discursive, au-delà des mots ou en dépit d'eux⁴⁷⁵ - communication fondée sur les silences, les actions ou le tableau visuel formé par les personnages dans le cadre scénique. La pièce se construit dès lors moins sur l'exposé simple et direct d'une histoire que sur l'association d'éléments sensibles divers, véhiculant une atmosphère propre. Cette écriture où les impressions et les images le disputent au discours s'éloigne du naturalisme : « Ibsen's marked detestation for Realism is nowhere more apparent than in the two plays *Rosmersholm* and *Ghosts* » écrit Gordon Craig. « **The words are words of actuality, but the drifts of the words, something beyond this. There is the powerful impression of unseen forces closing in upon the place : we hear continually the long drawn-out note of the horn of death** »⁴⁷⁶.

Un des éléments essentiels de cet « art du silence »⁴⁷⁷ est son écriture visuelle, par l'utilisation du décor comme ressort dramatique, procédé qui, ébauché dans *Les Revenants* puis qui s'affirme dans *John-Gabriel Borkman* et *Quand nous nous réveillerons d'entre les morts*.

L'écriture visuelle d'Ibsen

Ibsen devait au cours de sa carrière attacher toujours plus d'importance au décor comme à l'apparence physique de ses personnages : si ceux-ci apparaissent dans les premières pièces présentées de quelques mots à peine, les didascalies se développent au point d'occuper dans la dernière période plusieurs pages. Dans *Les Revenants*, l'introduction au drame et la description des lieux sont encore très succinctes :

⁴⁷⁵ « This double-density dialogue, when the characters say one thing and mean another, was to be one of Ibsen's most important contribution to the technique of prose drama [Ce dialogue à double densité, dans lequel les personnages disent une chose et en signifient une autre, devait devenir l'une des plus importantes contributions d'Ibsen à la technique de la prose dramatique] ». (M. Meyer, 1967, p. 516)

⁴⁷⁶ « La répulsion marquée pour le réalisme d'Ibsen n'est nulle part plus apparente que dans les deux pièces *Rosmersholm* et *Les Revenants*. Les mots sont des mots de la réalité, mais les forces des mots vont au-delà. Il y a une impression puissante de forces non vues s'approchant du lieu : nous entendons continuellement l'écho persistant des trompettes de la mort ». G. Craig, programme de *Rosmersholm*, 05.12.1906. L'analyse de Craig, qui a assisté en novembre 1906 à la création des *Revenants* de Reinhardt, est indubitablement influencée par cette production.

⁴⁷⁷ « [Ibsen] machte die Theaterkunst zu einer (...) Kunst des Schweigens und Verschweigens. Seine Technik ist die eines Malers der durch ausgesparte Stellen und durchbrochene Linien seine höchsten Wirkungen erzielt. [Ibsen] a fait de l'art dramatique un (...) art du silence et du non-dit. Sa technique est celle d'un peintre qui par les espaces vacants et les ruptures de lignes atteint ses plus grands effets ». Friedell, 1906-07, cité in Hübener, p. 19.

« L'action se déroule dans la propriété de campagne de Mme Alving, au bord d'un grand fjord de l'Ouest de la Norvège. Un vaste salon donnant sur le jardin. Une porte à gauche ; deux portes à droite. Au centre de la pièce, une table ronde et des chaises ; sur la table, des livres, des revues, des journaux. A gauche, au premier plan, une fenêtre, un petit canapé et une table à ouvrage. Au fond, la pièce s'ouvre sur un jardin d'hiver plus étroit, fermé par de grandes baies vitrées. A droite, dans le jardin d'hiver, une porte donnant sur le jardin. Par les baies vitrées, on distingue dans la brume le fjord mélancolique et sombre ».

Ibsen a pu ultérieurement être plus précis dans ses prescriptions pour des metteurs en scène qui le consultaient – dans une lettre au duc de Saxe-Meiningen, l'auteur conférait au salon de Mme Alving un caractère Premier Empire⁴⁷⁸ - mais le texte édité laisse toute latitude au metteur en scène.

Reinhardt, qui a déjà assisté à plusieurs productions de la pièce au Deutsches Theater - à sa création en 1894, puis à la mise en scène d'Otto Brahm en 1900, dans laquelle il avait tenu le rôle d'Engstrand, qu'il reprendrait ici - a une vision très précise du cadre qu'il veut donner à sa mise en scène des *Revenants*. Les instructions qu'il donne à Munch sont axées sur trois options fondamentales :

un décor réaliste, celui d'une « pièce typique d'une maison norvégienne » : Décor détaillé, puisque le metteur en scène prend soin de mentionner lambris, papier peint, parquet, tapis, table à ouvrage, marchepied, cheminée, pendule. Loin d'éliminer les détails scéniques précisés par l'auteur, Reinhardt en ajoute, qui accentuent la tendance naturaliste de la mise en scène : la cheminée aux deux vieux candélabres et à la pendule démodée, par exemple. On ne peut pour autant parler de parti pris naturaliste, car ces éléments sont moins là pour restituer un cadre aussi proche que possible que la réalité, voire créer l'illusion d'une réalité (ce que recherche Stanislavski à la même époque) que pour se charger d'une signification symbolique. Ces « **étranges meubles démodés, qui (...) peuvent avoir un effet inquiétant** » contribuent ainsi à créer l'atmosphère trouble de la pièce, qui « **doit avoir des secrets, de sombres coins et recoins** ». La mise en scène de Reinhardt s'appuie donc sur une lecture du décor à deux niveaux, l'une immédiate et réaliste (« une pièce typique d'une maison norvégienne »), l'autre moins accessible, où se dévoilera peu à peu le caractère symbolique des « étranges meubles démodés », des « sombres coins et recoins », du jardin d'hiver du Chambellan Alving, du paysage qui est « l'âme de la pièce ». Cette lecture, en 1907, époque à laquelle certains décors expressionnistes et cubistes dissocient totalement texte et expression visuelle, peut difficilement être qualifiée d'avant-gardiste, mais elle s'accorde pleinement aux modes d'expression d'Ibsen et de

⁴⁷⁸ « L'aménagement intérieur des demeures dans la campagne norvégienne ne montre en général de nos jours aucune caractéristique nationale particulière. Les salons des plus vieilles maisons familiales de ce genre sont parfois recouverts de tapisseries polychromes sombres. En dessous, les murs sont habillés de simples lambris de bois. Les plafonds comme les portes et les encadrements de fenêtres sont équipés de même. Les poêles sont grands, lourds et généralement en fonte. Le mobilier est encore souvent dans le style du premier empire français, mais les couleurs sont en général plus sombres. C'est à peu près ainsi que je me suis imaginé le salon de Mme Alving ». Lettre d'Ibsen au duc de Saxe-Meiningen, 1886, citée in H. Midbøe, p. 29.

Munch.

le choix d'une atmosphère générale morose et ambiguë : La pièce est une dénonciation virulente de l'hypocrisie sociale, la bourgeoisie n'arborant une sévérité des plus rigides que pour mieux dissimuler ses conduites amORAles. Reinhardt, plus qu'Ibsen, insiste pour que le décor porte en lui cette ambiguïté. Son exigence pour « quelque chose de tout à fait sérieux, simple, presque ascétique, mais en même temps qui trahit la sensualité du chambellan défunt, donc en aucun cas d'un goût parfait », est ambitieuse, certainement difficile à réaliser dans un langage visuel. Cette vulgarité est malaisée à représenter dans une pièce dominée malgré tout par la morosité, et Ibsen, quant à lui, avait manifesté la présence du chambellan par un unique lieu, le jardin d'hiver. Les adjectifs utilisés par Reinhardt pour la pièce insistent en effet sur son caractère vieillot, « démodé » - le terme revient à trois reprises – « usé », « vieux », aux couleurs ternes. L'atmosphère déjà triste devient encore plus oppressante par l'accumulation de meubles larges et lourds (grande armoire, lourde table, chaises, fauteuils, table à ouvrage, sofa) qui ne sont pas toujours nécessaires. Seul endroit plus clair : la cage d'escalier et le jardin d'hiver, possessions symboliques du chambellan.

une régie évolutive : l'aspect du décor accompagne le déroulement du drame, et se modifie en s'appuyant sur deux éléments : le paysage, visible à travers la fenêtre du fond, qui « influence considérablement l'ambiance à l'intérieur », et les jeux d'ombre et de lumière qui amplifient les variations de l'éclairage naturel sur la durée d'une journée (la pièce commence le matin et s'achève à l'aube suivante).

Reinhardt a compris toute l'ambiguïté de l'écriture d'Ibsen : d'une part, *Les Revenants* marque l'avènement du théâtre naturaliste, traitant de sujets quotidiens, de personnages de la classe moyenne, dans un langage approprié. Le décor, contrairement aux grandes toiles de fond peintes du XIXe siècle, se veut représentatif d'une maison norvégienne typique, telle qu'Ibsen l'a décrite. Mais le naturalisme réside dans le sujet plus que dans la forme, et n'exclut pas une écriture utilisant le symbole. Réalisme et symboles n'ont d'ailleurs jamais été antagonistes, et Zola a su conférer à ses descriptions les plus détaillées, les plus « naturalistes » une dimension symbolique, comme le jardin paradisiaque de *La Faute de l'abbé Mouret*. De la même façon, Ibsen utilise les éléments de façon à la fois pratique et symbolique dans un décor souvent basée sur la dichotomie entre intérieur matériel et extérieur naturel.

Les objets concrets du décor intérieur, au-delà de leur fonction pratique, se voient dotés par le dramaturge - et souvent par les personnages eux-mêmes – d'une valeur métaphorique : c'est le jardin d'hiver du chambellan, seule pièce gaie et vivante d'une maison dominée par la morosité, ou à l'inverse le bâtiment de l'orphelinat en construction pour lequel Madame Alving consacre tout l'argent de sa dot, cherchant à s'acquitter d'un mariage contracté par intérêt. La puissance symbolique de ces objets - parfois ironique, comme le montre dans *Hedda Gabler* l'enthousiasme ridicule de Tesman pour ses pantoufles conservées religieusement par sa tante - les transforme en éléments dramatiques déterminants : le jardin d'hiver est justement la pièce où se déclare l'attirance

incestueuse entre Osvald et Régine - signe du « retour des revenants », tandis que l'incendie de l'orphelinat consacre l'anéantissement des espoirs d'Hélène Alving de se libérer de son passé. Dans *Hedda Gabler*, le manuscrit de Løvborg dépasse de loin le statut d'un simple travail intellectuel ; symbole de sa régénération morale, « enfant spirituel » entre lui et Théa, c'est bien ainsi qu'Hedda le considère lorsqu'elle le brûle - « je brûle - l'enfant » -, provoquant par cet acte la mort de Løvborg.

Les éléments naturels constituent un décor extérieur direct ou indirect qui donne au drame une dimension métaphysique : *La Dame de la mer*, *John-Gabriel Borkman* et surtout *Quand nous nous réveillerons d'entre les morts* inscrivent la prise de conscience des personnages très précisément en rapport avec l'univers naturel, dans un contexte évolutif du décor : l'opposition eau « malade » des fjords / eau libre de l'océan dans *La Dame de la mer*, dialectique intérieur/extérieur chez Borkman, trajectoire vers un paysage toujours plus vierge dans *Quand nous nous réveillerons d'entre les morts*. Le processus de libération de l'individu – qu'il aboutisse ou non - suit un ordre ascensionnel qui accompagne celui du monde de la nature, de la profondeur de la mer aux hauteurs du fjell. Eau, air et feu sont les forces dynamiques qui permettent de combattre le *statu quo* imposé par l'élément terre : « les éléments volatiles et mobiles sont liés aux actions et aux situations conflictuelles marquées par le besoin de liberté, la passion et l'irrationalité ».⁴⁷⁹ Le symbolisme du décor peut être explicite (*La Dame de la mer*) ou allusif : dans *Les Revenants*, le fjord n'est perceptible qu'à travers les fenêtres de la maison - sorte de tableau dans le tableau - ; dans *Hedda Gabler*, où l'opposition nature/culture se manifeste par le besoin d'Hedda de garder les rideaux tirés en permanence pour échapper à la lumière du jour, symbole d'une vie qu'elle ne peut supporter.

A la différence des objets du décor interne, les éléments naturels possèdent une capacité de transformation qui leur permet d'accompagner la progression dramatique. Dans *Les Revenants*, le paysage que l'on voit à travers la véranda subit les aléas atmosphériques, reflétant en parallèle les états d'âme des personnages : la pluie qui tombe de façon ininterrompue est une projection visuelle de la vie terne et monotone des habitants. En revanche, à la fin du drame, le paysage s'affirme en opposition avec les sentiments humains : ironiquement, c'est au plus fort de la tragédie, au moment où tout espoir est anéanti, que la pluie laisse place à une aube lumineuse, et Osvald perd l'esprit en réclamant « le soleil ». Chez Ibsen, le décor n'est plus seulement un élément de simple mise en contexte scénique, il devient acteur à part entière du drame, qui ne repose plus seulement sur le texte, mais sur un dialogue entre texte et éléments visuels. Cette caractéristique n'existe encore qu'en filigrane, dans les *Revenants* - le drame pourrait se dérouler indépendamment de cette toile de fond interprétative - mais s'affirmera dans les pièces ultérieures pour devenir un élément incontournable :

« Examples abound of Ibsen's understanding that a play contains imagery that is not only verbal but visual (...). From the beginning the verbal and visual co-operate, though at first it is the verbal that predominates. As his art matures, so the co-operation of the two kinds of imagery becomes integration ; when he enters upon his series of modern prose plays, the emphasis moves away from the verbal to the visual as more and more is left unsaid because unsayable. The

⁴⁷⁹ V. Ystad, *Livets endeløse gåde*, Oslo, 1996, p.22.

shift of emphasis is decisive and should not be minimised ; yet it is a shift and not an abrupt change ».⁴⁸⁰

Cette lecture double du décor - à la fois réaliste, puisque chaque élément trouve naturellement sa place dans le contexte soigneusement construit du drame, et symbolique - s'inscrit beaucoup plus dans la tradition picturale, en particulier de l'Europe du nord, que dans la tradition théâtrale ; et ce qu'E. Panofsky a pu définir comme un « symbolisme déguisé »⁴⁸¹ à propos de la peinture des primitifs flamands est ici consacré dans l'oeuvre théâtrale par Ibsen, et sera repris fidèlement par Chekhov (qui fait d'une cerisaie l'élément principal de son drame) tandis que Strindberg accentuera le symbolisme plastique au détriment du réalisme (les stores rouges d'*Orange*, les meubles bancals de *La Maison brûlée*), accomplissant la transition avec l'expressionnisme.

Ce rôle toujours plus important du décor en tant qu'élément dramatique est ainsi une des caractéristiques du théâtre moderne. Reinhardt lui-même y attache une importance extrême et a du décor une conception particulièrement plasticienne : « ce cadre qui donne l'atmosphère pour les acteurs ; pour pouvoir donner libre cours à un jeu, le mime a besoin d'un cadre où les formes, les lumières et surtout les couleurs donnent le ton ! »⁴⁸² - qui explique son choix de travailler avec des peintres.

Sa mise en scène des *Revenants* ne cherche pas à adapter l'écriture ibsénienne aux conceptions modernistes du début du XXe siècle, mais respecte cette double écriture : lorsqu'on considère que « Max Reinhardt ne peut être qualifié d'expressionniste même s'il préfigure l'expressionnisme scénique. (...) Aucune de ses mises en scène ne peut être dite expressionniste parce qu'elle reste imprégnée d'une certaine primauté du psychologisme, d'un certain décorativisme qui ôte de sa force à ce qui n'est qu'un vaste cri de révolte »⁴⁸³, c'est ce respect de la structure dramatique qu'on lui reproche. Les mises en scène des pièces d'Ibsen ont été jusqu'ici soit d'un réalisme traditionnel, soit au contraire avec Lugné-Poe marquées par une lecture symboliste radicale qui leur faisait perdre beaucoup de leur accessibilité. La mise en scène de Reinhardt part du réalisme de la pièce, mais en accentue les éléments sensibles pour en faire la composante dominante du drame.

L'analyse de Reinhardt est très juste. Mais le metteur en scène devait se douter qu'un peintre comme Edvard Munch ne suivrait pas à la lettre toutes ses indications,

⁴⁸⁰ « Les exemples abondent de la conscience d'Ibsen qu'une pièce contient un répertoire imagé qui n'est pas seulement verbal, mais aussi visuel (...). Depuis le début, le verbal et le visuel coopèrent, bien qu'au début ce soit le verbal qui prédomine. Au fur et à mesure que son art mûrit, la coopération de ces deux formes imagées devient intégration ; lorsqu'il entame sa série de pièces modernes en prose, l'accent se déplace du verbal vers le visuel tandis que toujours plus de choses sont tues, car toujours plus de choses ne peuvent pas être dites. Le déplacement d'accent est décisif et ne devrait pas être sous-estimé. C'est cependant un déplacement, et non un changement abrupt ». J. Northam, *Ibsen - a critical study*, 1973, p. 7.

⁴⁸¹ E. Panofsky, 1992, « Réalité et symbole », pp. 249-273.

⁴⁸² Cité in H. Heller, « Max Reinhardt, l'impressionniste autrichien », *Revue d'Histoire du Théâtre*, 1961-4, p. 320.

⁴⁸³ Lionel Richard, cité in E. Lachana, p. 90.

excessivement détaillées. En outre, des « esquisses d'ambiance » n'ont pas vocation à restituer les détails pratiques indiqués. Tel un acteur, Reinhardt essaye là de communiquer une atmosphère au peintre, d'éveiller sa créativité et son imagination. Ses instructions enthousiastes, presque lyriques, sachant opérer un savant dosage entre indications pratiques et évocations d'ambiance, ont indubitablement été d'une grande utilité pour le peintre qui a su s'en inspirer, répondre à la ligne directrice exigée tout en offrant sa vision personnelle.

Le respect du « symbolisme déguisé » dans les esquisses scénographiques

Le croquis spécifiquement consacré au décor (fig. 18) est encore d'une veine très naturaliste, figurant avec précision le mobilier. La démarche se poursuit dans sa réalisation concrète ; les courriers échangés (annexes 7-8abc) témoignent d'une démarche réaliste : l'artiste demande des photographies de foyers norvégiens, s'enquiert de détails techniques qui paraissent à mille lieux des préoccupations habituelles du peintre. Mais il a déjà opéré des coupes drastiques dans le décor que lui proposait Reinhardt. Celui-ci avait conçu un plan scénique pour le moins complexe, s'articulant autour de quatre pôles :

à jardin, un sofa et une table à ouvrage ;

toujours à jardin, au fond, une grande armoire et des chaises à dossier haut ;

au milieu, une table et des chaises ;

à cour, une cheminée, et devant deux fauteuils.

On peut ici s'étonner d'une telle abondance de mobilier, qui ne ressort pas des instructions de l'auteur, et demeure à la fois inutile – elle constitue un potentiel de places assises d'environ le double du nombre total de personnages – et dangereuse dans la petite scène du théâtre, où il doit être bien difficile de créer ces quatre aires géographiques sans saturer l'espace et nuire à la lisibilité du décor. Munch s'est-il intéressé à ces questions d'ordre pratique ? Il est plus probable que l'option de simplification qui transparaît de ses propositions de décor soit le fruit de son penchant naturel pour le synthétisme. A cet encombrant décor, il oppose en effet une scène relativement épurée (fig. 11-18). Supprimant sans autre forme de procès l'armoire et les chaises, au demeurant parfaitement superflues, il installe à jardin un groupe unique, constitué d'un sofa et d'un guéridon. Cette zone, particulièrement importante - celle où la relation entre Oswald et sa mère prend toute sa dimension à l'acte II – voit sa fonction dramatique soulignée par la délimitation symbolique de l'espace, le tapis créant à la fois une sorte d'îlot, semblant de refuge au milieu de la tourmente, mais également un espace clos, presque carcéral, dans lequel Oswald se trouve confiné (fig. 14).

En contrepoint à ce groupe, la partie cour est constituée de la table et des chaises,

près de la cheminée ; ce lieu social, ouvert aux personnes extérieures à la famille, accueillera l'ensemble des personnages pendant l'acte II. Des deux fauteuils préconisés par Reinhardt, l'un disparaît, et l'autre prend en revanche une position dominante, placé au tout premier plan, en milieu de scène. Ce fauteuil de larges dimensions, noir, dont le style dépasse le reste du décor, voit son caractère ostentatoire accru par son audacieux placement, dos au public. Vide tout au long du drame, il représente la présence fantasmagorique du chambellan Alving, ce « tiers pesant » qui hante sa famille bien après sa mort, et dont l'influence directe sur la vie de son fils devient explicite lorsque celui-ci prend place dans le fauteuil à la fin de l'acte III. Pour représenter visuellement, immédiatement, ce que l'auteur explique à loisir dans le texte - le poids des revenants, également représenté visuellement par les deux portraits de famille au mur - l'artiste renouvelle le mythe de la « chaise vide », objet d'une tradition culturelle séculaire encore aujourd'hui utilisé pour sa puissance symbolique dans la psychothérapie⁴⁸⁴, et l'affiche par sa position spectaculaire pour en faire le « **symbole compréhensible et expressif de la déchéance. (...) L'intention est claire : lorsque Oswald s'assoit, on sait – sans que cela soit dit – qu'il est condamné au déclin** ».⁴⁸⁵

La cheminée perdant ainsi sa fonction de pôle d'attraction, est dès lors dépouillée de l'ornementation superflue des candélabres et de la pendule. Mais l'artiste rétablit la valeur métaphorique de cette dernière en la remplaçant par une horloge, qu'il place dans le coin en fond de scène. Utilisée comme élément structurant dans la diagonale qui court l'espace, lorsqu'elle relie Oswald à sa mère dans les esquisses de l'acte I (fig. 11), ou figurant directement dans le prolongement de sa figure lorsqu'il est assis sur le sofa dans l'acte II (fig. 14), elle se voit investie d'une fonction supérieure, rappelant à tout moment le compte à rebours intimé à Oswald. Le motif de l'horloge comme *memento mori* est peu usité par l'artiste dans son oeuvre peinte, mais il réapparaîtra de façon éclatante dans son dernier autoportrait, *Entre le lit et l'horloge*⁴⁸⁶.

Autre élément ajouté, le palmier. Installé à cour, pour faire contrepoids à l'horloge, il assume de façon beaucoup plus discrète la fonction symbolique du jardin d'hiver qui ne figure pas sur les esquisses mais sera vraisemblablement réalisé sur scène.⁴⁸⁷ Objet *a priori* étrange dans une maison norvégienne, le palmier est en fait à la fois la transcription fidèle d'une décoration à la mode dans les intérieurs norvégiens au tournant du siècle – on le retrouve par exemple dans l'illustration naturaliste d'*Hedda Gabler* par Christian Krohg⁴⁸⁸ – et une métaphore de la pérennité de la nature. La nature symbolique de ces

⁴⁸⁴ L'école de Palo Alto préconise dans les thérapies familiales l'utilisation d'une chaise vide pour signifier « le tiers pesant », le parent disparu et néanmoins présent dans l'esprit de ses proches. (E. Goldbeter-Merinfeld, *Le Deuil impossible – Familles et tiers pesant*, coll. Art de la psychothérapie, ESF, Paris 1999.)

⁴⁸⁵ P. Hougen, cat. expo. 1975, Oslo, p. 12.

⁴⁸⁶ *Autoportrait entre le lit et l'horloge*, 1940-42, huile sur toile, 149x120, M 23.

⁴⁸⁷ Il est mentionné dans la lettre d'E. Frisch (annexe 7-b).

⁴⁸⁸ C. Krohg, *Hedda Gabler*, 1890, encre, Oslo, Nasjonalteatret.

éléments s'affiche clairement dans l'esquisse de l'incendie (fig. 17), lorsqu'ils sont seuls à être figurés dans l'atmosphère brumeuse qui enveloppe les éléments du décor : tandis que le haut du dossier du fauteuil surgit au premier plan, au fond la pendule et le palmier voient leurs dimensions élargies. Placés de part et d'autre du mur, ils deviennent les piliers de l'édifice, l'arbre symbole de vie s'opposant au destin fragile des hommes incarné par l'horloge.

Dans cet environnement, le paysage visible à travers la véranda, élément sur lequel reposait l'essentiel de la symbolique ibsénienne, perd de sa prééminence et devient une métaphore parmi d'autres. Comme dans le programme de *Peer Gynt* pour l'OEuvre, l'artiste a choisi un paysage typiquement norvégien, immédiatement identifiable par un public étranger : une montagne au sommet enneigé, vers laquelle mène une route bordée de fermes. Le texte indiquait « un fjord », mais le peintre ne cherche pas à figurer le caractère maritime du paysage ; le choix de la montagne permet d'explicitier l'ambiguïté introduite par le texte, la nature pouvant être aussi riante et source de vie par beau temps qu'impitoyable par mauvais temps. Dans l'esquisse de la dernière scène (fig. 18), l'utilisation du plan rapproché permet de traduire visuellement ce que le texte contient dans les derniers dialogues : Osvold perd la raison en appelant de ses vœux un soleil qui pointe mais qu'il est déjà incapable de voir. Pour exprimer cette ironie tragique, l'artiste a déplacé le fauteuil pour installer le personnage au centre de la pièce, dos au paysage qui s'impose derrière lui, et dont la beauté et la sérénité soulignent d'autant l'inertie et le désespoir régnant dans la maison. La mise en rapport entre une scène de maladie ou de mort et un paysage ensoleillé apparaît souvent chez Munch pour souligner avec ironie la dérisoire fragilité humaine en regard de l'éternelle nature. Le premier tableau à utiliser ce contraste est *Printemps* (fig.3), où une jeune fille tuberculeuse détourne la tête, trop faible pour supporter la vigueur du soleil et de l'air frais qui s'engouffrent dans la chambre par ce jour radieux ; dans son thème et sa composition, *Printemps* évoque le drame des *Revenants*, et la question d'une éventuelle influence littéraire peut se poser⁴⁸⁹. Le même contraste réapparaît souvent dans d'autres scènes tragiques, comme *La Mort du bohème* ou *L'Arbre*⁴⁹⁰ lithographie figurant des cadavres s'entassant sous un arbre tandis que le soleil rayonne : la vie survit à tout, et les destinées individuelles passent inaperçues dans le cycle universel – voilà un thème prisé tout autant par Ibsen que par Munch, mais cette coïncidence artistique est due moins à l'influence d'un artiste sur l'autre qu'à un héritage culturel commun.

Un autre élément essentiel du décor de Munch est l'utilisation expressive des couleurs. Les indications de Reinhardt préconisaient, pour les murs, « des lambris jusqu'à mi-hauteur, et au-dessus du papier peint décoloré, sans être clair » ; l'option choisie est donc celle de tons passés, vieillots sans être trop discrets ni trop clairs. Une maison aux couleurs ternes et tristes, qui expriment la morosité de la vie des habitants. La première esquisse de l'acte I (fig. 11) retranscrit ces instructions de façon assez fidèle. En optant pour les ocres dans leur gamme complète, Munch obtient une tonalité générale soutenue mais sans chaleur, comme il l'avait fait dans sa *Mort dans la chambre de la malade* (fig.

⁴⁸⁹ Voir *Troisième partie*, III, 2.

⁴⁹⁰ *L'Arbre*, 1916, lithographie de report, 210x355, repr. in cat. 1991-92, Paris-Oslo, p. 274.

9). Ce dégradé de teintes terreuses crée un subtil malaise : le beige du sol et des meubles donne aux éléments un aspect presque fantomatique, l'ocre clair des murs est rehaussé de touches rouges pour délimiter les volumes ; les notes de vert et marron soulignant la présence du plafond accentuent le caractère cubique, oppressant, de la pièce – là encore, l'artiste réalise un choix coloriste plus pictural que scénique, ce subtil équilibre pouvant difficilement être restitué sur scène. Dans cette palette de couleurs ternes ressortent les touches sonores des personnages d'autant plus isolés, tandis que la pâleur de la véranda au fond donne à la vue sur l'extérieur un caractère bien irréel, presque onirique. En cela, Munch traduit fidèlement l'instruction d'atmosphère générale de Reinhardt, celle d'un « **temps de pluie, terne et gris, plus clair à l'extérieur qu'à l'intérieur** ».

Dans d'autres esquisses, en revanche, les couleurs sont plus soutenues. La version d'Oslo de la première scène⁴⁹¹ présente la même composition dans des couleurs très proches de l'esquisse du deuxième acte (fig. 12). Le mobilier est réalisé par des touches rose vif, le jaune acide des murs répond au jaune terne des visages. Les couleurs sont vives, mais plus agressives que gaies. Loin d'égayer la scène, elles ne font que souligner la noirceur des silhouettes et du fauteuil et accentuer l'impression de malaise. L'utilisation symbolique des couleurs est très personnelle au peintre : le rose, qu'on pourrait considérer comme une couleur gaie, est de toute évidence ressentie comme déplaisante par l'artiste, qui plus tard l'utilise pour tout le fond de son terrible *Autoportrait pendant la grippe espagnole*⁴⁹². La proposition de l'artiste de couleurs plus agressives que celles envisagées initialement, a été suivie avec enthousiasme par le metteur en scène, comme ses autres suggestions, si l'on en croit le témoignage de son collaborateur Ernst Stern :

« Aujourd'hui, Reinhardt m'a montré dans son bureau une toile du célèbre peintre norvégien E. Munch. Elle représentait une pièce, dont le signe caractéristique était un gros fauteuil noir. (...) Le tableau de Munch, fait de sa manière habituelle, ne me donnait que très peu d'indices pour la réalisation en détails, et je le dis également à Reinhardt. 'Possible', dit-il, 'mais le fauteuil dit tout ! Ce noir rend parfaitement toute l'atmosphère du drame ! Et puis les murs de la pièce dans le tableau de Munch', continua-t-il. 'Ils ont la couleur de gencives malades. Nous devons nous efforcer de trouver du papier peint de cette couleur. Il placera les acteurs dans la véritable ambiance. L'expression a besoin pour se nourrir, d'un espace modulé par la forme, la lumière et avant tout la couleur !' »⁴⁹³

Le décor réalisé pour *Hedda Gabler* témoigne de la même démarche, construite sur un équilibre entre fidélité au texte et suggestions personnelles. En l'absence de document écrit hormis quelques courtes notes, on ignore si le metteur en scène Hermann Bahr a exposé à l'artiste au début du travail sa conception personnelle du décor, ou s'il l'a laissé entièrement libre. Qu'il l'ait étudié directement ou non, Munch a dans l'ensemble abordé le texte avec la même lecture interprétative que celle qu'il avait essayée dans *Les*

⁴⁹¹ Scène des *Revenants*, 1906, huile sur toile, 60x102, M 984.

⁴⁹² *Autoportrait pendant la grippe espagnole*, 1919, huile sur toile, 151x130, Oslo, Nasjonalgalleriet.

⁴⁹³ E. Stern, cité dans *cat. expo. 1975, Oslo, p. 12.*

Revenants.

Ibsen a été beaucoup plus précis dans ses didascalies d'introduction pour *Hedda Gabler* que pour *Les Revenants*, montrant l'évolution qu'il allait prendre dans un symbolisme des éléments toujours plus élaboré. Au contraire de la laconique présentation de la maison des Alving, un long paragraphe donne une vision détaillée d'un salon prolongé par une alcôve, salon bourgeois, à la décoration importante, presque chargée.⁴⁹⁴

La précision des détails laisse à penser qu'Ibsen a pu s'inspirer d'un intérieur réel : des détails tels que « des bibelots en terre cuite et en majolique » ou « une suspension à globe en verre dépoli », qui ne jouent aucun rôle dramatique, sont particulièrement étonnants, et font conclure à un décor naturaliste. Cependant, la précision des objets n'est pas gratuite, et outre la mise en contexte social qui a son importance dans le drame, les éléments visuels que sont le piano, le portrait du général, le poêle, l'aspect automnal du jardin, jouent un rôle soit dramatique, soit symbolique. Plus étonnant en revanche est le nombre impressionnant des chaises et canapés, qui totalisent dix-sept places assises, dans une pièce ne comptant que sept personnages, et là encore conduit à envisager la restitution d'un modèle précis plus qu'une création. Ibsen, qui pourtant a été metteur en scène dans sa jeunesse, semble avoir oublié les contingences matérielles de la scène, pour préconiser un décor de deux tables, deux canapés, un piano et une dizaine de sièges ! Suivre à la lettre les indications de l'auteur aurait été se heurter à un décor difficilement réalisable, et surtout d'un réalisme inutile, loin des positions - et des possibilités - du Deutsches Theater. Munch choisit donc d'épurer ce décor tout en veillant à en conserver la structure générale et la puissance évocatrice.

Les deux projets de décor parvenus jusqu'à nous (fig. 25, fig. 102) sont assez différents l'un de l'autre. A la lumière des esquisses ultérieures et de la correspondance de Munch portant sur l'achat du mobilier (entre autres des croquis faits dans ses lettres) , on peut conclure que le second dessin (fig.102) est vraisemblablement la proposition retenue. Les annotations qui y figurent, de la main de Munch et de Bahr, semblent confirmer cette hypothèse. Ainsi, après avoir envisagé un décor assez moderne et synthétique, dans la lignée des *Revenants* - on retrouve dans la détrempe le fauteuil noir d'Osvald -, Munch a finalement opté pour un décor plus naturaliste, s'attachant en particulier à rendre avec une précision assez inhabituelle le style du mobilier norvégien.. Ce choix n'est en réalité que le corrélatif de la description détaillée du texte. En effet, à la

⁴⁹⁴ « Un grand salon, meublé avec goût, de couleurs sombres. Au fond, une grande double porte, s'ouvrant sur une autre chambre, plus petite, meublée et décorée dans le même style que le salon. A droite (dans le salon) une porte à deux battants conduisant au vestibule. A gauche, en face, une porte vitrée ouvrant sur une véranda et, plus loin, le jardin. Arbres au feuillage automnal. Sur le devant, au milieu du salon, une table ovale couverte d'un tapis et entourée de chaises. Plus près, à droite, un grand poêle en faïence sombre, un fauteuil à haut dossier, un petit banc avec coussins et deux tabourets. Dans l'angle du fond, à droite, un canapé de coin et une petite table ronde. A gauche, au premier plan, à quelque distance du mur, un canapé, une table et deux sièges. Plus loin, au-delà de la porte vitrée, un piano. De chaque côté de l'ouverture du fond se trouvent des étagères avec des bibelots en terre cuite et en majolique. Dans la pièce du fond : un canapé, une table et deux sièges. Au-dessus du canapé est accroché le portrait d'un bel homme d'un certain âge, en uniforme de général. Au-dessus de la table, une suspension à globe en verre dépoli. Au salon, des bouquets de fleurs sont posés à même les tables. D'épais tapis recouvrent le sol des deux pièces. Le soleil pénètre par les portes vitrées ». Les citations d'*Hedda Gabler* sont extraites de l'édition Actes Sud, 1981.

différence des *Revenants*, où le décor soulignait le drame et en incarnait l'ambiance, la maison d'*Hedda Gabler* constitue en elle-même un enjeu dramatique; son agencement est investi de significations, et de constantes allusions à son propos sont faites, qui illustrent avec force l'incompatibilité entre le monde d'Hedda et celui de son époux. La maison est luxueuse, et incarne l'ambition sociale dont est prisonnière l'héroïne, qui n'est pourtant qu'un leurre pour masquer l'inanité de sa vie. Cet achat, ainsi que celui des meubles et des tapis, est au-dessus des moyens de Tesman. Le malaise créé par les exigences de « la fille du général » pèse autant sur son époux amoureux, qui doit avoir recours à l'hypothèque car « il m'était tout à fait impossible de lui offrir un intérieur de petit-bourgeois ! », que sur sa tante à qui Hedda fait comprendre sans délicatesse son statut modeste.

Dès la première scène, donc, le décor révèle l'essence du drame : Hedda est un être socialement et psychologiquement déraciné. La pièce doit donc être un mélange de luxe et de conformisme parcimonieux, qui révèle le fossé entre les ambitions d'Hedda et la réalité qui s'impose à elle: « **Oui, voilà ! Vivre chichement ! C'est ce qui fait que la vie devient si médiocre . Totalemment et définitivement dérisoire - parce que c'est comme 'ça' ».**

C'est pourquoi le peintre accorde un soin particulier au décor, cherchant même des modèles tout à fait précis pour les meubles et les tissus. Il précise dans sa lettre à Ravensberg que la maison doit avoir « de beaux meubles modernes » (annexe 8d), puis semble se raviser. Les souvenirs d'A. Kahane évoquent « de merveilleux vieux meubles rustiques norvégiens », qui « trônaient superbement sur la scène, et Mme Hedda Tesman dans son salon pouvait faire des envieux »⁴⁹⁵. Ce décor reste fidèle au texte préconisant un salon « meublé avec goût », option inverse de celle choisie pour la création de la pièce à Londres en 1891, où Henry James avait été particulièrement frappé par la laideur de l'intérieur, « signe d'une vie provinciale limitée ! »⁴⁹⁶

Si la transposition visuelle est fidèle, elle n'est pas non plus littérale, et le peintre reprend la structure générale tout en faisant subir au décor préconisé par l'auteur plusieurs modifications dictées par un souci premier de lisibilité.

Suivant en cela les didascalies, il installe au centre de la scène une table recouverte

⁴⁹⁵ « [Ich erinnere mich auch, daß]Munch damals unter anderem für die Tochter des General Gabler sehr wirksam und richtig ein Interieur aus wundervollen alten echten norwegischen Bauernmöbeln zusammenstellte, die er selbst in Norwegen für uns aussuchte und aufkaufte. Als sie in Berlin ankamen, stellte sich allerdings heraus, daß die echten alten norwegischen Bauernmöbeln eine verdamnte Ähnlichkeit mit vielem hatten, was damals im Deutschland unter dem Namen Jugendstil grassierte. (...) Immerhin als Munch die letzte Hand ans Werk legte, standen die Dinge prächtig im Raume und Frau Hedda Tesman war um ihre Diele zu beneiden ». [Je me rappelle aussi que] Munch agença autrefois pour la fille du Général Gabler, de façon très juste et expressive, un intérieur fait de merveilleux vieux meubles rustiques norvégiens, qu'il alla chercher et acheter lui-même en Norvège. Quand ils arrivèrent à Berlin, il s'avéra toutefois que ces véritables meubles rustiques norvégiens avaient une satanée ressemblance avec ce qui autrefois en Allemagne sévissait sous le nom de Jugendstil. (...) Toujours est-il que lorsque Munch mit les dernières touches, les objets trônaient superbement sur la scène, et Mme Hedda Tesman dans son salon pouvait faire des envieux ». Arthur Kahane, *Berliner Tagblatt*, 28.10.1926. Cité in H. Midbøe, p. 35.

⁴⁹⁶ Cité in M. Meyer, 1967, p. 694.

d'un tapis, entourée de deux chaises. En revanche, il supprime la deuxième table et ses sièges, d'une utilité contestable, d'autant que celle qui reste n'a elle non plus aucun rôle dramatique particulier, et relève essentiellement d'un souci de réalisme de la part du scénographe comme de l'auteur. En outre, il repousse vers le fond, sous la fenêtre, le canapé qui devait se trouver au premier plan. Parti pris surprenant puisque c'est là que se déroulent nombre de conversations, la logique s'opposant à ce que des scènes entières soient jouées en fond de scène. Il semble qu'ici le souci visuel ait primé sur les contingences théâtrales, et que l'artiste ait cherché une relative symétrie autour de l'ouverture centrale, les deux canapés se faisant face (fig. 22), mais Hermann Bahr le rappellera à certaines contingences théâtrales⁴⁹⁷. Le mur à jardin est ainsi constitué, au fond d'une large fenêtre au-dessus du canapé, en devant de scène d'une large porte à double battant, celle qui vraisemblablement conduit au vestibule et qu'Ibsen avait placée du côté opposé. Ce faisant, la véranda et son paysage automnal se retrouvent dans le mur du fond, mais cette option qui répète le procédé utilisé dans *Les Revenants* sera modifiée ultérieurement par le metteur en scène qui tient à conserver l'emplacement originel de la véranda⁴⁹⁸.

Toujours dans un souci d'épuration, Munch supprime les étagères des bibelots et réduit le nombre de tapis qui dès lors ne recouvrent que l'espace central. Il abandonne encore - semble-t-il - le secrétaire d'Hedda, dans lequel doivent se trouver les pistolets de son père, à moins qu'il n'ait transféré cet élément d'importance dramatique primordiale dans la petite pièce du fond, déjà vouée à la mémoire du Général, comme en témoigne son portrait. De la même façon, il semble hésiter sur l'emplacement du piano, autre vestige de l'ancienne vie d'Hedda, qu'il place dans le premier croquis - contrairement aux didascalies - dans la pièce principale, mais que l'on ne revoit pas dans les esquisses suivantes. Peut-être s'est-il finalement résolu à le laisser invisible, malgré sa signification symbolique. Enfin, il modifie un espace primordial dans la pièce : le coin près du poêle en devant de scène, qu'Ibsen a pourvu d'une pléthore de sièges. Ce lieu est investi d'une double valeur dramatique et symbolique, puisque c'est là que se révèlent successivement tous les secrets des personnages et que se déroulent les deux apogées dramatiques : lorsque Hedda brûle le manuscrit, et lorsque le juge Brack la menace du scandale, provoquant son suicide. Munch décide de supprimer tout élément qui ne serait pas essentiel, tels ces banc, coussins et tabourets divers des didascalies. Puisque toutes ces scènes de confiance confrontent deux personnages, il ne laisse que deux sièges : un fauteuil et une chaise légèrement plus basse, la nature du mobilier reproduisant les luttes de domination qui se déroulent là. En ce qui concerne le feu, Munch et Bahr ont hésité entre le poêle préconisé par Ibsen et une cheminée, la dernière option étant semble-t-il celle retenue⁴⁹⁹, la cheminée possédant la même valeur symbolique que le poêle tout en offrant une plus grande puissance d'expression visuelle.

Pour l'agencement général, et plus précisément pour les détails du mobilier, l'artiste s'est finalement moins inspiré du texte que de la photographie de l'intérieur de Thorvald et

⁴⁹⁷ Dans un courrier du 09.01.1907, H. Bahr accuse réception des esquisses du décor, qu'il trouve excellentes, mais tient néanmoins à modifier l'emplacement du sofa, qui doit se trouver en devant de scène. Cité in H. Midbøe, p. 59.

⁴⁹⁸ Annotation sur le croquis T1581.

Mally Lammer, extraite d'une brochure envoyée par Ravensberg (annexe 11). Elle aura servi de source d'inspiration essentiellement en ce qui concerne les détails pratiques, comme le style du mobilier à piètement à billes, du chandelier et surtout la tenture encadrant l'ouverture sur la pièce du fond, l'artiste ayant pour le reste éliminé la profusion de bibelots et tableaux.

La perte de certains éléments symboliques – perte dans les esquisses, mais non dans la mise en scène, car le secrétaire par exemple se doit d'exister – est compensée par l'ajout d'autres éléments issus de son écriture symbolique personnelle. Un premier domaine qui porte la marque du peintre est l'expressivité des couleurs. A l'inverse des teintes sombres préconisées par Ibsen, le décor de Munch montre l'opposition franche des couleurs complémentaires, avec le bleu foncé des murs, le jaune vif du fond (sur les dessins, mais semble-t-il réalisé en orange) , le « jaune brun » du mobilier et les motifs rouges sur les tissus noirs. Ce colorisme marqué, peu réaliste, qui frappera Gustav Schiefler par son expressivité (annexe 12). En effet, de la même façon que dans les *Revenants*, l'aspect terne de la maison, avec sa couleur de « gencives malades », illustre visuellement la maladie et le manque de « joie de vivre » de ses occupants, ici c'est bien l'excès de passion et la violence d'Hedda qui s'incarnent dans le décor. Particulièrement évocatrices sont les fleurs rouges éclatantes sur le tissu noir des rideaux. Si ce motif existe déjà , beaucoup plus innocent, sur la photographie exploitée, il est accentué et agrandi dans les esquisses, et acquiert une expressivité presque dérangeante. Ce motif évoque les lithographies de Vuillard, en particulier ses *Intérieurs* et son programme de 1893 pour le Théâtre de l'OEuvre pour une autre pièce d'Ibsen, *Rosmersholm*⁵⁰⁰. Ici comme là, les principaux protagonistes de l'histoire ne sont plus les êtres humains, qui sont soit absents, soit noyés dans le décor, mais bien ces lieux chargés d'une inquiétante présence.

L'esquisse d'ambiance qui représente Hedda dans son salon (fig. 22) rend de façon encore plus manifeste le rôle du décor en tant qu'élément actif du drame, au même titre que les personnages. L'oeil du peintre s'est ici focalisé de façon surprenante plus sur l'environnement que sur l'héroïne, excentrée dans l'espace, et dont la silhouette stylisée n'est plus qu'un élément formel parmi d'autres. Le plan rapproché permet de distinguer les étonnants motifs du canapé d'angle : sur le dossier, tels des « caractères hiéroglyphiques »⁵⁰¹, alternent des images de couples dansant ou s'enlaçant. Les couleurs vives des silhouettes, exaltées par le tissu noir, s'accordent aux différents tons de la pièce. Bien que très stylisées, ces silhouettes enlacées sont un rappel direct des images que Munch réalise au même moment dans sa frise du foyer du théâtre : le format oblong, la suite ininterrompue des couples aux fortunes diverses, la ligne cursive et

⁴⁹⁹ Dans son dessin au crayon (fig. 102), le peintre avait annoté « cheminée » à droite du croquis. Dans sa lettre du 6 décembre, Bahr lui demandait : « Vous êtes-vous décidé pour une cheminée ou un poêle ? Je pencherais pour un poêle, mais tel qu'on voit clairement le feu brûler », mais un courrier de Bahr du 9 janvier mentionne finalement une cheminée.

⁵⁰⁰ E. Vuillard, *Paysages et intérieurs*, 1899, recueil de lithographies en couleur, Paris, Bibliothèque Nationale. E. Vuillard, *Rosmerholm*, 1893, programme pour le Théâtre de l'OEuvre, Paris, Bibliothèque Nationale.

⁵⁰¹ P. Krieger, p.27.

décorative des silhouettes, sont les éléments parcourant les épisodes de la *Frise Reinhardt*, suite de rêveries amoureuses au clair de lune. Parmi eux, *Couple sur la plage*⁵⁰² est une version plus narrative que symboliste du *Baiser*, transposée dans l'univers serein et romantique du rivage. Cette auto-citation sert de rappel discret, au milieu d'un salon conformiste et bien ordonné, de la force irrésistible des puissances naturelles, l'instinct vital et l'amour – celles là même qui, réprimées et refoulées pour répondre aux exigences de la société, deviennent destructrices et prendront une cruelle revanche dans le destin d'Hedda. Mais le symbole reste peu accessible et sera en outre bien difficile à réaliser concrètement.

A la lumière de ce « symbolisme déguisé », l'arche formée par l'ouverture du fond de scène, auprès de laquelle la silhouette fragile d'Hedda se trouve, prend également une signification particulière. Munch a choisi, pour la séparation des deux pièces sur scène, non pas la porte vitrée choisie par Ibsen, mais un espace ouvert encadré de tentures. L'idée est empruntée à la photographie des Lammers, et cette sorte de séparation devait être assez courante⁵⁰³, mais Munch en exploite les possibilités expressives, détournant le motif architectural innocent en élément hautement symbolique : à travers cette arche se laisse entrevoir un espace mystérieux, que le spectateur ne peut investir, où l'action perçue par éclairs n'en est que plus intense ; c'est la pièce du fond, dominée par le portrait du Général, incarnation du souvenir omniprésent du père d'Hedda et du poids de l'inconscient dans la destinée humaine. Sa valeur dramatique s'affirme en particulier lors du dénouement : quand Hedda désespérée décide de mettre fin à ses jours, elle franchit ce seuil pour aller dans la petite pièce. Avec ses lignes droites, découpant l'espace de façon tranchante, l'arche choisie par Munch se révèle alors la lointaine évocation d'une guillotine, sinistre présage encore attisé par la lourdeur des rideaux noirs rehaussés des tâches rouges des fleurs, et par le lustre se détachant sur le fond du rideau, suspendu tel une épée de Damoclès : le destin d'Hedda est scellé d'avance. Ce motif formel a dû particulièrement plaire à Munch par sa ressemblance avec la *Porte de l'Enfer* de Rodin, à laquelle l'artiste se réfère lorsqu'il assemble certains tableaux de la *Frise de la Vie* autour de la porte de son atelier dans sa maison d'Ekely.

Le jugement de P. Krieger, selon lequel les esquisses du décor restituent la vision de Munch d'un salon contemporain de la grande bourgeoisie, « dans laquelle il s'est éloigné des indications scéniques d'Ibsen »⁵⁰⁴ est donc à nuancer : Munch a su exprimer sa vision propre, et prendre les libertés nécessaires à la création personnelle, mais il est resté en accord avec l'esprit de la pièce : son décor d'apparence réaliste, intérieur qu'on peut s'attendre à trouver dans un salon bourgeois norvégien, n'en véhicule pas moins par un certain nombre d'éléments symboliques une atmosphère particulière. C'est un décor plus suggestif qu'affirmatif, pourrait-on dire, où l'équilibre est atteint entre lecture littérale et

⁵⁰² *Couple sur la plage*, 1906-07, tempéra sur toile, 90 x 155, Berlin, Nationalgalerie.

⁵⁰³ On la retrouve dans une photographie de la mise en scène d'*Hedda Gabler* au Nasjonalteatret de Christiania en 1913 ; il n'est cependant pas impossible qu'il s'agisse là d'un emprunt fait à la scénographie de Munch.

⁵⁰⁴ « Eine Skizze zeigt Munchs Auffassung von einem zeitgenössischen großbürgerlichen Salon, worin er sich weitgehend an Ibsens Szenenanweisungen hielt ». P. Krieger, p. 27.

lecture interprétative, l'interprétation personnelle n'étant permise que pour mieux servir le texte. Contrairement à d'autres scénographes, Munch fait preuve d'une lecture approfondie du texte, mais se montre dans ses esquisses comme plus tard dans ses illustrations plus attaché à restituer l'esprit que la lettre. En investissant le décor d'une valeur interprétative, il poursuit la démarche initiée par Ibsen et la rend plus manifeste, se situant en cela dans le mouvement d'innovation théâtrale du tournant du siècle. D. Bablet voit en effet comme une des caractéristiques de la scène moderne l'évolution du décor de théâtre. Par sa réalisation confiée à des artistes et non plus des régisseurs, le décor de théâtre voit son statut modifié ; de cadre de représentation uniquement matériel, indépendant de l'intrigue, il devient un élément à part entière du spectacle : « **Le décor est évocation du drame, il est dicté par lui. (...) Il émane du drame et en souligne la vie interne. Il concrétise les impressions que l'oeuvre dramatique suscite en l'esprit du peintre. Il matérialise une vision spirituelle** »⁵⁰⁵.

2 - La préséance du discours

Une lecture toujours plus sélective dans les commentaires graphiques

Le caractère collectif des travaux de scénographie est une des raisons qui expliquent la grande fidélité au texte : pris dans une logique de groupe, au service d'une mise en scène, Munch en tant que décorateur-scénographe n'a à aucun moment cherché à ce que son inspiration propre détrône le texte dans le résultat final. Lorsqu'il aborde les illustrations, cependant, le contexte privé et purement ludique de sa lecture le pousse à s'autoriser un choix beaucoup plus arbitraire et une interprétation plus ou moins soumise au matériau littéraire. C'est ainsi que le décor, soigneusement étudié et retranscrit dans les esquisses d'ambiance, se voit dans *John-Gabriel Borkman* subordonné à la fantaisie de l'illustrateur. Si le paysage hivernal de l'acte IV est restitué avec soin, c'est que l'artiste a considéré qu'il était un des éléments essentiels du drame, et il lui accorde un rôle presque démesuré, en faisant l'acteur primordial. Tout au contraire, l'intérieur de la maison Rentheim tel qu'il apparaît dans les trois premiers actes fait l'objet d'une impasse quasiment absolue.

Le premier dessin réalisé sur la pièce (fig. 44) ne garde des précisions données dans les didascalies du décor de l'acte I⁵⁰⁶ que de rares éléments, ceux qui ont une valeur symbolique : les hautes fenêtres au fond de la pièce, à travers lesquelles « la neige tourbillonne dans le crépuscule » - signe révélateur des tempêtes intérieures des

⁵⁰⁵ D. Bablet, *Esthétique générale du décor de théâtre, de 1870 à 1914*, Paris, 1965, p.181.

⁵⁰⁶ « Au rez-de-chaussée. Ameublement ancien, d'un éclat fané. Une porte à coulisses fait communiquer le salon avec une pièce située au fond et donnant, par une porte-fenêtre, sur le jardin, qu'on distingue dans le crépuscule : la neige y tombe à petits flocons. A droite, la porte du vestibule. Plus près, un vieux poêle de fer, où brûle un brasier. Au second plan à gauche, une petite porte. Sur le devant, du même côté, une fenêtre dont les épais rideaux sont baissés. Entre la porte et la fenêtre, un canapé tendu de poils de chèvre. Devant le canapé, une table couverte d'un tapis. Sur la table, une lampe allumée et coiffée d'un abat-jour. Près du poêle, un fauteuil à haut dossier ».

personnages ; les épais rideaux, qu'encadrent avec élégance ces hautes vitres, sont le seul vestige de la « grandeur fanée d'autrefois ».⁵⁰⁷

Le décor de l'acte I est de caractère essentiellement naturaliste, et le désintérêt de l'illustrateur peut se comprendre par sa relative neutralité dramatique. Celui de l'acte II, en revanche, est particulièrement important car il est la transposition visuelle de l'âme de son propriétaire. La chambre de Borkman est en réalité l'ancienne salle de réception de la maison ; son allure royale, avec les murs tendus de tapisseries inspirées de motifs classiques (fort éloignés de la tradition norvégienne), la monumentalité des portes, la somptuosité du mobilier, « de style Empire », est un écho du caractère napoléonien qu'Ibsen donne ouvertement à son héros, tant dans ses postures – il n'hésite pas à mettre la main dans son gilet – que dans ses discours.⁵⁰⁸

Dans le premier dessin montrant Borkman dans sa chambre (fig. 45) le décor « en toile de fond » est dépouillé, loin de la pièce grandiose imaginée par Ibsen. Dans l'ensemble des dessins portant sur cet acte, l'intérieur est soit quasiment inexistant, soit celui d'une chambre ordinaire (fig. 45 à 53). De même qu'il a supprimé les détails luxueux du décor, Munch efface tout signe de distinction dans l'apparence du personnage, qui n'est plus « vêtu d'habits noirs, assez anciens et cravaté de blanc », mais porte un simple pardessus. L'aspect social du drame de Borkman, le banquier parvenu au sommet puis déchu, est pourtant un élément déterminant de la pièce, et Ibsen avait bien pris soin de le souligner, tant dans le décor et les costumes que dans les dialogues et les procédés visuels. Le fait que Munch délaisse totalement cet aspect du drame est donc le fruit d'un choix délibéré, non d'une simple distraction⁵⁰⁹. Dans le dessin montrant Borkman et son ami Foldal (fig. 46), l'artiste a même accentué l'inélégance de son personnage, par le contraste avec la mise tout à fait correcte du visiteur, à un point qui devient difficilement conciliable avec l'idée que l'on se fait de Borkman, présenté par l'auteur comme « **un homme d'une soixantaine d'années, de taille moyenne, fortement charpenté. Grand air, fin profil, yeux perçants, chevelure et barbe blanchissantes et crépues** », et dont la prestance et le charisme restent, jusque dans ses derniers moments, les atouts majeurs. A travers ces vêtements trop larges, l'artiste s'attache à restituer plus le caractère carcéral de la situation de Borkman que sa splendeur passée. De même, la pièce où Borkman accueille son visiteur est cette fois d'un dénuement tel qu'elle se transforme en cellule, et notre héros, passif, les bras pendant sans force le long du corps, le visage carré au crâne rasé, a tout du prisonnier qui reçoit une visite. Alors que dans le texte, Borkman semble octroyer une faveur au dévoué Foldal en le recevant – « Ah, ce n'est que toi », lui lance-t-il « d'un air moitié déçu, moitié satisfait » - ici il apparaît au contraire soumis, aux ordres de son élégant visiteur, qui n'a rien lui non plus de l'homme

⁵⁰⁷ Traduction littérale de la version originale.

⁵⁰⁸ « Acte II : Au premier étage. L'ancienne salle des fêtes. Murs tendus de tapisseries aux couleurs fanées représentant des chasses et des bergeries. A gauche, une porte à deux battants. Plus près, un piano. Au fond à gauche, une porte dérobée. A droite, au milieu, un bureau en chêne sculpté, disposé contre le mur et chargé de livres et de papiers. Plus près, un sofa, une table et des chaises. Tout l'ameublement est de style Empire. Lampes allumées sur la table et sur le bureau ».

⁵⁰⁹ Ingmar Bergman, dans sa mise en scène de 1985, supprima également tous les éléments d'un symbolisme trop évident.

« vieux, usé, voûté, aux yeux bleus, au regard doux, à la chevelure grise et rare tombant sur le col de son habit ». Le commentaire graphique, dans l'atmosphère comme dans la physionomie des personnages, s'éloigne ici pour la première fois du texte au point que hors du contexte général du cahier, la scène ne serait pas identifiable⁵¹⁰.

Pour autant, on ne peut en conclure que l'illustrateur a détourné le texte, car ce caractère carcéral, que Munch rend explicite, transparaît dans le drame. Plusieurs phrases de Borkman y font allusion, et le personnage dans l'acte IV en fait clairement état, lorsqu'il exprime son soulagement d'être enfin dehors et confie à Ella qu'il a le sentiment d'être « un prisonnier échappé »⁵¹¹.

De même, la série graphique montrant le rapport de forces entre Borkman et les deux soeurs (fig. 49-53) en donne une vision souvent moins cruelle qu'Ibsen. Si « l'enfer, c'est les autres » comme l'assènera Sartre dans son *Huis clos* fortement marqué par cette pièce, la majeure partie de la série insiste sur leur fragilité, et les présente comme des victimes plutôt que comme leurs propres bourreaux. Dans une des versions (fig. 49), la posture de Borkman - celle d'un écolier pris en faute - et son expression du visage, presque hébété, sont aux antipodes de la morgue et du génie du « loup malade » d'Ibsen. Dans une autre (fig. 50), les mains jointes, les jambes enserrées par les traits de pinceau rouges, les yeux levés, il fait figure d'un accusé comparant à la barre, où les deux femmes seraient témoins à charge : « Souviens-toi du péché envers moi ! » ne cessent-elles en effet de lui rappeler tout au long de la pièce. La composition restitue littéralement la notion sous-jacente de procès intenté au héros, mais Munch accentue la vulnérabilité du personnage, oubliant que Borkman résiste opiniâtrement aux accusations des deux femmes, convaincu envers et contre tous du bien-fondé de ses actes : « **Le verdict auquel j'aboutis à chaque fois est celui-ci, que la seule personne contre laquelle j'ai péché, c'est moi-même** » conclut-il même la scène avec un aplomb déconcertant. « **Ma conviction intime, triomphante (...) m'acquitte !** »⁵¹² La démarche de l'artiste est donc celle d'une fidélité spirituelle plus que d'une fidélité littérale, car il n'hésite pas à faire l'impasse sur des pans entiers du drame pour en extraire la « substantifique moelle ». De la même façon, certains des dessins donnent une image tout autre que celle d'un prisonnier, et encore éloignée de celle du « Napoléon en exil » d'Ibsen. Un des dessins⁵¹³ montre une pièce encombrée, où le mobilier comme le plafond bas acculent l'homme dans un espace toujours plus restreint, exprimant avec force le sentiment de claustrophobie que ressent Borkman⁵¹⁴ ; le héros porte un curieux vêtement,

⁵¹⁰ L'intitulé du dessin dans le catalogue de 1975, qui reprend la phrase de Borkman « Ah, ce n'est que toi », indique l'entrée de Foldal ; pourtant, la distance entre les deux hommes, la tension qui domine la scène comme la mise du visiteur se rapprochent plus de la sortie prématurée de Foldal, qui blessé par Borkman, part avec dignité : « 011FOLDAL, *prenant son chapeau* Mais maintenant tu n'es plus qu'un étranger pour moi. BORKMAN Toi aussi, tu en es un pour moi. FOLDAL Bonne nuit, John-Gabriel. BORKMAN Bonne nuit, Vilhelm ».

⁵¹¹ Traduction littérale de la version originale. Le comte Prozor opte, curieusement, pour « forçat libéré ».

⁵¹² Traduction littérale de la version originale.

⁵¹³ *Borkman en peignoir*, ca 1930, fusain, 255x408, T 215-44r

une robe de chambre semble-t-il. Cet élément qui introduit dans la situation une notion de maladie, rappelant *L'Autoportrait pendant la grippe espagnole* dans lequel Munch s'était dépeint en peignoir, particulièrement affaibli, est une apparente trahison du texte, car Ibsen s'ingénie au contraire à montrer les efforts du personnage pour rester imposant. Mais il est en réalité la retranscription visuelle de l'état de Borkman tel qu'il est à plusieurs reprises mentionné par son épouse, celle d'un « loup malade ». La métaphore est filée dans un des dessins situés beaucoup plus tard dans la pièce, lorsque Borkman sort à l'acte IV⁵¹⁵, descendant les marches sous le regard des soeurs l'une à côté de l'autre. La présence des deux femmes et leur attitude, comme si elles attendaient, encourageaient même la sortie de Borkman, est en désaccord avec la logique dramatique ; l'attention qu'elles prêtent à l'homme qui descend péniblement l'escalier en s'appuyant sur la main-courante, crée l'impression que Borkman fait ici ses premiers pas de convalescent après de longues années d'alitement.

L'artiste joue ainsi avec les diverses métaphores utilisées par l'auteur pour définir le drame de Borkman, dont la réclusion est tout autant psychique que matérielle. En délaissant le contexte social et financier, il s'attache au drame humain, dépeignant un homme en cage, abandonné même par ses intimes, tourmenté et en proie au doute, à l'esprit fragile oscillant entre génie et folie. Ici, l'illustrateur a volontairement dépouillé l'écriture ibsénienne de ses strates successives pour n'en montrer que le noyau signifiant, la démonstration finale. Sous une apparente désinvolture, les commentaires graphiques montrent tout au contraire une intelligence très fine de l'écriture ibsénienne, qui permet à l'artiste de décoder les éléments utilisés comme intermédiaires entre la pensée de l'auteur et la création théâtrale. Cette « traduction » d'un langage métaphorique – qui a contribué à accuser Ibsen d'hermétisme – en une image directe ne se limite pas à la seule superposition des styles réaliste et symbolique, procédé solidement ancré dans la tradition picturale, et que Munch maîtrise tout autant que l'auteur. La même mise à plat des métaphores est utilisée lorsque l'artiste joue avec les genres littéraires, que ce soit le drame historique ou le conte folklorique, comme moyen de satire politique et sociale.

La réactualisation des propos de l'auteur

Les Prétendants à la couronne ou les horreurs de la guerre

Le dessin exécuté par le jeune Munch sur un épisode des *Prétendants à la couronne*, en 1877, montre que l'oeuvre non seulement faisait partie de l'héritage culturel de l'artiste, mais également qu'elle a dû exercer une impression particulièrement forte sur lui. L'importance de la lecture dans la famille Munch est avérée, et en particulier celle de l'histoire, source de fierté puisque l'oncle paternel d'Edvard, P.A. Munch, a rédigé la première *Histoire du peuple norvégien*. Selon les dires du peintre, les soirées des enfants Munch se déroulaient souvent en écoutant leur père leur lire les sagas et les drames

⁵¹⁴ « Si je remontais dans la salle maintenant, le plafond descendrait, les murs se resserraient pour m'étouffer, pour m'écraser comme une mouche ! » (acte IV)

⁵¹⁵ *Borkman sortant*, 1926-30, encre et plume, 171x206, T 243-28.

historiques. Pourtant, à la différence du premier dessin, les illustrations exécutées sur la pièce montrent que si la dimension historique du drame est restituée, elle n'en est pas, loin s'en faut, le caractère premier.

Le choix du bois gravé, il est vrai, contribue à inscrire les illustrations dans le contexte de la tradition historique, et son caractère fruste s'accorde à merveille avec les images rudes d'une époque médiévale, mais on ne saurait attribuer ce choix du *medium* à la seule volonté d'évoquer un passé lointain, car l'utilisation du bois gravé, remis au goût du jour depuis Lepère, est une des techniques les plus prisées de l'artiste qui s'y est montré particulièrement novateur, inventant en particulier plusieurs procédés de bois en couleurs ; le bois est à l'époque des illustrations des *Prétendants* à son apogée, surtout chez les expressionnistes allemands subissant de plein fouet l'influence de Munch depuis son exposition triomphale à Prague en 1905.

Le bois gravé a également été utilisé par les illustrateurs de la *Saga de saint Olav* de Snorre, dont l'édition en 1899 a constitué un événement majeur, initiant l'art de l'illustration en Norvège. Dans quelle mesure le projet d'édition illustrée de la pièce d'Ibsen a-t-il été conçu comme devant concurrencer cette édition mythique, cela reste flou ; il n'est en revanche pas douteux que l'artiste a consulté l'ouvrage, et le témoignage même imprécis de Stenersen démontre que l'un des buts de l'illustrateur était de réaliser une oeuvre du même genre. La gravure *Après la Bataille de Laaka* (fig. 66) présente des parallèles assez nets avec un dessin d'Halfdan Egedius, *Les Hommes de Rørek courant à terre* (fig. 103) : similarités dans la composition, dans la position des silhouettes, et surtout dans le rendu du sol et du ciel en de longs traits parallèles, inspiré de la technique de traitement linéaire (« *Strekkteknikk* ») caractéristique du « style saga ». L'artiste n'a pas seulement cherché à s'inspirer des productions historicisantes de ses collègues pour créer une atmosphère du passé, il a également eu recours aux procédés formels de l'art folklorique national, tel le traitement géométrisant dans *La Mort de l'Evêque Nikolas* (fig. 110) des têtes des personnages, en analogie avec des dessins de personnages d'Egedius mais surtout inspiré des oeuvres de tapisserie traditionnelles. Les gravures témoignent d'une certaine tendance primitiviste dans leur traitement, mais cette tendance est aussi un phénomène contemporain indépendant du contexte littéraire, les silhouettes découpées en un bloc, aux formes simplifiées, rappelant par exemple les figures néoprimitives des scènes folkloriques de Gontcharova ou Kandinsky.

D'une façon générale, si l'artiste a cherché à imprimer un caractère plus primitif à son style, il ne s'est pas complu dans la reconstitution historique. Les costumes et accessoires sont réduits au strict nécessaire, le contexte médiéval étant suggéré plutôt que démontré par l'insertion d'éléments-repères isolés (épées, chevaux, architecture). Une telle discrétion dans le rendu du contexte historique n'est pas signe d'un refus de suivre l'auteur dans son oeuvre imaginée ; procédant de la même démarche consistant à épurer le texte pour mieux le faire comprendre, elle permet à l'artiste d'actualiser le message de la pièce et d'atténuer la distance que le lecteur prendrait avec la situation.

Sous le drame historique est en effet sous-jacente une réflexion liée à des événements politiques. Ibsen commença à écrire son drame en 1858, puis l'abandonna pendant un temps, ne le reprenant qu'en 1863 pour l'achever en deux mois, ce réinvestissement étant de toute évidence provoqué par les événements graves qui

bouleversaient l'Europe du Nord : un des thèmes de la pièce est la confrontation entre deux conceptions différentes du territoire - la dispersion traditionnelle en petits royaumes prônée par Skule s'opposant au rêve d'unité nationale d'Håkon. Le drame était dès 1858 porteur des idées politiques de l'auteur qui, irrité des querelles nationalistes entre Norvège, Suède et Danemark, leur opposait un pan-scandinavisme passionné. Cette réflexion politique prit soudainement une valeur d'actualité brûlante lorsque la guerre éclata en novembre 1863 entre le Danemark et la Prusse pour la souveraineté sur les duchés de Schleswig-Holstein⁵¹⁶. Bismarck, soutenu par l'Autriche, envahit les territoires revendiqués, et l'absence d'intervention des alliés du Danemark provoqua l'indignation d'Ibsen, pour qui « **un jour, l'histoire crachera[it] à la face de la Suède et de la Norvège pour leur part dans cette affaire** »⁵¹⁷. La pièce fut écrite cependant dans l'été 1863, lorsque la guerre n'était encore qu'imminente, et son propos se veut un rappel des horreurs de la guerre ainsi qu'une incitation à la réconciliation scandinave :

« La Norvège est un royaume, elle va devenir un peuple. Les Trondes s'opposaient aux gens du Vik, les Agdes aux Hordalandais, les Hålogalandais aux gens du Sogn. Tous ne vont faire qu'un, désormais, et tous vont savoir, tous vont comprendre qu'ils ne font qu'un ! ».

Le drame des *Prétendants* s'éloigne ainsi du mouvement national-romantique en ce qu'il met en scène cet épisode de la naissance de la nation norvégienne moins pour exalter le sentiment patriotique que pour démontrer l'absurdité des conflits, dont il souligne le caractère fratricide : « Ici, nous voyons clairement quel genre de guerre nous faisons – frère contre frère, père contre fils. Par le Dieu tout-puissant, ceci doit prendre fin ! ».

La pièce d'Ibsen est cependant loin d'être uniquement un pamphlet politique. L'auteur, à partir d'événements précis, a créé une trame dramatique passionnante, développé une réflexion philosophique sur des thèmes comme la vocation ou la lutte entre passions et raison, et faire de ses personnages des portraits psychologiques d'une grande finesse. Autant d'éléments qui, tout en permettant à l'oeuvre de survivre au temps, ont contribué à en faire oublier la lecture politique initiale. Pourtant, c'est bien le thème de la guerre que Munch s'attache à développer, et il en accuse l'importance dans la série gravée par rapport au texte initial en dépeignant les scènes de batailles qui, par nature anti-scéniques, n'existent – à quelques exceptions près - qu'en tant qu'hypotypes. L'illustrateur peut ici se permettre des images auxquelles le théâtre doit renoncer, et il utilise l'expressivité visuelle pour privilégier un thème important, mais non unique, de la pièce.

Est-il besoin de préciser les parallèles que fait Munch avec la situation politique en

⁵¹⁶ Les territoires, celui du Schleswig extérieur, celui du Holstein interne aux frontières de la Confédération Allemande, étaient gouvernés par le roi du Danemark depuis 1490. En 1848, une guerre éclata une première fois, les Danois voulant séparer les deux duchés et incorporer le Schleswig dans leur royaume. Le jeune Ibsen avait déjà, à cette occasion, écrit un poème intitulé *Réveillez-vous, Scandinaves !* ainsi qu'une lettre (jamais envoyée) au roi Oscar de Suède pour l'exhorter à soutenir les Danois. Les combats ne cessèrent qu'en 1852, par l'intervention des grandes puissances. Mais la mort du roi Frédéric VII de Danemark en 1863 réveilla le conflit, les duchés refusant son successeur au nom de la loi salique.

⁵¹⁷ Cité in M. Meyer, 1967, p. 227.

Europe lorsqu'il s'attelle aux illustrations, en 1916-17 ? Contrairement à de nombreux autres artistes, il a cependant la chance de n'être qu'un témoin à distance des conflits européens, la Norvège ayant réussi à préserver sa neutralité. Mais au tempérament pacifiste de l'homme⁵¹⁸ s'ajoute son déchirement devant la lutte entre ses deux pays d'adoption artistique. La brochure française *Au front*, en sa possession, comporte la liste des artistes et de leurs fils prisonniers ou tombés au front, dont « beaucoup [sont] connus de Munch »⁵¹⁹. Il s'inspire d'un des dessins publiés, *Les Effets du 75* de Georges Jeannot, pour la lithographie *L'Arbre*, qui montre le contraste sordide entre un monticule de cadavres en décomposition autour du tronc massif d'un arbre vigoureux baigné par les rayons d'un soleil éclatant. Vision terrible, mais malgré tout empreinte d'une sérénité métaphysique issue de la conception de l'éternel renouvellement universel. Cette tristesse apaisée, conséquence d'un recul salutaire autorisé aux artistes scandinaves⁵²⁰ plus qu'aux autres, n'a pourtant pas été exprimée dans les illustrations, si ce n'est très brièvement, par la présence au milieu des images de lutte des quelques croquis hors-texte d'Håkon et sa femme autour du berceau de leur enfant (fig. 58). Pour le reste, l'artiste s'attache plutôt à restituer les combats dans leur violence, dépouillant le drame historique des images de splendeur militaire que le brio de l'écriture et le contexte national-romantique pouvaient encore lui laisser. Nulle gloire ici dans l'armée en déroute *Après la Bataille de Laaka*, le chaos furieux de la *Bataille d'Oslo* ou le survivant accablé du *Fratricide*.

Après la Bataille de Laaka (fig. 66) restitue la scène de bataille racontée rétrospectivement dans le dialogue entre le duc Skule et le scalde⁵²¹ Jatgeir, qui a composé un poème à la gloire des troupes rebelles victorieuses à Laaka⁵²². Mais si l'éloge a inspiré le thème à l'illustrateur, il semble que sa composition ait moins emprunté au discours du scalde qu'au résumé plus prosaïque de la situation par Skule : « **Les Birkebeiner se sont enfuis dans la forêt, par les plateaux et les marais, et les coteaux, aussi loin que leurs jambes voulaient les porter** ». La gravure, qui montre des groupes d'hommes courant dans une plaine enneigée s'étendant à perte de vue, est certainement inspirée par le dessin d'Egedius (fig. 103), mais la composition épurée, où la masse s'est substituée au trait, confère à l'image la solennité d'une icône. La peur

⁵¹⁸ Le départ précipité de Munch pour l'Allemagne en 1905, bien que motivé par ses déboires avec le cercle de ses anciens amis, lui fut vivement reproché, interprété comme une fuite devant l'imminence d'un conflit armé entre la Norvège et la Suède.

⁵¹⁹ G. Woll, « Le graveur » in cat.expo. 1991-92, Paris-Oslo, p. 275.

⁵²⁰ A la même époque, le suédois Axel Munthe, réfugié en Italie pour ne pas prendre part aux combats, écrit son splendide *Livre de San Michele*, réflexion d'un médecin sur la vie et la mort.

⁵²¹ Scalde (scand. : 'skald', poète) : au Moyen-Âge, poète de cour norvégien ou islandais.

⁵²² « Ce fut pendant la semaine sainte Que les Birkebeiner sont arrivés Knut jarl était leur chef – les épées parlèrent Et tranchèrent les démêlés royaux. On le tient pour certain : depuis les temps de Sverre N'y eut jamais bataille aussi ardente ; Fleuri comme draps de champions ensanglantés Fut le plateau naguère blanc. Ils furent mis en fuite, les Birkebeiner... Rejetant haches et boucliers. Maintes centaines toutefois ne prirent pas la fuite, car ils gisaient glacés de froid » (acte IV premier tableau).

éprouvée par les guerriers se cristallise dans l'individu isolé au premier plan à gauche qui, à la traîne, semble courir plus vite encore que ses comparses pour les rejoindre. Les dialogues de la pièce relataient la scène dans une vision lyrique ou objective, mais quoi qu'il en soit impersonnelle, traitant les soldats en masse anonyme. L'artiste en revanche choisit d'en montrer la dimension humaine individuelle à travers ce personnage isolé, qui semble bien plutôt incarner les émotions de *L'Abandonné* d'Obstfelder :

« A travers l'obscurité, je me hâtais par les marais et les champs de mousse. De temps à autre, je voyais mon visage voguer dans l'eau brune des marais. Alors mon coeur se serrait et j'avais froid. Je courais, je courais, grenouilles, lézards, eau, terre, glissant devant moi comme en un rêve sombre. Quand les brouillards s'étalèrent et que les étoiles se laissèrent tomber sur la bruyère, je vis une étendue sans fin. Je m'arrêtai, j'entendis le martèlement de mon coeur. Je me souvins de moi-même, je me rappelai qui j'étais. Ou bien alors ne suis-je rien d'autre qu'un son pourchassé par toute la terre ? »⁵²³

Ici, contrairement à la scène de *L'Arbre*, la nature s'accorde avec le sentiment des hommes, et la plaine enneigée, froide et monotone, a le caractère désolé des poèmes de Verhaeren, tandis que le ciel, traité en strates parallèles sur toute la longueur de l'image – héritage du *Cri* (fig. 34) – s'abat en une chape de plomb sur les fuyards. Le sentiment d'imminence du désastre se mue en chaos terrible dans les deux scènes de *La Bataille d'Oslo* (fig. 67-68), dernier combat entre les factions rivales qui décidera du sort de la nation avec la victoire des troupes royales. La gravure parfois intitulée *Skule sur le cheval blanc* (fig. 67) montre l'assaut d'un homme à cheval, tandis que se dresse contre lui une rangée de lances. La composition générale, peut-être inspirée par le dessin d'Egedius *La Chute du roi Olav* (fig. 103), est une symphonie de lignes et de formes enchevêtrées où, dans la confusion des courbes des silhouettes humaines se hérissent les pointes des lances. Ce procédé formel est très inhabituel pour Munch, chez qui la ligne droite est extrêmement rare⁵²⁴, mais il constitue la représentation de scènes de bataille quasiment incontournable dans la tradition picturale⁵²⁵. Ce chaos est cependant dominé par l'assaut du cavalier, que l'opposition très crue des valeurs met particulièrement en relief : la blancheur éclatante du cheval fait de lui une figure presque mythologique- tandis que la pose de son cavalier couché sur lui, brandissant son épée frappée par la foudre, est une vision assez romantique du chevalier s'élançant dans la mêlée, son ardeur provoquant la fuite de ses opposants. Cette silhouette presque surnaturelle, ce *Schimmelreiter*⁵²⁶ typiquement germanique, est de toute évidence *Skule*, qui fait montre dans la bataille

⁵²³ S. Obstfelder, *L'Abandonné, Poésies complètes, 1974, p. 144.*

⁵²⁴ La remarque de Stenersen, bien qu'à nuancer comme toujours, reste pertinente : « Il est peu probable qu'Edvard Munch ait jamais peint ou dessiné une ligne absolument droite. Même le toit d'une maison ou un mur était peint avec des lignes légèrement courbées. Il évitait les lignes droites. Les arbres, les troncs ou les branches sont des sujets favoris, mais piliers et poteaux sont absents. Bien qu'il n'en ait peut-être pas été conscient, il sentait quand même que seule la ligne courbe possède beauté et vie » (p.150)

⁵²⁵ M. Schapiro, (*Les Mots et les images*, Paris, 2000) mentionne ce qui est une des toutes premières scènes de bataille, une mosaïque du Ve siècle (*Moïse à la bataille contre les Amalécites*, Rome, église Santa Maria Maggiore) qui montre déjà cette composition, qu'institutionnaliseront Signorelli, Altdorfer ou Brueghel.

d'une soudaine stature héroïque, car l'annonce qu'il a un fils lui redonne foi en sa légitimité :

« Roi SKULE , frappant tout autour de lui Tuez ! Massacrez tout ! Le roi Skule a un fils ! Tuez, tuez ! »

Mais l'analogie de la figure comme de la composition avec la gravure des *Cavaliers de l'Apocalypse*⁵²⁷ de Dürer témoigne d'une vision beaucoup moins exaltée du combat, et se rapproche des poèmes et des images des expressionnistes allemands qui, après Böcklin⁵²⁸, trouvent eux aussi dans les illustrations de *La Bible* de Dürer - la dénonciation de la guerre ressentie comme fin du monde - celle-là même qui a bouleversé l'Europe de 1498 : **« Comme celles qui l'ont précédée, l'Apocalypse de saint Jean est un message d'espérance, en même temps qu'un message rendu à Dieu par une humanité angoissée. Née au moment d'une crise aiguë, (...) elle regagne de l'actualité aux grands moments de mutation de l'histoire »**⁵²⁹.

Subtilement, la figure héroïque de Skule s'est donc transformée dès lors en Cavalier de l'Apocalypse, dont l'apparition annonce la destruction du monde⁵³⁰, et sa capacité meurtrière s'incarne dans l'homme au tout premier plan de l'image. Surgissant du cadre uniquement par les épaules, il semble se jeter vers le spectateur dans sa fuite, mais est rattrapé par le cheval dont le sabot s'écrase sur sa tête. L'homme lance un dernier regard de supplique de ses deux yeux dissemblables, l'un blanc l'autre noir, tandis qu'il est sur le point de s'écrouler. A côté de lui, une tête surgissant de nulle part, se confond avec le flanc du cheval.

C'est également aux cruels destins individuels que l'artiste s'intéresse dans l'autre gravure de la même scène (fig. 68). Cette fois, la confusion est totale, et c'est à peine si l'on distingue, au milieu de traits creusés de façon presque aléatoire, quelques silhouettes dans la moitié gauche de l'image : des deux hommes qui tombent, celui à genoux au premier plan est certainement Jatgeir, le poète dont Skule se souviendra comme « l'ami qui est mort pour moi à Oslo ». Derrière lui, un autre homme s'affaisse, bras levés et mains tendues en une dernière prière. Il vient d'être fauché par Skule, dont la silhouette noire ici très stylisée est presque fantomatique. Le reste de la composition consiste en des figures géométriques, dominée par les traits obliques des lances s'entrechoquant et pointant vers une route qui part du premier plan vers le fond de l'image en haut à droite, cette « route dont on ne revient pas »⁵³¹. Ces formes géométriques s'unissent pour former

⁵²⁶ Thedor Storm, *Der Schimmelreiter* (1888).

⁵²⁷ A. Dürer, *L'Apocalypse : Les Quatre cavaliers*, 1898, gravure sur bois, Paris, Bibliothèque Nationale.

⁵²⁸ A. Böcklin, *La Peste*, 1898, Bâle, Öffentliche Kunstmuseum.

⁵²⁹ C. Heitz, « L'Iconographie de l'Apocalypse au Moyen-Âge : introduction », extr. de *Texte et image*, Paris, 1984, p. 9.

⁵³⁰ « Alors, je vis apparaître un cheval couleur de feu. Son cavalier devait bannir toute paix de la terre Pour que les hommes s'entr'égorgent. Il reçut une grande épée ». (*Apocalypse*, VI, 3-4)

⁵³¹ « den vei som ikke vender tilbake » (litt. : « le chemin qui ne revient pas en arrière »), métaphore norvégienne de la mort.

des visages isolés : c'est au premier plan, légèrement à droite, le profil d'un homme au casque, tandis qu'au centre trois lances convergentes délimitent la surface d'un visage. Au milieu de ce carnage se distingue un élément insolite, avec au tout premier plan, dans le coin droit, une tête grimaçante. Gravée grossièrement, les yeux ronds, elle est d'autant plus déplaisante que son large sourire contraste avec la sauvagerie de la scène : est-ce le fantôme du traître Nikolas, dont les intrigues ont abouti à la guerre civile ? Est-ce le triomphe du Diable devant la destruction du monde ? La bataille d'Oslo, loin d'être le glorieux épisode d'où est née la nation norvégienne, n'est pour l'artiste que la preuve de l'impuissance d'une humanité jouet d'instances supérieures.

Dans son traitement de scènes de bataille, l'artiste choisit une orientation à tendance cubisante qui, bien qu'abordée ponctuellement dans son oeuvre par ailleurs, n'apparaît jamais aussi flagrante. L'artiste traduit sa vision d'un monde déshumanisé en faisant subir à ses personnages cette même déshumanisation, les transformant en formes géométriques. Sa conception stylistique se rapproche ainsi de ses contemporains qui ont pu, eux, choisir cette voie comme outil permanent, tel Klee qui note dans son *Journal* en 1915 : « **Plus ce monde devient horifiant (comme c'est le cas en ces temps), plus l'art devient abstrait ; tandis qu'un monde en paix produit un art réaliste** »⁵³², mais l'artiste n'utilise cette nouvelle écriture que ponctuellement, et son sens n'en est que plus manifeste. Intéressé par le cubisme moins en tant que philosophie qu'en tant que procédé formel utile à l'expression, Munch en retient le caractère objectif et inexorable de la science,⁵³³ et l'applique ici dans ses scènes de guerre, témoins d'une part du cours d'évolution déshumanisant de l'histoire, d'autre part du caractère parfaitement aléatoire de la mortalité en temps de guerre, *sumum* de l'objectivité statistique. Ces gravures, uniques dans la production de l'artiste, évoquent certaines peintures expressionnistes ou futuristes ; sans aucun doute inspirées par les oeuvres européennes contemporaines, elles sont peut-être les seules à présenter des similarités formelles aussi flagrantes avec les avant-coureurs de l'abstraction. La même métamorphose stylistique temporaire se retrouve chez un artiste comme Otto Dix, dont les peintures de 1914-1918 s'éloignent de sa facture habituelle pour se rapprocher, par le tourbillon de lignes, formes et couleurs, du mouvement futuriste.

L'artiste trouve dans le texte une autre occasion de dénoncer la guerre à travers l'illustration des scènes de deuil et de désolation. Une gravure (fig. 69) représente un homme debout, contemplant un cadavre dans une ville désertée. La composition est inspirée par les nombreuses représentations traditionnelles du héros triomphant, contemplant son ennemi vaincu à ses pieds – héritiers des saint Georges ou saint Michel – mais l'attitude du vainqueur, voûté, la tête basse, n'a rien de glorieux, et c'est un sentiment d'amertume et de désolation qui empreint la scène. La gravure a souvent été intitulée *Fratricide*, en référence au terrible épisode de la bataille d'Oslo où un soldat tue

⁵³² *Journal* de P. Klee, 1915, cité in H. Read, *A concise history of modern painting*, Londres, 1974, p.180.

⁵³³ « Je ne pense pas que l'on mettra longtemps non plus à se fatiguer de ces cubes. Mais c'est bien, tout de même, d'avoir des cubes et des triangles ; ça développe la discipline, ça nous montre la relation étroite qui existe entre l'art et les mathématiques. Il y a des mathématiques au niveau latent dans toutes les formes d'art. Les cubes tendent à contrebalancer l'imaginaire et la douceur excessive ». (Cité in R. Stenersen, p. 111)

involontairement son propre frère :

**« Un VÂRBELG, sur la droite, s'enfuyant vers l'église, poursuivi par un Birkebein
Epargne ma vie ! Epargne ma vie ! Le BIRKEBEIN Pas même si tu étais sur l'autel.
(Il l'abat) Tu m'as l'air d'avoir un coûteux manteau. Il pourra me servir. (veut
prendre le manteau, mais pousse un cri et jette son épée) Sire le roi, je ne
donnerai pas un coup de plus pour vous ! (...) DAGFINN BONDE, l'abat D'accord,
tu pourras t'en dispenser maintenant ! Le BIRKEBEIN, montrant le Vârbelg mort
Je pensais en avoir fait assez en tuant mon propre frère. Il meurt »**

Le titre donné à la guerre conduit à identifier l'homme debout comme le Birkebein qui vient d'abattre son frère. En réalité, ce titre donné dans les catalogues successifs ne tient pas compte de l'inscription gravée sur la planche de bois à côté de la signature, car l'artiste, une fois n'est pas coutume, a donné un titre à la scène - curieusement en allemand : « die Gefallene », « les morts ». En effet, il ne s'agit pas d'un cadavre, mais de deux pressés l'un contre l'autre. La source exacte de l'image n'est dès lors plus le meurtre lui-même, mais la réflexion désolée du roi Håkon qui prend conscience de l'horrible absurdité de la guerre et, contemplant les deux frères réunis dans la mort, conclut : **« Frère contre frère, père contre fils...Par Dieu tout-puissant, il faut que cela prenne fin ! »**

La rédaction en allemand du titre sur les gravures n'est pas totalement inhabituelle pour Munch, mais dans ce contexte, elle tend à démontrer encore le parallèle explicite que fait l'artiste entre le drame d'Ibsen et la situation contemporaine. La notion même du fratricide, utilisée dans son acception nationale par l'auteur, apparaît à profusion chez les expressionnistes allemands pour appeler à la paix entre les peuples : Franz Werfel commence son *Ami du monde* (1911) par **« Mon seul désir, Homme, est d'être de ta famille »**, tandis que Johannes Becher interpelle l'ennemi dans *Il en va de Dieu* (*Um Gott*, 1921) :

« O soldat ! O bourreau et brigand ! Toi le plus effrayant des fléaux de Dieu ! (...) Quand donc enfin seras-tu mon frère ? »⁵³⁴

Fraternité et solidarité parmi les hommes constituent le leitmotiv central de la littérature contemporaine, et là encore les illustrations de Munch se lisent plus comme un témoignage de son époque que comme un document de transposition graphique d'un matériau littéraire. L'abandon du projet est d'autant plus regrettable que l'influence du graveur Munch sur la génération expressionniste allemande a été prédominante, et on peut s'interroger sur l'impact qu'aurait eu cette édition illustrée. Le décor de *Fratricide* montre une rue déserte, dont l'étroitesse comme la perspective raccourcie des maisons se fait oppressante, les murs semblant se resserrer autour des hommes pour les emprisonner. Cette composition formelle est exploitée par l'artiste dans le même but expressif dans des scènes de panique collective, tels *Le Chemin creux*⁵³⁵ ou *La Peur panique* (1920), qui ont sans aucun doute été des sources d'inspiration pour l'eau-forte de

⁵³⁴ J. Becher, *Um Gott*, 1921. Les deux citations sont extraites de L. Richard, *Expressionnistes allemands*, Paris, 1974, pp. 135-143.

⁵³⁵ *Le Chemin creux*, 1911, gravure sur bois, 600x495, G/t 624. *La Peur panique*, 1920, gravure sur bois, 385x540, Zürich, Kunsthhaus ; New York, coll. Epstein.

Lens bombardée par Otto Dix⁵³⁶. Ces gravures, cependant, sont dominées par le chaos, à la différence du néant qui entoure *Fratricide*. Alors que la foule paraissait se précipiter vers le spectateur dans sa fuite, ici le roi est comme paralysé par le spectacle, inconscient du monde qui l'entoure : ce n'est plus l'angoisse du danger imminent qui l'envahit, mais la désespérance devant l'ampleur du désastre. Cette scène se lit dès lors comme un pendant ironique à la gravure *Guerriers*⁵³⁷, représentant les mêmes hommes, fiers et sûrs d'eux, avant la bataille. L'armée sereine installée dans une forêt de sapins a laissé place à une ville déserte ; le fier prétendant au trône qu'était Håkon s'est transformé en cette silhouette lasse, voûtée, devenu roi pour mieux faire le compte de ses sujets morts.

Après la tuerie, le deuil, et c'est ce que nous montre la gravure *Groupes de gens* (fig. 70) : dans un paysage désolé, plusieurs groupes de personnes se sont constitués, dont un en particulier au tout premier plan, qui montre à travers quatre visages le désespoir du genre humain. Ces têtes rondes et blanches, aux traits grossiers, dont les yeux et la bouche ne sont que des trous béants, perdent tout aspect humain pour devenir des masques de tragédie – ou des masques funéraires –, de même que la disposition des personnages en groupes dispersés évoque les chœurs de la tragédie antique. La composition et les physionomies portent des réminiscences des dernières toiles de Goya, telle *Le Pèlerinage de San Isidro*⁵³⁸. Les références à Goya dans les gravures des *Prétendants* ne se limitent pas à ce seul exemple, mais l'artiste n'a curieusement pas cherché à s'inspirer de la série des *Horreurs de la guerre*, et ces emprunts s'inscrivent plus dans le contexte d'une influence de Goya sur l'oeuvre de Munch en général – influence indéniable, dont l'étude reste cependant à faire.

A cette composition théâtrale s'ajoute ici la représentation d'un décor aussi neutre que possible : la ville se limite à quelques bâtiments, qui pourraient aussi bien représenter la France ou l'Allemagne du XXe siècle que la Norvège médiévale. La scène cristallise ici les allusions des gravures précédentes pour affirmer la dimension universelle et intemporelle de la guerre, vécue comme l'Apocalypse : sous un ciel tourmenté, fait de larges strates blanches et noires, les rares rescapés se serrent les uns contre les autres pour pleurer une humanité assassinée. A la même époque, l'artiste réalise la lithographie *Ragnarøk*⁵³⁹, qui octroie à une composition assez proche une référence mythologique : dans une plaine déserte, quelques êtres anonymes, terrorisés, sont perdus dans un espace jonché de cadavres. *Ragnarøk*, « Crépuscule des Puissances Suprêmes » (*Crépuscule des Dieux* dans la tétralogie wagnérienne), est la transposition de l'Apocalypse dans la mythologie nordique.⁵⁴⁰

Mais la scène des *Prétendants* comporte subtilement un autre élément, compréhensible seulement à la lecture du passage exact illustré. Il s'agit, selon toute vraisemblance, de la fin de la bataille de Nidaros, lorsque la population vient accueillir le

⁵³⁶ O. Dix, *Lens bombardée*, eau-forte et aquatinte, 1924, Philadelphia, Museum of Art.

⁵³⁷ *Guerriers*, 1916-17, gravures sur bois, 352x577, G/t 662.

⁵³⁸ F. Goya, *Le Pèlerinage de San Isidro*, 1821-23, Madrid, Musée du Prado.

⁵³⁹ *Ragnarøk*, 1916, lithographie, 232x358, G/l 511.

roi et demander grâce, accusant Skule de tous les maux :

« PREMIER HOMME DE LA VILLE, à genoux Grâce, sire ! Skule Bårdsson nous a si durement opprimés ! UN AUTRE, s'agenouillant également Il nous a forcés, sinon nous ne l'aurions jamais suivi ! LE PREMIER Il nous a pris nos biens et nous a obligés à nous battre pour sa cause injuste. LE SECOND Hélas ! noble Sire, il a été un fléau pour ses amis comme pour ses ennemis. DE NOMBREUSES VOIX Oui, oui ... Skule Bårdsson a été un fléau pour tout le pays ».

Mais la sortie du roi provoque un nouveau concert de lamentations qui montre une réalité quelque peu différente, car les victimes se révèlent avoir été de zélés collaborateurs :

« PREMIER HOMME DE LA VILLE Malheur à nous demain ! SECOND HOMME DE LA VILLE Notre compte est bon ! LE PREMIER Nous qui nous sommes opposés si longtemps à Håkon... qui avons participé à la proclamation de Skule quand il a pris le titre de roi. LE SECOND Qui avons donné à Skule et des bateaux et des équipements de guerre... qui avons acheté tous les biens qu'il a pillés aux prévôts de Håkon. LE "PREMIER" Oui, malheur à nous demain ! »

C'est dès lors sous une tout autre perspective que se lisent ces visages ronds et grossiers, à la lumière de la satire. La grimace si expressive de celui de gauche, en particulier, perd sa crédibilité à côté de l'esquisse de sourire de celui de droite, car ce ne sont que les deux masques complémentaires du théâtre – le rire et les pleurs – qui, utilisés alternativement selon les besoins de la cause, traduisent l'incohérence du genre humain, cause de ses propres malheurs.

L'artiste a donc exploité les possibilités que lui offrait le drame historique des *Prétendants à la Couronne* pour exprimer ses sentiments sur le contexte de son époque, mais il l'a fait dans le respect de la pièce et de l'écriture ibsénienne.

De la même façon qu'il s'essaie dans ces gravures à un style non utilisé ailleurs, Munch s'est en réalité limité à de très rares dessins sur le thème de la guerre, que ce soit celle-ci ou la prochaine, qu'il vivra de façon beaucoup plus proche, du fait de l'occupation de la Norvège par l'Allemagne hitlérienne⁵⁴¹. A l'instar d'Ibsen, qui avait utilisé le matériau littéraire pour traiter d'événements actuels, l'artiste a exploité le contexte de l'illustration pour témoigner de sa parenté spirituelle avec les artistes contemporains dans une même horreur, mais il n'a pas cherché à expliciter ces visions dans d'autres productions, comme si le matériau littéraire lui donnait à lui aussi la possibilité de traiter le sujet avec une distance salutaire. Ses scènes, aussi expressives soient-elles, gardent une poésie et une

⁵⁴⁰ « Parce qu'ils se sont rendus coupables d'un parjure, les dieux ne méritent pas de survivre. De même, les humains doivent expier leurs crimes. Viendra donc un formidable hiver (...) suivi d'un embrasement universel mené par le dieu-géant Surtr, puis d'un cataclysme généralisé ; la terre et les astres sombreront ou seront engloutis par des monstres tandis que les puissances divines seront anéanties par les forces du désordre (Loki et ses enfants monstrueux dont le loup Fenrir). Les textes, d'inspiration visiblement apocalyptique, sont prodigues en détails des plus effrayants, à la mesure de l'imagination des enfants du Nord. Ce thème, qui fut très populaire, n'est toutefois pas une fin absolue. Les Ragnarök seront suivis d'une régénération universelle : la terre reparaitra et les dieux « bons » reviendront. Il faut donc prendre les Ragnarök pour une sorte de catharsis ou d'épreuve de sublimation nécessaire ». (R. Boyer, *Héros et Dieux du nord, guide iconographique*, Paris, 1997, p. 125)

⁵⁴¹ Sur les artistes face à la guerre, voir P. Dagen, *Le Silence des peintres : les artistes face à la Grande Guerre* (Paris, Fayard, 1996) et L. Richard, *L'Art et la guerre : les artistes confrontés à la Seconde Guerre Mondiale* (Paris, Flammarion, 1995).

esthétique qui rendent la vision de la guerre supportable, loin du cynisme d'un Vallotton ou de la férocité d'un Otto Dix. Par la distance que le caractère littéraire instaure, par son traitement délibérément imprécis – tant dans la temporalité que dans la description des faits - l'oeuvre peut devenir cathartique, et les scènes de guerre des *Prétendants* à l'image du drame historique sont porteurs d'une dimension universelle :

« Les peuples, eux aussi, sont là comme individualités immortelles, bien qu'ils changent parfois de nom ; même leurs activités, leur conduite et leurs souffrances sont toujours identiques, quoique l'histoire prétende toujours raconter quelque chose de neuf, car elle est comme le kaléidoscope qui, à chaque tour, montre une configuration nouvelle, alors qu'en réalité nous avons toujours la même chose devant les yeux ».⁵⁴²

Si l'on peut dire que l'illustrateur a souvent tendance, comme dans *John-Gabriel Borkman*, à bousculer la construction nivelée de l'écriture ibsénienne pour en expliciter le message et procéder à une certaine « dédramatisation » de l'oeuvre littéraire, à priver le matériau littéraire de sa structure théâtrale au profit du seul signifié, ici au contraire il a exploité la nature littéraire de l'oeuvre pour trouver la distance nécessaire avec la situation qu'il entendait dépeindre ; loin de chercher à restituer une vérité insoutenable, comme ont pu le faire les peintres qui ont participé à la guerre, il est resté proche de la fiction de l'auteur et a reconstitué cette distanciation artistique qu'il a pu souvent mettre à mal. Sa vision est ouvertement celle d'un artiste, non celle d'un témoin. Dans cette question épineuse, débattue depuis longtemps et toujours d'actualité⁵⁴³, de savoir si l'oeuvre d'art doit tendre à restituer une réalité de la façon la plus véridique possible, ou si elle doit la transfigurer par le processus de création artistique, Munch s'est ici distingué de nombre de ses contemporains pour rester fidèle à la conception poétisante plus traditionnelle d'Ibsen.

Peer Gynt : un conte satirique

Les illustrations des *Prétendants à la couronne* ont fait découvrir à l'artiste un procédé artistique beaucoup plus aisé à utiliser dans le domaine littéraire que celui de la peinture, expurgée depuis le naturalisme de toute tendance métaphorique : le traitement d'une problématique contemporaine par le biais de l'allégorie, soit à travers l'évocation d'un événement réel mais situé dans un passé assez éloigné pour n'avoir aucune implication personnelle, soit comme dans *Peer Gynt* à travers le filtre du conte et de la fantaisie. Une des scènes les plus savoureuses de l'oeuvre est, par exemple, la scène où Peer se retrouve prisonnier du peuple des trolls à l'acte II, épisode qu'Ibsen a exploité à loisir pour émettre une critique de la société humaine.

Les « trolls de l'âme »

⁵⁴² A. Schopenhauer, *Métaphysique de l'amour, métaphysique de la mort*, Paris, Union Générale d'Éditions, 1980 (1964), p. 119.

⁵⁴³ C'est ainsi que des films récents, par exemple *La Reine Margot* ou *Il faut sauver le soldat Ryan*, se sont vu reprocher la violence insoutenable de leurs scènes de massacre, bien que personne ne songe à en contester la véracité.

Quoi de plus stimulant pour un dessinateur que ces trolls, créatures fantastiques qui hantent l'imaginaire scandinave depuis des siècles ! Loin de la vision actuelle du sympathique petit lutin, le troll est dans la tradition littéraire un géant maléfique et sanguinaire, un des rares monstres de la mythologie nordique, associé à la sorcellerie et dont l'appétit sanguinaire n'est compensé que par sa grande stupidité. C'est grâce à celle-ci que la créature a, au cours des siècles, perdu son caractère terrifiant, car les contes populaires, inscrits dans la littérature nationale par Møe et Asbjørnsen, relatent comment le jeune garçon Askeladden est par ses ruses toujours victorieux des trolls. Issus de ces contes, les célèbres dessins de Théodore Kittelsen ont à la fin du siècle dernier définitivement imposé une iconographie du troll, celle d'un gros ours pataud et débonnaire. Lorsqu'il s'attelle aux illustrations de la pièce, Munch s'éloigne pourtant de cette image populaire pour rester fidèle à la vision symbolique d'Ibsen, dont le sens est tout autre : dans *Peer Gynt*, le troll est avant tout la vision pervertie de l'homme, ses instincts les plus bas qu'il peut plus ou moins maîtriser : « Vivre, c'est lutter sans trêve contre les trolls de l'âme »⁵⁴⁴. Le troll est à mi-chemin entre l'homme et l'animal, comme l'indiquent sa queue touffue et ses multiples têtes, et Ibsen l'exploite donc comme symbole du côté bestial de l'être. Toute la scène, et en particulier le discours du roi Dovre, prouve d'ailleurs à loisir que la différence entre homme et troll est bien mince. Tout comme depuis Esope, la tradition littéraire est peuplée d'animaux utilisés comme métaphores de la condition humaine, Ibsen utilise une créature fantastique typiquement norvégienne pour stigmatiser le peu d'humanité de ses compatriotes et plus généralement de ses congénères - démarche proche de celle de Munch lorsqu'il caricature ses ennemis en les affublant de têtes d'animaux.

Le troll comme symbole de la bestialité humaine : indubitablement, Munch partage cette conception, lui qui se penche sur le sujet pour la première fois pendant la première Guerre Mondiale, puis y revient autour de 1930. Dans ces années sombres⁵⁴⁵, le jugement de l'artiste sur la nature humaine se retrouve dans cette cruelle parodie.

Lorsqu'il choisit d'illustrer la scène, l'artiste en souligne dès lors le caractère satirique au point de renoncer à l'apparence fantasmagorique des personnages. Les trolls du dessin qu'on pourrait intituler *Peer dans sa belle-famille* (fig. 86) montre notre héros entouré de ces étranges créatures qui accourent de toutes parts, mus par la curiosité. Loin d'être les géants sanguinaires de la tradition populaire, les trolls se présentent comme de petites créatures drôles et inoffensives. Le roi troll, gras et courtaud, la bouche ouverte et le nez épaté, exhale la bêtise et paraît plutôt débonnaire. Il est le seul membre de cette curieuse engeance à présenter une certaine ressemblance avec l'image traditionnelle du troll ; au contraire, ses congénères ont une silhouette qui se rapproche plus du corps humain, s'en différenciant pour les hommes par un visage porcine, pour les femmes par une silhouette décharnée et un visage déplaisant, à peine caricaturés –

⁵⁴⁴ Ibsen, lettre à Ludwig Passarge, 16.06.1880. Selon les traductions, « troll » est parfois traduit par « démons ».

⁵⁴⁵ Bien que détaché du monde et reclus dans sa résidence d'Ekely, l'artiste se tient au courant des événements, comme en témoigne sa correspondance avec Gustav Schiefler : ils y expriment entre autres leurs préoccupations pour leurs amis tels que Kirchner et Nolde. Munch, qui lui-même a eu des tableaux saisis au nom de l'« art dégénéré », aide l'artiste Rolf Nesch à rester en Norvège en 1933.

certains traits rappelant fortement les caricatures de Tulla Larssen.

L'artiste, refuse donc toute fantaisie folklorique et choisit pour ces créatures fantastiques une représentation parfois presque totalement anthropomorphique : les attributs traditionnels des monstres sont supprimés – tant leur queue touffue que leur oeil unique, cette caractéristique physique même qui décourage Peer de se convertir à l'état de troll. Et la différence n'est pas si grande, en effet, entre son visage – une autocaricature de l'artiste - et celui de la femme à sa gauche. Leur attitude parallèle, leur profil similaire (nez recourbé et pointu, menton saillant, masse de cheveux ondulés, sourire ambigu) est un écho visuel du discours du roi établissant la parenté entre humains et trolls. Un croquis du « carnet *Peer Gynt* »⁵⁴⁶ montre quelques représentants du peuple troll. Peer ne figure plus dans la scène, et l'image doit représenter la vision qu'il en a, car les petits trolls lèvent la tête pour regarder un point au-dessus d'eux. Leurs silhouettes, toujours aussi variées, sont les mêmes que dans le dessin précédent, mais leur expression a changé. Leurs bouches auparavant souriantes s'ouvrent maintenant pour laisser voir leurs crocs dans un rictus menaçant. L'aspect anthropomorphique est accentué par leur habillement, et ces personnages s'apparentent dès lors beaucoup moins à des créatures fantastiques qu'à des êtres humains traités de façon caricaturale. L'artiste a souvent affublé les êtres de physionomies au caractère bestial plus ou moins accentué, en particulier lorsqu'il voulait représenter une foule haineuse, ayant perdu toute humanité. Parfois, comme dans la version de *Tout le village est après lui* (fig. 28), la caricature physionomique n'utilise pas la référence animale, mais la déformation reste déshumanisante : les visages sont tracés en figures géométriques, avec deux ronds pour les yeux, un simple trait pour la bouche et un nez proéminent, comme dessinés par un enfant. Le style satirique prédomine tout au long des dessins de *Peer Gynt*, comme le veut la nature même de la pièce, mais c'est dans ces deux scènes – les trolls et la poursuite de Peer - que l'utilisation du grotesque est la plus caractéristique. On est bien sûr tenté de rapprocher cette utilisation du style primitif avec les travaux contemporains de Klee ou Picasso ; mais il serait tout aussi pertinent de se référer à la grande tradition germanique du grotesque : « [C]e sont les Flamands, et plus encore les Allemands qui excellent dans le rendu des physionomies féroces – visages bombés ou osseux, nez ou mentons pathologiquement déformés, bouches édentées grandes ouvertes, foules caricaturales hésitant entre le comique et l'inquiétant ».⁵⁴⁷ La difformité physique comme écho de la laideur morale, et la figuration d'un être seul, vulnérable, face à une foule inhumaine, sont autant de procédés dans la droite ligne d'un Bosch ou d'un Dürer.

Dans une suite de lithographies datant des années 20, dans laquelle l'artiste utilise l'anecdote du chien de son voisin chassé par la foule comme parabole du manque de compassion humain⁵⁴⁸, la caricature se fait une fois encore en affublant les personnages de caractéristiques animales. La deuxième vignette est particulièrement intéressante : la

⁵⁴⁶ *Chez le roi des trolls*, 1933, encre, 170x100, T 201-27.

⁵⁴⁷ N. Laneyrie-Dagen, *L'Invention du corps*, Paris, 1997, p. 73.

⁵⁴⁸ Suite de lithographie, 1920-1930 : *La Lapidation du chien*, 333 x 495, G/I 528, *Le Laitier et le chien*, 390 x 466, G/I 529, *Le Postier et le chien*, 470 x 337, G/I 530, *L'Attaque de la gouvernante*, 257x 200, G/I 531, *L'Attaque du chien*, 304 x 446, G/I 532.

représentation figurative de la foule jetant des pierres sur le chien est très semblable à la scène des paysans d'Hægstad cherchant Peer pour le lyncher. Quelle scène a servi de référence à l'autre ? Il est malheureusement impossible de le savoir, étant donnée l'absence de datation, mais dans les deux cas c'est la même masse compacte, indéfinie, d'où surgissent bâtons, pierres et projectiles divers ; ce sont surtout les mêmes visages grotesques, mi-humains mi-porcins, effrayants de haine et de bêtise. Qui de l'homme ou du chien est le plus bestial, semble ici nous demander Munch, lui qui vit ses dernières années dans une réclusion presque absolue, n'ayant pour toute compagnie que celle de ses animaux : « Plus je vieillis, moins je vois de différence entre l'homme et l'animal »⁵⁴⁹.

La physionomie des trolls s'inspire elle aussi nettement du traitement caricatural de la foule décrite par Munch dans sa parabole du chien battu. Mais l'artiste n'en oublie pas pour autant le caractère comique de la scène, et les deux trolls au centre de l'image, sortes de jumeaux inversés (l'un souriant, l'autre pleurant), rappellent que l'on est au théâtre. Les oreilles décollées, le museau retroussé, ils sont plus comiques qu'effrayants, tout comme les deux bébés trolls au bas de l'image qui vont se précipiter sur Peer. Suivant en cela le dessein de l'auteur, l'artiste désamorce le discours accusateur lorsqu'il devient trop lourd, et sait traiter avec humour de la bassesse humaine. Le ton humoristique est ainsi respecté, mais la structure dramatique, construite sur l'allégorie, est malmenée. Cette tendance est encore discrète dans la scène des trolls, mais lorsqu'elle devient flagrante, comme dans la scène des *Hommes attablés* de *Peer Gynt*, elle met en péril le caractère littéraire même de l'image.

De la fable au pamphlet politique

Dans *Les Prétendants à la couronne*, Ibsen avait utilisé le drame historique pour, à travers un épisode précis, mener une réflexion générale. La démarche de mise en parallèle entre fiction et réalité est tout autre dans le conte de *Peer Gynt*, qui par sa structure beaucoup plus lâche et son écriture satirique, lui permet quelques digressions, quelques piques en passant ; c'est ainsi que l'acte IV, celui-là même qui pour l'auteur était le moins nécessaire à la représentation, est l'occasion de critiques socio-politiques plus ou moins déguisées. Certaines, inhérentes au lieu et à l'époque, ont aujourd'hui perdu leur sens : le comique du personnage Huhu, l'un des aliénés dans la scène finale, n'est plus compris comme la caricature du poète Vinje, fustigé par Ibsen pour son apologie du néo-norvégien. Les querelles linguistiques du siècle passé ont peu passionné l'illustrateur, qui n'a pratiquement pas illustré la scène de l'asile. En revanche, une scène elle aussi satirique l'a intéressé vivement : celle des *Hommes attablés*, première scène de l'acte IV.

Nous avons à la fin du troisième acte quitté Peer, jeune homme fantasque mais sympathique. Nous le retrouvons en Afrique, « un bel homme entre deux âges, en élégant costume de voyage, avec un lorgnon d'or sur la poitrine ». Tout indique qu'il a fait fortune, et il préside un somptueux repas qu'il offre à quatre voyageurs. Peer a perdu idéaux et scrupules, et se complaît dans l'immoralité et le cynisme les plus monstrueux, faisant fièrement le récit de ses activités particulièrement odieuses - trafic d'idoles et d'esclaves. Mais derrière l'insolence bravache pointe déjà le désespoir. Ses mensonges, tant à

⁵⁴⁹ Edvard Munch à Curt Glaser, cité in A. Eggum, 1983, p. 251.

lui-même - par d'étranges marchandages avec sa conscience -, qu'à autrui, comme sa consommation assidue de vin laissent transparaître le malaise de l'homme vieillissant, qu'il essaye de compenser par une mégalomanie galopante : son but maintenant est, tout simplement, « de devenir Empereur (...) du monde entier ».

Face à lui, l'anglais Master Cotton, le français Monsieur Ballon, l'allemand Herr von Eberkopf et le suédois Trumpeterstraale, se montrent tout aussi immoraux mais beaucoup plus réalistes. Ils sont l'incarnation des vices des grandes puissances occidentales. Ces négociants sans scrupule, thuriféraires du pouvoir, savent néanmoins respecter les règles de la convenance ; choqués non pas tant par les activités criminelles de Peer que par sa franchise, ils n'hésiteront pas à le trahir pour s'emparer de sa fortune.

Ibsen, dans cette scène, s'est adonné à un véritable pamphlet. Ses personnages sont des caricatures grotesques, parodies de respectabilité. Leurs noms⁵⁵⁰, leur traitement satirique par utilisation de clichés et stéréotypes nationaux, relèvent de la farce, mais n'ôtent rien à la dimension politique de la scène : c'est tout le cynisme et l'hypocrisie des grandes puissances occidentales qui régissent le monde, faisant et défaisant les nations, que fustige déjà Ibsen en 1867. Lorsque Munch s'intéresse à cette scène, autour des années trente, elle n'a rien perdu de sa triste actualité. Ni le dessin au crayon et à l'encre (fig. 91), ni l'hectographie (fig. 92) ne sont datés, mais on sait que Munch a pratiqué l'hectographie essentiellement dans les années trente - c'est la datation proposée pour les deux oeuvres par les conservateurs du musée Munch. En outre, les similitudes autant stylistiques que thématiques que ces deux oeuvres présentent avec les différents croquis du carnet T 201 daté de 1933 (fig. 90), laissent à penser que toutes ces variantes datent de la même époque.

L'illustrateur a dans ces deux versions fait preuve d'une fidélité littérale, dans des proportions assez inhabituelles. Le décor et la situation sont clairement établis, en relation étroite avec le texte. Le dessin restitue le paysage côtier, avec « au large, au mouillage, un yacht à vapeur » et les hommes assis à table, « en train d'achever leur repas », comme l'indique la coupelle de fruits sur la table. Les bouteilles de vin, dont Peer fera une consommation assidue tout au long de la scène, illustrent la phrase d'ouverture : « **Buvez, Messieurs ! L'on fut créé / Pour la jouissance, il faut jouir** ».

L'armateur suédois fait assaut d'amabilités : « Tu es superbe comme hôte, Gynt, mon frère ! » ce à quoi Peer répond d'une phrase savoureuse, vraisemblablement le point de départ du croquis T 201-22 (fig. 90) : « **J'en dois l'honneur à mon argent / Mon cuisinier et mon steward** ».

Le dessin reflète cependant toute l'ambiguïté de la relation : l'armateur, assis à droite, dirige son regard vers la bouteille plus que vers son hôte, tandis que Peer, penché vers lui, le coude sur la table, semble soucieux de son approbation : fausse amitié, fausse assurance, le jeu de dupes qui se déroule ici transparaît subtilement. Curieusement, l'artiste a modifié la relation entre les personnages : à l'équilibre formel du texte, véritable conversation à cinq, où tous les personnages avaient la même importance, se substitue ici une certaine dissymétrie visuelle, avec deux personnages occupant l'essentiel de

⁵⁵⁰ Eberkopf : en allemand, « tête de sanglier ». Trumpeterstraale : en norvégien et suédois, « éclat de trompette ».

l'image, les deux autres surgissant à peine sur le côté gauche. Le personnage du premier plan apparaît même coupé dans le coin gauche, de trois-quarts dos, à peine visible, tandis que l'espace laissé libre autour de la table semble suggérer la présence d'un cinquième personnage, par lequel la scène serait vue.

Les mêmes personnages réapparaissent dans l'héctographie (fig. 92), debout, dans un décor différent de celui de l'encre mais complémentaire dans la transposition littérale du texte : au fond apparaît la « palmeraie. Table servie, tente et nattes de jonc ». Le moment illustré est très certainement le tournant de la scène, lorsque Peer annonce la guerre de libération de la Grèce⁵⁵¹ ; malentendu comique entre Peer et les quatre hommes, qui croient qu'il vole au secours des Grecs révoltés, alors que lui s'empresse de se mettre du côté du plus fort en soutenant les Turcs. La légèreté du ton n'ôte rien à la brutalité du propos, et le lecteur découvre ici Peer sous sa face la plus noire.

La fidélité particulière au texte dont Munch fait preuve rend d'autant plus surprenants les éléments d'interprétation personnelle qu'il introduit dans les illustrations. En premier lieu, la modification structurelle du groupe : la composition comme le décor témoignent d'une lecture particulièrement attentive, et pourtant, Munch a pris la liberté de supprimer un personnage ; autant dans le dessin que dans l'héctographie, seuls quatre hommes apparaissent. Quels sont-ils ? Ibsen n'ayant donné aucune indication autre que les noms, le texte n'est ici d'aucune utilité pour les identifier. Mais la comparaison avec l'oeuvre peinte de l'artiste montre qu'il a utilisé comme modèles son propre cercle de connaissances. C'est ainsi que l'imposant personnage au visage rond, marqué par un bouc, a les traits du Consul Sandberg, « son vieil ami »⁵⁵².

Christen Sandberg (1861-1918) est un personnage tout à fait « gyntien » : à l'origine officier de marine, puis homme d'affaires, il devient vice-consul en Allemagne, et écrira même sous un pseudonyme. Lorsque Munch fait sa connaissance en 1901 dans la petite ville de Moss, près d'Oslo, il est la célébrité locale, « **connu pour son goût de la fête, sa personnalité pétillante d'une bonne humeur inaltérable et son coeur ardent** »⁵⁵³ - caractéristiques qui ne le rapprochent guère des individus peu sympathiques de la scène. Pour son personnage, Munch a repris la tenue vestimentaire de Sandberg dans son portrait de 1901⁵⁵⁴, dont il transpose très exactement la pose dans l'héctographie : le même costume ouvert sur la chemise blanche cernée par une cravate et par une large ceinture de pantalon, la même assurance, les deux jambes bien campées, les mains dans les poches. Les deux autres comparses sont également hérités d'anciens portraits.

⁵⁵¹ « PEER GYNT Ce soir, on met le cap sur le nord, Car les journaux que j'ai trouvés à bord Viennent de m'annoncer une nouvelle en or. (*Il se lève, verre en main*) Comme si la chance souriait sans cesse A qui fait preuve de hardiesse. LES MESSIEURS Eh bien ! Dites nous ! PEER GYNT La Grèce se soulève ! TOUS LES QUATRE, *se lèvent* Comment ? Les Grecs ? PEER GYNT Ils se sont révoltés. TOUS LES QUATRE Hourra ! PEER GYNT Et le Turc est bien emmerdé (*Il vide son verre*) ».

⁵⁵² Cat. expo. 1994, Oslo, Munch-museet, *Munch og portretter*, p. 190

⁵⁵³ Op. cit., p. 92.

⁵⁵⁴ *Portrait du Consul Sandberg*, 1901, huile sur toile, 214.5 x 147, M 3.

L'homme rondouillard au centre de l'image dans l'hectographie, joufflu et moustachu, est Hermann Schlittgen (1859-1930), peintre et caricaturiste allemand que Munch avait rencontré à Weimar en 1904, et qu'il avait tout de suite portraituré « gai et enjoué »⁵⁵⁵. Là encore, la silhouette a été transposée exactement, mais attitude et expression ont légèrement changé, de même que les accessoires - chapeau et canne sont abandonnés au profit d'un cigare dans la main droite – qui transforment ainsi le personnage de dandy en parvenu.

Munch exposait le portrait de Schlittgen sous le titre *L'Allemand*, et considérait que lui faisait pendant un autre portrait fait à la même époque, qu'il nommait *Le Français*, celui de Marcel Archinard, que Munch avait souvent fréquenté entre 1902 et 1908⁵⁵⁶. Et c'est effectivement cette silhouette longue et fine que l'on retrouve dans le troisième personnage de la scène de *Peer Gynt*, le visage au menton pointu orné d'une moustache et d'une barbe, la cravate apparaissant à peine sous le gilet fermé, la main droite tenant une cigarette. Mais comme ses comparses le modèle a perdu de son élégance en devenant personnage ; les visages sont devenus plus ronds, ont pris des expressions comiques.

Comment interpréter ce jeu de réminiscences ? Le choix de Schlittgen et Archinard s'explique encore assez aisément dans le contexte d'illustration par leur caractérisation en tant que types : l'intitulé des portraits laisse à penser que l'artiste devait les considérer assez représentatifs de leurs nations respectives pour décider de les réemployer en tant que personnages dans la pièce d'Ibsen dans le même sens – l'utilisation de « types » étant propre à la caricature, tant figurative que littéraire.

Le choix de Sandberg, qui n'est ni anglais ni suédois, reste en revanche étonnant : peut-on considérer ses antécédents dans la marine et le commerce, et son goût pour la bonne chère suffisants pour justifier son utilisation comme modèle aux yeux de Munch ? Peut-être l'artiste voyait-il un lien entre les trois hommes ? Sur la photographie de son exposition à Copenhague en 1904, où *L'Allemand* et *Le Français* étaient pour la première fois exposés, les trois portraits figuraient à proximité l'un de l'autre⁵⁵⁷. Ces dessins apparaissent dès lors moins d'essence narrative que métaphorique, occasion pour l'artiste de réaliser une galerie de portraits gentiment caricaturaux de ses anciens amis, disparus pour la plupart, qu'il intègre dans le contexte littéraire.

Pourtant, à cette dimension ludique s'en juxtapose une beaucoup plus grave. Le trait le plus intéressant de ces dessins demeure le modèle choisi pour Peer lui-même, dans une scène où le héros apparaît sous un jour particulièrement infâme, aventurier cynique, trafiquant et esclavagiste. Le plus surprenant est que l'artiste confère cet honneur très contestable à l'une des personnalités marquantes de la société norvégienne : rien moins

⁵⁵⁵ Souvenirs de Schlittgen, cité in cat. expo. 1994, Oslo, MM, p. 95 *L'Allemand, portrait d'Hermann Schlittgen*, 1904, huile sur toile, 200 x 120, M 367.

⁵⁵⁶ *Le Français, portrait de Marcel Archinard*, 1904, huile sur toile, Nasjonalgalleriet, Oslo. Arne Eggum le date, non sans doute, de 1904 (cat. expo. 1994, Oslo, MM, p. 95).

⁵⁵⁷ Photographie, *L'Exposition libre*, Copenhague, septembre 1904.

que le Prix Nobel de littérature Knut Hamsun.

La présence d'Hamsun comme modèle a été relevée par P. Hougen⁵⁵⁸ mais aucune explication n'a été apportée à cette citation pour le moins curieuse, d'autant que la remarque de l'ancien conservateur du musée Munch n'a pas été reprise ultérieurement. La ressemblance du personnage avec les portraits photographiques de Knut Hamsun conduit pourtant à voir effectivement dans l'écrivain le modèle du personnage central de l'encre et de l'hectographie, mais également des croquis du carnet T 201. A la lumière biographique, la distribution des personnages et de leurs modèles serait ainsi la suivante : Eberskopf / Schlittgen, Monsieur Ballon / Archinard, Trumpeterstraale / Sandberg, Peer / Hamsun, le personnage manquant dans les deux scènes étant l'anglais Master Cotton.

Peer est dès lors ce personnage au visage carré, au front haut, à la chevelure abondante, portant binocles, élégant et sûr de lui, caractérisé d'après le modèle de Knut Hamsun non tel qu'il apparaît dans les portraits contemporains aux illustrations – l'écrivain a alors dépassé les soixante-dix ans – mais tel qu'il était à son heure de gloire, connu pour son élégance de dandy et une certaine arrogance. Sa mise correspond tout à fait au personnage décrit par Ibsen au quatrième acte : « **Un bel homme entre deux âges, en élégant costume de voyage, avec un lorgnon d'or sur la poitrine** ». Le goût de Munch pour la caricature ne se dément pas, bien que le trait soit encore indulgent. Dans un des croquis du carnet T 201⁵⁵⁹, l'écrivain se voit affublé d'une physionomie de chat ; dans les autres dessins, la mâchoire est forte, les sourcils broussailleux, la chevelure bouffante et l'élégance précieuse. Comme ses comparses, le modèle est passé au filtre de la satire, mais celle-ci s'opère plus dans la mise en contexte littéraire que dans le rendu physiognomique : l'identification de Knut Hamsun au personnage de Peer Gynt est à priori déroutante, d'autant qu'Hamsun et Ibsen n'ont jamais eu de relation particulière, si ce n'est de rivalité, marquée par la virulence des attaques publiques d'Hamsun contre son aîné⁵⁶⁰. Entre l'artiste célébré, Prix Nobel, respectable père de famille, et le paria et trafiquant qu'est Peer Gynt, quoi de commun ? On ne peut qu'avancer quelques hypothèses bien fragiles pour comprendre les méandres de l'esprit de l'illustrateur.

Des parallèles entre Hamsun et Peer Gynt existent pourtant : leur origine tout d'abord, réelle ou supposée. Hamsun est né dans la région du Gudbrandsdal, la patrie de

⁵⁵⁸ « A l'ouverture de l'acte IV apparaissent de vieux amis en costumes différents : le consul Sandberg, August Strindberg, Knut Hamsun – ce dernier recevant le traitement le plus rude » (P. Hougen, cat. expo. 1975, Oslo, p. 17). La mention de Strindberg est erronée ; P. Hougen a vraisemblablement opéré une confusion entre cette scène et celle de Peer et Begriffenfeldt, dans laquelle Strindberg a effectivement servi de modèle.

⁵⁵⁹ *Peer Gynt : les hommes attablés*, 1933, encre et plume, 170x100, T 201-30.

⁵⁶⁰ L'attaque publique d'Hamsun contre Ibsen est restée célèbre : en 1891, le jeune Hamsun, lors de sa conférence sur « L'âge d'or de la littérature norvégienne, 1870-1880 », à laquelle assiste Ibsen, critique violemment les quatre plus grands écrivains de la littérature contemporaine : Bjørnson, Kielland, Lie et surtout Ibsen lui-même, qu'il accuse de « la psychologie la plus raide et la plus simple pour dépeindre des caractères » et d'un « penchant remarquable pour bavarder ... profondément ». Hamsun, « Littérature norvégienne », in *Littérature à la mode*, pp. 17-44. L'agressivité d'Hamsun envers Ibsen rappelle fortement celle de Strindberg. Les deux écrivains se sont acharnés, toute leur carrière, à se distancer de leur aîné, dont ils subissaient l'influence cependant.

Peer Gynt – c'est là qu'Ibsen situe la pièce⁵⁶¹. A la différence de Munch, qui a grandi à Christiania, vécu dans les plus grandes métropoles européennes, et n'a jamais subi l'influence du néo-romantisme folklorique fort en Norvège, Hamsun gardera comme composante essentielle de son oeuvre l'idolâtrie de la nature et du mode de vie rustique. *Faim*, son seul roman se déroulant en ville, en expose toute l'inhumanité, tandis que la plupart de ses livres - dont *Les Fruits de la terre*, qui vaut à son auteur le Prix Nobel en 1920 - glorifient le paysan primitif en opposition à la vie superficielle de la ville. Une conviction traditionaliste que se découvre Peer dans la scène du bousier au quatrième acte : « **Les joies de la campagne ... Bien incompréhensible que je les aie rejetées jusqu'ici. Dire que l'on s'enferme dans les grandes villes rien que pour être assailli par la racaille** »⁵⁶².

Autre point commun : le goût du voyage. Comme Peer Gynt, comme la plupart de ses héros, Hamsun a vécu une vie de nomade dans sa jeunesse, séjournant dans les capitales européennes, restant plusieurs années aux Etats-Unis. Mais son périple le plus intéressant est celui qu'il retrace dans *Au pays des contes de fée* (1903), qui l'entraîna d'Helsinki à Constantinople, en train puis à cheval à travers les steppes caucasiennes. Une telle odyssée vaut bien celle de Peer, et on imagine très bien Hamsun dans le décor de l'acte IV, sur la côte sud-ouest du Maroc ou devant les pyramides. Dernier parallèle biographique, enfin, moins glorieux mais tout aussi connu – et qu'ont partagé aussi bien Ibsen que Munch jusqu'à une certaine époque : une consommation d'alcool non négligeable.

Mais bien plus que les points communs entre l'homme et le personnage, c'est tout l'univers d'Hamsun qui porte des réminiscences de la pièce : les héros de ses livres sont les dignes descendants de Peer Gynt. Qu'ils soient poètes, inventeurs ou simples fermiers, ce sont des hommes hors du commun, solitaires, excentriques, mais qui trop souvent deviennent des parias, victimes de leur indiscipline, et se complaisent dans une vie de rêve et d'isolement. Comme Peer, ils se bâtissent un monde intérieur, dont les fantasmes viennent se heurter à une réalité impitoyable : « Qu'est-ce que tu aimes le plus ? – Le rêve » avoue le héros de *Pan*, qui entretient un amour fantasmé qu'il se garde bien de concrétiser. Dans *Mystères*, Nagel est un mythomane qui désespère son amie en lui contant chaque jour une version différente des faits. Quant au héros de *Faim*, il est la première victime de son talent d'affabulation, et s'adresse à Dieu avec une innocence qui rappelle fortement le monologue de Peer suivant le naufrage du bateau. Si Ibsen acceptait l'idée d'un « mensonge vital »⁵⁶³, c'est-à-dire d'une certaine dose d'illusion et d'aveuglement nécessaire à la survie psychique, le mensonge devient en revanche pathologique chez les héros d'Hamsun qui, incapables de s'adapter au monde extérieur, pour beaucoup mettent fin à leurs jours. Sympathiques mais irresponsables, leur

⁵⁶¹ « L'action, qui commence au début de ce siècle et se termine à peu près de nos jours [1867], se déroule en partie dans le Gudbrandsdal et sur les hauts fjells d'alentour. » Peer Gynt n'est pas une figure totalement fictive, elle est fortement inspirée d'un homme réel, natif du Gudbrandsdal. Avant Ibsen, Asbjørnsen avait utilisé le personnage dans certains de ses contes populaires.

⁵⁶² Traduction de Régis Boyer, Flammarion, 1994.

⁵⁶³ Le terme apparaît clairement dans *Le Canard sauvage*, mais le concept enveloppe la plus grande partie de l'oeuvre.

égocentrisme les conduit à blesser, voire à détruire sans même s'en rendre compte. De cela, Ibsen en est plus conscient qu'Hamsun, qui se refuse à juger ses personnages et récuse tout moralisme : « l'artiste ne doit pas être un pédagogue » répète-t-il⁵⁶⁴, mais son exigence de lucidité intellectuelle l'entraîne vers les eaux troubles du cynisme. Ibsen questionne la morale pour en expurger les faux-semblants, concevant son oeuvre comme une quête pour établir une limite entre bien et mal, dont il ne doute pas de l'existence ; dans *Peer Gynt*, le jugement de l'auteur est clairement perceptible derrière l'immoralité du personnage. Hamsun, quant à lui, ne se préoccupe pas outre mesure des conséquences des actes de ses héros, à l'intégrité parfois douteuse. Son oeuvre est peuplée de personnages mineurs, dont les vies brisées se révèlent au détour d'une conversation ou d'un événement, sans que l'auteur s'y attarde. C'est le lot des faibles que de souffrir, semble dire l'écrivain, partagé entre compassion et cynisme, et ses livres comme ses prises de position publiques traduisent un réel mépris pour tout ce qu'il considère comme médiocre ou inutile à la société. Cette union contradictoire du génie poétique forçant l'admiration et du plus méprisable égocentrisme, cette « folie divine » qu'attribue Brandès à Hamsun⁵⁶⁵, est peut-être à la source du parallèle qu'établit Munch entre les deux personnages .

En identifiant Hamsun à Peer au moment où celui-ci annonce soutenir l'empire ottoman oppresseur de la Grèce, l'artiste fait preuve d'une étrange prémonition. Le culte de l'homme fort qu'Hamsun a nourri dans le sillon des théories darwiniennes et nietzschéennes, allait prendre un sinistre tournant dans les années de guerre, aveuglant l'écrivain au point d'en faire le chantre du pouvoir nazi. Une datation exacte de l'encre et de l'hectographie manque ici cruellement : l'imprécise attribution « années trente » – principalement due au fait que l'artiste a commencé à pratiquer l'hectographie à cette époque - ne suffit pas à établir jusqu'à quel point est allée la satire. S'il s'avérait que la date se situe plutôt dans les années quarante, le caractère pamphlétaire et politique du dessin serait indubitable, et pourrait même se lire comme un acte de résistance en période d'occupation militaire. Cette hypothèse reste peu vraisemblable, et en désaccord avec l'utilisation des autres modèles qui, tous décédés, ne présentent aucun lien avec la politique de l'époque – à moins justement que leur disparition n'autorise l'artiste à les utiliser en tant que types nationaux dans une composition satirique qui n'aurait sans doute pas été de leur goût. Sans aller jusque là, on sait que dès 1933 Hamsun ne cachait plus ses sympathies ni pour Hitler, ni pour le parti national-socialiste norvégien, *Nasjonal Samling*, créé par Vidkun Quisling la même année. Hamsun écrit plusieurs articles dans le journal *Fritt folk*, organe de ce parti, et en 1936 soutient sa campagne électorale. Dès les années trente, donc, personne n'ignore les positions d'Hamsun, et le représenter à cette époque dans une scène aussi ouvertement politique que celle de *Peer Gynt* ne peut être innocent.

Il est difficile de savoir exactement quelle était l'opinion de Munch sur Hamsun. La bibliothèque du peintre compte la quasi-totalité des oeuvres d'Hamsun entre 1910 et 1933, ainsi que *Pan* et la pièce dramatique *Munken Vendt*.⁵⁶⁶ De toute évidence, Munch

⁵⁶⁴ Conférence du 07.10.1891, cité in Ø. Rottem, *Biografien om Knut Hamsun : en guddommeliggalskap*, Oslo, 1998, p. 45.

⁵⁶⁵ Cité in Ø. Rottem, p. 117.

appréciait l'écrivain, qui avait dans les années 1890, par ses livres et ses conférences, provoqué une véritable révolution dans la littérature norvégienne. La profondeur de son réalisme psychologique, sa lucidité, son imagination et son style novateur exerçaient une influence au-delà de la seule sphère littéraire, et l'exposition de Munch à Berlin en 1892, intitulée *Dix-huit motifs de la vie de l'âme moderne* (*Åtten motiver fra det moderne sjeleliv*), était une référence explicite à l'écrivain,⁵⁶⁷ qui avait utilisé le terme à loisir dans ses conférences et articles de l'année précédente.

Malgré une admiration réciproque entre les deux artistes, leurs rapports personnels sont cependant restés d'une bienveillance lointaine. Les deux hommes se sont fréquentés à Paris en 1895, mais le départ d'Hamsun, puis plus tard leurs résidences respectives à l'étranger ont espacé leurs relations. Munch exécuta un portrait de l'écrivain en 1896, qui ne fut d'ailleurs pas du goût du modèle, mais ce différend ne semble pas avoir créé de réel conflit⁵⁶⁸. Leurs rapports ne sont pourtant jamais allés jusqu'à une amitié intime, même lorsque les deux artistes retrouvèrent chacun leur patrie. Si les journalistes ne se privent pas de mettre en parallèle les deux hommes⁵⁶⁹, rien ne permet d'établir l'existence de quelconques contacts entre eux à l'époque des dessins, et on devine aisément que leurs positions politiques opposées n'étaient pas pour les rapprocher. Lors de l'occupation allemande quelques années plus tard, Munch, qui refuse toute sollicitation, verra d'un mauvais oeil la collaboration enthousiaste d'Hamsun⁵⁷⁰.

⁵⁶⁶ Les ouvrages de Knut Hamsun apparaissant dans la bibliothèque de Munch sont les suivants : *Pan*, 1894, 1011011011011011 *Munken Vendt*, 1902 *Vie violente*, 1910, 1011011011011011 *Femmes à la fontaine*, 1920 *La Dernière joie*, 1912, 1011011011011011 *Vagabonds*, 1927 *Enfants de ce temps*, 1913, 1011011011011011 *August*, 1930 *Le Village de Segelfoss*, 1915, 1011011011011011 *Et la vie continue*, 1933 *Les Fruits de la terre*, 1917. L'absence des principales oeuvres, d'avant 1910, s'explique par les années d'errance de l'artiste. La collection des livres s'arrête curieusement en 1933, mais cette raison est certainement moins politique que médicale, cette date marquant le début des problèmes oculaires de l'artiste.

⁵⁶⁷ « Il est temps que les écrivains cessent de décrire des 'types' que l'on rencontre au marché aux poissons tous les jours, des types qui ont été décrits déjà d'innombrables fois. Si, au lieu de cela, nous commençons à nous intéresser un peu plus aux états de l'âme ? A la vie de l'âme d'êtres humains modernes et complexes ? » Article « De la vie de l'âme inconsciente », in *Samtiden*, 1890. Cité in Ø. Rottem, p. 44

⁵⁶⁸ Munch s'était vu confier la tâche de faire le portrait d'Hamsun pour la revue *Pan*. Il réalisa une eau-forte sans modèle, bien qu'Hamsun l'ait invité. Le résultat ne plut pas à l'écrivain, qui proposa de racheter la plaque en cuivre pour la détruire : « Tu trouveras toujours un autre écrivain à Paris dont tu puisses faire une eau-forte pour *Pan*. Je ne suis pas non plus une célébrité. Mais merci de ton amitié, en tout cas. » (cité in cat. expo. 1994, Oslo, MM, p. 87).

⁵⁶⁹ « Il y a deux noms qui sont plus connus et qui, dans l'opinion internationale, surpassent les autres grands hommes norvégiens dans les domaines de la poésie et de la peinture. Ce sont Knut Hamsun et Edvard Munch. Parmi les norvégiens d'aujourd'hui, personne n'a autant qu'eux attiré l'attention du monde sur notre pays ». B. JULLUM, « På besøk hos Edvard Munch » (*Arbeiderbladet*, 07.12.1929), repr. in cat. expo. 1998, Oslo, p. 141.

⁵⁷⁰ Stenersen raconte que le gouvernement de Quisling avait voulu instituer un Conseil d'honneur de l'art. Knut Hamsun, qui en était partisan, avait tenté de convaincre Munch d'en faire partie. Son fils Tore était même venu voir l'artiste : « Père vous demande de dire oui, ne serait-ce que par amitié pour lui. - Par amitié ? Votre père serait-il un de mes amis ? » aurait répondu Munch. (R. Stenersen, p. 128)

Quelle que soit la part de coïncidence et celle de volonté satirique, il reste néanmoins difficile aujourd'hui de voir ces dessins hors de leur contexte historique et politique. La citation de la figure publique d'Hamsun dans le contexte littéraire précis de *Peer Gynt*, qui plus est dans une unique scène, qui est un pamphlet particulièrement acerbe de la politique mondiale, ne peut être de la part de l'auteur du dessin qu'une attaque ouverte de l'ordre de la caricature politique. Mais ce faisant, l'artiste sort du domaine de l'illustration : si dans *Les Prétendants à la couronne*, le drame d'Ibsen pouvait lui permettre des parallèles avec l'époque contemporaine car il conservait la distanciation artistique, ne traitant que le thème sans chercher à en expliciter le contexte, ici la mise en cause explicite d'une personne en particulier fait sortir l'oeuvre graphique du domaine de la fiction. La pièce de *Peer Gynt* n'est plus l'objet premier à transposer visuellement, mais un prétexte, une référence culturelle utilisée comme outil dans le jugement personnel d'un artiste sur un sujet de préoccupation contemporain. L'artiste s'éloigne de l'oeuvre, non par la distance qu'il prend avec le texte, comme il peut le faire dans d'autres cas⁵⁷¹, mais au contraire par une trop grande fidélité qui le conduit à actualiser le discours en délaissant la nature fictive et la construction dramatique qui permettaient à l'auteur de glisser un message satirique au sein d'un conte poétique sans en altérer l'intégrité. Ajoutons que là encore, la nature exclusivement privée de ce dessin s'impose. Ces versions des *Quatre hommes attablés* montrent une direction de l'artiste déjà en germe dans sa représentation de la scène des trolls : l'illustrateur, en explicitant le message véhiculé au point de dédaigner la nature de fabulation représentative qu'est le conte folklorique, prend une responsabilité importante, car il empiète dangereusement sur la nature littéraire de l'oeuvre. L'étude des illustrations réalisées sur les contes populaires ou fables⁵⁷² ayant pour personnages des animaux montre que si toutes, quelle que soit l'époque, même contemporaine, en traduisent le caractère métaphorique par l'attribution aux personnages d'un certain nombre de caractères anthropomorphes plus ou moins accusés – vêtements, attitudes typiquement humaines, aucune ne songerait à dépouiller le texte de sa caractéristique fondamentale : celle d'une fable.

Ce cas de détournement de texte à des fins pamphlétaires reste un exemple rare dans le corpus général, mais il montre bien les possibles aboutissements de la démarche de l'artiste poussée à l'extrême. Mais si Munch s'est peu à peu éloigné du texte, évoluant d'une restitution quasiment littérale à une interprétation personnelle, la distanciation entre source textuelle et transposition visuelle a été jusqu'ici essentiellement due à une lecture empreinte de ce qu'on pourrait nommer un excès de zèle synthétique, privilégiant la restitution du discours avant tout. Dans son appropriation progressive du texte d'Ibsen, favorisée par le contexte privé de cette production graphique, l'artiste peut cependant aller jusqu'à se distancier du discours même, lorsque celui-ci s'accorde mal avec sa sensibilité propre.

⁵⁷¹ Voir **Deuxième partie**, III, 3 ; **Troisième partie**, I et II.

⁵⁷² Sur les différentes illustrations du *Roman de Renart* en Allemagne, voir « Tiere wie Menschen », extr. de cat. expo. 1982, Berlin, *Von Odysseus bis Felix Krull - Gestalten in der Buchillustration des 19. und 20. Jahrhundert*, pp. 191-207.

3 - Une lecture parfois soumise à l'interprétation personnelle

La « vision ouverte » d'Ibsen

Si Ibsen est apparu pour sa génération et la suivante comme la figure de proue de la contestation sociale, c'est moins par volonté politique délibérée que par un besoin d'objectivité intellectuelle qui pousse à remettre en question toutes les valeurs, toutes les lois édictant la conduite de l'être humain, qu'elles soient sociales, éthiques ou psychologiques. Dans cette quête incessante d'une vérité universelle, l'écrivain se retrouvait comme malgré lui amené à conclure à la fausse nécessité des principales règles de la société, mais il ne le faisait pas dans le but de convaincre d'un autre système de valeurs, comme le ferait la bohème de Christiania, mais tout simplement d'être un acteur libre et conscient de ses motivations. « Je ne fais que demander ; ma vocation n'est pas de répondre » est un de ses aphorismes les plus célèbres⁵⁷³.

L'ambivalence de la pensée ibsénienne est une caractéristique généralement reconnue par la plupart des exégètes du dramaturge, mais encore trop peu soulignée. Rares sont les artistes qui ont comme lui aussi clairement décrit les contradictions, les incohérences apparentes du comportement humain. Ibsen, comme Munch, a souvent été considéré comme un émule de Kierkegaard, mais R. Fjelle souligne une différence fondamentale dans leur vision de l'homme :

« Ibsen's concrete insight as an artist puts him even more in touch than his Danish counterpart with the psychological truth of man's existence, with the fact that propositions arising out of the depths of the self can often be expressed paradoxically, as both/and statements, rather than those either/or formulations that are logical necessities on the plane of the reason and will »⁵⁷⁴.

J. Chamberlain a démontré ce qu'il nomme « la vision ouverte » dans l'oeuvre d'Ibsen, c'est-à-dire une vision oscillant constamment entre les différentes nuances, les contradictions, les paradoxes, qui interdisent à l'auteur toute conclusion tranchée. Ibsen est dans le doute permanent, chaque idée qu'il exprime est aussitôt contrebalancée par l'idée opposée, tout aussi justifiable, mais l'équilibre précaire ainsi atteint le préserve de tomber dans un nihilisme vain :

« Even when a prescriptive ideological or metaphysical element seems dominant, it is suffused with doubts of the most fundamental, though never utterly destructive kinds; (...) the mock-heroic indications are almost invariably as powerful as the heroic ; and (...) Ibsen's tragic themes are constantly established in contexts of ironic appraisal »⁵⁷⁵.

⁵⁷³ Cité entre autres in J. Chamberlain, p. 19.

⁵⁷⁴ « L'appréhension concrète de l'artiste qu'est Ibsen le fait approcher de plus près encore que son homologue danois la vérité psychologique de l'existence humaine, le fait que les propositions surgissant des profondeurs de l'être peuvent souvent être exprimées paradoxalement, comme des énonciations associatives « à la fois/et », plus que comme des formulations alternatives « ou bien/ou bien » qui sont des nécessités logiques relevant de la raison et de la volonté ». R. Fjelle, « Introduction », extr. de *Ibsen : A Collection of Critical Essays, Englewood Cliffs (N.J), 1965, p. 15.*

Cette conscience d'un paradoxe permanent, de la relativité de toute idée, aboutit dans l'écriture théâtrale d'Ibsen à deux caractéristiques qui vont marquer profondément la dramaturgie moderne : la distanciation de l'auteur à travers l'utilisation d'un ton tragi-comique d'une part, la représentation de personnages principaux ambivalents d'autre part.

Le ton tragi-comique domine dans les pièces les plus graves du dramaturge, et lui permet de ne jamais verser dans le pathétique ou dans le didactique :

« The characteristic spirit of Ibsen's work arises from a dramatic exploitation of unresolved (and possibly unresolvable) thematic tensions to which no single tragic, comic or even, in the more conventional senses, tragicomic mode can give full expression. Ibsen's 'questions', as expressions of a complex and self-contradictory comprehension of life, required an original kind of tragicomic mode, which he pioneered in the theatre, assisted, especially in the closing decades of the nineteenth century, by Strindberg and Chekhov, bringing on the stage some of the deeply felt ambivalences which had already found expression in nineteenth-century literature, (...) the fiction of Stendhal and Flaubert for instance »⁵⁷⁶.

Quant au héros ambivalent, il trouve sa source dans l'étude psychologique particulièrement approfondie des personnages, qui interdit tout jugement manichéen. Les personnages ibsénien ne sont jamais entièrement victimes ou entièrement bourreaux ; ceux qui subissent la tyrannie d'autrui ont leur part de responsabilité dans leur destin, comme Hélène Alving, à moins que, par le poids de leurs frustrations, ils ne deviennent, de victimes, de potentiels bourreaux, comme Ella et Gunnhild Renheim. A l'inverse, des personnages qualifiés de monstrueux comme Hedda Gabler révèlent leur vulnérabilité et leur noblesse d'esprit.

Peer Gynt est un des plus beaux exemples de cette écriture toute en rebondissements. Le personnage de Peer oscille sans cesse entre grandeur et mesquinerie, entre courage et lâcheté, entre égoïsme et spontanéité, au point que le spectateur partagé entre admiration et agacement ne sait s'il a affaire à un héros ou une parodie de héros. Le style accompagne l'ambivalence de la situation, et joue en permanence sur tous les registres, comédie, satire, féerie, drame. Cette maîtrise du paradoxe, qualité primordiale de l'écriture ibsénienne, a pourtant été souvent soit mal

⁵⁷⁵ « Même lorsqu'un élément de prescription idéologique ou métaphysique semble dominant, il est miné par les doutes les plus fondamentaux, bien que jamais totalement destructeurs ; (...) les indications d'héroïsme parodique sont presque toujours aussi puissantes que celles d'héroïsme ; et (...) les thèmes tragiques d'Ibsen sont constamment établis dans des contextes d'évaluation ironique ». J. Chamberlain, pp. 1-2

⁵⁷⁶ « L'esprit caractéristique de l'oeuvre d'Ibsen surgit de l'exploitation dramatique de tensions thématiques non résolues (et peut-être insolubles) auxquelles aucun mode tragique, comique ou même, dans le sens le plus conventionnel, tragi-comique, ne peut exprimer totalement. Les 'questions' d'Ibsen, en tant qu'expressions d'une compréhension de la vie complexe et contradictoire, exigeaient un genre original de mode tragi-comique, qu'il a initié dans le théâtre, assisté, en particulier dans les dernières décennies du XIXe siècle, de Strindberg et Chekhov, amenant sur scène certaines des ambivalences profondes qui avaient trouvé leur expression dans la littérature du XIXe siècle, (...) la fiction de Stendhal et Flaubert par exemple ». J. Chamberlain, p. 2

interprétée, soit totalement oblitérée par le public, et – plus grave – par les hommes de théâtre. Si la pièce fut un succès dès sa publication, si elle devint rapidement un monument de la littérature nationale norvégienne, cette sacralisation de l'oeuvre se fit au prix d'une certaine trahison ; la pièce fut mal comprise, et interprétée comme un éloge et une exaltation de l'esprit national norvégien alors qu'elle en était une critique acerbe. La création théâtrale, ayant recours au folklore norvégien et à la musique d'Edvard Grieg, ne fit que renforcer la lecture lyrique et romantique qu'on en faisait, aboutissant à une mise sous silence de toute sa dimension tragi-comique et satirique : « la satire devint (...) féerie, et on en vint, dès lors, à porter un autre regard sur Peer. Le personnage, blâmable entre tous pour son inconsistance et son manque de conviction dans le bien comme dans le mal, devint le héros des contes de fées servi par la ruse, la débrouillardise et la chance qui triomphe des obstacles et arrive en toutes circonstances à ses fins »⁵⁷⁷. En Norvège comme à l'étranger, c'est cette conception romantique qui prévalut jusqu'à la fin de la dernière guerre, à tel point que lorsque le metteur en scène Hans Jacob Nielsen s'attacha à restituer pour la première fois l'ambivalence de l'écriture, à montrer son caractère « antiromantique »⁵⁷⁸, il provoqua – en 1947 – une véritable polémique nationale. Jusqu'à cette date, l'esprit originel de la pièce était resté en grande partie oublié, et l'oeuvre elle-même rarement représentée dans son intégralité. Dans cette optique, le caractère satirique des dessins de Munch se fait d'autant plus méritoire, montrant sa compréhension profonde et intuitive d'une pièce dans l'ensemble mésinterprétée. Lors de la création de la pièce à Paris en 1896, par exemple, pour laquelle Munch réalise le programme, G.B. Shaw déplore les mutilations opérées, d'une part par la première traduction du comte Prozor⁵⁷⁹, d'autre part par les partis pris de mise en scène de Lugné-Poe⁵⁸⁰. De même, lorsque le metteur en scène, relatant l'expérience quelque vingt ans plus tard, se souvient que l'acteur principal, Abel Duval, « avait des

⁵⁷⁷ E. Eydoux, « La bataille de *Peer Gynt* », extr. d'*Ibsen*, Europe, p. 99.

⁵⁷⁸ *Peer Gynt, une oeuvre antiromantique* est le titre de l'opuscule que Hans Jacob Nielsen écrivit à l'occasion de la mise en scène.

⁵⁷⁹ « Les filles du pâturage ont été omises. L'épisode d'Anitra se réduit à une seule scène. La première partie du monologue devant la statue de Memnon a été raccordée à la deuxième partie du monologue devant le Sphinx, comme si c'était un seul et même monument. Au cinquième acte, le Passager inconnu et le Personnage maigre (le Diable) ont été sacrifiés de conserve ; et l'explication du Fondateur de boutons à Peer sur ce qu'est vraiment « être soi-même » a été coupée du rôle – mutilation indéfendable et stupide. L'épisode de l'homme qui se coupe le doigt, son enterrement au dernier acte, ainsi que la scène des enchères, ont aussi disparu .. » G.B. Shaw, « *Peer Gynt* à Paris », nov. 1896, cité et traduit in H. Ibsen, *Peer Gynt*, cat. TNP, 1981, p. 71. G.B. Shaw évoque la première traduction du comte Prozor publiée par la Nouvelle Revue. L'édition suivante sera beaucoup plus complète.

⁵⁸⁰ « Il a rétabli la première apparition du Passager inconnu à bord du bateau, mais pour le reste il a repris la version Prozor avec toutes ses omissions, et il en a encore coupé. Par exemple, toutes les scènes égyptiennes, Memnon, le Sphinx, les Pyramides, Begriffenfeldt, l'asile de fous du Caire, tout cela a subi le ciseau. La scène dans l'eau après le naufrage, où Peer repousse l'infortuné cuisinier du canot renversé, a été coupée, avec, bien sûr, l'épisode vital de la seconde apparition du Passager inconnu. Comme la représentation a duré néanmoins près de quatre heures, - sans compter pourtant un bon nombre de bissements stupides de la musique de Grieg, ainsi que quelques intervalles entre les scènes dont on se fût bien passé – un raccourcissement considérable de la pièce était inévitable, une représentation complète n'étant possible que dans les conditions de Bayreuth ». G.B. Shaw, « *Peer Gynt* à Paris », 1896, cité in H. Ibsen, *Peer Gynt*, cat. TNP, 1981, p. 71.

théories sur le théâtre qui le mirent plus d'une fois en conflit avec la pièce ; il réclama même des coupures plaisantes, car, disait-il, il ne pouvait pas associer le comique et le tragique à la fois »⁵⁸¹, on retrouve l'incompréhension commune d'une des caractéristiques essentielles de l'écriture ibsénienne.

Or, c'est justement cette ambivalence dont, de façon générale, les illustrations de Munch portent l'empreinte. Aucune autre oeuvre d'Ibsen n'aura inspiré à l'artiste une production aussi importante ni aussi variée, consistant en près de deux cents dessins, au crayon, à l'encre ou à l'aquarelle, croquis ou oeuvres de dimensions importantes, mêlant les styles et les expressions, entre cruauté et douleur, satire et émotion. On peut parler d'une véritable fascination de l'artiste pour la pièce, qui l'aura accompagné tout au long de sa vie : de 1896, date de son premier travail, jusque dans les années quarante, au seuil de sa mort, Munch n'aura cessé de revenir encore et toujours sur des scènes ou des personnages, comme autant de commentaires amusés, références instinctives ou réponses à ses propres interrogations.

Humour dans la scène des trolls, satire dans l'acte IV avec *Les Quatre hommes attablés*, compassion dans *La Cour d'Hægstad*, émotion dans *La Mort d'Åse*, les différentes versions véhiculent la diversité des registres. De la même façon, Peer apparaît sympathique et encore fragile dans les dessins de l'acte I, sûr de lui mais peu lucide dans les scènes de rencontres amoureuses, vulnérable et émouvant dans *La Mort d'Åse*, cynique et repoussant ou pathétique et ridicule dans les scènes de l'acte IV, tandis que dans l'acte V la fragilité du vieillard s'impose. Par le nombre important de scènes restituées, l'artiste offre un panorama complet de la complexité psychologique de Peer. Pourtant, un certain nombre de dessins montrent une curieuse distanciation avec l'atmosphère véhiculée par l'auteur.

De l'empathie à la cruauté, lorsque l'artiste refuse le ton tragicomique

Peer et sa mère

La pièce de *Peer Gynt* s'ouvre sur une scène présentant dignement le héros. Accablé de reproches par sa mère qui l'interroge sur son absence, il répond par une histoire abracadabrante : il se serait fait enlever par un bouc, et aurait volé dans les airs. Il relate son récit avec un tel aplomb, une telle verve imaginative, qu'il parvient à endormir la méfiance de sa mère, la terrifiant – jusqu'à ce qu'elle reconnaisse un poème populaire. Dans cette scène d'ouverture, pleine de rythme et d'humour, tout le caractère fantasque de Peer se révèle ; c'est un personnage certes agaçant, mais avant tout charmeur, à l'imagination débridée, au talent de comédien indéniable. Sa désinvolture est désarmante et ses réactions aussi drôles qu'irresponsables, comme lorsqu'il décide subitement d'aller enlever la fille de la ferme voisine le jour de son mariage.

La scène de la chevauchée du bouc présente la relation ambiguë entre Peer et Åse avec finesse et drôlerie. La mère oscille sans cesse entre exaspération et fierté, entre attendrissement et fureur devant les incartades de son chenapan de fils. Elle l'assaille de

⁵⁸¹ Lugné-Poe, cité in H. Ibsen, *Peer Gynt*, cat. TNP, 1981, p. 72.

violents reproches, auxquels il répond avec une insolence toujours gaie : tel un saint Christophe, il la prend dans ses bras pour lui faire traverser le gué, puis s'en débarrasse sur le toit d'un moulin, s'en allant sous ses imprécations.

Pourtant, l'humour, la truculence d'Ibsen et la tendresse qui gouverne tout au long de la pièce cette relation mère-fils n'est pas traduite dans les dessins de Munch. Dans les versions de *La Chevauchée du bouc* (fig. 80-81), qui illustrent vraisemblablement l'ouverture - « **Peer Gynt, un garçon de vingt ans solidement bâti, descend le sentier. Åse, sa mère, petite et frêle, le suit. Elle est fâchée et elle rage** » - la position des personnages est loin d'exprimer une réelle proximité. Peer au premier plan, montré à micorps, occupe la plus grande partie de l'image. Il regarde droit devant lui, tournant le dos à sa mère qui, en retrait sur sa gauche, lui lance un regard peu amène. La composition, fidèle aux didascalies, exprime toute l'incommunicabilité entre la mère et le fils ; elle est assez proche de la scène des *Revenants* où Osvold demeure prostré dans son fauteuil sous le regard impuissant de Mme Alving.

La posture de Peer - les bras en croix - dans une des versions (fig. 81) est particulièrement ambigu : veut-il protéger sa mère ? L'empêcher d'approcher ? Comme en témoigne son poing fermé, ce n'est certes pas une main tendue vers elle. Ce geste dynamique, qui exprime sa vigueur et sa résolution, est-il une impulsion née de son enthousiasme, tandis qu'il raconte son aventure ? Pourtant, il réapparaîtra dans un tout autre contexte, dans la prochaine scène entre Peer et sa mère, *La Mort d'Åse* (fig. 89) pour exprimer souffrance et impuissance. Dans cette scène même, d'ailleurs, le visage de Peer est soucieux, presque souffrant. Toute la légèreté, la drôlerie du texte sont occultées par la tension dramatique entre les deux personnages : leur attitude statufiée, leur regard fixe, presque halluciné, leur bouche entrouverte, traduisent comme une hébétude sous l'intuition des événements à venir.

Étrange atmosphère que celle que nous propose Munch, tout aussi éloignée de la vision d'Ibsen que du portrait doux et serein du *Jeune Peer* (fig. 79). Comment expliquer cette tension dramatique ? L'artiste a-t-il voulu illustrer le moment où Peer et sa mère sont pris au piège de leur imaginaire, fascinés par le récit du bouc, dans un état presque d'hallucination ? Lorsque Peer manipule sa mère au point qu'elle ne sait plus que croire, le texte exprime en effet quelque chose d'assez semblable : « **Åse s'arrête tout à coup, le regarde, la bouche ouverte avec de grands yeux, ne peut plus trouver ses mots ...** ». Pourtant, la vision de Munch semble plus grave que la simple description d'un moment de stupeur, et la souffrance qui se lit sur le visage de mère Åse rend la scène presque de mauvais augure. Le personnage même est assez troublant, et particulièrement surprenant dans le dessin (fig. 81) : ce visage anguleux, aux yeux écarquillés, au nez aquilin, à la chevelure sale et ébouriffée tombant sur les épaules, parfaitement disgracieux, fait plus l'effet d'une Gorgone ou d'une sorcière que de la vieille mère aimante. C'est tout autre que Munch l'avait montrée sur son affiche pour le Théâtre de l'OEuvre en 1896 (fig. 10), et c'est encore autre qu'elle apparaîtra dans les scènes ultérieures (fig. 87-89). Cette figuration repoussante ne fait que souligner encore l'isolement de Peer, en butte à l'incompréhension et l'hostilité même parmi les siens.

On constate ainsi deux préoccupations fort différentes dans cette scène d'ouverture : pour Ibsen, il s'agissait avant tout de présenter la complexité du personnage de Peer, de

montrer tout le charme de ce jeune garçon doué mais fantasque. Peer est tel le Bateleur du tarot, plein de vigueur et de talents ; mais saura-t-il utiliser ses dons ? Ou gaspillera-t-il son énergie en de vaines chimères ? Tel est le sens de cette première scène. La vision de Munch est, quant à elle, beaucoup plus noire : le désarroi de la jeunesse, dont les rêves et les aspirations se heurtent à la triste réalité, la solitude et l'incompréhension, voilà ce qui intéresse principalement l'artiste dans ce premier acte, et ces thèmes apparaîtront, de façon plus accrue encore, dans les dessins de la scène suivante *Dans la cour de la ferme d'Hægstad* (fig. 82)⁵⁸².

La scène de *La Chevauchée du Bouc* est un des quelques exemples montrant une différence notable entre le ton du texte et celui de l'image. L'illustrateur refuse de suivre l'auteur dans son humour caustique, et donne une vision beaucoup moins distanciée de la situation. Peut-on l'expliquer par l'expérience personnelle de l'artiste de l'amour maternel, beaucoup trop douloureuse pour qu'il puisse, comme Ibsen, l'évoquer avec recul et humour ? Chez Munch, qu'elle soit tragique - *Hérédité* (fig. 41), *La Mère morte et l'enfant* (fig. 104) - ou idéale et sereine comme dans *Alma Mater*⁵⁸³, la représentation de la figure maternelle est toujours l'objet d'un grand respect, presque d'une sacralisation. Aux antipodes de la vision monstrueuse qu'a pu en donner Strindberg, vision d'une Clytemnestre, d'une Médée qui terrorise et détruit ses enfants, la mère est toujours pour Munch l'admirable créature qui risque sa vie pour le renouvellement de l'espèce humaine et qui se sacrifie pour le bonheur de sa famille. Il est d'ailleurs significatif que la relation mère-fils de *Peer Gynt* soit dans l'ensemble peu illustrée, beaucoup moins en tous les cas que celle qui apparaît dans *Les Revenants*, où l'image de la *mater dolorosa* qu'est Mme Alving correspond mieux à la conception du peintre. Les différentes versions de *La Mort d'Åse* – significativement seuls épisodes de l'acte III illustrés par l'artiste – confirment cet investissement émotionnel de la figure maternelle. Les nombreuses variantes respectent dans l'ensemble une même composition : Åse couchée dans son lit, Peer à son chevet. Seule varie la position des personnages, notamment celle de Peer, qui reste le principal protagoniste de la scène. On sent à travers ces variantes, la recherche par l'artiste de la composition la plus expressive pour traduire le désarroi et la souffrance du fils devant les derniers instants de sa mère.

Certaines versions s'appuient étroitement sur le texte (fig. 87-89). On y retrouve la plupart des éléments décrits dans les didascalies : « *Chez Åse. Le soir. Un feu de bûches illumine la cheminée. Le chat est sur une chaise au pied du lit. Åse est au lit et promène fébrilement ses mains sur la couverture* ». L'artiste a donc reproduit les éléments du décor : la chaise, le chat, qui auront leur rôle à jouer dans la scène. Il ne s'encombre pas de la cheminée, mais en restitue la lumière et l'atmosphère intimistes : ainsi l'ombre de Peer se projette contre le mur (fig. 87) dans une composition inspirée de *Puberté* à laquelle le rendu des jeux de lumière confère à ces dessins une expressivité théâtrale.

La situation représentée correspond à la deuxième partie de la scène, lorsque Peer,

⁵⁸² Également *Dans la cour de la ferme d'Hægstad*, années 1930, crayon et encre de Chine, 281x219, T 1592 ; *Dans la cour de la ferme d'Hægstad*, années 1930, encre et crayon bleu sur papier carbone, 283x220, T 2478.

⁵⁸³ *Alma Mater*, 1910-11, huile sur toile, 455x116, Oslo, Aula de l'Université.

après avoir arpenté la pièce, tourmenté par les remords, s'assoit au bord du lit. La position des personnages et l'absence de regard entre eux, écartent l'éventualité d'une conversation. Il s'agit donc très certainement du moment où Peer invente une dernière histoire pour sa mère. Prenant le lit pour traîneau et le chat sur la chaise pour cheval, il entraîne Åse dans un voyage imaginaire qui va la conduire jusqu'aux portes du ciel. Dans un moment de poésie rare, Peer rend hommage à sa mère, en lui offrant une dernière fois les rêves qu'ils avaient si souvent partagés dans son enfance.

Le dessin au crayon (fig. 87) est l'illustration la plus littérale et la plus délicate : Peer au pied du lit, tient fermement la chaise qui lui sert d'équipage, le bras droit tendu « faisant claquer son fouet ». Le regard fixe, perdu dans ses rêves, il se révèle tendre et sensible. Son expression tendue, presque douloureuse, ainsi que l'ombre noire derrière lui et la petite silhouette d'Åse, dont seul le visage squelettique surgit de la couverture, laissent transparaître le drame : c'est l'énergie du désespoir qui anime Peer, pendant qu'il accompagne sa mère dans son dernier voyage. C'est sans doute dans ce dessin que l'artiste a le mieux su restituer l'émotion de l'écriture d'Ibsen, où rires et larmes, vie et mort se mêlent jusqu'au dernier souffle.

Par une liberté de l'illustrateur, Peer est redevenu le jeune homme du premier acte. Lui qui a défié le village, multiplié les conquêtes féminines, échappé aux trolls et au Grand Courbe, redevient près de sa mère l'enfant tendre et prévenant. Mais la composition montre l'inversion du rapport parent-enfant : assis pour raconter une histoire à la petite créature qui semble si fragile au fond de ce grand lit, il restitue l'image de la mère bordant son enfant. Les relations se sont inversées, comme Ibsen l'avait clairement laissé entendre : « **Peux-tu t'allonger ? Ce lit est court – Voyons... mais, ma parole, est-ce que ce n'est pas le lit où je dormais, petit ? Te rappelles-tu comme souvent, le soir, tu t'asseyais au bord de mon lit et lissais ma couverture en chantant et des quatrains et des ranz ?** »

Les dessins suivants (fig. 88-89) reprennent la scène dans un contexte sensiblement différent, et s'attachent moins à reproduire la scène décrite par l'auteur qu'à exprimer le sentiment qui domine l'ensemble. T 1607 (fig. 88) semble être une tentative plus ou moins réussie de traduire la souffrance de Peer de façon symbolique et instantanée ; l'auteur a supprimé tous les détails réalistes du décor et a placé Peer entre sa mère alitée et le chat sur la chaise. Ce faisant, il exploite de façon beaucoup plus marquée le symbole du chat de mauvais augure, évoqué dans une simple phrase par l'auteur :

« PEER

Tiens ! ce vieux chat, il est toujours en vie ?

Mère ÅSE

Il se conduit si mal la nuit. Tu sais ce que ça présage, toi ! »

G. Svenæus⁵⁸⁴ a révélé l'influence de l'eau-forte de Max Klinger *Integer Vitae* (1885) dans l'encre T 1602, mais la comparaison est encore plus flagrante ici : Peer assis (de façon totalement irréaliste), les jambes repliées, à peine entrouvertes, les bras en croix, est l'exacte transposition du géant embrassant l'univers de Klinger.

⁵⁸⁴ G. Svenæus, *Edvard Munch - Das Universum der Melancholie*, Lund, 1968, p. 237.

Mais la réplique formelle a un sens bien différent de celui de l'original : le geste large du titan exprimait sa puissance sur un monde qui s'agite en vain, alors que les bras en croix de Peer expriment sa douleur et sa fragilité, soulignées encore par de subtiles distorsions : le bras gauche de Peer, plus haut et beaucoup plus long que celui de droite, sa position inconfortable, coincé comme il l'est entre les objets. Dans l'ensemble, la transposition est mal intégrée et la composition apparaît maladroitement : ce dessin, qui n'a pas l'expressivité naturelle des autres versions, n'est certainement qu'une première étape vers la version suivante (fig. 89) , où le modèle de Klinger est cette fois parfaitement ingéré dans la scène et prend toute sa force expressive : la chaise est de nouveau tout contre le lit, formant une façade ininterrompue, équilibrée par le chat et la tête d'Åse, derrière laquelle Peer se tient. Par rapport au dessin précédent, l'union des trois éléments trouve maintenant une justification à la fois symbolique et dramatique : Peer debout derrière sa mère, s'accrochant au chevet comme s'il guidait le traîneau, tous deux fixant un point commun, restituent l'image de leur dernier voyage imaginaire.

L'image a en outre acquis une dimension spirituelle, rehaussée par la sobriété de la composition. Peer, les bras en croix, est l'image de la souffrance, « l'incarnation du destin »⁵⁸⁵. Les ombres qui se dessinent autour de lui, traits à l'encre de Chine symboliques de la mort qui rôde⁵⁸⁶, accentuent encore l'expressivité de son visage et de son geste, tandis qu'Åse, le visage et les mains cadavériques, n'exprime plus que la passivité et la résignation.

La puissance émotionnelle qui domine ces dessins en fait de très belles oeuvres, mais leur signification s'éloigne de celle voulue par l'auteur. Le style si particulier d'Ibsen, qui construit l'émotion de la scène précisément en jonglant entre rire et larmes, s'efface au profit d'un tableau résolument dramatique, qui ne laisse aucune place à la distanciation. Si l'artiste peut, dans certaines scènes, restituer parfaitement les subtilités de l'écriture ibsénienne, il fait ici le choix de ne pas suivre l'auteur dans son humour indéfectible, et privilégie l'empathie à la distanciation.

Peer dans le palmier

Cette volontaire atténuation – voire suppression – de l'ambivalence du ton ne se borne cependant pas aux seules situations où la figure maternelle est mise en cause. Les quelques croquis sur *Peer dans le palmier* (fig. 93-94) montrent que si l'artiste est tout à fait apte à comprendre et restituer l'humour du texte (la scène est retranscrite dans un croquis plus tardif de façon littérale et narrative⁵⁸⁷), il choisit délibérément d'introduire un certain nombre d'éléments modifiant subtilement l'atmosphère.

La scène du palmier, qui succède à celle des *Hommes attablés*, montre de façon ironique les divers revers de fortune de notre héros : Peer est réfugié en haut d'un arbre,

⁵⁸⁵ Op. cit.

⁵⁸⁶ P. Hougen renvoie à la lithographie de 1896, *Auprès du lit de mort*, « les épais traits d'encre de Chine [qui] apparaissent maintenant comme symboles de la mort ». P. Hougen, cat. expo. 1978, Northfield, p. 26.

⁵⁸⁷ *Peer dans le palmier*, 1927, encre, 113x174, T 203-1.

seul dans le désert sans aucune ressource, alors qu'une heure auparavant il pensait enfin atteindre son vieux rêve d'être Empereur. Le décor même n'est pas gratuit, et tout l'acte IV a des réminiscences de la biblique traversée du désert, à la fois lieu maudit, où les « terres sont en deuil », lieu de la tentation et du combat spirituel, mais aussi « **lieu vide où l'homme, libéré des distractions et des obligations du monde, peut plus aisément rencontrer Dieu** »⁵⁸⁸. Cette référence, un homme bercé dans la tradition religieuse tel que Munch ne pouvait pas ne pas la comprendre, même si l'auteur l'a passée au filtre de la comédie. Peer subit son parcours initiatique sans en devenir meilleur ; que ce soient celle de l'argent, du pouvoir ou de la chair, il cède à toutes les tentations. Son dialogue avec Dieu n'est qu'une parodie de foi, oscillant entre marchandage et supplication, avec pour seul but son bien-être matériel. Toute la saveur de l'écriture d'Ibsen apparaît dans ce morceau d'anthologie qu'est le monologue de Peer dans le désert :

« Ecoute-moi, Notre Seigneur ! Tu es si sage et juste, n'est-ce pas ... ! Oh ! juge .. (les bras tendus) C'est moi, Peer Gynt ! Oh ! Notre Seigneur ! Fais attention ! Occupe-toi de moi, sinon je vais périr ! (...) Ecoute-moi ! Ne t'occupe pas des affaires d'autrui ! Le monde saura bien s'en charger en attendant ! Mon Dieu ! il n'entend pas ! Il est sourd, comme d'habitude ! »⁵⁸⁹

La scène est certainement l'une des plus drôles de la pièce, mais aussi l'une des plus difficiles à illustrer. Le comique provient du texte plus que de la situation ; le rire est un rire d'ironie, de distanciation, devant l'impudence avec laquelle Peer affiche ses vices, sa lâcheté, son égoïsme. Ibsen met à nu la laideur de l'âme humaine, tout en gardant drôlerie, bonne humeur et indulgence. Mais à un homme moins enclin à la légèreté, moins serein, la situation peut paraître pathétique. C'est ainsi que les dessins de Munch portant sur cette scène sont loin d'exprimer l'humour et la fantaisie de l'auteur. L'artiste ne s'est pas attardé sur cette scène, où les déambulations psychologiques du personnage sont bien difficiles à traduire visuellement ; il s'est concentré sur l'image finale, tragi-comique, de Peer juché en haut du palmier pour échapper aux fauves. Le premier croquis (fig. 93) représente en quelques traits hâtifs la silhouette floue et plane de Peer blotti dans l'arbre. Il semble endormi, recroquevillé comme un enfant ; son visage anguleux est penché, les yeux fermés, et a une expression presque tragique. C'est une image belle et émouvante de la fragilité de Peer que nous offre l'artiste, mais qui n'a que peu de rapport avec la scène humoristique du texte. La seconde version (fig. 94) est tout aussi pathétique bien que moins lyrique. L'artiste a repris la composition, mais en a changé la dynamique. Tout indique l'insécurité, d'autant que les fauves, figures assez grotesques, s'agitent au sol et guettent leur proie. Peer n'est ici pas endormi, mais ses yeux ne sont que des cavités creuses qui le déshumanisent.

Dans cette version comme dans l'autre, l'artiste extrait la scène du contexte général, et oublie l'univers d'Ibsen pour nous en donner son impression personnelle. Les distances qu'il prend avec le ton tragi-comique ne sont cependant pas uniquement causées par la compassion qu'il peut éprouver pour ses personnages. L'inverse est également vrai, et

⁵⁸⁸ J. Duquesne, *Jésus*, Ed. Desclée de Brouwer, Flammarion, 1994, p. 109.

⁵⁸⁹ *Traduction de Régis Boyer, Paris, 1994.*

l'illustrateur est aussi passionné dans la cruauté que dans l'émotion. Ainsi, dans la scène entre Peer et Anitra, au quatrième acte, il relaie le propos de l'auteur et en accentue l'ironie dans des proportions qui transforment notablement la scène.

Peer et Anitra

Ibsen avait construit l'épisode d'Anitra comme un petit drame en trois actes :

Dans un premier temps, sous sa tente, Peer choyé et adoré par le chœur de jeunes filles qui dansent pour lui, exploite sans scrupules son autorité spirituelle pour s'octroyer les faveurs de la jeune Anitra ;

Un peu plus tard, dehors devant la tente, « l'air sensiblement plus jeune », il offre une sérénade de son cru à la belle endormie, se laissant prendre peu à peu à son propre jeu de séduction ;

Enfin, dans le désert, Peer à cheval tente de retenir Anitra qu'il a enlevée. Pris entre ivresse et désespoir, il se livre à de pathétiques pitreries pour se convaincre d'être encore jeune. Dans un élan de passion, il supplie Anitra de le faire souffrir. « Anitra obéit au prophète », répond-elle en s'enfuyant sur sa monture. Peer fait une fois encore les frais de son manque de lucidité. « Jouer de la lyre, caresser, soupirer,

Et finir comme un coq - en se laissant plumer », voilà à quoi s'est résumée sa dernière aventure amoureuse.

L'artiste s'est, à son habitude, attaché à rendre l'esprit plus que la lettre, et la relation entre Peer et Anitra a été restituée dans toute sa complexité dans la série des premiers croquis, l'illustrateur privilégiant tour à tour une lecture puis une autre. Lorsqu'il reprend la scène dans les années trente, Munch abandonne cependant la relation privilégiée entre Anitra et Peer pour s'attacher à rendre la scène de façon plus littérale : cinq dessins à l'encre montrent Peer en tant que nabab, sous une tente, entouré d'un chœur de jeunes filles (fig. 105-106). Dans cette nouvelle série, la vision de la scène est cette fois beaucoup plus univoque, et tend à priver le discours de certaines nuances. Les dessins ne suivent pas les méandres de l'histoire : là où Ibsen créait une fable morale, imputant l'échec de Peer en grande partie à sa propre malhonnêteté, Munch n'en retient que l'image de la fascination pathétique de l'homme vieillissant pour la fraîcheur de la jeune fille, et la souffrance et l'humiliation que celle-ci ne peut manquer de lui infliger.

Le croquis du carnet T 206⁵⁹⁰ est encore une restitution fidèle au texte, dont il retranscrit la fraîcheur et la sensualité. La composition porte encore l'empreinte des anciennes versions, et la composition se concentre autour de Peer et Anitra : Peer assis sur des coussins dans la moitié droite, Anitra debout devant lui dans la partie gauche. Peer en costume oriental paraît serein et satisfait, tandis qu'il contemple le corps

⁵⁹⁰ *Peer le nabab*, env. 1935, crayon gras et encre, 255x410, T 206-33r.

voluptueux d'Anitra qui se cambre devant lui. Au fond, les autres jeunes filles sagement assises observent la danse. Les silhouettes sont linéaires, la composition claire et aérée, le style narratif, dans la veine illustrative des autres scènes du carnet T 206.

En revanche, les dessins au pinceau et à l'encre de Chine, datés « des années trente » (fig. 105-106), présentent l'épisode sous un jour sensiblement différent. Peer apparaît couché dans le coin gauche de l'image, au premier plan, tandis que quatre jeunes filles, groupées, sont en léger retrait. La profondeur ainsi créée, une certaine distance s'instaure entre les personnages, soulignée encore par l'ouverture de la tente qui forme comme un rideau de théâtre au-dessus du chœur. Les silhouettes presque nues sont peu distinctes l'une de l'autre – Anitra ne s'est encore pas détachée du groupe, il s'agit dès lors du tout début de la scène. Leurs gestes varient d'une encre à l'autre, comme si l'artiste nous offrait plusieurs instantanés de la danse.

Malgré la reproduction respectueuse des didascalies - « *Peer Gynt, dans son costume oriental, se repose sur des coussins. Il boit du café et fume une longue pipe. Anitra et une foule de jeunes filles dansent et chantent pour lui* » -, une atmosphère bien différente domine la scène : Ibsen nous montrait un héros triomphant, alangui, un gourou choyé et idolâtré ; Munch, au contraire, voit un homme vieilli, alité, réduit à se repaître à distance de la fraîcheur des jeunes filles qui lui offrent un spectacle comme on l'offrirait à un malade. La technique même s'emploie à assombrir la scène : le pinceau rend les silhouettes épaisses, la composition lourde et confuse ; la prédominance du noir enlève toute gaieté à ce tableau qui dans le texte est frais et léger. L'encre T 1628 (fig. 106) est particulièrement expressive à ce sujet : Peer couché, son profil droit se découpant contre le large oreiller, est la reprise de l'image du terrible tableau *L'Enfant malade*⁵⁹¹ dans un contexte assez surprenant, et accentue le sentiment de débilité physique du héros, sentiment qui n'existe nullement dans le texte où Peer, s'il est trop mûr pour séduire la toute jeune Anitra, n'en est pas moins « un bel homme entre deux âges ». Le sentiment de malaise qui s'insinue dès lors est étranger à la pièce et propre à l'interprétation personnelle de l'illustrateur, devant cette confrontation entre vieillesse et jeunesse, entre déclin et force triomphante. Ibsen opérait un renversement en trois temps du jeu de domination, Munch quant à lui nous montre la partie perdue d'avance. Il n'y a rien de soumis – ni d'enfantin – chez cette femme aux formes rondes, séductrice, qui s'avance d'un pas déhanché, exposant sa nudité sans embarras. Sa pose est étonnante, peut-être inspirée par l'*Esclave* de Michel-Ange⁵⁹², mais le bras replié derrière la tête, déjà utilisé pour l'extatique *Madone*, a aussi la sensualité des *Vénus* italiennes⁵⁹³.

Rien n'indique dans le texte que les jeunes filles soient nues, et Munch rend explicite ce qui n'apparaît qu'en filigrane dans le texte : l'angoisse de l'homme vieillissant devant le déclin de sa sexualité. A l'inverse de Picasso qui, dans ses dernières années, fuyait ses peurs en dessinant avec frénésie des scènes érotiques, Munch avoue ouvertement ses

⁵⁹¹ Voir *Troisième partie*, II, 3.

⁵⁹² Michel-Ange, *Esclave apaisé*, statue destinée au tombeau de Jules II, Musée du Louvre, Paris.

⁵⁹³ Giorgione, *Vénus endormie*, Gemäldegalerie, Dresde. Titien, *Vénus d'Urbino*, Musée des Offices, Florence.

faiblesses et ses inquiétudes. Sans être flagrant, l'autoportrait pointe dans ce vieillard alité, torturé par la sensualité féminine qui s'affiche avec d'autant plus d'impudence qu'elle lui est inaccessible : dans T 1628, son visage tourné aux yeux apparemment fermés rend l'image des femmes fantasmagorique, presque onirique. Ces scènes d'Anitra ont des accents de tentations de saint Antoine, et véhiculent une cruauté à peine supportable.

L'auto-abaissement culmine dans l'encre T 1604 (fig. 107), qui reprend la scène dans un contexte et une composition légèrement différents. La jeune Anitra occupe toute la moitié droite de l'image. Elle semble absorbée par la danse, mais sa pose est plus séductrice qu'artistique ; elle s'offre au regard du spectateur et tourne le dos à Peer qui, assis en retrait, les mains sagement croisées, la contemple avec une expression d'adoration douloureuse. Le trait est nerveux, le fond est parsemé de touches suivant un schéma géométrique, sol et murs se confondent et se resserrent autour des deux protagonistes dans un chaos agressif. Lorsqu'il se place dans la situation de Peer face à Anitra, Munch n'a ni l'humour ni l'insouciance d'Ibsen, et le jugement qu'Henry James portait sur les personnages d'Ibsen pourrait convenir plus encore aux illustrations du peintre, « **fortement satiriques. (...) Mais c'est le ridicule sans le sourire, la danse sans la musique, une sorte de sarcasme plus proche des larmes que du rire** »⁵⁹⁴.

⁵⁹⁴ « Some of his portraits are strongly satirical (...). But it is the ridicule without the smile, the dance without the music, a sort of sarcasm that is nearer to tears than to laughter ». H. James, « On the occasion of *Hedda Gabler* » (1948), extr. de Mc Farlane, ed., *Discussions of Henrik Ibsen*, Boston, 1962, p. 56.

TROISIEME PARTIE : MUNCH EN DIALOGUE PERMANENT ENTRE LE MONDE D'IBSEN ET SON MONDE PROPRE

I - Entre interprétation et appropriation

1 - De l'illustration à l'allégorie biographique

Par leur approche symbolique et expressionniste plutôt que narrative, les commentaires graphiques de Munch n'offrent pas au lecteur de physionomie déterminée des héros d'Ibsen, puisque celle-ci est tributaire de l'instant littéraire, la caractérisation morpho-psychologique étant pour l'artiste le principal instrument d'interprétation du texte. Pourtant - et ce n'est pas là un des moindres paradoxes de la lecture visuelle munchéenne - certains personnages présentent, quant à eux, une physionomie non seulement constante à travers une pièce en particulier, mais qui en outre réapparaît chez

d'autres personnages issus de drames différents, indice que l'artiste établit ainsi des parallèles thématiques et dramatiques d'une pièce à l'autre. La diversité extrême de caractérisations à laquelle l'artiste soumet ses personnages fait cependant soupçonner que lorsqu'une physionomie s'impose de façon constante à travers diverses scènes et pièces, elle est le fruit de préoccupations particulières, directement liées au modèle choisi. Ainsi le fil conducteur du drame peut être plus ou moins mis entre parenthèses pour laisser place à des commentaires avant tout personnels. L'exemple du personnage de l'évêque Nikolas dans *Les Prétendants à la couronne* est à ce point extrêmement significatif : il montre le caractère éminemment perméable de la frontière que l'artiste établit entre fiction et réalité.

L'évêque Nikolas ou l'incarnation du Mal

Privilégiant à son habitude la dramaturgie structurelle à la dramaturgie événementielle, l'artiste a accordé dans ses dessins et gravures des *Prétendants à la couronne* une place prépondérante au personnage de Nikolas. Si les apparitions de l'évêque sur scène sont relativement rares, le personnage est en réalité omniprésent dans le drame. Homme de l'ombre et de l'intrigue, instigateur du conflit entre les deux prétendants, il est le véritable ordonnateur des événements que subit le peuple norvégien. Ce sombre individu, torturé et haineux, est de toute évidence apparu à Munch beaucoup plus fascinant que le franc et simple roi Håkon, et il se voit accorder une place de choix dans les illustrations.

Dans son drame historique, Ibsen s'était inspiré d'un personnage véritable – l'évêque d'Oslo Nikolas Arnessön, dont l'ambition et le goût pour l'intrigue ont effectivement joué un rôle dans les événements relatés⁵⁹⁵. Toutefois, en attribuant ses méfaits non à son ambition mais à sa nature foncièrement destructrice, l'auteur ajoutait au discours politique une dialectique psychologique et métaphysique, le personnage de la pièce dépassant le rôle du félon traditionnel pour devenir le symbole même du mal : son acharnement à détruire, plus encore à entraîner les hommes sur le chemin de la destruction, lui confère une dimension démoniaque qui ne se révèle cependant que graduellement. L'évêque en vie était un être maléfique mais humain, dont la psychologie torturée se révèle dans ses tirades ambivalentes au moment de son trépas : « Je haïssais parce que je ne pouvais pas aimer » confesse l'homme, qui espère encore que « le malin n'osera pas s'en prendre à moi maintenant ! ». Lorsqu'il réapparaît à la fin du drame, cependant, comme frère de la Croix, c'est en esprit désincarné au service du Mal, fantôme incitant Skule au meurtre, dont les paroles aux résonances bibliques – « je veux t'emmener sur une haute montagne et te révéler toute la splendeur de la terre » - révèlent clairement son obédience au Diable.

Pour caractériser ce personnage maléfique, Munch choisit de souligner son arme principale : son don de persuasion, sa capacité à instiller le désir et la jalousie chez les êtres. Si la représentation au symbolisme explicite du Serpent Tentateur (fig. 62) reste exceptionnelle, la physionomie du personnage est choisie pour inspirer la méfiance : silhouette décharnée au dos voûté, le cou projeté en avant, le visage osseux, aux yeux

⁵⁹⁵ Evêque d'Oslo en 1190, Nikolas Arnessön s'est vu forcé en 1194 de sacrer le roi Sverre, mais lui opposa deux ans plus tard un autre prétendant, dont les partisans furent appelés les Bagler. Ils constituèrent le parti ecclésiastique opposé aux Birkebeiner.

perçants et aux lèvres serrées exhalent la malveillance et l'avidité, tandis que le menton et le nez crochus évoquent à la fois le sorcier maléfique et l'oiseau de proie. Lorsqu'il est coiffé d'une calotte⁵⁹⁶, l'évêque se transforme en un autre félon, le Shylock du *Marchand de Venise*, mais le plus souvent son crâne reste nu, suggérant par l'ossature marquée l'image déplaisante de la tête de mort. Un seul dessin le représente de face, au centre de l'image mais en retrait, observant les deux protagonistes - vraisemblablement Håkon et Skule - qui s'affrontent par ses soins⁵⁹⁷. Sa posture en recul le caractérise comme l'homme de l'ombre, observant sans cesse, épiait les conversations et agissant en secret ; cette position réapparaît dans nombre de dessins (fig. 61-62), mais elle s'accompagne en grande majorité d'une figuration de profil. Munch qui, dans ses portraits, préfère représenter ses modèles de face, considérant que « la vue de profil tend à montrer les caractères raciaux et ancestraux » tandis que « **la vue de face montre plus la personne elle-même** »⁵⁹⁸, choisit au contraire pour ce personnage une composition où il apparaît toujours de profil à côté d'un interlocuteur de face : c'est *L'Evêque Nikolas et Dagfinn Bonde*, une lithographie⁵⁹⁹ et une gravure sur bois (fig. 108) illustrant vraisemblablement l'intronisation de Håkon à la fin de l'acte I. Le drame met en scène l'événement à travers un tableau de groupe, dans lequel les nombreux protagonistes interviennent chacun à leur tour. Mais l'artiste a choisi de délaissé les différents membres de l'assemblée, qui n'apparaissent qu'en silhouettes indistinctes au fond de l'image, et a concentré la composition autour de deux personnages apparemment étrangers à l'action dramatique en cours, témoins seulement de la scène : Nikolas et Dagfinn Bonde, le connétable du roi. Le portrait en gros plan des deux personnages permet l'habituelle expression dramatique par la représentation psycho-physique des personnages, la position frontale de Bonde et sa physionomie franche traduisant sa loyauté, tandis que le profil décharné de l'évêque qui l'observe fait soupçonner sa perfidie telle que la révèle la seule phrase qu'il lui glisse à l'oreille :

« Evêque NIKOLAS (derrière) Toujours sur vos gardes, mon bon Dagfinn... Toujours sur vos gardes ».

L'image anticipant la lecture, qui ne dévoile la malveillance du personnage que plus tard, la composition permet de caractériser immédiatement l'évêque comme le félon, le « donneur de mauvais conseils »⁶⁰⁰ dont le ton doucereux permet d'hypnotiser sa proie : dans la lithographie, l'oeil enflammé de l'évêque contraste avec le regard vide du connétable qui refuse de le regarder mais semble comme hébété, subissant malgré lui

⁵⁹⁶ *La Mort de l'évêque Nikolas*, 1916-18, crayon gras, 200x265, T 214-12.

⁵⁹⁷ *Les Prétendants à la couronne*, ca 1919, crayon gras, 240x355, T 211-30. Le dessin est intitulé dans le catalogue de 1975 *Nikolas, Skule et Dagfinn Bonde* mais la composition semble bien mieux représenter l'affrontement de l'intrigue principale, entre les deux héros. L'absence de physionomie constante se révèle un des principaux obstacles à un catalogue précis du corpus.

⁵⁹⁸ Cité in R. Stenersen, p.40

⁵⁹⁹ *L'Evêque Nikolas et Dagfinn Bonde*, 1916-17 ? , 1927 ?, lithographie, 232x310, G/I 461.

⁶⁰⁰ E. Verhaeren, *Le Donneur de mauvais conseils*, in *Les Campagnes hallucinées* (1893), Gallimard, 1982, pp. 30-33.

son emprise. C'est la même formule iconique qui réapparaît dans la première version gravée de *L'Épreuve du fer* (fig. 109) où la tête grimaçante de l'évêque, semblant surgir de nulle part, se glisse entre deux personnages.

Une version ultérieure de *Nikolas et Dagfinn Bonde*⁶⁰¹ reprend ce placement des personnages dans une composition élargie, impliquant le reste de l'assemblée : toute la moitié gauche est occupée par quatre hommes attablés, tenant conseil, les deux hommes étudiés étant repoussés dans la partie droite. Le cadrage moins resserré révèle la main de l'évêque qui se pose sur le bras de Bonde ; une main à peine esquissée, mais démesurément large, prédatrice, emprunt tant formel que thématique à la gravure des *Petits gnomes*⁶⁰² de Goya. Le visage rond et bonhomme de Bonde des versions précédentes a fait place à la tête creusée et émaciée des personnages tragiques de Munch ; les yeux clos, il est maintenant sous l'empire total du sorcier, tandis que l'impression de claustrophobie qu'exhale la pièce – par son traitement cubique souligné par les poutres des murs et du plafond, la perspective raccourcie de la table – est la transposition visuelle du sentiment d'emprisonnement psychique du personnage. Le rapport de domination - voire de phagocytage - devient explicite, et cette nouvelle version porte des réminiscences du tableau des *Deux vieillards* de Goya⁶⁰³, sollicité à de nombreuses reprises dans les gravures des *Prétendants*. L'atmosphère de l'instant précis de la trame est ici définitivement éradiquée au profit d'une situation lourde de menaces, anticipation des drames à venir.

La même caractérisation physiognomique réapparaît mais subissant une synthétisation formelle qui affirme sa fonction symbolique dans la scène de *Skule et Nikolas dans les bois d'Elgeseter* (fig. 111). Cette rencontre, au deuxième tableau du dernier acte, constitue le paroxysme du drame, lorsque Skule se voit sur le point de basculer vers le crime. La toile de fond historique permet à l'auteur d'explorer la problématique éthique kierkegaardienne, en montrant les tourments d'un homme déchiré entre désir et morale, entre une ambition entretenue par la conviction de sa légitimité, et une conscience toujours plus vacillante. Au plus fort du drame, Skule, après avoir été bien près de la victoire, est maintenant pourchassé par l'armée d'Håkon, et se dirige vers le couvent d'Elgeseter pour enlever la reine et le prince héritier. Déjà « malade dans l'âme », il se retrouve seul dans la forêt avec un des moines chargés de le guider. Le frère se révèle n'être autre que le fantôme de l'évêque Nikolas, et tente de perdre définitivement Skule en l'incitant à assassiner le prince - son propre petit-fils. Non sans hésitation, Skule parvient à dominer l'ultime tentation, et sauve ainsi son âme - par la mort physique, qu'il choisit dans la dernière scène.

⁶⁰¹ *L'Évêque Nikolas et Dagfinn Bonde*, 1920, crayon noir, blanc et brun sur papier gris, 255x375, T 2072.

⁶⁰² F. Goya, *Petits gnomes*, *Les Caprices*, n°49, Madrid, Musée du Prado. Les petits gnomes sont en fait les membres du clergé, ce qui explique la citation formelle. Mais le motif avait déjà été utilisé sans son sens initial dans une version graphique de *l'Autoportrait à la cigarette* (1895, fusain et crayon, localisation inconnue), citée in cat. 1982, New York, *Northern light : Realism and symbolism in Scandinavian painting, 1880-1910*, p. 194.

⁶⁰³ F. Goya, *Deux vieillards*, 1821-23, Madrid, Musée du Prado.

Dans la pièce même, la progression dramatique est suspendue pour laisser place au tableau superbe d'un homme en proie à la Tentation, et à la différence du dessin d'enfance de l'artiste qui, adroitement mais conventionnellement, donnait une vision littérale et narrative de la scène, la gravure de 1916-17 se concentre sur le drame humain. L'artiste a délaissé le décor dramatiquement expressif d'Ibsen, celui d'une forêt noyée dans la brume nocturne⁶⁰⁴, renonçant à un procédé littéraire classique depuis le Moyen Âge pour introduire la dimension surnaturelle de la rencontre : « **Lieu des terreurs sans nom, la forêt est l'endroit où tout devient possible, où la rencontre des êtres que la raison et la logique refusent, apparaît normale, où les jeux infiniment variés et infiniment dangereux de la nature entraînent dans leur vertige le voyageur et le noient dans leur fantastique extravagant** »⁶⁰⁵. Au contraire, la gravure se veut intemporelle, et est une superbe image du dilemme psychologique auquel Skule est confronté.

Deux visages surgissent et se font face. Le jeu de la gouge a figé leurs traits d'une blancheur crue, rappelant la mort de l'un et annonçant celle de l'autre ; les têtes sont creusées au centre du bois, que l'artiste a soigneusement laissé intact pour le reste, à la différence du dessin préparatoire⁶⁰⁶, et qu'il a choisi pour la régularité de ses fibres ; celles-ci sont exploitées pour devenir partie intégrante de l'oeuvre, les lignes parcourant l'image dans sa longueur comme si une brume épaisse enveloppait les personnages – seule allusion à l'atmosphère dramatique d'Ibsen, qui fait dire à E. Prelinger des gravures des *Prétendants* : « **They have a shadowy quality with insubstantial shapes and figures seeming to hover in a textured background** ».⁶⁰⁷

Les deux têtes n'en paraissent que plus fantomatiques, d'autant que les traits creusés perdent de leur humanité. Le visage de l'évêque, surtout, est devenu si émacié qu'il s'est subtilement transformé en une tête de mort grimaçante. Le jeu de regard a changé, ce n'est plus lui qui foudroie sa proie, mais au contraire, il penche tranquillement la tête, réprimant à peine un sourire de satisfaction devant la détresse de sa victime. Dans cette moderne danse macabre, la position des visages a été intervertie depuis les autres scènes, mais le rapport de domination reste explicitement à l'avantage du Diable, qui avec la plus grande facilité, sans rien faire semble-t-il, prend les différents protagonistes dans ses filets.

Cette tête fascinante, à la fois effrayante et altière, que l'artiste a choisie pour caractériser le personnage de Nikolas, a un modèle précis : un des mécènes de Munch,

⁶⁰⁴ « Clair de lune, mais la nuit est brumeuse, en sorte que le fond ne s'entrevoit qu'indistinctement, et par moments, presque pas ». A la fin de la scène, le Frère de la Croix « disparaît dans la brume parmi les arbres ».

⁶⁰⁵ M. Brion, *L'Art fantastique*, Paris, Albin Michel, 1961, p. 9.

⁶⁰⁶ T 2353, dessin au fusain, n'est curieusement recensé dans aucun catalogue ou classeur, malgré son appartenance évidente au corpus.

⁶⁰⁷ « Elles ont une qualité voilée avec des formes sans substances et des silhouettes semblant planer dans un arrière-plan matériel ». E. Prelinger, *Edvard Munch - Master printmaker*, New York-Londres, 1983, p.70.

Albert Kollmann, « **un collectionneur d'art qui était tombé amoureux de l'art et de la personnalité de Munch, et qui travaillait avec passion à son progrès comme à son bien-être, toujours de façon invisible, à travers ses multiples relations** »⁶⁰⁸. Munch entretenait en réalité avec son mécène une relation ambiguë, où l'admiration et le dialogue intellectuel et artistique⁶⁰⁹ le disputaient à une méfiance entretenue par le rapport de dépendance financière qui existait entre les deux hommes à l'époque de leur fréquentation à Berlin. « **Je vais vous dire qui c'est, c'est le Diable !** » ainsi Munch voit-il Kollmann⁶¹⁰, et l'utilisation du modèle évoque ce pouvoir que l'artiste a ressenti chez le personnage, et dont il a pu se sentir prisonnier comme Skule devant Nikolas : contrairement aux versions plus narratives, le visage de Skule est ici assez proche des autoportraits de l'époque⁶¹¹. Pourtant, la lecture biographique n'a que peu de place dans cette gravure à vocation avant tout littéraire. Le choix du modèle et ses motivations restent accessoires, la personnalité de l'homme disparaissant devant les besoins de l'illustration. Totalement ingéré par la fiction, le modèle est introduit dans le contexte littéraire et transformé en personnage au même titre que les autres, les croquis comme les gravures montrant une cohésion des divers éléments dramatiques.

Pourtant, lorsque le modèle est réutilisé dans le contexte de *Peer Gynt*, la création se fait ambiguë, oscillant entre fiction et portrait.

Peer Gynt et le Fondateur de boutons

Un dessin d'un carnet de 1916 (fig. 112), contemporain des illustrations des *Prétendants à la couronne*, semble a priori être une version de plus de la rencontre entre Nikolas et Skule. Son format de vignette, assez inhabituel, est un indice de sa fonction illustrative, tandis que la composition et la physionomie des personnages sont assez similaires à celles retenues par l'artiste dans les autres images. Cependant, la tenue visiblement moderne des personnages est en flagrant désaccord avec la restitution de la logique dramatique. De fait, l'accessoire que le personnage de gauche tient en main – ce qui semble être une grande louche – est aussi étranger à la scène des *Prétendants* qu'il est déterminant dans celle du fondateur de boutons au dernier acte de *Peer Gynt*, et ce simple détail fait basculer l'artiste d'une pièce à l'autre.

La rencontre de Peer et du fondateur constitue le paroxysme dramatique du conte de *Peer Gynt* et la révélation finale de la théorie philosophique qui le sous-tend. A son retour

⁶⁰⁸ C. Gierløff, 1973, cité in N. Stang, p. 198.

⁶⁰⁹ « [Kollmann] s'y connaît plus en peinture que tous les professeurs et les historiens d'art réunis », lettre d'E.Munch à Max Liebermann, citée in R. Stang, p.184.

⁶¹⁰ « Oui, je vais vous dire qui c'est, c'est le Diable ! Les filles l'aiment, et lui ne me veut que du bien. A chaque fois que j'ai besoin d'argent, à quelque endroit que je sois, la porte s'ouvre, le Diable vient à moi et me dit : Munch, voilà de l'argent, et repart sans rien dire de plus... » Souvenir d'Ivo Hauptmann, cité in R. Stang, p. 186.

⁶¹¹ G. Svenæus (Svenæus, 1973 (I), p. 263) voit également dans les gravures de *Nikolas et Dagfinn Bonde* un autoportrait, mais son argumentation paraît pour cette fois peu convaincante.

dans sa patrie, après une vie aussi débridée que stérile, Peer se retrouve confronté progressivement aux personnages de son passé. Fuyant dans les landes le souvenir de Solveig, son unique amour, poursuivi - littéralement - par les « incantations de ses actions manquées », il rencontre encore un mystérieux personnage. Fondateur de boutons « au service du Maître », celui-ci a pour mission de refondre notre héros : « **L'intention était de faire de toi un bouton brillant sur le gilet du monde, mais ton attache manquait. Aussi vas-tu être remis à la caisse aux débris, pour, comme on dit, repasser à la masse** ». Peer proteste avec véhémence, car moins que l'idée du châtiment, c'est sa forme qui lui est insupportable : perdre son identité, devenir un autre être, lui qui a toujours eu comme devise d'« être soi-même ». « Toi-même, tu ne l'as encore jamais été », réplique alors le Fondateur, lui assénant ainsi la conscience de l'inanité de sa vie. Peer parvient cependant à négocier un délai et entame une course désespérée à la recherche d'une preuve, d'un témoignage qui justifierait son existence. En vain ; lorsqu'il rencontre le Diable - sous l'apparence d'un prêtre maigre avec un filet d'oiseleur sur l'épaule – Peer tente de le convaincre de l'accepter en Enfer, mais s'entend refuser pour la même raison, car « on ne peut pas être soi-même de deux façons . Être l'endroit ou l'envers de l'habit ». Peer résigné retrouve le Fondateur, qui lui montre la maison de Solveig. Il comprend alors que là réside son plus grand péché – cet amour qu'il n'a pas eu le courage de vivre. En cette matinée de Pentecôte, il se jette aux pieds de sa bien-aimée et lui demande de le condamner, mais la réponse de Solveig lui donne la justification de sa vie qu'il cherchait en vain :

« PEER GYNT

Où étais-je moi-même, l'intégral, le vrai ? Où étais-je, le sceau de Dieu sur le front ?

SOLVEIG

Dans ma foi, dans mon espérance et dans mon amour. »

La date de la première version de cette scène comme la composition montrent que la motivation initiale de l'illustrateur est directement inspirée par ses travaux contemporains des *Prétendants* ; la scène est abordée ici en tant que corrélat thématique de la rencontre entre Skule et Nikolas : dans l'une comme l'autre, le héros – ou plutôt l'antihéros – se trouve confronté au « Messager des Instances Supérieures » à l'approche de sa mort. C'est un parallèle que l'artiste gardera à l'esprit lors des dessins ultérieurs, mais ici le traitement de la scène est encore très influencé par la lecture de la scène des *Prétendants*, notamment en ce qui concerne le jeu de domination entre les personnages. Pour Peer comme pour Skule, la partie est faussée d'avance, et c'est un jeu du chat et de la souris qui se déroule, exprimé essentiellement par l'attitude physique des deux protagonistes : le Fondateur à gauche, le maintien droit, les deux mains reposant sereinement sur le manche de sa cuiller, a l'assurance souriante du maître de jeu. Il se présente de dos à Peer, vers lequel il se tourne légèrement pour le considérer avec ironie et condescendance. A côté de lui, Peer paraît bien timide : de profil, il nous montre un dos voûté, une tête décharnée (silhouette que l'artiste reprend hors de la vignette sur la même feuille), et se tient chapeau en main, regard baissé, dans une attitude d'humilité qu'on ne lui connaît guère. Il est vrai que le texte d'Ibsen offre à l'artiste une multitude de possibilités d'interprétation, car Peer tente d'échapper à son sort en employant tous les moyens de conviction, de la résistance la plus farouche à la rouerie douceuse, tout en cédant parfois à une résignation très temporaire. L'image ici choisie est celle d'un vieillard

pensif et obéissant qui, le menton dans les mains, écoute sagement les explications du Fondateur. Le paysage désertique de la lande derrière lui annonce sa fin proche – paysage dont le Fondateur est quant à lui protégé par une palissade, à laquelle Peer se retient comme pour s'agripper au peu de vie qui lui reste. Le tracé est bien différent de celui qui prévaut dans les dessins de la série de *Peer Gynt*, souvent nerveux ; ici, les silhouettes noircies au crayon gras, aux contours bien délimités, le jeu des différents gris sont une réminiscence des gravures sur bois et confèrent au dessin une douceur et une poésie inhabituelles.

Lorsque Munch reprend la scène presque dix ans plus tard, en 1925 dans le carnet T 2823, l'atmosphère change du tout au tout. Les motifs formels hérités des *Prétendants* sont provisoirement abandonnés, et le traitement de la scène se veut plus littéral, la physionomie des personnages relevant entièrement de la fiction. De fait, l'expression se voit conférée au décor au détriment de la caractérisation des personnages : c'est par la relation dramatisée entre les protagonistes et le paysage que l'artiste cherche à rendre la dimension métaphysique de la scène, celle qu'Ibsen avait traduite par le lieu de la scène, « à la Croisée des Chemins ». La plaine désertique entr'aperçue dans le dessin précédent a fait place au paysage impressionnant des fjells, dont les hauteurs encaissées ferment l'horizon et emprisonnent les deux personnages : dans un premier croquis⁶¹², Peer, sous le regard scrutateur de son compagnon, observe le chemin qui traverse la vallée encaissée pour se perdre à l'horizon. L'encre suivante⁶¹³ est plus proche du texte, tant dans l'apparence physique des personnages que dans leur relation : Peer de trois-quarts dos, voûté mais vigoureux, au profil toujours volontaire, fait face à un Fondateur des plus sereins. Les silhouettes des deux hommes se fondent dans le paysage encaissé des monts qui entourent les hautes herbes de la lande, dont le tracé souligne le caractère anguleux dans un quadrillage de traits d'encre qui enchevêtre hommes et nature⁶¹⁴.

Si le Fondateur de Boutons est une somptueuse invention poétique d'Ibsen, son discours n'est qu'un syncrétisme dans une imagerie piquante de diverses théories sur la réincarnation et le Purgatoire. Dans *L'Enfer* de Dante, livre de chevet de Munch, le reproche fait aux premiers damnés n'est autre que celui qu'affronte Peer : ces « Esprits neutres et lâches », harcelés par des insectes, doivent rester dans le Vestibule de l'Enfer car ils sont « **la secte des mauvais qui déplaisent à Dieu, comme à ses ennemis** »⁶¹⁵ :

« Cet état misérable
Est celui des méchantes âmes des humains
Qui vécurent sans infamie et sans louange
Ils sont mêlés au mauvais choeur des anges
Qui ne furent ni rebelles à Dieu

⁶¹² Peer et le Fondateur de boutons, 1925, encre, 90x150, T 2823-17r.

⁶¹³ Peer et le Fondateur de boutons, 1925, encre, 150x90, T 2823-22r.

⁶¹⁴ Nikolaï Röricht, dans son décor à tendance cubiste pour le *Peer Gynt* de Diaghilev en 1912, avait déjà choisi un paysage encaissé, aride, rocailleux, pour annoncer la fin proche de Peer.

⁶¹⁵ Dante, *La Divine Comédie, L'Enfer*, Chant III, l. 62-63

Ni fidèles, et qui ne furent que pour eux-mêmes.
Les vieux les chassent, pour n'être pas moins beaux
Et le profond enfer ne veut pas d'eux
Car les damnés en auraient plus de gloire »⁶¹⁶.

De même, Peer est refusé par le Diable qui ne considère pas ses péchés comme suffisants, car ils ont été commis non par haine mais par indifférence : « **Qui, pensez-vous, daigne gaspiller le précieux combustible par des temps comme ceux-ci pour une racaille si dépourvue de sentiment ?** » Mais si la route des Esprits de Dante s'arrête dans le Vestibule, le châtement de Peer est au contraire de devoir se réincarner – idée qui lui est insupportable en ce qu'elle anéantit l'unicité de son être, son ipséité même.

La philosophie eschatologique proposée par Ibsen sous couvert de la fantaisie ne pouvait que trouver en Munch un lecteur particulièrement intéressé. Influencé dans les années 1890 par les diverses théories philosophico-religieuses de l'époque, comme celle de Büchner et Hæckel⁶¹⁷, il avait développé une conviction sur la vie après la mort éloignée des croyances chrétiennes, s'inscrivant dans une vision universelle de la chaîne de la vie :

« Rien ne cesse d'exister ; il n'y a aucun exemple de cela dans la nature. Le corps qui meurt ne disparaît pas. Ses composants se séparent l'un de l'autre et se transforment. (...) De mon corps pourrissant bourgeonneront des plantes et des arbres. Des arbres et des plantes et des fleurs. Et ils seront réchauffés par le soleil, et rien ne disparaîtra. Voilà l'éternité »⁶¹⁸.

Cette théorie était assez répandue à la fin du XIXe siècle, dans le sillage de ce que Baudelaire a pu exprimer dans ses poèmes. Munch semble y être resté fidèle tout au long de sa vie, l'illustrant dans de nombreux dessins et écrivant encore dans ses dernières années dans son *Arbre de la Connaissance* :

« J'ai vécu la mort quand je suis né. Il me reste à vivre cette véritable naissance qu'on appelle la mort.
Dieu est en nous et nous sommes en Dieu. (...) Nous ne mourons pas, c'est le monde qui meurt en nous.
De mon corps putrescent s'élèveront des fleurs, et je serai en elles.
La mort est le commencement de la vie, d'une nouvelle cristallisation. »⁶¹⁹

⁶¹⁶ Id., I. 34-42.

⁶¹⁷ Ludvig **Büchner** (1824-1899), philosophe allemand (frère du poète Georg Büchner), dut quitter l'enseignement après la parution de son livre *Force et Matière (Kraft und Stoff, 1855)* concevant la connaissance scientifique sur les bases d'un matérialisme radical. Il devint médecin et contribua à la diffusion du darwinisme, en réfléchissant sur les rapports entre cette théorie et l'idée de progrès social. Ernst **Hæckel** (1834-1919), naturaliste allemand, darwiniste convaincu, proposa le concept de « loi biogénétique fondamentale ». Sa théorie conçoit l'univers comme une unité d'esprit et de matière gouvernée par une éternelle et universelle loi d'évolution. (E. Haeckel, *The Confession of Faith of a Man of Science*, London, 1895), cité in R. Heller, *Munch*, Paris, 1991, p. 63

⁶¹⁸ *Note de Munch, 08.01.1892, T 2760.*

La théorie de Munch est donc celle d'une conception universelle de la chaîne de la vie, différente de celle de la réincarnation telle qu'Ibsen l'envisage, qui tout en se démarquant des croyances chrétiennes en porte encore l'empreinte. Une anecdote relatée par son ami Stenersen est à cet égard éloquente, et montre chez Munch un refus véhément de l'idée de réincarnation, qui n'est pas sans rappeler la réaction de Peer⁶²⁰.

Dans les années trente, époque à laquelle est réalisée la majeure partie de la série de *Peer et le fondateur*, les préoccupations du septuagénaire Munch sont ainsi bien proches de celles de son personnage fétiche – celles de tout homme qui sent sa fin inexorablement approcher. Lorsqu'il reprend cette scène, c'est dès lors moins pour chercher à découvrir un texte déjà souvent étudié que pour exprimer ses propres interrogations, et l'artiste se substitue ouvertement au personnage face à la « Croisée des chemins ». Les versions précédentes utilisaient une caractérisation des personnages entièrement fictive et littéraire ; différents croquis recensés non sans doute par le musée Munch sous l'intitulé *Le Fondateur*⁶²¹ indique que l'artiste a peut-être cherché une physionomie propre au personnage, mais les dernières versions montrent qu'il a finalement réutilisé le modèle de son ami Kollmann.

⁶¹⁹ Note de Munch, T 2547-a-31 / *Arbre de la connaissance*.

⁶²⁰ Munch avait fait la connaissance du grand poète indien Rabindranath Tagore. Ce dernier lui envoya un jour un ami, et Stenersen était l'interprète de leur curieuse conversation : « L'ami de Tagore salua Munch profondément et dit : 'Mon maître et ami Rabindranath Tagore m'a demandé de vous transmettre ses plus humbles salutations. Il considère votre tableau comme le trésor de sa collection.' Munch me demanda de rendre les salutations et d'exprimer sa gratitude, puis de demander au visiteur indien ce qu'il pensait de la vie après la mort. L'indien pensait que nous aurions à revivre nos vies jusqu'à ce que nous devenions purs et vertueux. Munch demanda alors si l'indien connaissait quelqu'un d'assez pur et vertueux pour ne pas avoir à revivre sa vie. 'Peu sont parfaits' répondit le visiteur. 'Je n'en connais qu'un, Mahatma Gandhi.' 'Et Tagore ?' demanda Munch. 'Il ne le serait pas ?' 'Mon maître est grand' dit l'ami de Tagore, 'peut-être le plus grand poète vivant de l'Inde. Mais il aura à revivre sa vie.' 'Si un artiste se réalise au plus haut point dans son art, il n'aura pas le temps de rendre visite aux malades et de s'occuper des pauvres', dit Munch très irrité. 'Dites-lui cela, et demandez si Tagore ne s'est pas dédié totalement à son art et s'il ne s'est pas réalisé au mieux en étant un artiste.' L'indien répéta 'Mon seigneur, Tagore, est un grand maître. Mais il doit, comme nous tous, vivre sa vie encore une fois.' Munch le regarda, sans voix. Puis il s'avança et s'inclina si bas qu'il perdit l'équilibre et faillit tomber. En quelques pas rapides, il se rattrapa, cependant, et partant dans sa chambre, me dit au passage, exaspéré : 'Sortez-le d'ici – bon Dieu !' » R. Stenersen, pp. 36-37.

⁶²¹ Un certain nombre de croquis, montrant des personnages fort différents, sont recensés dans les divers catalogues sous l'intitulé *Le Fondateur*, sans qu'aucun indice ne permette d'étayer cette hypothèse : un homme encore jeune (T 2823-18), un personnage rondouillard qui évoquerait plutôt un des paysans d'Hægstad ou le roi de Dovre (T 201-49), un personnage récurrent dans plusieurs croquis, à l'allure raide, le visage sévère, la mâchoire carrée et les yeux inquisiteurs, qui aurait pu dignement représenter le Maigre s'il avait eu « une soutane très retroussée et un filet d'oiseleur sur l'épaule » (T 201-39), enfin le personnage qui se rapproche de la version définitive du Fondateur, mais dont l'âge et l'expression de surprise ne correspondent pas tout au fait au personnage (T 201-48). L'artiste a-t-il, dans ces différents portraits, la plupart sur le carnet T 201, cherché plusieurs types de caractérisation pour son Fondateur ? C'est apparemment l'opinion des conservateurs du musée Munch ; pourtant, à la date du carnet, 1933, il a déjà effectué plusieurs versions de la scène, qui témoignent d'une vision précise et définitive du personnage. Il semble donc plutôt que ces portraits, manifestement fictifs, constituent des commentaires amusés sur des personnages qui restent à identifier, et dont l'appartenance à *Peer Gynt* est probable mais non certaine.

La série de dessins montrant un Peer/Munch face à « son » Fondeur de boutons n'est pas datée avec certitude, mais elle s'annonce dans un croquis à l'encre de 1933 (fig. 113), qui en est vraisemblablement un premier jet, bien qu'encore dans le domaine de l'illustration. De part et d'autre d'une large route droite - cette « route dont on ne revient pas » -, Peer à gauche et le Fondeur à droite apparaissent, cadrés à mi-corps. Ils se font face et s'observent ; ou plus exactement, Peer observe cet homme hiératique, presque statufié, au regard fixe. Malgré leurs tenues différentes – celle du Fondeur n'est pas celle qu'on pourrait imaginer, il a abandonné sa caisse à outils pour un sac à dos (peut-être ajouté ultérieurement) – les deux hommes se ressemblent étrangement, leur profil se découpant contre la route ; la similarité de leurs physionomies ressort d'autant plus que les expressions diffèrent, et la stupéfaction de Peer face à l'impassibilité de son *alter ego* fait de la confrontation une sorte d'autoportrait spéculaire.

Munch a trouvé dans cette encre sa composition définitive, que l'on retrouve dans les dessins ultérieurs. Ceux-ci ne sont plus de nouvelles propositions de lecture mais autant de variations autobiographiques sur un thème qui trouve son aboutissement dans le dessin au pastel et à l'encre T 1634 (fig. 114). Dans un décor tracé au lavis, l'élément symbolique qu'est la route est encore présent, mais n'apparaît qu'en arrièreplan, tandis que toute l'image est occupée par les visages des deux hommes, cadrés en gros plan et repris au crayon bleu – Peer de profil, le Fondeur de trois-quarts. Dans leur affrontement visuel, ils tendent le cou l'un vers l'autre et paraissent deux fauves prêts à bondir. Le Peer humble et soumis de la première version (fig. 112) a fait place à un Peer volontaire et rebelle, prêt à défendre sa vie bec et ongles. Mais son agressivité ne semble pas émouvoir outre mesure son adversaire, qui le regarde amusé, les yeux brillants et le sourire aux lèvres. Dans le personnage de Peer, on reconnaît là encore, sans surprise, les traits de Munch, et dans ceux du Fondeur de boutons ceux de son ami Albert Kollmann. De la première à la dernière version, Munch a ainsi fait le parallèle entre le contexte de *Peer Gynt* et celui des *Prétendants*.

Mais cette affirmation du choix du modèle dans des scènes issues d'oeuvres différentes, traitées pour leur intérêt thématique, bouscule une fois encore le rapport au texte. Un doute dès lors s'insinue sur l'identité du personnage auquel Peer est confronté : l'évêque Nikolas est très clairement défini, et se déclare ouvertement comme le serviteur du Diable, et Munch avait choisi son ami Kollmann comme modèle justement car il voyait en lui « une figure méphistophélique »⁶²². Que Kollmann réapparaisse dans *Peer Gynt*, sous les traits du caractère opposé, le Fondeur de boutons au service de Dieu, demeure curieux. Ne serait-il dès lors pas plus logique de le voir sous les traits de l'autre grand personnage de l'acte V, le Diable en personne ? N'est-ce pas plutôt le Maigre que Peer affronte ici, cet étrange et comique personnification du Diable, qui apparaît courant le long de la pente en soutane « très retroussée », un filet d'oiseleur sur l'épaule ? L'ambiguïté du caractère religieux est en effet une caractéristique des personnages démoniaques d'Ibsen : le Diable se présente ici sous l'apparence d'un prêtre, tout comme le fantôme de Nikolas apparaît en pèlerin. Engstrand, dans *Les Revenants*, se donne des airs de religion mais n'en est pas moins redoutable. C'est également l'impression que donne le

⁶²² « Une figure méphistophélique, engagée dans des activités occultes telles que la télépathie et l'hypnose ». A. Eggum, cat. expo. 1994, Oslo, p. 93

personnage dans le dessin T 1635 (fig. 115), qui tient un livre à la main comme une Bible, la main gauche reposant pieusement dessus. Regardant Peer droit dans les yeux, il a tout l'air de vouloir lui tenir un prêche. L'addition de cet accessoire – qui n'apparaît pas plus chez le Fondateur que chez le Maigre – est une référence directe au double portrait qu'avait effectué Munch vers 1904 de ses amis Kollmann et Sten Drewsen (fig. 116), déjà utilisé de façon moins flagrante pour la scène de Nikolas et Dagfinn Bonde dans *Les Prétendants*, et qui traduit merveilleusement le redoutable charisme de Kollmann : son profil d'aigle se découpe contre le fond vert tandis qu'il fixe son jeune compagnon qui, le regard détourné, semble hypnotisé. Le livre jaune et rouge – couleurs infernales – que tient Kollmann est comme un brasier dont les reflets jaunes enveloppent les visages des deux hommes - directe référence aux activités occultes du personnage qui n'a jamais semblé aussi démoniaque. C'est également en véritable Méphistophélès qu'apparaît Kollmann dans la photographie faite de lui par Munch en 1902⁶²³, les deux hommes ayant posé l'un pour l'autre devant une rangée de pierres tombales enneigées à Berlin. L'impact de la photographie repose sur le contraste entre noir et blanc : la silhouette sombre de Kollmann se découpe sur le sol enneigé, d'où ressortent les tombes noires ; lui-même est positionné devant la séparation de deux façades d'immeubles, l'une blanche l'autre noire, et apparaît ainsi encore une fois comme l'effrayant personnage situé à la frontière entre bien et mal. Le goût des deux amis pour la photographie est encore un trait qu'ils partagent avec le personnage du Maigre, dont le discours utilise avec brio la métaphore de cette toute nouvelle technique pour expliquer l'ambiguïté du Bien et du Mal, et remettre la vision traditionnelle de l'Enfer au goût du jour⁶²⁴.

Kollmann est-il pour Munch le Maigre ou le Fondateur de boutons ? La lecture thématique de l'artiste se heurte ici à la logique dramatique, qui voudrait malgré tout qu'il s'agisse du Fondateur, qui est véritablement celui qui mène Peer à sa mort, celui que Peer affronte avec les expressions que les différents dessins restituent. Il serait d'ailleurs étonnant que ce personnage primordial n'apparaisse pas. La caractérisation ne nous apporte aucun indice, car le personnage que Munch nous présente n'a pas plus les attributs du Maigre que ceux du Fondateur. En revanche, le décor, en particulier la cabane de Solveig qui se dessine dans plusieurs versions, annonce la dernière scène et induit à pencher pour le personnage du Fondateur.

D'autre part, le caractère diabolique que Munch aimait attribuer à son ami n'est pas nécessairement à prendre littéralement, car l'homme, moins sataniste que « mystique démoniaque »⁶²⁵, doit à sa force spirituelle, non à une réelle malveillance, cette capacité de révéler les hommes à eux-mêmes sans complaisance qui évoque le destin de Faust -

⁶²³ Albert Kollmann devant les tombes, Berlin, 1902, photographie d'Edvard Munch, 84 x 81 mm, archives MM.

⁶²⁴ « Passons à la photographie des âmes : si l'une d'elles, en se photographiant tout au long de sa vie, produit un négatif, on ne détruit pas pour autant la plaque, on me l'envoie tout bonnement. Je la prends pour continuer à la traiter, et la métamorphose a lieu par les moyens appropriés. Je la fume, je la trempe, je la brûle, je la rince, avec du soufre et d'autres ingrédients jusqu'à ce que la plaque rende l'image requise – autrement dit ce qu'on appelle le positif. Mais si l'on s'est, comme vous, à moitié effacé, alors ni le soufre ni la potasse n'y feront jamais rien ».

⁶²⁵ A. Eggum, cat. expo. 1994, Oslo, p. 94.

« *l'étrange revenant du temps de Goethe, Albert Kollmann, qui a traversé de nombreux degrés d'évolution de l'art allemand en étant le fantôme et la conscience de l'artiste, et qui à la fin a échoué chez moi, un étranger oublié de tous* »⁶²⁶. De même, les différents personnages d'Ibsen, qu'ils soient Nikolas ou Fondateur, Dieu ou Diable, sont terrifiants moins dans le choix qu'ils ont pu faire entre Bien et Mal que dans leur connaissance du mystère de la vie et la mort. Dans cette optique, le Fondateur et le Maigre ne sont que deux faces du même mystère qu'est l'Éternel. L'audacieux raccourci que fait A. Eggum entre les deux personnages lorsqu'il mentionne « le Fondateur de boutons, alias le Maigre »⁶²⁷ est significatif de leur apparentement, et l'on conçoit aisément que Munch, qui n'hésite pas à mêler plusieurs modèles, ait pu faire la même assimilation, aussi abusive qu'elle puisse paraître aux puristes. Encore une fois, l'artiste manipule la progression dramatique pour restituer la substantifique moelle du discours – au risque parfois de perdre un lecteur autre. En ce sens, Munch n'est pas un illustrateur, qui cherche à associer une image à un texte pour un acteur tiers – le lecteur. Le dialogue qu'il instaure entre la pièce d'Ibsen et lui est de l'ordre de l'intime, ses images étant la concrétisation visuelle d'une lecture qui n'appartient qu'à lui.

Lorsque Munch reprend le double portrait de ses amis dans le contexte de *Peer Gynt*, il prend la place de son jeune ami Sten Drewsen, donnant une vision de sa propre relation avec Kollmann. Le dessin T 1635 (fig. 115) respecte encore le contexte littéraire qui exige des aménagements formels. Les personnages sont replacés dans le décor maintenant fixe du cinquième acte, et sont pourvus de traits caricaturaux : le profil altier de Kollmann se fait comiquement effrayant, affublé d'un nez de sorcier et d'une barbe en pointe ; ses doigts longs et fins deviennent noueux – on reste dans le domaine fictif, comme pour les croquis de 1933⁶²⁸ qui cherchent à caractériser le personnage.

En revanche, dans le dessin T 1636 (fig. 117), l'artiste a véritablement abandonné la pièce. Les deux hommes portraituretés et situés dans le même décor ne sont pourtant plus des personnages de *Peer Gynt* ; on n'y retrouve ni le traitement littéraire, ni la problématique de la situation. Munch et Kollmann apparaissent tels deux amis. Pour la première fois, Kollmann a perdu son aura démoniaque, et semble presque fragile. Sa pose frontale et son large manteau rappellent son portrait de 1901⁶²⁹, mais l'homme a vieilli ; son visage s'est creusé, les épaules se sont affaissées. À côté de lui, un Munch de profil perdu le regarde, soucieux et las. Les deux hommes ne sont pourtant pas si âgés, et il est possible que ce dessin soit antérieur aux autres versions, dont la datation de 1933, si l'on en juge par les affinités avec les croquis du carnet T 204, est assez plausible. Déjà, dans un croquis réalisé entre 1915 et 1920⁶³⁰, les deux hommes apparaissent côte à

⁶²⁶ Munch, lettre à Thiis, oct./nov. 1904.

⁶²⁷ « Albert Kollmann, avec sa figure méphistophélique, prêta naturellement ses traits au Fondateur de boutons, alias le Maigre. » in A. Eggum, 1987, p. 140.

⁶²⁸ *Le Fondateur de boutons ?*, ca 1933, encre, 175x108, T 204-1r ; *Le Fondateur de boutons ?*, ca 1933, encre, 175x108, T 204-3 ; *Le Fondateur de boutons ?*, ca 1933, encre, 175x108, T 204-4r ; *Le Fondateur de boutons ?*, ca 1933, encre, 175x108, T 204-5.

⁶²⁹ *Albert Kollmann*, 1901, huile sur toile, 81.5 x 65.5, Zürich, Kunsthaus.

côte, deux compagnons voûtés par le poids des ans. Sans doute pour cette raison a-t-on voulu y voir un lien avec *Peer Gynt*, qui n'est justifié ni par le décor, ni par l'atmosphère, ni par une quelconque caractérisation de personnage. Le doute subsiste en ce qui concerne le dessin T 1636, dont le décor est directement emprunté à la pièce, mais l'oeuvre est moins une illustration qu'un double portrait « à la *Peer Gynt* ». Dans la copie du dessin sur papier carbone⁶³¹, l'artiste a rajouté au pinceau une maison à deux étages, semblable à la ferme d'Hægstad, ainsi qu'une forêt, considérant apparemment ces ajouts ultérieurs comme suffisants pour faire d'un portrait une illustration.⁶³²

L'utilisation répétitive du modèle d'Albert Kollmann met en lumière le dilemme auquel est confronté Munch dans son rapport à l'oeuvre littéraire d'Ibsen : de l'illustration, il glisse vers le commentaire personnel et la fantaisie biographique. Se projetant tout d'abord dans le monde fictif de l'auteur, il s'approprie peu à peu ce monde pour l'exploiter dans son propre univers. Dans ses commentaires graphiques, le modèle peut être utilisé en tant que matériau pur, objet subissant les procédures nécessaires à sa transformation en personnage fictif : l'homme qui apparaît dans les gravures des *Prétendants* est indubitablement et uniquement l'évêque Nikolas. Mais le plus souvent, le modèle reprend peu à peu son statut autonome et redevient sujet, le contexte littéraire étant peu à peu délaissé ou exploité en tant que caractérisation du modèle par allégorie, le terme d'« allégorie biographique » tel qu'il a été appliqué à certains autoportraits de Courbet⁶³³ étant assez approprié pour désigner cet emploi de la référence littéraire dans le portrait.

2 - La lecture autobiographique

L'amalgame entre modèle et personnage peut être plus ou moins justifié et plus ou moins ludique de la part de l'artiste lorsqu'il affirme le caractère diabolique de son ami. Il reste dans ce contexte assez respectueux de l'oeuvre pour conserver une certaine harmonie entre illustration et allégorie biographique. Encore faut-il que la subjectivité de l'artiste, exaltée par ce voisinage proche entre littérature et témoignage personnel, ne l'entraîne pas dans des détournements de texte. Tentation d'autant plus forte dans les autoportraits, où l'artiste abandonnant le recul que procure l'illustration se confond avec les héros et lit la pièce comme une mise en scène de sa propre vie.

⁶³⁰ *Munch et Albert Kollmann*, 1915-20, crayon gras, 266x200, T 199-22.

⁶³¹ *Munch et Albert Kollmann-Peer Gynt*, années 1930, crayon et encre de Chine sur papier carbone, 215x276, T 2490.

⁶³² De la même façon, le recensement du croquis de 1917, T 198-25, sous le même intitulé de *Peer et le Fondateur*, bien qu'il présente des parallèles certains avec les autres illustrations, nous paraît très contestable, car si la composition est la même, le contexte est beaucoup plus réaliste. Les deux hommes qui se font face sont cette fois Helge Rode et Kollmann, et il est bien difficile de voir le lien entre la pièce et ce portrait de deux amis, l'un beaucoup plus jeune que l'autre, dans un cadre autre que celui de la scène – une route bordée d'arbres dénudés par l'hiver, où s'éloigne un homme à l'arrière-plan. Munch aime réutiliser ses compositions comme ses motifs, et une similarité de composition n'est pas un élément suffisant pour voir dans ce dessin une scène de *Peer Gynt*.

⁶³³ M. Pleyne, *Les Modernes et la tradition*, Paris, 1990, p. 52

C'est cette tendance à la lecture autobiographique qui se révèle en effet être la clef des écarts d'interprétation du texte. Dans la scène de *La Mort d'Åse* (fig. 87-89), la démarche de l'illustrateur qui se démarque de l'auteur pour imposer sa vision personnelle de l'événement, s'éclaire à la lecture des autres versions à forte tendance autobiographique.

La figure maternelle

Dans l'encre T 1510 (fig. 118), l'artiste s'est inspiré du dernier instant de l'acte III, juste après l'agonie de mère Åse, lorsque Peer confie sa mère à la femme du métayer⁶³⁴. L'atmosphère émouvante de l'image est dans ce moment précis en accord avec celle du texte. Peer, penché vers sa mère, lui tient la main, tandis qu'en léger retrait Kari reste droite, figée par la douleur. Les traits incisifs, nerveux, à l'encre de Chine, découpent et hachurent les silhouettes avec violence. Les visages sont creusés, comme lardés de cicatrices. Celui de Kari se fige en un masque de la tragédie antique, tandis que Peer – beaucoup plus âgé que dans les versions précédentes – retient à peine sa douleur. Seule Åse semble sereine, et ses traits gardent une certaine douceur. Elle a les yeux ouverts, et est peut-être encore vivante, car l'illustrateur a anticipé l'entrée de Kari pour transformer cette scène de veillée funèbre en un dernier adieu.

A l'examiner de près, on trouve dans ce visage non plus la représentation schématique des autres portraits de mère Åse, mais bien un portrait réaliste : cette dame âgée, douce, aux traits creusés par l'âge et les privations, a le visage de la tante de Munch, Karen Bjølstad. La petite tête carrée, à l'ossature marquée, apparaît déjà dans un dessin de 1889 (fig. 119) et ponctue régulièrement l'oeuvre du peintre. Quant à Peer, il est, à la différence du personnage des autres versions – un autoportrait.

On peut dès lors s'interroger sur la réelle nature de ce dessin : s'agit-il réellement d'un commentaire de *Peer Gynt* ? Ne serait-ce pas un souvenir personnel traité « **à la manière de Peer Gynt** », en l'occurrence la mort de Karen Bjølstad, entourée d'Edvard et Inger ? Ce qui justifierait la présence anticipée du personnage féminin. Ou bien la réalité et la référence littéraire ne se mêlent-elles pas étroitement ?

Tous les spécialistes commentant les dessins de Munch pour cette scène de *Peer Gynt* mettent en parallèle, à juste titre, ces illustrations avec plusieurs tableaux et gravures réalisés autour de 1899 sur le thème de *La Mère morte et l'enfant* dans lesquels le peintre évoquait la mort de sa mère et la douleur de l'enfant à son chevet, en l'occurrence sa soeur aînée Sophie, qui est celle avec qui le peintre a partagé sa souffrance. Dans ses notes relatives à cet épisode, l'artiste ne se mentionne en effet jamais seul, mais parle toujours des deux enfants se serrant l'un contre l'autre pour affronter ensemble le drame. L'image véhiculée dans les écrits et quelques dessins n'a pourtant jamais été reprise dans les tableaux, où est représentée curieusement sa soeur seule face à sa mère morte, dans une composition toujours plus épurée : dans une première version (fig. 104), les personnages s'inscrivent dans un sinistre tableau de

⁶³⁴ « KARI Seigneur Dieu, comme elle dort bien ... Ou bien est-elle ... ? PEER GYNT Chut ! Elle est morte. (*Kari pleure auprès du cadavre. Peer arpente longuement la salle. Finalement, il s'arrête au pied du lit.*) PEER GYNT Veille à bien enterrer mère. Je vais essayer de partir d'ici ».

famille, dont ils sont déjà éloignés ; dans le second tableau comme dans la gravure n'apparaissent que la morte et l'enfant, dont les corps se soudent l'un à l'autre dans un espace de plus en plus restreint⁶³⁵. Cette composition, dont il est peu douteux qu'elle ait elle-même comme source d'inspiration une eau-forte de Max Klinger, *La Mère sur son lit de mort*⁶³⁶, se retrouve dans les dessins de *Peer Gynt*, notamment dans la version où Peer tourne le dos à sa mère pour appréhender le spectateur (fig. 87), dans une composition où la ligne horizontale de la mourante se heurte à la figure droite de l'enfant pour former une croix.

Dès les premières versions, donc, l'ombre du vécu personnel de l'artiste plane sur les dessins à vocation illustrative. Même si Munch sait se mettre au service de l'oeuvre littéraire – par la caractérisation fictive des personnages, la retranscription du décor et des éléments dramatiques – le parallèle entre la situation du personnage et celle de l'illustrateur s'établit, de façon plus ou moins consciente, à travers la réutilisation des tableaux de sa propre expérience. Néanmoins, dans l'image véhiculée dans T 1610 (fig. 118), ce n'est pas le deuil de la mère de l'artiste qui est représenté. En réalité, les deux événements diffèrent tant par les circonstances que par les conséquences et leurs implications psychologiques : la mort d'Åse, aussi douloureuse soit-elle pour son fils, n'est pour lui qu'un épisode dans sa longue suite de péripéties, et sa peine est sans commune mesure avec le traumatisme infantile du peintre. Quant à Laura Cathrine Bjølstad, dont la silhouette fine apparaît dans les souvenirs d'enfance du peintre, elle n'avait ni l'âge ni les traits de cette vieille femme usée. Rien dans les portraits des personnages ne laisse donc à penser que l'artiste ait assimilé l'épisode littéraire avec son propre drame. En revanche, la majorité des dessins portant sur cette scène sont datés des années 30 : « environ 1930 », 1933 puis « environ 1935 ». Or, Karen Bjølstad meurt en mai 1931. Elle a été pour Edvard un indéniable substitut maternel. Leur correspondance, à travers les ans, témoigne d'un lien affectif intense et de l'attitude toujours pleine d'attention d'Edvard envers sa tante. A cette tendresse filiale s'ajoutait la reconnaissance du peintre envers celle qui l'avait toujours soutenu dans sa vocation, l'encourageant par une conviction indéfectible en son talent, le défendant contre son père même. « **Ma tante jouait un rôle actif dans nos essais de dessin, et c'est probablement elle qui a le plus contribué à ce que je devienne peintre, en tout cas si tôt** »⁶³⁷ : cette reconnaissance de l'héritage avunculaire en dit long sur les sentiments du peintre. L'amour et la complicité partagés, l'admiration et la foi inébranlable de la femme envers les dons de son enfant, sont autant de parallèles entre les personnages de Karen Bjølstad et mère Åse qui expliquent l'apparition du modèle dans les illustrations de la pièce.

⁶³⁵ *La Mère morte et l'enfant*, 1899-1900, huile sur toile, 100 x 90, Brème, Kunsthalle. *La Mère morte et l'enfant*, 1901, eau-forte, 320x490.

⁶³⁶ M. Klinger, *De la mort, deuxième partie : La mère sur son lit de mort*, 1889, eau-forte et burin, 455x347. Les liens entre Max Klinger et Munch mériteraient une étude. Les deux hommes se sont peut-être fréquentés à Berlin ; Klinger est de ceux qui ont protesté contre la fermeture de l'exposition Munch en 1892. En outre, c'est lui que Max Reinhardt charge en 1908, à l'époque où Munch collabore avec les Kammerspiele, de réaliser les décors de *Macbeth* - entreprise qui n'aboutira pas.

⁶³⁷ Cité in N. Stang, p. 155.

Pourtant, aussi pertinent soit-il, le parallèle ne s'était pas imposé tout de suite au peintre, qui dans ses premières représentations montrait Åse sous des traits bien différents : que l'on songe à la Gorgone de *La Chevauchée du bouc* (fig. 81) ou à la vieille femme épuisée et amère de l'affiche du Théâtre de l'OEuvre (fig. 10). L'artiste cherchait alors avant tout à représenter un personnage. Ici, en revanche, il semble que ce soit le triste événement de 1931 qui ait conduit Munch à établir un parallèle entre sa tante et la figure emblématique de mère Åse, le dessin devenant alors un vibrant hommage littéraire du peintre à celle qui l'a élevé. Inversement, la mort de sa tante réactivait le souvenir de la mort de sa propre mère, lui fournissant par le souvenir de ses tableaux antérieurs relatifs au sujet une source d'inspiration pour ses dessins de la *Mort d'Åse*.

L'artiste dans ce cas précis ne met donc pas son modèle au service de l'illustration, mais à l'inverse utilise le contexte littéraire comme allégorie biographique. Peut-on parler d'une référenciation littéraire de la biographie de l'artiste, d'une poétisation de sa vie ? Le rapport entre oeuvre et témoignage personnel reste cependant bilatéral. Le peintre ne se contente pas de dépeindre ce triste événement ; celui-ci devient catalyseur de nouvelles versions dans lesquelles le personnage d'Åse porte alors les traits de sa tante : une nouvelle *Chevauchée du bouc* (fig. 80), deux dessins portant sur l'hypotypose *Saisie chez mère Åse*⁶³⁸, deux croquis de 1932-33 portraiturant mère Åse⁶³⁹. Dans le premier, la petite silhouette frêle, courbée par les ans, aux mains noueuses et abîmées, au visage creusé, encadré d'un chignon sévère, renoue pourtant avec la logique dramatique de *Peer Gynt* en mettant en scène le personnage dans une de ses apparitions les plus savoureuses : elle arrive furieuse à la fête d'Hægstad -

« ÅSE, elle arrive avec un bâton à la main : Mon fils est ici ? Il va la prendre, sa volée. Avec un de ces bonheurs, je vais la lui donner sa raclée » - pour dans la seconde qui suit prendre sa défense face aux villageois.

Le procédé d'auto-analyse ou d'utilisation de modèles dans une création artistique – déjà évoqué – est commun à la très grande majorité d'artistes, et Ibsen n'y échappe pas, qui n'a jamais caché avoir pris pour le personnage d'Åse sa mère pour modèle, « avec l'exagération nécessaire » à l'entreprise littéraire⁶⁴⁰. Mais le procédé reste limité dans l'art dramatique (malgré le contre-exemple de Strindberg), qui reste à la différence de la poésie imprégné de ce que G. Steiner nomme « l'idéal d'impersonnalité »⁶⁴¹ : une lettre d'Ibsen montre que celui-ci conçoit l'écriture dramatique comme très éloignée de la confession personnelle :

« J'ai presque peur qu'à force de lutter si longtemps et si intensément avec la forme dramatique, dans laquelle il est nécessaire dans une certaine mesure que l'auteur tue, noie sa propre personnalité, ou en tout cas la cache, j'aie perdu une

⁶³⁸ *Saisie chez mère Åse*, crayon et encre hectographique, 216x276, T 2062 et T 2063. Ces deux dessins ne sont pas datés ; à la lumière biographique, la mention « années 1930 » semble probable.

⁶³⁹ *Mère Åse*, 1932-33, encre, 204x135, T 186-22 et T 186-23.

⁶⁴⁰ Lettre du 28.10.1870 (citée in S. Slataper, *Ibsen*, 1977, p. 6). Dans la même lettre, l'auteur ajoute entre parenthèses qu'il s'en est aussi inspiré pour le personnage d'Inga des *Prétendants à la Couronne* – une figure très différente.

***bonne partie de ce à quoi j'octroyais le plus de valeur chez un épistolier* »⁶⁴².**

En outre, la démarche de Munch est très différente, car s'il sait comme les autres artistes utiliser des modèles pour les insérer dans le contexte littéraire, il peut – comme ici – utiliser au contraire le contexte littéraire pour expliciter ses relations avec son entourage proche. Mais ces commentaires graphiques dès lors ne peuvent plus être qualifiés d'illustrations, car ils sont porteurs des relations ambiguës et parfois inconscientes que l'artiste entretient avec son monde, l'être tourmenté qu'il est projetant sa psychologie sur le personnage et la situation au point parfois d'en oublier le sujet du drame.

Un dernier dessin sur *La Mort d'Åse*⁶⁴³ montre en effet toute l'ambiguïté qu'il y a dès lors que l'on veut mêler fiction et biographie. Dans cet autre « carnet Peer Gynt » d'environ 1935, comprenant plusieurs scènes de la pièce, l'artiste qui reprenait le thème de *La Mort d'Åse* quelques années après la plupart des variations, a moins cherché à affiner ses anciennes images qu'à expérimenter une nouvelle composition : en quelques coups de crayon gras hâtifs, il place les deux personnages de part et d'autre du centre de la composition, qui trouve un équilibre dans le jeu de la verticale du jeune homme et de la diagonale de la vieille femme. Åse et Peer se touchent, mais n'en ont pas pour autant un quelconque contact. L'atmosphère est ici tout autre que dans les versions précédentes : nulle tendresse, nulle souffrance de Peer qui apparaît sous les traits d'un grand dadais insouciant, le sourire aux lèvres, tandis que mère Åse, les yeux aux ciel, a le regard vide d'une morte.

Ainsi, autant l'artiste s'était identifié à Peer dans ses premiers dessins, autant il s'en dissocie dans celui-ci. L'implicite jugement moral devient flagrant lorsque l'on constate que cette nouvelle composition est en fait fortement inspirée de *La Mort de Marat* (fig. 158). Le tableau date de 1907, mais peu de temps avant de se remettre à *Peer Gynt*, dès 1930 Munch en avait réalisé de nouvelles versions en variant les compositions. Lorsqu'il utilise la composition picturale pour *La Mort d'Åse*, il adoucit le rapport entre les protagonistes, et adapte la position des personnages pour répondre à la logique dramatique, mais l'image reste chargée des réminiscences troublantes de la scène de meurtre : Peer nous faisant face, les bras ballants, devant le corps sans vie d'Åse, pousse même le cynisme jusqu'à esquisser un sourire ironique.

Peer aurait-il tué Åse par son insouciance égocentrique et son irresponsabilité ? C'est ce que semble impliquer l'artiste, qui en 1935 a pris beaucoup de distance avec son personnage fétiche – à moins qu'il ne voie en lui son propre côté noir. Ainsi, à force de naviguer dans l'univers des personnages ibsénien, l'artiste entretient avec eux un

⁶⁴¹ Dans *La Mort de la tragédie* (pp. 98-108), G. Steiner attribue à leur trop grand investissement égotiste l'échec des Romantiques dans le théâtre. Selon lui, les personnages sont « dans la psyché, ces parties d'ombre ou de vie indépendante que le poète ne peut pas intégrer à sa propre personne, (...) des cancers de l'imagination, réclamant avec insistance leur droit à vivre en dehors de l'organisme qui les a engendrés, (...) [qui] quelle que soit leur parenté avec la source créatrice, (...) assument l'intégralité de leur propre être ». (p. 100)

⁶⁴² *Lettre à K. Bjørnson, 1905, citée in R. Ferguson, p. 432.*

⁶⁴³ *La Mort d'Åse*, ca 1935, crayon gras, 255x410, T 206-29r.

rapport qui dépasse de loin la simple référence littéraire. Ceux-ci lui permettent, dans une mesure dont il est difficile de déterminer jusqu'à quel point elle est consciente, de leur faire incarner ses émotions ambivalentes.

Des relations familiales passionnelles

La même relation triangulaire se révèle dans la série graphique de *JohnGabriel Borkman*, alors que le drame véhicule des relations personnelles diamétralement opposées à celles qui dominent dans *Peer Gynt*. La lecture biographique constitue le seul élément d'explication aux choix formels de l'artiste en contradiction avec les éléments dramatiques : en particulier la différence d'âge notable entre les deux personnages féminins censés être soeurs jumelles, dont l'artiste joue sur les apparences physiques au gré des différentes versions. Dans ces figures féminines, telles qu'elles apparaissent en particulier dans les représentations relativement réalistes (fig. 49-51), des éléments se précisent qui rendent les modèles identifiables. Le personnage du milieu, en particulier, femme âgée au corps voûté, emprunte indubitablement certains traits à Karen Bjølstad. La silhouette fragile et la petite tête carrée, rentrée dans les épaules, se retrouvent en effet dans ses portraits ou photographies de ses dernières années.

Les similarités formelles et thématiques avec les scènes de mère Åse dans *Peer Gynt* laissent à penser que cette série pourrait dater des années trente. Mais si le parallèle avec *Peer Gynt* est assez pertinent dans l'utilisation de la figure maternelle (ou de substitut maternel), il est moins compréhensible dans la dialectique de *John-Gabriel Borkman*, où il se heurte notamment à la relation de rivalité et de vindicte entre les acteurs. Pourtant, le lien entre Ella et Erhart présente certaines similarités avec celui qu'ont entretenu Munch et sa tante et on peut comprendre l'assimilation que fait l'artiste entre le modèle et le personnage d'Ella qui a élevé son neveu – « comme si c'était le [s]ien », ainsi que le lui reproche Gunnhild. Ella, dans la pièce, est à un point qui peut même paraître curieux, considérée par tous plus comme sa « mère adoptive » que comme sa tante. Le personnage assez fascinant de Karen Bjølstad, certainement le membre de sa famille auquel Munch aura été le plus profondément attaché, est étranger à toute notion d'amertume⁶⁴⁴, mais la tendresse et le dévouement maternel sont autant de points communs entre les deux figures féminines.

A côté d'elle, dans la continuité de l'éclairage biographique, il serait tentant de voir dans l'autre personnage féminin Inger, que l'on a retrouvé également dans *La Mort d'Åse* (fig. 118). A l'appui, la différence d'âge entre les deux figures, en flagrante contradiction avec le texte, et l'association fréquente des deux femmes dans la vie intime du peintre mais aussi dans son oeuvre peint et photographique⁶⁴⁵. Les rapports entre le frère et la soeur n'étaient pas sans conflit, contrairement à l'idée répandue, et pourraient expliquer

⁶⁴⁴ De même, la filiation symbolique que réclame Ella, lorsqu'elle prie Borkman d'accepter qu'Erhart prenne son nom, est une appropriation à laquelle Karen Bjølstad s'est refusée, repoussant la demande en mariage du Dr Munch pour ne pas devenir la belle-mère de ses neveux.

⁶⁴⁵ *Karen Bjølstad et Inger Munch*, photographie d'Edvard Munch, 1902, 91x99 mm, MM B 2995 F. *Femmes sur le rivage*, 1897, huile sur toile, 135x163, Oslo, Nasjonalgalleriet (fig. 120). *Deux femmes sur le rivage*, 1898, gravure sur bois, 476x635, G/f 558.

un parallèle entre Inger et Gunnhild : les remarques de Munch relatées par des proches comme certaines lettres⁶⁴⁶ indiquent en effet de fréquentes querelles, ainsi qu'une affection manifestée à distance de la part du peintre, jaloux de son intimité. Toutefois, si le visage ovale et immuable, sorte de masque aux yeux immenses, du personnage a les traits que l'artiste donne à Inger dans des tableaux comme *Femmes sur le rivage* (fig. 120) ou *Mort dans la chambre de la malade* (fig. 9), il reste difficile d'y voir un réel portrait. De la même façon, si Borkman présente certaines caractéristiques physiques proches de celles de l'artiste - principalement dans T 2086 (fig. 50), où la petite tête ronde et dégarnie annonce les derniers autoportraits⁶⁴⁷ - on ne peut pour autant considérer ici le personnage comme une auto-projection au même titre que certains dessins de *Peer Gynt*. Plus que d'appropriation personnelle ou d'identification, il serait plus exact de parler ici d'emprunts plus ou moins isolés au monde personnel de l'artiste, dont les personnages restent malgré tout – qu'on en juge dans la gouache (fig. 53) – des créations fictives.

Ces dessins exécutés sur l'inspiration de la pièce sont dès lors plus révélateurs de la biographie de l'artiste que de l'oeuvre dramatique. La place importante de *John-Gabriel Borkman* dans le corpus illustratif, et en particulier de cette scène dominée par les accusations des femmes envers le héros et les sentiments de culpabilité qui en émergent mettent en lumière l'ambivalence du peintre envers les deux seuls membres de sa famille proche : s'il a jusqu'à la fin montré une dévotion à leur égard, celle-ci n'avait d'égale que la distance qu'il leur imposait, la profusion de cadeaux et d'attentions qu'il leur envoyait ne l'empêchant pas de leur interdire la moindre visite. La correspondance de Munch comme ses entretiens comporte de nombreuses références aux sacrifices continuels auxquels ses proches ont consenti pour permettre au jeune peintre de réaliser sa vocation. La figure d'Inger Munch, en outre, est très intéressante bien que trop peu étudiée par les exégètes du peintre ; elle semble avoir présenté un talent indéniable pour les arts (en particulier en musique et peinture) que l'on n'a pas cherché à encourager. Malgré une personnalité des plus intéressantes, elle ne s'est jamais mariée et a fini ses jours avec sa tante dans l'ombre de son frère.

Les scènes de *John-Gabriel Borkman* ont-elles été l'occasion pour l'artiste d'exprimer des sentiments de culpabilité qui lui étaient propres ? Le cas échéant, il est remarquable que ceux-ci n'ont en tout état de cause jamais été traités dans son oeuvre pictural de façon claire et ouverte. En passant d'une pièce à l'autre, d'un personnage à l'autre, tout en leur donnant les mêmes traits, les mêmes modèles, Munch n'utilise-t-il pas les possibilités de catharsis de la fiction littéraire pour exprimer – consciemment ou non – sa problématique propre ? Une catharsis qui est moins celle du créateur que celle du lecteur, ou du comédien, autorisé à absorber les ambivalences d'un personnage créé par un tiers et dont il n'est pas responsable, sans risque d'éprouver le sentiment de culpabilité

⁶⁴⁶ Entre autres, le brouillon d'une lettre d'Edvard à sa tante, T 224. A. Eggum (1987, p. 199) souligne que la correspondance privée d'Edvard Munch parvenue jusqu'à nous reste fragmentaire, le peintre puis sa soeur ayant détruit un certain nombre de lettres avant de léguer l'ensemble.

⁶⁴⁷ *L'Alchimiste*, 1940, huile sur toile, 118 x 93, M 43. *Autoportrait entre le lit et l'horloge*, 1944, huile sur toile, 150 x 121, M 23. Si l'éclairage autobiographique paraît pertinent, il faudrait dès lors dater ce dessin, et par extension, la série, dont l'unité stylistique est frappante, des années trente au plus tôt.

inhérent à leur expression.

3 - Mesure de l'investissement personnel

Références graphiques et verbales

Les références personnelles dans le corpus qui nous occupe sont omniprésentes, qu'elles consistent soit en des portraits ou autoportraits, soit en l'insertion d'objets ou de lieux propres à l'artiste : les tableaux de famille qui ornent les murs du décor des *Revenants* sont une idée du peintre, inspiré par le souvenir de l'intérieur du foyer familial tel qu'il apparaît dans ses premiers dessins⁶⁴⁸, tandis que le décor des scènes du dernier acte de *John-Gabriel Borkman* est calqué sur la dernière demeure du peintre, celle d'Ekely, au point que nombre de dessins sont là aussi à mi-chemin entre l'illustration et l'allégorie biographique. Le portrait d'Hedda Gabler est directement inspiré par l'ancien amour de Munch, Tulla Larssen ; de même, un grand nombre des personnages qui jalonnent les dessins des *Prétendants à la couronne* et de *Peer Gynt* sont inspirés par ses amis et connaissances. Plus nombreux encore sont les autoportraits à tendance plus ou moins affirmée : réduits à la simple silhouette d'Osvald dans *Les Revenants*, ils s'affichent au cours des dessins privés et culminent dans *Peer Gynt*, où significativement absents des dessins de Peer jeune, ils se multiplient au fur et à mesure que le personnage vieillit et acquiert l'âge de l'illustrateur : *Peer et les trolls* (fig. 85-86), *La Mort d'Åse* (fig. 118), *Peer et Anitra* (fig. 100, 107, 121, 122), *Peer à l'asile*⁶⁴⁹, *Le Cimetière* (fig. 96), *Enchère à Hægstad*⁶⁵⁰, *Peer et le fondateur* (fig. 114-116), *Peer et Solveig* (fig. 97). Pour autant, la démarche n'est pas systématique : la série de *Peer et le fondateur* montre que peuvent voisiner pour une même scène des versions très narratives aux personnages fictifs et des représentations ouvertement autobiographiques.

Dans *John-Gabriel Borkman*, l'identification avec le personnage principal – malgré les notes personnelles de l'artiste – est moindre, fait qui s'explique en partie par la nature plus scénographique des dessins, dans lesquels le rapport entre personnage et environnement est souvent privilégié au détriment de la caractérisation individuelle – la démarche est flagrante dans les dessins du dernier acte. Les exemples d'identification ouverte, par l'attribution au personnage de la physionomie de l'artiste, sont pour l'ensemble de la pièce plus rares, et presque circonscrits à la scène représentant Borkman et les deux soeurs, mais les résurgences d'éléments formels empruntés à des autoportraits picturaux, comme le croquis de Borkman directement hérité de l'autoportrait *En tumulte intérieur*⁶⁵¹, montrent une lecture, sinon autobiographique, du moins très

⁶⁴⁸ *Intérieur, 48 rue Thorvald Meyer*, 1877, aquarelle et crayon, 142x131, T 2875 ; *Intérieur, 48 rue Thorvald Meyern*, 1878, crayon, repr. in A. Eggum, 1987, p.15.

⁶⁴⁹ *Peer Gynt*, ca 1933, crayon et encre, 108x175, T 204-19. Ce dessin a été recensé avec réserve comme portant sur l'acte V (*Enchère à Hægstad*), mais il nous paraît correspondre plutôt à la scène de Peer à l'asile, à l'acte IV.

⁶⁵⁰ *Enchère à Hægstad*, 1926-27, encre, 180x120, T 205-11.

empathique.

Jusqu'à quel degré l'artiste est-il conscient de son investissement personnel dans les drames d'Ibsen, et dans quelle mesure cet investissement interfère-t-il avec le statut d'illustration – ou de transposition visuelle – d'un texte ? Lorsque l'artiste représente ses connaissances autour d'une table dans une composition et un décor dictés par le cadre de *Peer Gynt*, la citation biographique est allusive et peut être considérée comme au service du texte. Lorsque le contexte de *La Mort d'Åse* est en partie modifié pour adapter la situation à la lecture investie de considérations toute personnelles de la part de l'artiste, la citation biographique devient prescriptive, et loin d'être au service du texte, c'est le texte qui est utilisé au service du témoignage vécu. Dans les gravures des *Prétendants à la couronne*, le couple des Gierløff (fig. 60) inspire celui de Håkon et Margrethe (fig. 59), et le modèle Birgit Prestøe prête ses traits à Inga de Varteig pour *L'Épreuve du fer*⁶⁵² sans que pour autant la nature fictive de la scène soit mise en question. Mais lorsque l'artiste transpose sa relation avec Ingse Vibe dans *Peer et Anitra*, s'agit-il d'une illustration, d'une transposition littéraire ou d'un portrait déguisé tel qu'il a souvent été utilisé dans la tradition picturale, en particulier hollandaise ? La réponse reste délicate et dépend de qui doit y répondre, ce qui souligne la dimension de la volonté de publication : le même dessin, inséré dans un livre édité, mis en relation avec le texte, sera interprété sans hésitation par un lecteur comme figuration des personnages, tandis qu'un proche de l'artiste privilégiera la dimension biographique – l'artiste lui-même la considérant abusive au point d'abandonner le projet d'édition des *Prétendants à la couronne*. La lecture de l'image et son statut d'illustration sont ainsi dépendants d'un certain nombre d'éléments matériels dans lesquels l'iconographie n'a qu'une part relative.

On peut ainsi conclure à un phénomène d'identification de l'artiste aux personnages, phénomène qui peut être plus ou moins conscient, et plus ou moins motivé. Il est vraisemblable que cette dimension de lecture autobiographique des drames d'Ibsen est un des facteurs d'explication du choix a priori arbitraire d'exécuter des commentaires graphiques sur un certain nombre de pièces au détriment d'autres. Excluant les oeuvres de commande, dont l'origine s'explique d'elle-même, il reste que les centaines de dessins réalisés de façon totalement spontanée n'ont porté que sur un nombre en définitive restreint de l'oeuvre dramatique d'Ibsen, et ne pouvaient s'expliquer par un simple intérêt envers le théâtre, d'autant que les pièces choisies n'étaient pas forcément les plus célèbres ni les plus appréciées de l'auteur. Pourquoi l'artiste a-t-il réalisé près de deux cents oeuvres sur *Peer Gynt* et aucune sur *Brand* ? De toute évidence, le personnage de Peer Gynt lui rappelait des émotions, des situations personnelles, à la différence du héros presque désincarné qu'est Brand. Pourquoi tant d'oeuvres sur *John-Gabriel Borkman* et pas un croquis sur *Maison de poupée* ? Malgré son intérêt pour la plus célèbre pièce d'Ibsen, l'artiste ne pouvait y trouver qu'une problématique étrangère à ses propres interrogations. Au contraire, les oeuvres choisies et les personnages privilégiés par l'artiste sont ceux dont force est de reconnaître qu'ils présentent des parallèles surprenants avec Munch.

⁶⁵¹ *John-Gabriel Borkman*, 1926-30, encre bleue, 206x171, T 243-37. *En tumulte intérieur*, 1919, huile sur toile, 151x130, M 76.

⁶⁵² *L'Épreuve du fer*, ca 1930, gravure sur bois, 458x373, G/t 657.

Osvald, le jeune peintre rongé par l'angoisse, dont la maladie autant nerveuse que physique est l'injuste résultat de l'hérédité familiale, incarne exactement la situation de Munch à l'époque où celui-ci étudie la pièce. De même le sentiment d'étouffement dans le milieu social et l'hostilité de ses compatriotes qui l'amène à vivre à l'étranger ; à ce sujet, le puritanisme exacerbé du pasteur Manders et la discussion animée du premier acte entre lui et Osvald auquel il reproche ses théories subversives sur l'union libre, ont dû évoquer au peintre les rapports conflictuels qui l'opposaient à son père pour les mêmes raisons, et qu'il rapporte à de nombreuses reprises dans ses notes intimes. Le portrait que R. Heller dresse de Munch en 1885 montre des parallèles assez frappants entre lui et le personnage d'Osvald, et on comprend de même pourquoi la pièce devint le livre de chevet de toute une génération :

« A vingt-et-un ans, Munch venait d'entrer dans une longue phase de rébellion adolescente. Il remplaça la messe du dimanche par de fréquentes apparitions dans les cafés où il pouvait assister à des conversations animées sur l'athéisme et l'amour libre. Il rejeta la protection raffinée du monde de son enfance au profit d'un environnement bohème, caractérisé, aux yeux de la génération de son père, par l'anarchie sexuelle, l'alcool, la bombance, des nuits peuplées d'une multitude de femmes, des corps affaiblis par les excès et par toutes sortes de maladies entraînant la désintégration de la colonne vertébrale. (...) Cette identification à un groupe d'artistes tant décriés creusa encore le fossé entre Munch et son père ; il y eut des échanges de propos violents et accusateurs. La coexistence pacifique de l'année précédente s'en trouva à jamais compromise. Pour le jeune peintre avant-gardiste, ce père était un sujet d'embarras. Vieux jeu, vénérateur du passé, d'un fanatisme religieux impitoyable, le docteur Munch s'opposait farouchement aux valeurs de ce groupe avec lequel Edvard entendait s'associer ».⁶⁵³

Il n'est pas le fait du seul hasard que la seule scène de l'acte I dépeinte par l'artiste soit la confrontation entre le jeune artiste et le sévère pasteur, sous l'observation conciliante de madame Alving (fig. 11, 19). Pour autant que la stylisation des silhouettes permette d'en juger, les personnages se voient dotés d'une caractérisation physique héritée des souvenirs personnels de l'artiste : le jeune Osvald a la silhouette longiligne, légèrement voûtée, la tête inclinée et la coiffure en casque de Munch lorsqu'il se dépeint dans plusieurs autres tableaux (fig. 9, 38, 140) ; le pasteur, lui, offre un visage orné d'une barbe assez semblable à celui des portraits du docteur Munch ; quant à madame Alving, elle a à ce moment précis la silhouette voûtée et fragile de Karen Bjølstad.

Si cette scène a permis à l'artiste de représenter – de façon plus ou moins consciente, plus ou moins distanciée – le conflit familial, l'identification au personnage d'Osvald repose essentiellement sur les thèmes de l'angoisse et de la maladie. La silhouette d'Osvald comme les postures choisies montrent des parallèles avec des tableaux où l'artiste a représenté ses propres drames : la toile de Bergen (fig. 14) montre la même posture accablée et inerte que celle de *l'Autoportrait à la bouteille de vin*⁶⁵⁴ – Osvald et Munch ayant en commun de faire un usage appuyé de l'alcool pour conjurer

⁶⁵³ R. Heller, 1991, p. 28.

⁶⁵⁴ *Autoportrait à la bouteille de vin* (ou *Autoportrait à Weimar*), 1906, huile sur toile, 110.5x120.5, M 543.

leur angoisse existentielle : « **Fais-moi apporter quelque chose à boire, maman. (...) Ne refuse pas, maman. Sois gentille. Il me faut quelque chose pour noyer cette angoisse** ». « **S'il n'y avait que la maladie, je serais resté avec toi, maman. (...) Mais il y a aussi les souffrances, les regrets – et cette angoisse mortelle – oh – cette angoisse terrible** » avoue Osvald à sa mère. Des phrases dont Munch a pu se souvenir lorsqu'il écrit en 1908 :

« Je m'assois et je bois whisky-soda sur whisky-soda. L'alcool me réchauffe encore plus et, le soir surtout, cela m'excite. Je le sens qui me dévore les entrailles, jusqu'aux nerfs les plus fins. Le tabac aussi. (...) Tous mes nerfs, jusqu'aux plus délicats, sont affectés, je le sens. Et le plus fin de tous a été attaqué. Je me rends compte que c'est le nerf même de la vie. Qui se consume. Eh bien qu'il brûle ! Car alors toute cette souffrance prendra fin – Et l'angoisse cessera – Whisky-soda – whisky-soda – Brûle la douleur – l'anxiété – Tout – Et puis tout est fini - »⁶⁵⁵.

Cette angoisse a pour cause directe le traumatisme infantile subi par l'artiste dans une famille marquée par la maladie, tant psychique que physiologique : « J'ai hérité des deux plus mortels ennemis du genre humain : la tuberculose et la folie. Maladie, folie et mort furent des anges noirs qui se penchèrent sur mon berceau à ma naissance »⁶⁵⁶. Dans cette optique, les scènes où Osvald avoue sa peur de la maladie et de la mort, comme la scène finale où il se voit véritablement confronté à ce qu'il craint le plus, constituent autant de souvenirs de l'artiste de l'agonie de sa soeur ainsi que ses propres accès de maladie dans son enfance.

Les tourments du jeune homme, oscillant entre désespoir et furieuse soif de vivre - incarnée par le culte du soleil - sont ceux de Munch, qui a vécu dès ses premières années sur la corde raide de la maladie ; une note écrite dans les années 1890 a des accents typiquement osvaldiens et pose la question d'une éventuelle lecture autobiographique bien avant les travaux de scénographie :

« (...) La tentation surgit en moi - suicide-toi - puis la fin - pourquoi vivre – n'importe comment tu n'es pas fait pour vivre longtemps - et se traîner ici bas avec ce corps misérable - avec cette saleté de médecine et toutes ces précautions - ce n'est pas une vie - Mais cela ne dure qu'un instant - la mort est laide - (...) Et la vie te fait signe - dans deux mois les soirs d'été - ils seront peut-être bons - Encore un été de jours ensoleillés peut-être - Et j'aime la vie - la vie même malade - les jours d'été avec son soleil - (...) J'aime le soleil qui entre par la fenêtre - qui se découpe en diagonale comme une ceinture de poussière sur le parquet ocre - laissant derrière elle une petite tâche claire sur le bord du canapé »⁶⁵⁷.

On comprend l'impact que purent avoir les mots d'Ibsen lorsque Munch découvrit dans le personnage d'Osvald l'incarnation de ses angoisses et de ses souffrances. Ces notes écrites en 1892, et proches de l'atmosphère dominant le tableau *Le Printemps* (fig. 3), ont

⁶⁵⁵ Note d'E. Munch, 1908, MM, citée in cat. 1976, Zürich, p. 13.

⁶⁵⁶ Note d'E. Munch, T 2759. Le même sujet réapparaît dans de nombreuses notes.

⁶⁵⁷ « Manifeste de St-Cloud », 1892, traduit in cat. 1991-92, Paris-Oslo, p. 348.

pu être sinon inspirées, du moins favorisées par la lecture de la pièce (1881), l'écriture d'Ibsen aidant le jeune peintre à mettre en mots ses propres sentiments par les résonances personnelles qu'elle réveillait.

Les esquisses des dernières scènes du drame (fig. 15-21) empruntent la composition de *L'Enfant malade* (fig. 39), tableau représentant la mort de la soeur de l'artiste, victime de la même hérédité. L'artiste ne s'est pas contenté de faire des parallèles dans le domaine pictural, mais il a clairement revendiqué cette assimilation au personnage dans plusieurs textes, en particulier celui commentant son tableau *Hérédité* (fig. 41) :

« C'était la femme avec l'enfant vénérien et le soleil rouge. - La femme se penche vers l'enfant, lequel a été contaminé par le péché du père. - Il est couché sur les genoux de sa mère. - La mère se penche et pleure, si bien que le visage devient pourpre – Le visage rouge, gonflé et déformé par les larmes, contraste fortement avec le visage blanc comme linge de l'enfant, et l'arrière-fond vert. L'enfant regarde de ses grands yeux profonds le monde où il est venu sans le vouloir. - Malade, anxieux, interrogatif, il regarde dans la pièce. - Etonné de la douleur accablante, dans laquelle il est entré, et demandant – - Déjà un pourquoi – pourquoi C'était l'habituel sentiment des Revenants - je voulais faire ressortir les responsabilités des parents - mais c'était aussi ma vie – mon pourquoi »⁶⁵⁸ ;
« Printemps était le désir de lumière et de chaleur du mourant, le désir de vie. Le Soleil de l'Aula était dans Printemps le rayon de soleil à la fenêtre. C'était le soleil d'Osvald. »⁶⁵⁹ ; « Dans la maison de mes parents régnaient la maladie et la mort. Je n'ai jamais surmonté ce malheur. Il est aussi devenu déterminant pour mon art. La Frise de la vie parle aussi de l'hérédité comme malédiction. Comme une sorte d'atmosphère Osvald' ».⁶⁶⁰

L'artiste a exprimé ses tourments personnels dans la *Frise de la vie*, et toute son oeuvre justifie sa conception selon laquelle il lui est plus facile de peindre que de parler. Dans ses notes écrites, Munch utilise les références littéraires d'Ibsen pour préciser ce qu'il n'arrive pas à énoncer verbalement mais exprime visuellement, trouvant dans les mots d'Ibsen, dans ses drames, ses personnages, ce qui lui semble lui faire défaut.

L'investissement des pièces d'Ibsen par Munch dépasse quoi qu'il en soit de loin le simple domaine de l'illustration mais relève également du domaine psychologique, offrant à l'artiste les mêmes possibilités de résolution cathartique qu'Aristote prête au lecteur-spectateur, celles-là même qui sont aujourd'hui employées par la drama-thérapie :

« En considérant les thèmes du théâtre grec classique, la 'saga' des Atrides par exemple, on découvre très nettement les deux versants du propos du dramaturge : divertir d'une part (principe de plaisir) et d'autre part guérir, améliorer, car par le jeu de l'identification du spectateur au héros, à OEdipe par exemple, le drame devient leçon au sens le plus élevé du terme. (...) Le postulat est celui-ci : il est du plus haut intérêt pour le spectateur de voir ses problèmes tels qu'ils sont ou tels qu'ils pourraient être (remords ou tentation) ainsi

⁶⁵⁸ MS T 2730, citée in cat. 1976, Zürich, p. 15.

⁶⁵⁹ Note de Munch, non datée (après 1911), citée in cat. 1976, Zürich, p. 19.

⁶⁶⁰ Note d'E. Munch, années 20, citée in cat. 1976, Zürich, p.14.

représentés dans le cadre sécurisant du théâtre ce qui, paradoxalement, en ce qui est de son économie personnelle, leur enlève toute charge dramatique, bref, les dédramatise. Tout se passe comme si l'actualisation du drame dédramatisait en dernière analyse une situation traumatisante ».⁶⁶¹

Si le phénomène d'identification est né des similarités fortuites entre l'artiste et le personnage, celui-ci prend des proportions au point de devenir non plus conséquence mais cause. Les références sont souvent postérieures aux travaux effectués par l'artiste, et indiquent l'influence de l'étude de la pièce, parfois au détriment d'une certaine objectivité. Ainsi, le parallèle que fait Munch avec le personnage de Løvborg dans *Hedda Gabler* : Løvborg, poète visionnaire mais fragile, est manipulé puis acculé au suicide par la femme qu'il aime, qui le détruit plus par ennui que par passion. La relation entre Hedda et Løvborg présente sans doute certaines similarités avec celle que le peintre entretint avec Tulla Larssen, tant dans le contexte social que dans les rapports houleux, l'épisode sanglant du revolver étant également une coïncidence étonnante entre les deux intrigues. Lorsque l'artiste s'identifie oralement à Løvborg, le parallèle peut ne pas dépasser la boutade et la citation littéraire est aussi pertinente que logique de la part d'un artiste engagé au même moment dans les travaux de scénographie de la pièce :

« (...) Als wir aufbrechen, hätte er beinahe seine Mappe mit der Commeter-Correspondenz liegen lassen, bemerkt es aber und sagt : 'Ich werde es nicht machen wie Löwborg'. (Löwborg ist eine Person in Hedda Gabler ; er läßt ihr sein Manuskript und gibt ihr dadurch die Gelegenheit, daß sie es verbrennen kann) »⁶⁶².

La dimension est du même ordre, lorsque Munch envoie à son ami Schiefler une photographie de lui peignant la fresque de *Soleil* en haut d'une échelle, qu'il intitule *Solness*⁶⁶³, ou qu'il exprime sa peur de voir son oeuvre dispersée en se référant au personnage de Rubek dans *Quand nous nous réveillerons d'entre les morts* :

« Quand Maja interroge Rubek sur le chef-d'oeuvre de sa vie il dit qu'il a été dispersé à l'étranger - J'espère qu'il n'en sera pas de même avec cette frise - elle a pris tant de ma vie »⁶⁶⁴.

En revanche, lorsque la pièce influence le jugement de sa vie personnelle, le caractère ludique de la référence disparaît et laisse place à l'identification psychologique. Les références à Tulla Larssen postérieures aux esquisses d'*Hedda Gabler*, se teintent en effet de commentaires nouveaux :

« Je vois que personne n'a vu ni compris, chez moi, l'ignoble comportement d'une riche bourgeoise qui ne voulait plus rester chez maman mais qui trouvait

⁶⁶¹ J. Fanchette, *Psychodrame et théâtre moderne, Paris, 1971, pp. 27-28*

⁶⁶² « (...) Comme nous partons, il est sur le point d'oublier son porte-documents avec la correspondance de Commeter, mais il le remarque et dit : « Je ne ferai pas comme Löwborg. » (Löwborg est un personnage d'*Hedda Gabler* ; il lui laisse son manuscrit, et lui donne par là l'occasion de le brûler) ». *Journal de G. Schiefler, 25.03.1907, Munch/Schiefler I, § 302.*

⁶⁶³ Lettre de Munch à Schiefler, 16.11.1911, in *Munch/Schiefler I, §550.*

⁶⁶⁴ *MS N 68, 2 (non datée).*

qu'à trente ans, elle n'était plus une petite fille »⁶⁶⁵ ; « Tu crois que je peux oublier une main brisée qui me fait souffrir chaque fois que je prends ma palette – qui m'empêche de faire de la voile, ce qui était ma joie et de jouer du piano qui était souvent ma consolation – et à la maison, une vieille tante qui s'est usée pour nous et à qui mon aide a dû manquer après la venue de la fille riche – et mes deux pauvres soeurs qui ont dû souffrir elles aussi ».⁶⁶⁶

Cette version peu objective est agrémentée d'arguments plus ou moins pertinents (peut-il réellement accuser Tulla Larssen d'avoir fait souffrir sa tante et ses soeurs ?) empruntés au vocabulaire thématique de la pièce : le piano, la tante qui s'est sacrifiée toute sa vie, pour se voir évincée par une « fille riche » désœuvrée, sont des éléments majeurs d'*Hedda Gabler*, à défaut d'avoir été de réels enjeux dans le drame de Munch. Sa relation des faits consiste ainsi en autant de parallèles établis a posteriori par un artiste (et un homme particulièrement fragile à l'époque) soucieux de cultiver une ressemblance – déjà étonnante – entre la pièce et sa propre histoire. Plus anecdotique, mais également révélateur est le raccourci géographique qu'opère Munch, né à Løten dans le Hedmark, province non éloignée du Gudbrandsdal, pour se revendiquer du même pays que Peer Gynt dans un brouillon de lettre à son ami Schiefler, en janvier 1926.

« In Åndalsnæs müssen Sie ein par Tage sein – Denn Romsdal sehen – so weiter über Dovre (Wovon ich und Per Gynt stammen) nach Dombaas und weiter Gudbrandsdalen Lillehammer, Oslo. – Die letzte Reise habe ich dies Summer gemacht »⁶⁶⁷.

Le choix de l'artiste de s'identifier aux personnages ibséniens ne s'arrête pas au besoin d'exprimer sa souffrance et se poser en victime ; c'est en réalité le plus souvent à des personnages très ambivalents qu'il se compare, dans des situations qui sont rarement à son honneur. Le traitement aussi bien thématique que stylistique utilise à loisir la caricature, faisant preuve d'une auto-dérision particulièrement cruelle. Si on a pu parler pour les autoportraits de certains artistes de volonté d'« auto-protection »⁶⁶⁸, les autoportraits picturaux de Munch et bien plus encore les auto-caricatures graphiques, qu'elles soient anecdotiques ou à référence littéraire, relèvent de l'« auto-accusation » ou de l'« auto-dénigrement », sorte de narcissisme inversé où l'artiste s'acharne contre lui-même avec une cruauté que l'on ne retrouve nulle part ailleurs dans son oeuvre.

Si l'investissement narcissique est réel, et s'affirme dans le nombre élevé d'autoportraits ou d'éléments d'identification personnelle, il demeure néanmoins chez Munch dans des proportions raisonnables, et circonscrit au domaine de la référence littéraire, sans se transformer en la psychose paranoïaque qui faisait penser à Strindberg

⁶⁶⁵ Lettre de Munch à Nilssen, non datée, 1908-1909, citée in E. Bang, p. 26

⁶⁶⁶ Lettre de Munch à Nilssen, 20.04.1909, citée in E. Bang, p. 72.

⁶⁶⁷ « Vous devez rester quelques jours à Åndalsnæs – Ensuite, voir les Rondane – puis plus loin, passer par Dovre (d'où Per Gynt et moi nous venons) pour Dombaas puis le Gudbrandsdal et Lillehammer, Oslo. J'ai fait ce voyage cet été. » Munch/Schiefler II, § 743 e).

⁶⁶⁸ E. Billetter, « L'autoportrait en tant qu'auto-protection », extr. de cat. expo. 1985, Lausanne, pp.4658. L'auteur traite notamment des autoportraits de P. Modersohn-Becker, K. Kollwitz et F. Kahlo.

que chaque personnage créé par un auteur le prenait nécessairement pour modèle ou n'était qu'un plagiat de sa propre oeuvre : ainsi l'auteur suédois clama à la parution du drame qu'Ibsen s'était inspiré de lui pour Løvborg et de ses personnages féminins pour Hedda - « *Hedda Gabler* est une bâtarde de Laura dans *Père* et de Tekla dans *Les Créanciers* »⁶⁶⁹ - tout comme la lecture du *Canard sauvage* le convainquit qu'il avait inspiré à l'auteur le personnage principal, renforçant ses soupçons d'être un mari trompé⁶⁷⁰. La démarche générale de projection de soi dans l'oeuvre d'autrui est chez Strindberg manifeste de son désir de paternité artistique qui lui interdit de reconnaître à quiconque une création authentique, et le commentaire qu'il émit sur *Hedda Gabler* - « Vous voyez maintenant que ma graine est tombée dans la boîte crânienne d'Ibsen - et y a germé ! Maintenant il porte ma graine et est mon utérus ! » - reflète son jugement de chaque oeuvre qui a pu l'intéresser. En comparaison de cette appropriation paranoïaque de toute oeuvre d'un tiers, le mécanisme d'investissement personnel des personnages d'Ibsen par Munch reste dans le domaine de la citation intègre et respectueuse .

Entre identification et manipulation : la mise en représentation

La problématique que constitue la délimitation d'une frontière entre modèle et personnages est aussi ancienne que la représentation narrative, et elle accompagne l'éternel débat autour du processus de transformation de la réalité en fiction. Dans le domaine littéraire, August Strindberg, dont les romans se situent à l'extrême limite entre fiction et autobiographie, en est un des exemples les plus significatifs. Ce genre, qu'on qualifie aujourd'hui d'« auto-fiction », se distingue de la création traditionnelle par une affirmation exaltée de la valeur de l'individu et du Soi typique du XXe siècle. Mais l'utilisation de modèles issus de leur entourage par les artistes dans des tableaux narratifs est aussi ancienne que les tableaux eux-mêmes - un des facteurs qui ont souvent contribué à une lecture abusivement biographique des oeuvres par les historiens de l'art. La démarche de Munch n'est en réalité pas si éloignée de ce que V. Stoichita appelle « the contextual self-projection », qu'il considère comme un élément ancré profondément dans la tradition picturale : « ***The independent selfportrait (...) did not appear until the dawn of the modern era. Self-projection in a fictional context, that is to say, in an historia, has on the other hand been around since the time of classical Greek art (if we are to believe Cicero , who said : 'Phidias depicted himself in Minerva's shield'). Before the seventeenth century (...) authorial self-thematization in painting was almost invariably contextual*** »⁶⁷¹ .

⁶⁶⁹ Lettre d'A. Strindberg à Ola Hansson, 1891, citée in M. Meyer, 1967, p. 675.

⁶⁷⁰ K. Jaspers, *Van Gogh et Strindberg*, Paris, 1953, p. 64..

⁶⁷¹ « L'autoportrait autonome (...) n'est pas apparu avant l'aube de l'ère moderne. La projection de soi dans un contexte fictionnel, c'est-à-dire au sein d'une histoire, a en revanche existé depuis l'époque de l'art Grec classique (si nous devons croire Cicéron, qui dit que 'Phidias s'est peint dans le bouclier de Minerve'). Avant le dix-septième siècle (...), l'auto-représentation de l'auteur dans la peinture était presque invariablement contextuelle ». V. Stoichita, *The Self-Aware Image - An Insight Into Early Modern Meta-Painting*, Cambridge University Press, 1997, p. 200.

C'est de fait moins l'utilisation du modèle en soi que le sens de l'insertion qui établit la distinction entre invention et représentation. Pourtant, l'utilisation du modèle même peut influencer sur le sens donné à l'oeuvre. Lorsque Rembrandt, dont l'abondance des illustrations pour le *Livre de Tobie* s'explique par sa prédilection pour le traitement du lien père/fils, utilise son fils Titus dans plusieurs de ses peintures à sujet narratif, tel *Samuel et Hannah* ou *Saint Matthieu et l'Ange*⁶⁷², les motivations de l'artiste restent ambiguës : l'utilisation de ce modèle en particulier peut-elle demeurer uniquement fonctionnelle, dénuée de toute implication personnelle ? L'investissement autobiographique de la scène narrative de *Saint Matthieu et l'Ange*, dans laquelle l'ange/Titus inspire par sa tendresse le vieil homme dans son processus créateur est en réalité peu douteux ; « **[Rembrandt] acknowledged parabolically, as it were, the true place his son had come to occupy in his private scheme of things** »⁶⁷³.

Pour autant, les implications personnelles que l'artiste projette sur l'oeuvre n'empêchent pas celle-ci d'acquiescer son statut propre, cela même qui permet à qui ne connaît la biographie de l'auteur d'apprécier le tableau tout autant. Les autoportraits glissés par les artistes dans leurs tableaux leur ajoutent une dimension supplémentaire mais n'en modifient pas le sens lorsque la narration est respectée : Artemisia Gentileschi donnant ses traits à Judith, Simon Vouet et Poussin à David ou Caravage à Goliath, n'en peignent pas moins d'abord et surtout des épisodes bibliques.

L'abandon des illustrations des *Prétendants à la couronne* pour le motif que les scènes représentées étaient trop personnelles démontre qu'en revanche, Munch a ressenti une profonde insatisfaction face à cet amalgame entre fiction et réalité. Avec l'utilisation toujours plus affirmée des références personnelles, l'artiste a subtilement abandonné le domaine de l'illustration pour celui du portrait. Les différentes formules de cette projection de soi énoncées par Stoichita – l'auteur « mis en texte » (« textualized »), l'auteur masqué, l'auteur-visiteur, et l'auteur en autoportrait transposé⁶⁷⁴ - avaient cependant ceci de commun que leur statut ne s'élève pas au-delà de la simple insertion dans l'image, de l'allusion qui reste accessoire dans l'ensemble figuré. La mise en parallèle établie par l'auteur de *The Self-Aware Image* entre l'évolution du portrait allusif vers l'autoportrait indépendant et l'évolution du statut économique de l'artiste au XVIIe siècle, qui acquiert une certaine indépendance vis-à-vis de ses commissionnaires⁶⁷⁵ n'est pas sans rapport avec l'attitude de notre artiste qui, alors qu'il ne fait qu'insérer des citations personnelles dans ses oeuvres à caractère scénographique ou illustratif,

⁶⁷² *Samuel et Hannah*, 1650, Edimbourg, National Galleries of Scotland. *St Matthieu et l'Ange*, 1661, Paris, Musée du Louvre.

⁶⁷³ « [Rembrandt] reconnaissait, par cette parabole, la véritable place que son fils en était venu à occuper dans son univers privé ». J. Held, p. 137.

⁶⁷⁴ « There are many different ways of realizing contextual self-projection. I shall limit myself to four : the textualized author, the masked author, the visitor-author, and the author in a transposed self-portrait. [Il y a de nombreuses façons différentes de réaliser une auto-projection contextuelle. Je me limiterai à quatre : l'auteur mis en texte, l'auteur masqué, l'auteur-visiteur, et l'auteur dans un autoportrait transposé] ». V. Stoichita, pp. 200-201

⁶⁷⁵ V. Stoichita, p. 206

s'octroie dans ses dessins intimes la liberté de jouer avec les autoréférences jusqu'à ce qu'elles deviennent le sujet principal du dessin. L'autoportrait de Munch en Peer Gynt varie en effet de la simple insertion dans le contexte - dans *Peer et les Trolls* - à la véritable mise en représentation de l'auteur – dans *Peer et Anitra* ou *Peer et le fondateur de boutons* - qui devient le réel sujet du dessin.

Dès lors, l'artiste exploite le contexte littéraire dans l'optique d'un autoportrait référentiel, une mise en scène de soi, procédé qui a inspiré nombre d'artistes. Les voies de la mise en représentation de soi dans la tradition picturale - et aujourd'hui photographique - sont multiples : que ce soient le travestissement par le costume ou le masque, l'épithète, les rôles d'emprunt ou la référence littéraire, le principe reste constant : par un jeu d'identité, l'artiste ne se représente pas lui-même, mais quelqu'un-qui-se-trouve-être-lui-même : ce « **Je est un autre** » selon la formule de Rimbaud : *L'Homme blessé* ou *Le Désespéré* de Courbet⁶⁷⁶, *Le Buveur* de Kirchner⁶⁷⁷, *Le Boxeur* de Bonnard⁶⁷⁸, chez Munch *Le Somnambule*⁶⁷⁹ ou *L'Alchimiste* relèvent de la même formule. *L'autoportrait repose de façon essentielle sur la « mise en scène, qui peut servir les fonctions les plus diverses : observation de soi, introspection et remise en question, expression d'un certain état psychique, ou encore choix d'un rôle derrière lequel l'artiste cherche à se dissimuler, quand il ne le charge pas de le représenter »*⁶⁸⁰.

Dissimuler ou représenter ? Là est le sens de la mise en scène. Les maîtres anciens glissaient des autoportraits dans une composition sous couvert de personnages, tel R. van der Weyden donnant ses traits à *Saint Luc peignant la Vierge*⁶⁸¹. Ferdinand Hodler obéit à la même démarche de référence littéraire en se prenant pour modèle dans ses grandes compositions, comme lorsqu'il se dépeint en Guillaume Tell⁶⁸². La plupart des artistes modernes, au contraire, avouent ouvertement l'imposture : De Chirico lorsqu'il utilise le masque du personnage, le revendique comme un masque : ce sont des *Autoportrait en Ulysse*, *Autoportrait en Hebdomeros*, *Autoportrait à la tête de Mercure*⁶⁸³ ; ses autoportraits référencés relèvent du même travestissement que ses autoportraits costumés⁶⁸⁴. La citation – qui n'est pas nécessairement littéraire mais peut également

⁶⁷⁶ G. Courbet, *L'Homme blessé*, 1844, Paris, Musée du Louvre ; *Le Désespéré*, Oslo, Nasjonalgalleriet.

⁶⁷⁷ E. Kirchner, *Le Buveur*, 1915, Nüremberg, Germanisches Nationalmuseum

⁶⁷⁸ P. Bonnard, *Le Boxeur*, 1931, Suisse, coll. part.

⁶⁷⁹ *Le Somnambule*, 1923-24, huile sur toile, 89.5x67.5, M 589.

⁶⁸⁰ E. Billeter, extr. de cat. expo. 1985, Lausanne, p. 15.

⁶⁸¹ R. van der Weyden, *Saint Luc peignant la Vierge*, 1435-1440, bois, 1.4x1.1, Boston, Museum of fine Arts.

⁶⁸² Cité in cat. expo. 1985, Lausanne, p. 19.

⁶⁸³ Cités in J. Moulin, *L'Autoportrait au XXe siècle*, Paris, 1999, p. 98.

s'appliquer à des oeuvres plastiques - peut également être irrévérencieuse et ludique : *L'Autoportrait en Mona Lisa* de Dali⁶⁸⁵ ou *L'Apothéose de Degas*⁶⁸⁶.

Bien que l'autoportrait inséré dans l'illustration soit assez rare, le cas n'est pas non plus absolument exceptionnel : à l'époque où Munch se représente en Peer Gynt, Bonnard se prend pour modèle pour *Dingo* d'Octave Mirbeau⁶⁸⁷ et Balthus dans ses illustrations des *Hauts de Hurlevent* d'Emily Brontë donne ses traits au personnage principal Heathcliff. Comme Munch, Balthus entretient un rapport au texte qui reste ambigu : si le récit est fidèlement suivi au point que chaque image puisse être reliée à une phrase précise du texte, l'actualisation de la narration - en particulier la modernité des attitudes - et les résonances ouvertement personnelles des dessins les rendent plus révélatrices du monde de Balthus que de celui d'Emily Brontë. Il n'est pas surprenant que les dessins n'aient jamais été publiés avec le texte.⁶⁸⁸ Pour autant, l'insertion de l'autoportrait dans le contexte de l'illustration n'induit pas nécessairement l'assimilation de la fiction : pour preuve l'illustration finale du recueil de *Poèmes* de F. Thompson par Maurice Denis⁶⁸⁹, représentant le peintre et son épouse. La mise en abyme proposée par l'artiste est ici très différente : non une fusion entre fiction et réalité, mais création d'une narration supplémentaire autour de l'oeuvre : l'artiste tenant la plume, sa femme le livre à la main, se présentent comme la scène du couple achevant la lecture de l'ouvrage comme le lecteur est en train de le faire. Denis s'insère dans l'oeuvre sans pour autant délaisser sa personnalité réelle ; son autoportrait relève moins du personnage que du comédien venant saluer son public.

Le sens de ces autoportraits en représentation est profondément différent de celui d'un autoportrait traditionnel : aux interrogations de Van Gogh s'opposent les affirmations plus ou moins sincères, plus ou moins sérieuses, de De Chirico. La représentation désacralise le modèle qui devient objet à manipuler au gré des circonstances littéraires ou spectaculaires. Que ce soit par l'emploi du qualificatif ou de la référence, l'artiste déjoue les implications trop personnelles de l'autoportrait, et instaure la distance dont il a besoin pour faire de lui-même un objet d'étude et non plus un sujet. Doit-on dès lors affirmer avec E. Billeter que « **que ce soit avec le pinceau ou la caméra, l'intérêt porté à sa propre personne amène le dialogue, qui dépasse largement la simple imagerie et tend à**

⁶⁸⁴ G. de Chirico, *Autoportrait en costume du XVIIe s.*, Rome, coll. part. G. de Chirico, *Autoportrait en cuirasse*, Rome, coll. part.

⁶⁸⁵ S. Dali, *Autoportrait en Mona Lisa*, 1953, Milan, coll. part.

⁶⁸⁶ Degas, *L'Apothéose de Degas d'après L'Apothéose d'Homère par Ingres*, photographie, Paris, coll. Textbraun.

⁶⁸⁷ Cité in J. Moulin, p. 104.

⁶⁸⁸ Série de dessins à la plume et encre de Chine, 1933, collections particulières. Certains dessins ont été reproduits dans *Minotaure*, n°7, 1935. Publiés dans cat. expo. 1984, Paris, *Balthus*, pp. 26-38. Sur les liens de Balthus avec le monde du théâtre et de la littérature, voir dans le catalogue, « Livres illustrés », pp. 12-36 et « Balthus, décorateur de théâtre », pp. 314-327.

⁶⁸⁹ *Autoportrait de l'artiste et sa femme Lisbeth*, v. 1936, lithographie, illustration finale des *Poèmes* de F. Thompson, publié en 1942. Reproduit in M. Denis, *Le Ciel et l'Arcadie*, Paris, 1993, p. 239.

l'interprétation du moi propre (...) La mise en scène dramatique est d'usage pour tous deux ; c'est rarement la représentation en elle-même qui importe : presque chaque autoportrait est transcendantal »⁶⁹⁰ ?

Ne sous-estimons cependant pas la dimension de représentation. Les autoportraits chez Munch ne sont pas les mêmes lorsqu'ils sont déclarés et lorsqu'ils sont le fruit du jeu de références littéraires. La conscience troublée que l'artiste s'autorise à exprimer grâce aux personnages d'Ibsen ne trouve pas d'exutoire dans son oeuvre peinte. L'auto-cruauté, maîtrisée au niveau conscient, ne trouve qu'une expression limitée dans les toutes dernières années par la description minutieuse de la déchéance physique de l'artiste, tandis qu'elle prend des proportions autres dans les dessins où le personnage devient un pantin grotesque, jouet des événements. De même, la relation si importante dans la vie de l'artiste avec la fraîche Ingse Vibe se révèle évidente dans les fantaisies littéraires tandis que nul tableau n'y fait allusion. Comme souvent les comédiens, Munch indubitablement s'autorise une plus grande sincérité dans l'expression d'un certain nombre de sentiments lorsque la fiction d'un tiers lui en procure la possibilité. Dire que le contexte de représentation de l'autoportrait est accessoire, serait nier le pouvoir cathartique de la fiction littéraire, nier la dimension inconsciente de ses effets sur la psyché humaine. Plutôt que des autoportraits en tant que « l'image de recherche de son identité propre »⁶⁹¹, ces commentaires graphiques ne sont-ils pas plutôt révélateurs du désir de l'artiste d'échapper à son identité pour en revêtir une autre ?

Limites de l'identification

Il convient cependant de relativiser la portée de ces (auto)portraits. En premier lieu par le caractère spontané et immédiat de ces commentaires graphiques, fruit de pensées éphémères et parfois contradictoires. La lettre déjà mentionnée de Munch à Schiefler de l'hiver 1926 montre que le parallèle établi alors par l'artiste entre le personnage et lui est plus dû à des circonstances extérieures - à l'occasion d'un voyage de l'artiste dans la patrie du personnage - qu'à une véritable nécessité intérieure. Le phénomène d'associations d'idées par un esprit particulièrement cultivé et féru de littérature ne doit pas être sous-estimé. Oralement, il n'est pas limité seulement à Ibsen (les nombreux témoignages rapportent souvent des identifications à Hamlet ou Dante, entre autres), bien que celui-ci soit le seul à provoquer une concrétisation immédiate dans le domaine graphique. Dans la version définitive de la lettre en question, Munch en se plaignant de l'hiver faisait une autre allusion, indirecte, à la pièce : « ***Par un temps pareil, il faudrait partir directement en Egypte*** ». Or, plusieurs carnets de croquis sont datés autour de cette année. Il est donc raisonnable d'imaginer que le voyage de l'artiste dans le Gudbrandsdal lui a rappelé la pièce déjà abondamment commentée, et a inspiré de nouveaux commentaires graphiques, occupant son esprit de sorte que les références personnelles ont été plus nombreuses à cette époque. L'investissement biographique est indéniable, mais non systématique, et la part de commentaires relevant de la fantaisie

⁶⁹⁰ E. Billeter, extr. de cat. expo. 1985, Lausanne, p. 12.

⁶⁹¹ T. Osterwold, « Autoportrait : l'égo-centrisme de l'art », extr. de cat. expo. 1985, Lausanne, p. 27.

pure est au moins égale à celle qui émane de la projection psychanalytique. A la différence des autoportraits picturaux, qui par la durée d'élaboration, correspondent nécessairement à l'expression d'une conception réfléchie et revendiquée, les croquis jaillissant au gré des humeurs de l'artiste sont soumis à son esprit aussi désordonné que bouillonnant, et expriment des idées ou sentiments de portée très variable, parfois de simples boutades .

La dimension ludique s'exprime également dans le traitement formel. Les variantes des *Quatre hommes attablés* ou de *Peer et le fondateur de boutons* ont montré comment l'artiste jouait avec les références et les personnages avec une certaine désinvolture. Même si le modèle est initialement choisi pour des raisons précises, l'artiste n'hésite pas à le passer au filtre de la comédie ou même de la caricature, ironisant autant sur le personnage que sur le modèle.

La caricature est parfois faite en passant, insérée dans une scène narrative, comme dans une des versions de *La Fuite d'Anitra* (fig. 121) : les éléments autobiographiques résident dans la tenue occidentalisée de Peer, en flagrant désaccord avec le texte qui précise qu'il est habillé en Turc. Les traits du visage constituent clairement un autoportrait, mais qui selon toute vraisemblance a été surajouté : le nez busqué et le menton protubérant dont s'affuble volontiers Munch dans ses autocaricatures ont été ici redoublés et accentués, comme si l'artiste avait d'abord voulu représenter Peer, puis s'y était substitué. La même démarche apparaît dans d'autres dessins⁶⁹². Le détail a son importance, car c'est tout le sens du dessin qui change : s'agit-il d'une mise en représentation, mise en fiction du conflit de l'artiste, ou d'une simple insertion dans la scène, un autoportrait glissé dans la narration ?

Autre dessin, celui représentant à l'acte V *Peer dans le cimetière*⁶⁹³. La figure de Peer, assez fidèle au « vieil homme vigoureux » du texte, porte une fois de plus les attributs des autoportraits de Munch – nez aquilin, menton en galoche. Pourtant, l'artiste ne cherche pas à pousser l'identification aussi loin qu'il le pourrait, et c'est un visage bien différent de celui de l'autoportrait hectographié de la même époque⁶⁹⁴, où l'artiste apparaît barbu et portant des lunettes, beau et digne vieillard à la Socrate. L'artiste aurait pu retranscrire cette physionomie d'autant plus facilement que les didascalies attribuent à Peer « cheveux et barbe gris ». Il ne le fait pas, et on comprend que ces dessins doivent se lire, non comme des autoportraits, mais comme des auto-caricatures aussi fantaisistes que le texte qui les a inspirées. La démarche ne s'applique d'ailleurs pas nécessairement à Peer, et le dessin dans lequel c'est le roi Dovre qui se voit affublé du « profil Munch » peut difficilement s'expliquer par une lecture autobiographique. Munch ne prend pas son personnage assez au sérieux pour opérer une réelle identification, telle qu'il avait été

⁶⁹² *Peer à l'asile*, ca 1933, crayon et encre, 108x175, T 204-19. *Le roi Dovre et sa fille*, années 1930, crayon et encre de Chine, 276x215, T 1626.

⁶⁹³ *Peer de retour - Le Cimetière*, 1933, encre, 170x100, T 201-20.

⁶⁹⁴ *Autoportrait d'Edvard Munch*, dessin hectographié, 1932, titre de la main de Munch, la date 1933 a été corrigée en 1932, G/h 811.

tenté de le faire avec Osvald ou Løvborg, car Peer demeure un héros de farce. L'importance du discours caricatural dans les dessins de *Peer Gynt*, en accord avec le ton de la pièce, désamorce souvent l'investissement personnel que l'artiste a pu octroyer à la scène dans un premier temps.

De même, la portée de la lecture biographique se heurte à la manipulation à laquelle Munch peut soumettre ses modèles, comme le montrent les diverses versions de la *Danse d'Anitra* (fig.123-125).

Un des dessins de *Peer et Anitra* (fig. 107) montrait à quel point l'écart interprétatif entre image et source littéraire était dû à l'investissement autobiographique de la scène, le soudain changement d'apparence des différents protagonistes faisant basculer l'image de l'illustration à la mise en représentation d'individus réels : devant un Peer/Munch, la jeune fille fraîche et pétulante qui remplace les beautés orientales est en réalité un portrait assez réaliste d'Ingse Vibe, « le petit ange séducteur »⁶⁹⁵ de Munch.

C'est pendant l'été 1903 que Munch avait fait la connaissance à Åsgårdstrand d'une jeune fille d'une vingtaine d'années, Ingeborg Vibe, qui ferait quelques années plus tard une courte carrière théâtrale sous le nom d'Ingse Vibe. La plupart des biographes de Munch n'attachent que peu d'importance à la relation platonique, mi-amoureuse mi-paternelle, qu'entretint le peintre avec la jeune comédienne. Pourtant, il apparaît à travers les souvenirs de ses amis intimes que cette jeune fille gaie et enjouée a compté plus qu'on ne le suppose dans la vie de ce solitaire. I. Gløersen, par exemple, qui voit en elle « la Béatrice »⁶⁹⁶ de Munch, relate que le peintre l'aurait demandée en mariage, tout en étant ultérieurement fort soulagé d'avoir été repoussé. De toute évidence, Munch éprouvait envers Ingse le même sentiment d'ambivalence qu'envers toutes les femmes qui l'attiraient, un mélange de fascination et de méfiance : « Ingse s'est montrée sous son jour le plus délicieux cette fois – mais la femme a, comme on le sait, 121 facettes »⁶⁹⁷ écrit-il à son ami Gierløff. Munch restait d'autant plus sur ses gardes que son jeu de séduction avec la jeune fille lui avait attiré quelques mésaventures pendant l'été 1905, et l'opprobre que la bonne société en villégiature avait jeté sur lui est certainement une des multiples raisons de son départ à l'étranger. Ses relations avec Ingse semblent pourtant être restées amicales, bien que lointaines, mais l'incident comme la personnalité séductrice, non sans une certaine rouerie, de la jeune fille, expliquent aisément le parallèle que l'artiste fait entre elle et le personnage d'Anitra.

C'est pourquoi il est d'usage de considérer la série de dessins, pastels ou aquarelles, d'une jeune fille dansant en costume oriental, comme des illustrations de *La Danse d'Anitra*. Cette série, particulière dans le corpus par la dimension des feuilles et l'emploi de techniques mixtes qui en font des oeuvres autonomes et abouties, semble en effet avoir été inspirée par plusieurs photographies représentant Ingse Vibe.

Selon A. Eggum⁶⁹⁸, Ingse Vibe aurait joué le rôle d'Anitra dans une production de

⁶⁹⁵ Lettre de C. Gierløff à Munch, 1905. Publiée in C. Gierløff, p. 283.

⁶⁹⁶ I. Gløersen, p. 48.

⁶⁹⁷ Lettre de Munch à Gierløff, 1904. Publiée in C. Gierløff, p. 283.

Peer Gynt au Théâtre National de Christiania en 1909 ; de là seraient issues les photographies dont Munch se serait servi pour sa série de variations. La date a son importance, car le peintre rentré en Norvège en 1909 aurait pu venir voir son amie jouer dans une de ses pièces préférées. Il semble néanmoins que la production date en réalité d'août 1906 ou 1907⁶⁹⁹, époque à laquelle Munch est en Allemagne, travaillant de son côté sur *Les Revenants* et *Hedda Gabler*. En outre, rien ne confirme qu'Ingse Vibe ait véritablement tenu le rôle d'Anitra⁷⁰⁰, et il est plus probable qu'elle ait plutôt fait partie du chœur des jeunes filles. En tout état de cause, elle apparaît effectivement en danseuse orientale sur des photographies, qui ont donné lieu à une impression à grand tirage de cartes postales⁷⁰¹.

L'utilisation de photographies comme base de travail n'est pas inhabituelle chez Munch, en particulier pour ses portraits d'auteurs littéraires : c'est ainsi qu'il avait portraituré Hamsun en 1896, Nietzsche en 1906. Il n'est donc pas déraisonnable de penser que les photographies de 1908 soient à la source de ces dessins, exécutés peut-être autour de 1913⁷⁰². La photo 3-212 est particulièrement intéressante : elle montre la comédienne debout, le poids du corps sur la jambe droite, l'autre pointée. Le bas du corps est de profil, tandis que par un mouvement de torsion, le buste et le visage se présentent face à l'objectif. De son bras droit légèrement replié, la jeune femme brandit une cymbale au-dessus de la tête, dans un geste mi-joueur mi-menaçant, tandis que l'autre bras repose à hauteur de sa cuisse. Cette photographie a de toute évidence inspiré la pose d'une des versions⁷⁰³, pose qui serait reprise et transposée (quinze à vingt ans

⁶⁹⁸ Cat. 1994, Oslo MM, p. 92.

⁶⁹⁹ Selon le Musée Munch, l'information provient du fils d'Ingeborg Vibe, encore en vie aujourd'hui. Mais ses souvenirs ont pu le trahir. La consultation des programmes du Théâtre National montre qu'aucune production de *Peer Gynt* n'a eu lieu cette année-là. En outre, les cartes postales imprimées à partir des photographies portent la date de 1908, ce qui implique une production antérieure. Ingeborg Vibe est entrée au Théâtre National en avril 1906. Elle a donc pu participer soit aux représentations du 13 au 30 août 1906, où la pièce a fait salle comble lors d'un festival en hommage à Ibsen récemment disparu, soit à sa reprise en novembre puis en mars 1907, enfin de nouveau en août de la même année. La pièce ne serait plus jouée au Théâtre National avant 1923.

⁷⁰⁰ Le nom d'Ingse Vibe n'apparaît dans aucune des distributions de *Peer Gynt* de cette époque, le rôle d'Anitra étant tenu par Gyda Halfdan-Christensen ou Henny Astrup, tandis qu'Ingse figure en juin 1906 dans une autre pièce. Mais les noms des figurantes jouant « les danseuses arabes » n'étant pas précisés, on peut penser qu'Ingse Vibe, qui n'a jamais atteint une réelle renommée, tenait le rôle d'une des danseuses.

⁷⁰¹ Cartes postales portant la légende « Nationalteatret, Per Gynt, Ingeborg Vibe », Kunstforlaget National A/S, Eneberettiget, 1908. Une de ces cartes postales est reproduite dans le cat. expo. 1994, Oslo MM, p. 93 (annexe 13). Une autre est archivée au Musée Munch (B 3420), mais n'appartenait pas à Munch. Deux autres cartes (3-211 et 3-212) peuvent être consultées, tout comme les programmes du Théâtre National, aux archives théâtrales de la Bibliothèque Nationale.

⁷⁰² La confusion règne encore une fois en ce qui concerne les dates, qui varient d'une publication à l'autre. Pour être prudent, on datera ces dessins entre 1909 et 1920. Mais d'après les différents modèles utilisés, on peut rapprocher les dates de 1913-1915.

⁷⁰³ *Jeune fille dansant*, ca 1913, pastel, 630x461, T 1603.

plus tard) dans le style plus narratif de la scène du harem (fig. 107). De la photographie au pastel, le cadrage diffère, ne montrant la jeune fille qu'à mi-corps, mais c'est la bien même silhouette voluptueuse, mise en valeur par le costume oriental à deux pièces, qui se penche dans une torsion du buste. La pose est néanmoins légèrement modifiée pour être plus séductrice ; les cymbales ont disparu et les mouvements des bras ont pris une dimension esthétique : le bras droit, replié comme pour arranger la chevelure, le gauche flottant sans but, les gestes privés de leur caractère utilitaire se parent de sensualité et de poésie. La tête est inclinée ; la jeune femme ne défie plus le spectateur mais baisse pudiquement les yeux ; son expression se fait douce et charmante. La perruque de la comédienne, peu heureuse sur la photographie, s'est changée en une coiffure courte et naturelle. Le trait est léger, libre, il ne se renforce que pour modeler les hanches ou accuser la noirceur d'une chevelure orientale.

De la photographie, l'artiste n'a utilisé dans T 1603 que la partie supérieure du corps ; il en reprend cependant le jeu de jambes dans le dessin au crayon T 1601 (fig. 123), où la jeune fille se dresse sur sa jambe droite, levant la gauche le pied pointé. Ce qui n'était qu'une pose de modèle est devenu un pas de danse, et tout le corps de la jeune fille s'étire tandis qu'elle tend les bras vers le ciel d'un geste presque mystique⁷⁰⁴. Le voluptueux costume oriental a cédé la place à une tunique simple et fluide, qui donne à cette silhouette fine et gracieuse des allures de prêtresse. Elle s'élance avec confiance vers le ciel, et apparaît dans un autre dessin (fig. 124), bras écartés, comme un oiseau en plein vol. Ce n'est plus ici Anitra, aux « formes appétissantes » ; c'est une apparition désincarnée, une fée voletant de place en place. Le tracé même a diamétralement changé, les contours flous traduisent le mouvement tandis que la linéarité de la silhouette lui confère un caractère éthéré, presque onirique.

Mais l'artiste sait jouer avec les styles : revoilà Anitra bien en chair dans T 1608⁷⁰⁵ ; sa position reprend celle de la version précédente, bras écartés, tendus à hauteur de la tête. Dans cette silhouette cambrée, à la poitrine soulignée, à la chute de reins voluptueuse, réapparaît la tentation sensuelle. Le geste même qui était sublimé dans T 1644 devient ici d'une séduction ordinaire. Munch joue ici avec l'idéal et la réalité de la figure féminine, avec une maîtrise que Peer pourrait lui envier.

On retrouve un portrait « renoirien » dans un dessin au pastel noir (fig. 125), où une Anitra souriante nous fait face. Légèrement déhanchée, elle exprime toute sa séduction dans le geste de ses bras, le gauche se tendant avec vigueur, la main ouverte, tandis que le droit est replié avec douceur vers sa poitrine, la main nonchalamment relâchée. Ce mélange d'énergie et de féminité accentue la sensualité d'un corps qui laisse voir ses détails anatomiques : le nombril, les seins fermes et ronds que souligne le bustier. Si le

⁷⁰⁴ Inge Vibe n'est peut-être pas la seule source d'inspiration. Parmi les modèles de Munch, la danseuse Katia Vallier, dont l'artiste avait une photographie dans une pose de danse orientale (B 3412) . Sur celle-ci, les bras sont également parallèles et dirigés vers le ciel, mais non tendus comme ici. L'époque s'inscrit dans un contexte général d'engouement pour les danses exotiques : c'est la « danse libre » et antiquisante d'Isadora Duncan, c'est aussi dans un autre registre, l'heure de gloire de Mata-Hari.

⁷⁰⁵ *Jeune fille dansant*, ca 1913 ?, crayon gras, 409x258, T 1608.

corps a les rondeurs d'une femme, le visage reste juvénile : les petits yeux, la bouche charnue et les joues rondes respirent la joie et l'innocence.

L'artiste a repris ce portrait dans une aquarelle⁷⁰⁶, dont les dimensions – comme la plupart des dessins d'Anitra seule – en font une oeuvre indépendante, aboutie, au-delà de la simple illustration. La silhouette de la jeune fille est adoucie par rapport au pastel par la douceur des couleurs. De subtils changements dans la pose la rendent plus pudique : le corps est un peu moins déhanché, le visage est légèrement tourné, les détails anatomiques ont disparu sous le costume vert d'eau, peint pour la brassière en petites touches successives et écrasées, pour la jupe en lignes sinueuses, plus ou moins longues, parfois brisées. La peau rose et la chevelure châtain n'ont plus rien d'oriental, ni les joues rouge vif qui trahissent l'émotivité de l'enfant. La chair de la gorge et du ventre est rapidement rendue par le pinceau, tandis que les bras n'existent que par leurs contours. Mais est-ce encore le visage d'Inge Vibe ? Si le costume est le même, on reconnaît mal la comédienne sous cette nouvelle physionomie. Il est bien difficile de déterminer un modèle pour ces visages croqués en quelques traits, mais le menton plus rond, le sourire franc et doux de la jeune fille, dont l'expression est exempte de toute ironie, pourraient aussi bien être ceux d'un des modèles préférés de Munch, Ingeborg Kaurin, qui vivait à demeure chez le peintre entre 1911 et 1915, lui servant à la fois de gouvernante et de modèle. Dans les tableaux comme dans les photographies, son visage rond et doux, lorsqu'il se départit de sa timidité, exprime la fraîcheur et le charme que l'on retrouve dans les portraits d'Anitra⁷⁰⁷. Les joues rouge vif soulignées dans l'aquarelle évoquent également celle que l'on surnomme « la fille de Moss », dont Hugo Perls dit qu'elle était « jeune, un peu rondelette et les joues un peu trop rouges, mais parfaite dans son caractère populaire »⁷⁰⁸. Il faut dire que les « **formes rondes, les traits fermes et populaires** »⁷⁰⁹ sont communs à beaucoup de modèles de Munch après 1909, qui a délaissé les femmes maigres aux visages anguleux de sa période fin-de-siècle.

L'étude des croquis du carnet T 200 (fig. 126) montre toute l'ambiguïté de ces oeuvres entre illustration et portrait. Ces trois ébauches ont à l'évidence été exécutées ensemble, sur le même modèle avec la même pose – le bras droit replié derrière la tête. Or, si dans le croquis T 200-29r, on reconnaît le personnage d'Anitra à son costume oriental, les deux dessins suivants sont une ébauche d'étude d'après modèle⁷¹⁰ - modèle qui s'affirme comme Ingeborg Kaurin - qui ont pu être des premiers jets pour des dessins comme T 553, montrant une jeune femme dans la pénombre, un bras replié derrière la

⁷⁰⁶ *Jeune fille dansant*, ca 1913 ?, aquarelle, 410x250, T 1609

⁷⁰⁷ Par exemple *A mi-corps avec la main contre la bouche*, 1911-1915, huile sur toile, 90 x 60, M 173.

⁷⁰⁸ Hugo Perls, *Värför är Kamilla vacker ?*, 1965. Cité in cat. expo. 1988-89, Oslo, *Munch og hans modeller*, p. 21.

⁷⁰⁹ Cat. expo. 1988-89, Oslo, p. 58.

⁷¹⁰ *Jeune fille*, années 1920, 189x258, crayon gras, T 200-29r, T 200-30 et T 200-31. Les dessins T 200-29r et T 200-31 (curieusement, T 200-30, qui est l'ébauche du bras, n'est pas inclus) sont recensés dans le catalogue de 1975 sous l'intitulé : *Jeune fille. Anitra ?* mais aucune distinction n'est faite entre les deux dessins.

tête, et ne présentant aucun rapport avec *Peer Gynt*. L'explication la plus logique pour ce va-et-vient entre modèle et personnage serait alors que Munch ait utilisé son modèle pour la pose, puis l'ait doté de la tenue d'Anitra, qui semble au peintre le principal trait de caractérisation du personnage. La succession des croquis sur le carnet ne constitue pas un indice propre à établir une quelconque antériorité d'un dessin sur l'autre, car si le portrait d'Anitra apparaît sur la 29^e page, il figure au verso. Or, l'artiste n'a pas l'habitude de couvrir ses carnets recto-verso. Le dessin a donc pu être exécuté ultérieurement, inspiré par l'étude du modèle. L'exécution de ce croquis ne laisse pas cependant pas de s'interroger, en particulier sur l'hésitation manifeste de l'artiste concernant la position des bras, dont un paraît situé à l'envers ! Le bras droit, replié derrière la tête en analogie avec l'ébauche T 200-31 (fig. 126), est donc un repentir. Mais si l'on admet que les parties au crayon appuyé sont des corrections ultérieures au premier jet, on peut se demander si le costume oriental n'est pas lui non plus une addition à ce qui aurait pu être une simple robe.

Munch a-t-il travesti une étude de modèle en Anitra ? Ou bien, après moult hésitations sur la pose qu'il voulait donner à son personnage, s'est-il tourné vers son modèle ? Et dans les méandres de la création, quelle place conserve encore l'inspiratrice des variations, Ingse Vibe ? Lorsque les traits de l'une se mêlent aux attitudes et au costume de l'autre, il est bien difficile de déterminer qui, du modèle ou de la muse – homonymes qui plus est - le peintre avait en tête lors de ces *Danses d'Anitra*.

En mêlant les modèles, l'artiste montre que la dimension biographique demeure relative. La jeune Ingse Vibe a pu, par son charme et sa jeunesse, lui sembler être une digne Anitra. De la même façon, elle réapparaît sous les traits de Maja dans *Quand nous nous réveillerons d'entre les morts* (fig. 74-75). Pour autant, le parallèle n'est pas si important aux yeux de l'artiste qu'il ne puisse selon les besoins du moment changer de modèle.

Dans la scène de *Peer Gynt* entre Peer et Begriffenfeldt (fig. 95), des deux personnages, un seul est étudié avec précision. Duquel s'agit-il ? Il est a priori difficile de voir Peer dans le petit homme à gauche ; au contraire, on reconnaît dans l'autre figure la silhouette, le costume et le chapeau à larges bords qu'arbore notre héros dans la scène précédente (fig. 121-122)⁷¹¹. Mais le visage a changé, s'est adouci ; l'homme s'est transformé en un vieil homme, au dos voûté, aux lunettes sur le nez. Visage souriant qui s'éloigne des autoportraits habituels de l'artiste, même dans son grand âge. On serait plutôt enclin à y voir des réminiscences des portraits tardifs de Strindberg, qui révélaient un vieillard enfin apaisé, telle la carte postale en la possession de Munch d'un Strindberg aux cheveux blancs, au visage presque doux, à la coiffure plus conventionnelle. Il n'est donc pas impossible de penser que le peintre, plusieurs années après la mort de son ami/ennemi, ait fait le parallèle entre la nouvelle lubie de Peer et les nombreuses occupations plus ou moins scientifiques que l'écrivain menait avec passion à l'époque où les deux hommes se fréquentaient : non seulement Strindberg expérimentait alors avec Munch la peinture et la photographie, mais il était également passionné d'alchimie et de

⁷¹¹ Le chapeau ressemble fort à celui qu'arbore Munch dans une photographie (B 1868). Son visage mal rasé, fatigué, lui donne des allures d'aventurier.

sciences occultes. Le parallèle entre la rencontre de Peer avec le savant fou et les souvenirs de l'artiste sur Strindberg n'est pas illogique. Sans être catégorique, on peut considérer le personnage comme une synthèse opérée à partir de certains traits de Munch et d'autres de Strindberg, l'un comme l'autre ayant vu comme Peer à ce moment de la pièce « **se dresser l'horrible et grimaçant visage de la folie** »⁷¹².

Dans le dessin de *Skule et Nikolas* utilisant la symbolique du Serpent Tentateur (fig. 62), Skule apparaît – pour la seule fois – sous les traits de l'ami de Munch Stanislaw Przybyszewski. La citation est cependant toute autre que celle que l'artiste effectue lorsqu'il annote dans la marge de son édition de *Quand nous nous réveillerons d'entre les morts* les noms de ses amis – « Stachu et Ducha »⁷¹³. Dans ce cas précis, Munch reconnaissait dans le drame des héros d'Ibsen la propre vie de ce couple, et le processus d'identification était clairement énoncé, s'appuyant sur des arguments précis : l'aura de Dagny, surnommée Aspasia pour l'influence inspiratrice que tout le groupe du Schwarzen Ferkel lui reconnaissait⁷¹⁴, et surtout la douloureuse relation passionnelle qu'elle entretenait avec son mari⁷¹⁵, jusqu'à la tragédie ultime. Rien de tel avec *Les Prétendants à la couronne*, dont la problématique était aux antipodes de la biographie de Przybyszewski. Là, l'artiste utilise son ami non comme sujet de référence personnelle en relation directe avec le drame, mais simple motif formel dont l'apparition est due à l'emploi intermédiaire d'un tableau où l'individu avait servi de modèle : la citation était justifiée dans *Jalousie* (fig. 63) qui traitait d'un épisode propre à Przybyszewski. En réexploitant certains motifs formels du tableau, non pour le contenu narratif mais pour l'expression du sentiment pris comme archétype, l'artiste fait intervenir le même personnage qui perd dans le processus sa raison d'être première.

Les personnages sont donc souvent des créations synchrétiques d'éléments

⁷¹² Munch, cité in vidéo « Munch, l'expressionniste norvégien », Oslo Statens Filmsentral, 1991 (vf).

⁷¹³ Page 397 de l'édition *Samlede Verker*, vol. 5.

⁷¹⁴ « Elle allait parmi nous droite et libre, nous encourageant et parfois nous consolant, comme seule une femme peut le faire, et son apparition avait un effet apaisant et en même temps stimulant. C'était comme si sa seule présence donnait de nouvelles impulsions, de nouvelles idées, et réveillait le besoin de créer qui sommeillait ». E. Munch, *Kristiania Dagsavis*, 25.06.1901. Quant à Przybyszewski, les critiques s'accordent à considérer l'époque de sa vie commune avec Dagny comme de loin la plus féconde dans son activité littéraire (voir Mary Korseng, p. 65). Munch et le couple Przybyszewski cessèrent de se voir après le départ du peintre de Berlin ; Munch et Dagny poursuivirent une correspondance épisodique mais durable. Munch fut un des rares à ne pas alimenter les rumeurs après l'assassinat de Dagny, et fut remercié de son article par sa soeur (« Tu es le seul qui a dit du bien d'elle », lettre 03.07.1901 in *Brev til familien*, § 199.)

⁷¹⁵ Les parallèles entre Dagny et Irène se situent moins dans leur condition féminine que dans leur sentiment commun d'avoir été détruite par l'égoïsme affectif et artistique de l'homme qu'elles aimaient. A la différence d'Irène, Dagny a eu une famille et vécu une véritable relation amoureuse, mais comme elle elle a été détruite par sa relation passionnelle avec un mari des plus difficiles. Surtout, son statut déclaré de muse était pour elle une cage dorée, piètre compensation au fait que ses propres ambitions artistiques n'étaient pas prises au sérieux. Trois pièces, un recueil de poèmes et une nouvelle ont pourtant été publiés. Sur D. Juel Przybyszewska, voir la biographie de Mary Kay Norseng ; *Dagny Juel, kvinnen og myten [Dagny Juel, la femme et le mythe]*, University of Washington Press, Londres-Seattle, 1992.

physiques et psychologiques empruntés aux individus de son entourage sans que l'artiste cherche absolument à faire concorder fiction et réalité – témoin les étranges soeurs jumelles de *John-Gabriel Borkman* ou le défilé incessant de modèles différents pour *Peer Gynt*. Le sens du texte peut parfois être oublié pour l'impression du moment ou la beauté de l'image.

II - Quand l'image relaie le texte

1 - Quand les préoccupations plastiques l'emportent sur les préoccupations littéraires

La série de dessins de la jeune danseuse en costume oriental, qu'elle ait été ou non inspirée initialement par le personnage d'Anitra, s'est éloignée de la fiction au point de l'oublier momentanément. L'attention de l'artiste n'est axée ni sur le personnage, ni sur le contexte dans lequel il évolue ; l'épisode n'est qu'un prétexte à une suite de variations charmantes sur la danse d'une jeune fille dont la grâce, l'éclat de la jeunesse et la douceur des formes ont fasciné le peintre.

De la même façon, les dessins déjà étudiés de *Peer dans le palmier* montrent que l'écart interprétatif entre texte et commentaire n'est pas seulement dû à la différence d'investissement entre auteur et illustrateur - de la distanciation d'Ibsen à l'empathie de Munch. La composition témoigne d'une lecture subordonnée à l'intérêt visuel : dans le premier croquis (fig. 93) exécuté au crayon gras, l'artiste a tracé en quelques traits hâtifs la silhouette floue et plane de Peer recroquevillé en haut du palmier. Proportions et perspectives sont manipulées pour créer un sentiment d'instabilité, de déséquilibre. Il est bien difficile de situer le point de vue, vraisemblablement au centre de l'image, au niveau des genoux. La vue est donc plongeante sur le sol et le tronc du palmier qui projette une courte ombre en forme de croix ; Peer est vu en perspective centrale, mais il semble s'étendre sur deux plans de profondeur, et se mêle aux branches du palmier de sorte que la moitié gauche disparaît ; les jambes sont vues de face, le buste et le visage de trois-quarts dans un mouvement de torsion extrême. La compacité de la masse corporelle est compensée par les lignes dynamiques du tronc, vu en raccourci, et des feuilles de palmiers qui rayonnent autour de lui. Cette composition triangulaire s'oppose à l'horizontale de la mer et la surface plane du rivage, totalement désert à l'exception d'une tente (ou est-ce une pyramide ?) et d'un animal qui ressemble plus au futur cheval de l'empereur – quelques scènes plus tard - qu'aux fauves auxquels Peer tente d'échapper à ce moment précis.

Dans la seconde version (fig. 94), la composition est reprise dans une dynamique très différente. La scène est vue en plongée totale, écrasant le corps de Peer : à cheval sur le tronc, il paraît dans une situation bien inconfortable. Le feuillage du palmier est chétif, et Peer fait à grand peine tenir son corps volumineux entre les branches épineuses ; celle qu'il agrippe paraît bien frêle, tandis que ses jambes reposent on ne sait

comment sur le tronc. Le tracé est appuyé, les formes anguleuses ; droites et angles sont redoublés. Tout indique l'insécurité, d'autant que les fauves, figures assez grotesques, s'agitent au sol et le guettent.

Le croquis de 1927, qui s'inscrit dans la série narrative du « carnet Peer Gynt » reviendra à une lecture beaucoup plus littérale dans une composition diamétralement différente. Ces deux dessins, en revanche, sont le fruit de recherches axées avant tout sur l'expressivité plastique. Le jeu de raccourci est un des procédés formels particulièrement usités par l'artiste, qui dans son oeuvre peint témoigne de la même évolution de désinvestissement du discours : utilisé essentiellement dans *La Frise de la Vie* pour traduire un état émotionnel intense explicité par la scène (fig. 34), il apparaît ultérieurement dans des peintures moins narratives pour sa simple expressivité plastique : *Le Bûcheron*, *Le Tronc d'arbre jaune*⁷¹⁶ sont de magnifiques exemples de cette dramatisation du visuel qui prend le pas sur la dramatisation du discours, dans une recherche sur la dynamique et l'instantanéité qui rapproche l'artiste des sensibilités futuristes et expressionnistes.

La série à vocation plasticienne

Cheval au galop

Lorsque l'artiste entreprend de représenter dans *John-Gabriel Borkman* l'épisode de *l'Accident de Foldal* au dernier acte, exécutant sur le sujet une dizaine de versions différentes, la série n'a pas, comme d'autres, vocation à épuiser les différentes lectures interprétatives de l'événement.

L'accident de Foldal – renversé par l'équipage d'insouciantes jeunes gens, dont sa propre fille – fait partie des procédés visuels affectionnés par Ibsen pour leur charge symbolique. L'ancienne génération mise hors de course par la nouvelle (cette pensée qui obsède *Solness le constructeur*), les lourdes conséquences de l'égoïsme – l'anecdote se révèle une démonstration morale.

Munch, lorsqu'il l'aborde, est cependant moins inspiré par le sens que par l'image du sujet, et l'opportunité que celui-ci lui offre d'exercer sa virtuosité technique. Les différentes versions réalisées montrent en effet l'oubli progressif de la trame dans la recherche pour traduire en caractères formels la violence et la rapidité de l'événement.

Dans le texte, le véhicule n'est évoqué que par le son de ses cloches d'argent, puis décrit plus tard par Foldal comme un traîneau « **fermé, aux rideaux baissés** », « **attelé de deux chevaux qui descendaient la montagne au galop** ». Le premier croquis (fig. 127), dans la série d'encre du carnet T 243 (1926-30), est comme souvent la retranscription la plus littérale et narrative : l'image est centrée autour des deux magnifiques coursiers qui tirent un traîneau à peine visible. L'artiste a restitué le dynamisme de la scène en striant l'image dans toute sa longueur, par un réseau de hachures horizontales qui matérialisent le vent créé par la masse en mouvement. Dans cette scène noircie de part en part, seule éclate de blancheur la figure du cheval à droite,

⁷¹⁶ *Le Bûcheron*, 1913, huile sur toile, 130x105, M 385. *Le Tronc d'arbre jaune*, 1911-12, huile sur toile, 131x160, M 393.

à la crinière volante, qui tourne la tête et lance un regard plein d'intelligence sur le côté, comme s'il avait vu la victime renversée. Son compagnon, lui, ne se distingue que partiellement et semble former son ombre, faisant de l'équipage un étrange animal bicéphale.

Dans un autre croquis de la même série (fig. 128) l'artiste amorce déjà la représentation qui prévaudra ultérieurement : l'image est prise dans sa hauteur et occupée pour l'essentiel par la figure du cheval, unique désormais. Il se dresse au centre, de trois-quarts, bondissant, les pattes avant relevées. L'étroitesse de l'image rend nécessaire un raccourci accentué qui fait presque disparaître son corps mais élargit son poitrail et sa tête. Le contraste entre noir et blanc n'est pas aussi flagrant que dans le dessin précédent, mais est utilisé de façon plus subtile : la silhouette linéaire du cheval se détache du fond par quelques hachures diagonales simulant le vent et s'oppose aux figures noircies du traîneau et de Foldal, dont la petite taille souligne en contraste la force imposante de l'animal.

A côté de cette masse puissante, le cheval de T 1865 (fig. 129) paraît bien sage⁷¹⁷. De dimensions plus équilibrées, il porte le harnais du traîneau et a perdu l'aspect de coursier. Sa crinière flotte au vent mais son corps reposant sur trois pattes procède d'un trot paisible. La petite silhouette de Foldal, loin derrière, indique que l'accident s'est déjà produit ; le choc est passé et l'animal reprend doucement sa course, tandis qu'encore une fois, son oeil qui semble regarder derrière, lui confère une intelligence humaine. Le décor de sapins et les petites figures assises tranquillement dans le traîneau équilibrent la composition et l'atmosphère est presque calme. De même dans T 1866⁷¹⁸, où la silhouette de Foldal a disparu, et avec elle tout signe de violence ; mais si l'animal paraît encore bon enfant, sa puissance et sa rapidité se déploient dans la course qu'il opère entre les sapins. Dans le pastel bleu de T 1872 (fig. 32)⁷¹⁹, la scène est reprise rapidement ; l'animal massif et paisible tourne la tête vers la droite pour poser son oeil franc et direct sur le spectateur.

Deux autres versions (fig. 130-131) montrent en revanche une morphologie bien différente. L'animal n'est plus qu'une masse puissante engagée dans une course dont on sent l'extrême précarité. Tous les procédés formels sont utilisés pour exprimer le dynamisme et le déséquilibre : torsion des lignes, perspective accrue, soulignée par le tracé des lignes de fuite ; proportions déformées dans la figure du cheval dont le corps et les pattes semblent minuscules, la tête et le poitrail démesurés. T 1860 confère encore à

⁷¹⁷ T 1865 n'est pas recensé dans le catalogue de 1975, mais la figure de Foldal au fond est un indice peu douteux de son appartenance à la série de *John-Gabriel Borkman*.

⁷¹⁸ *L'Accident de Foldal*, crayon, encre et pinceau, 289x224, T 1866. C'est T 1866 qui apparaît dans les illustrations du catalogue de Zürich sous la référence erronée de T 1882.

⁷¹⁹ Comme le dessin précédent, T 1872 n'est recensé ni dans le catalogue de 1975 ni dans les classeurs de travail, mais le cadrage de l'image sous la forme de vignette indique la possibilité d'une vocation illustrative, tandis que la similarité du sujet et de la composition avec les incontestables illustrations de la même scène rend très probable l'appartenance de ces deux dessins à la série.

l'équipage une relative stabilité – le traîneau se trouve à gauche du cheval qui tourne la tête du même côté – qui disparaît dans T 1882 pour pousser l'intensité à son paroxysme : tandis que l'animal galope droit devant lui, l'attelage qui glisse sur la gauche semble bien près de verser. Dans un intense contraste des valeurs dû au tracé à l'encre de Chine, l'expressivité des postures des personnages accompagne la construction de la composition : le conducteur du traîneau, debout, fait claquer son fouet pour encourager l'animal, dont la gueule ouverte et l'oeil fixe trahissent la peur dans cette course incontrôlée.

Toute cette série s'articule autour d'un tableau exécuté en 1912, *Cheval au galop* (fig. 132), vraisemblablement inspiré par une scène vue à Kragerø : un animal, attelé à un traîneau sur lequel trône un homme debout, galope dans les rues enneigées et sème la panique parmi la population qui s'écarte violemment hors de son chemin. Le sujet n'est qu'un parmi de nombreux tableaux que Munch consacre aux chevaux : dans les années 1916-1920, l'artiste s'est en particulier intéressé aux activités agricoles autour de sa propriété d'Ekely⁷²⁰, et a portraituré des chevaux de trait, puissants et massifs, mais dont l'intelligence du regard et la dignité du port forcent l'admiration. Cette représentation anthropomorphique trouve son accomplissement dans une peinture très peu connue, mais étonnamment expressive, représentant un paysan et son cheval⁷²¹ ; des deux têtes l'une à côté de l'autre – celle du paysan paraissant minuscule -, de l'expression presque humaine du cheval, qui semble nous prendre à témoin, le rapport entre maître et animal s'inverse. Les conceptions et préoccupations du peintre s'imposent ainsi peu à peu dans cette scène au détriment des éléments dramatiques qui peuvent être oubliés en cours de route. L'objet principal d'étude est un élément mineur de la scène, autour duquel les personnages s'effacent ou ne sont là que comme faire-valoir.

La mort de Borkman

Cet intérêt grandissant pour les possibilités d'expression visuelle d'un épisode dont le sens ou les implications dramatiques ne sont plus à découvrir est particulièrement flagrant dans les dessins portant sur le dernier acte de *John-Gabriel Borkman*, celui dont l'artiste considérait qu'il était « le paysage d'hiver le plus puissant de l'art nordique »⁷²² - témoignage de l'intérêt esthétique plus que narratif que Munch accorde à ces scènes. Dans la *Mort de Borkman*, l'artiste épuise les possibilités formelles de la situation qui lui offre prétexte à diverses expérimentations techniques.

⁷²⁰ *Chevaux labourant*, 1916, huile sur toile, 84 x 109, M 330 *Chevaux labourant*, 1919, huile sur toile, 111 x 146, Oslo, Galerie Nationale. *Ouvriers et chevaux*, 1920, huile sur toile, 125 x 160, M 73 *Cheval et charrette*, 1926, huile sur toile, 65 x 81, M 115

⁷²¹ *Paysan et cheval*, huile sur toile, M 47.

⁷²² Cette citation, dont il semble qu'elle soit apparue à l'origine dans l'article de 1945 d'Eli Greve, puis reprise sous diverses variantes (Meyer, Langslet) dans la plupart des ouvrages sur le sujet, est de source inconnue, et ne se trouve nulle part dans les écrits de l'artiste. Elle n'en est pas pour autant forcément apocryphe, et peut provenir d'une source orale, vraisemblablement d'un proche de l'artiste. En effet, le nombre impressionnant de dessins réalisés témoigne de l'intérêt indubitable de Munch pour ce passage : c'est une cinquantaine d'oeuvres, dont quelques gravures, qui ont été réalisées sur ce seul acte.

A elle seule, la scène finale de *John-Gabriel Borkman* - le héros meurt, veillé par Ella bientôt rejointe par sa soeur - fait l'objet d'une vingtaine de dessins. Là encore, c'est la première version, celle que mentionne Ravensberg dans son journal les premiers jours de 1910, peut-être la plus expressive, qui traduit le plus littéralement le contexte dramatique. Ce dessin au fusain de dimensions assez larges (fig. 31) montre le corps sans vie de Borkman veillé par les deux femmes. Toute la puissance émotionnelle du dessin réside dans le génie de la construction formelle. Dans le coin en haut à gauche de l'image, les silhouettes des soeurs sont tracées de façon rudimentaire et linéaire ; sans visage, elles apparaissent presque fantomatiques, dans l'îlot de blancheur laissé autour d'elles. Tout le reste de l'espace est occupé par la masse prodigieuse du corps de Borkman, non pas étendu sur le banc, mais penché dans un équilibre précaire, peu réaliste pour un corps mort. Cette position dynamique s'accompagne d'un raccourci très accusé, créé par les lignes de projection du banc qui s'élargit démesurément en bas à droite ; le raccourci projette le buste et le visage de Borkman au premier plan et rompt les proportions, rendant le haut du corps gigantesque au détriment des jambes amenuisées.

A côté de ce chef-d'oeuvre, les dessins T 2042 et T 2043⁷²³ semblent de bien peu de poids, et se comprennent plus comme des esquisses scénographiques que comme des illustrations expressives, s'attachant moins à l'action qu'au décor, avec cette ouverture en surplomb offrant un large panorama. Alors que dans sa première version, l'artiste exprimait le drame en se concentrant sur la figure elle-même, ici c'est par son rapport avec l'immensité du paysage qu'il entend traduire le sentiment de désolation de la dernière scène. Parti pris qui s'impose dans les versions ultérieures où la trame est oubliée pour une série de variations formelles autour de la seule image de Borkman enseveli sous la neige.

T 2126 (fig. 133) montre une rangée de sapins aux formes rondes, alourdis par la neige, à travers laquelle une ouverture laisse entrevoir un peu plus loin la maison de Borkman. Tracées au fusain, les lignes sont douces, sinueuses, l'atmosphère est sereine. Au tout premier plan, un monticule de neige, dans lequel on ne décèle qu'après un certain temps le corps de Borkman et sa tête pendant, de profil, aux traits amers et douloureux. L'artiste a utilisé l'épisode pour expérimenter le procédé de l'image cachée, un jeu visuel rarement abordé par lui mais qui n'est pas inhabituel dans l'art norvégien, même moderne ; Henrik Sørensen, par exemple, un des « élèves de Matisse »⁷²⁴, l'utilise à loisir dans ses paysages. Formule ludique plus qu'artistique, elle est cependant ici exploitée avec une telle virtuosité et une telle puissance expressive dans le visage de Borkman qu'elle trouve sa pleine justification. On la retrouve dans un dessin à l'encre⁷²⁵, où l'artiste utilise deux techniques différentes pour distinguer le décor simplement réaliste des éléments isolés d'importance symbolique : la rangée de sapins dans le fond est rendue

⁷²³ *Ella Renheim sur le banc ?*, crayon gras, 190x253, T 2042. *Borkman inanimé*, crayon gras, 190x253, T 2043.

⁷²⁴ Se revendiquant comme « les élèves » ou « les enfants » de Matisse, Henrik Sørensen, Axel Revold, Jean Heiberg et Per Krohg (fils de Christian Krohg) furent les chefs de file de la peinture norvégienne de l'entre-deux-guerres, sans pour autant se libérer complètement du « complexe Munch » (A. Eggum, 1983, p. 246) que subit toute la génération.

⁷²⁵ *La Mort de Borkman*, après 1935 ?, encre et plume, 292x225, T 2059

par une juxtaposition de petites formes géométriques, tandis que les éléments au premier plan se dessinent par le jeu de contraste entre les masses blanches et le réseau de hachures qui les modèle, dans une disposition verticale par étages où la silhouette de Borkman se fond dans celles du banc puis du sapin. Comme dans l'oeuvre précédente, seuls son visage et sa main pendante trahissent sa présence dans l'immobilité de la nature environnante.

Dans sa recherche d'expressivité plastique, les différents croquis sont autant de propositions pour trouver la pose la plus juste du personnage : assis en équilibre précaire sur le banc, sur le point de s'affaisser (T 2116, T 2059); étendu à même le sol, s'enfonçant dans la neige (T 2126); gisant sur le banc, tandis qu'une rangée de sapins, seuls veilleurs du mort, forme comme une haie d'honneur autour de lui⁷²⁶ ; affaissé contre le banc mais le corps à terre tandis que ses deux bras pendent⁷²⁷ ou vraiment étendu⁷²⁸, la tête contre le bras droit, le front enfoui, le profil se découpant noir contre la blancheur de la manche. Le bras gauche repose sur le banc, les mains sont griffonnées plus que dessinées, le reste du corps disparaît dans une masse blanche à peine cernée d'un simple contour. Cette pose, moins tragique que celle du dessin précédent, suggère plus qu'elle n'assène la mort de Borkman, dont on pourrait croire qu'il est endormi. L'artiste semble avoir obtenu l'atmosphère de sérénité mélancolique qu'il cherchait, et conserve cette posture dans les versions de 1936-37, croquis à l'encre du carnet T 194 (illustrations les plus tardives de la pièce si l'on en croit la date, avancée avec les réserves habituelles, de 1936-37) qui montrent une curieuse démarche.

Après avoir exécuté un rapide croquis au crayon (T 194-12) restituant une vision générale de la scène, Munch sur la page suivante⁷²⁹ prend la feuille dans sa hauteur, la divise en son milieu et réalise deux versions de la même image, l'une au-dessus de l'autre (fig. 134). Une lecture immédiate relève la précision du travail à l'encre et le contraste entre la prédominance du blanc dans la partie inférieure et celle du noir dans la partie supérieure. Au demeurant, les deux vignettes présentent plus de différences qu'il n'y paraît d'abord. Dans le dessin inférieur, le corps de Borkman désormais à droite de l'image ressort distinctement dans le paysage. Replié sur lui-même, il gît vers l'avant ; le visage est enfoui sur le rebord du banc, soutenu par le bras droit, tandis que le bras gauche pend vers le sol. Les contours sont nets, le visage et les jambes soulignés par des hachures nerveuses, qui font ressortir la silhouette d'un décor dominé par la blancheur : les sapins et le sol enneigés se dessinent aussi par de fins contours noirs contre un fond blanc.

En revanche, dans la partie supérieure de la feuille, le fjord, la ville au loin et le ciel apparaissent dans un réseau de hachures parallèles horizontales, juxtaposées, que brisent parfois les motifs des étoiles scintillantes, insistant sur le caractère nocturne de la

⁷²⁶ *La Mort de Borkman*, 1929, encre, 108x180, T 228-11.

⁷²⁷ *La Mort de Borkman*, ca 1930, encre, 206x171, T 243-51.

⁷²⁸ *La Mort de Borkman*, ca 1930, crayon gras, encre et plume, 206x171, T 243-66r.

⁷²⁹ T194-15 en réalité, les deux feuilles intercalaires ayant été arrachées.

scène. Le quadrillage resserré qui noircit la partie inférieure ne laisse la lumière que sur le sapin à gauche et le corps que la neige commence à recouvrir. Le décor a subi quelques modifications : la ville s'est rapprochée et devient plus distincte dans la plaine ; l'arbre à droite de l'image n'est plus un sapin large et vigoureux, mais un tronc dénudé qui se dresse comme pour veiller le corps de Borkman – l'arbre mort que remarque Ella.

Sur la page suivante du carnet (T 194-16), Munch a de nouveau tracé une ligne au milieu de la page pour la diviser, puis a voulu esquisser le corps de Borkman, mais a tout de suite abandonné son croquis. Il reprend sur la page 17 l'idée de la division, mais n'exécute que la vignette supérieure. Le dessin au lavis exécute la synthèse des deux versions précédentes, adoucissant le contraste des valeurs et reprenant le réseau de hachures horizontal qu'il assombrit parfois de traits plus libres, moins systématiques. Dans ce dégradé de gris, seules la ville au centre de l'image et les étoiles qui l'éclairent s'affirment dans la blancheur du fond. L'artiste a repris le décor qui prévaut dans la lithographie *Paysage au clair de lune, Ekely*, exécutée entre 1920 et 1925⁷³⁰. Est-ce la ville d'Oslo qu'on aperçoit au loin ? Ici, le cadrage plus large place l'arbre presque au centre de l'image. Ses branches sont dénudées car c'est l'hiver, mais il n'a rien de l'arbre mort de la pièce et la forme ronde de ses branches lui confère un aspect ferme et vigoureux. Il dresse une longue ombre sur le sol enneigé et les étoiles dans le ciel scintillent autour de lui dans un mouvement ondulatoire. Dans ce paysage où la nature apparaît vivante, active, habitée par la circulation des énergies cosmiques, on remarque à peine au tout premier plan, caché dans la pénombre, le corps d'un homme affaissé sur le banc. De cette masse informe, seule se distingue la main pendante qui se découpe sur le sol blanc.

Le système de « répétitif à variations »⁷³¹ que l'artiste adopte ici est donc d'une tout autre nature que ceux déjà évoqués. La vocation n'est plus ici interprétative, cherchant à saisir chaque facette de l'épisode étudié comme dans *Peer et Anitra*. Les différentes versions n'offrent pas d'exploration nouvelle du texte, mais procèdent d'une recherche essentiellement sensible, vouée au seul intérêt graphique et stylistique.

Passerelles formelles entre les scènes

Ibsen avait construit son drame de sorte que la mort de Borkman ait lieu dans un paysage enneigé et désertique, après une longue marche ; l'auteur créait ainsi, déjà initiée dans *Brand*, une « tradition du suicide à l'air libre »⁷³² - dans laquelle le héros part dans l'immensité de la nature pour mettre fin à ses jours - qui allait s'imposer dans la littérature nordique du XIXe siècle, reprise notamment par Jæger, Hamsun et Undset. La série graphique réalisée sur la marche elle-même est preuve de la juste appréciation de Munch de son importance dramatique et symbolique ; pourtant, il n'hésite pas à en modifier un

⁷³⁰ *Paysage au clair de lune, Ekely*, 1920-5, lithographie, G/I 427. Les dates varient selon les classeurs. L'intitulé retenu est celui du classeur des oeuvres graphiques.

⁷³¹ R. Passeron, « Poïétique et répétition », extr. de *Création et répétition*, Paris, 1982, p. 18.

⁷³² N. Witoszek, « Stedsforestillinger : Inne og ute hos Ibsen og Munch », extr. de *Norske naturmytologier*, Oslo, Pax, 1998, p. 94.

caractère essentiel. *John-Gabriel Borkman* introduit en effet une variante à la dialectique ibsénienne en ce que tout l'épilogue repose sur la marche de Borkman et Ella ensemble ; les deux amants d'autrefois se retrouvent enfin, ne serait-ce que pour un dernier adieu. La conception de l'amour en tant que Rédemption est importante au point d'être la problématique première de la pièce suivante, lorsque les héros de *Quand nous nous réveillerons d'entre les morts* décident de partir dans la montagne pour mourir ensemble.

Cependant, dans aucune des illustrations sur cette scène, Munch ne choisit de montrer les retrouvailles de ce couple : soit Borkman accomplit sa marche seul, soit il est accompagné non pas d'une, mais de deux femmes. Dans une encre de la série de 1926-30 (fig. 135), Borkman trône au centre de l'image, massif et imposant mais las, les mains le long du corps et la tête légèrement penchée. Derrière lui, les silhouettes des deux femmes forment avec la sienne une masse unie, indissociable. La femme de droite, les yeux fermés et un léger sourire aux lèvres, ne peut être qu'Ella, mais la tête à peine esquissée, sans visage, qui surgit entre les deux amants reste indéfinie : s'agit-il de Gunnhild ou de la jeune bonne ? Comme dans la plupart des dessins de l'acte IV, l'artiste joue sur le contraste des valeurs, donnant ici la prédominance au blanc. Les silhouettes linéaires se découpent dans l'espace par un simple trait à l'encre ; les figures éclatent de blancheur tandis qu'elles projettent des ombres minces et allongées, ombres reprises comme en écho sur la partie droite des visages, noircis de traits nerveux. Celui de Borkman en particulier est impressionnant : la bouche et la moitié du visage sont lacérées, tandis que les yeux, noircis comme des orbites vides, évoquent la figure tragique d'Œdipe Roi s'exilant dans le désert. La présence mystérieuse de cette deuxième femme trouve peut-être son éclaircissement dans l'étude de T 2048, qui présente au recto et au verso de la feuille deux scènes différentes : d'un côté, Borkman s'éloignant sous le regard des deux femmes (fig. 136), de l'autre une des versions de l'affrontement entre Borkman, Ella et Gunnhild dans la maison. La réapparition des trois personnages, dans un contexte autre, permet d'identifier ici Ella et Gunnhild. Une fois encore, la femme de droite apparaît beaucoup plus jeune que sa compagne. L'image compensant le discours, c'est par le jeu du graphisme que l'artiste restitue partiellement les éléments dramatiques que sa lecture biographique l'entraîne à distordre : le jeu de contraste des valeurs entre ces deux silhouettes côte à côte fait d'elles une paire gémellaire et traduit le lien naturel que semble démentir leur apparente dissemblance physique. Le manteau blanc de la femme plus âgée ressort contre le vêtement strié de noir de sa compagne, tandis que leurs cols respectifs présentent les valeurs inversées. Leurs jupes dépassant du manteau sont en revanche semblables, et fondues l'une à l'autre par un réseau de hachures sans raison apparente, si ce n'est peut-être la volonté de suggérer, très légèrement, le lien qu'auraient deux siamoises.

L'étude du cahier de dessin T 183 révélait que Munch à plusieurs reprises a travaillé en parallèle sur les deux dernières pièces d'Ibsen, et il n'est pas déraisonnable de voir dans cette première apparition des deux soeurs sous la forme d'une paire solidaire, où l'opposition coloriste crée l'union formelle, le fruit des travaux de l'illustrateur sur le double portrait d'Irène et la diaconesse de *Quand nous nous réveillerons d'entre les morts*. Autre preuve du travail simultané sur ces deux pièces : une des illustrations du premier acte de *Quand nous nous réveillerons d'entre les morts*, qui montre Irène et la Diaconesse face à Rubek et Maja, présente le même support – un papier à lettres « Saturn Post » - que des

scènes de l'acte IV de *John-Gabriel Borkman*.⁷³³ Le parallèle thématique de ces deux pièces – la responsabilité de l'homme qui a sacrifié son bonheur et celui de ses proches à sa vocation – explique ces créations simultanées. Mais les choix formels inhérents aux contextes dramatiques malgré tout différents laissent leur empreinte sur les dessins, dans une sorte de dialogue graphique entre les pièces.

Ibsen dans *Quand nous nous réveillerons d'entre les morts* utilise un procédé visuel très appuyé, celui du couple entre Irène, vêtue de blanc, et de la Nonne qui l'accompagne en permanence, elle en noir. Dans cette pièce à l'écriture essentiellement symbolique, chaque image est chargée d'interprétations à plusieurs niveaux. Irène est un de ces êtres désincarnés et fantomatiques aux apparitions nocturnes, à la raison chancelante, affectionnés par les symbolistes ; elle s'apparente aux personnages de Böcklin, dont *l'Ideale Frühlingslandschaft*⁷³⁴, par exemple, qu'Ibsen a pu voir à Munich, montre un paysage bucolique où se promènent deux femmes, l'une d'un blanc translucide, l'autre dans une robe d'un noir soyeux. Chez Ibsen comme toujours, à la première lecture réaliste s'ajoute une dimension symbolique. L'apparition des deux femmes, l'une fragile créature de blanc vêtue, l'autre sévère diaconesse tout en noir, se veut une visualisation dramatique de la souffrance d'Irène : « Je suis allée dans l'obscurité » répond-elle à Rubek, puis elle définit la diaconesse comme son propre double :

« IRENE

Sais-tu, Arnold, qu'elle s'est changée en mon ombre ?

RUBEK (*essayant de la calmer*)

Bon, bon, nous avons tous une ombre.

IRENE

Je suis ma propre ombre ».

L'artiste a soigneusement restitué la portée symbolique de l'image de ce couple étrange. Dans T 1537 (fig. 77), le traitement des silhouettes est particulièrement inégal. La diaconesse est tracée très simplement mais clairement, le visage encadré du voile tracé au pinceau fin, la robe noire hâtivement peinte. La silhouette d'Irène, en revanche, est à peine visible ; l'artiste l'a dessinée au crayon fin mais n'en a repris que quelques contours au pinceau, et n'a pas même cherché à traiter le visage : c'est une forme désincarnée, fantomatique, mystérieuse. Bien que l'auteur ait pris soin de préciser à plusieurs reprises que la diaconesse se tient derrière Irène, telle son ombre, Munch au contraire choisit de les placer côte à côte pour souligner le caractère dual d'Irène. En cela, il exploite le procédé du contraste blanc/noir des deux silhouettes l'une à côté de l'autre, dont la blanche est à peine visible, expérimenté dans un tableau de 1908, *Maçon et mécanicien*⁷³⁵, dont A. Eggum a démontré les implications psychologiques pour l'artiste, qui souffrait à l'époque de tendances schizophréniques⁷³⁶.

⁷³³ *Quand nous nous réveillerons d'entre les morts : Maja, Rubek, Irène et la diaconesse*, crayon sur papier à lettres Saturn Post, 225x293, T 2053. *John-Gabriel Borkman : Borkman marchant dans la neige*, encre, plume et lavis sur papier à lettres Saturn Post, 292x225, T 2054. *John-Gabriel Borkman : Foldal dans le fossé*, encre, 293x225, T 1865.

⁷³⁴ Arnold Böcklin, *Ideale Frühlingslandschaft*, 1870, huile sur toile, 73.5 x 59.5, Munich, Bayerische Staatsgemälde Sammlungen. Le couple de deux femmes, l'une en blanc l'autre en noir, apparaît d'ailleurs dans plusieurs tableaux de Böcklin en tant que sujet autonome (*Im Frühling*, 1873 ; *Adagio*, 1873 ; *Odyssée et Calypso*, 1882).

Le colorisme dicté dans les didascalies n'est pas toujours respecté par l'artiste dans les différentes versions, mais celui-ci insiste en revanche sur l'aspect gémellaire et complémentaire des personnages. Dans une encre⁷³⁷ où Irène et la Diaconesse sont représentées sur le rivage au clair de lune, l'artiste a accentué la ressemblance entre les deux femmes qui ne se distinguent que par l'expression du visage : passive chez Irène, souffrante chez la nonne - comme si les deux femmes symbolisaient, l'une l'état conscient, l'autre inconscient de l'être, s'accompagnant côte à côte sans vraiment se fondre l'un en l'autre - le même rapport entre une Irène passive et désincarnée, et une Diaconesse tragique transparaît dans un croquis de 1919-20⁷³⁸.

Dans les croquis suivants, datés entre 1927 et 1930, l'artiste revient à un traitement plus littéral et cherche une caractérisation physiologique des visages. Dans un des croquis du carnet T 195⁷³⁹, les deux femmes apparaissent à mi-corps, tandis qu'au fond à gauche se devine la silhouette de Rubek portant Maja sur ses genoux, l'image de cette tendre bien qu'illusoire complicité accentuant leur solitude et leur souffrance. Dans un pastel bleu du même carnet (fig. 137), l'artiste présente les deux visages côte à côte, dans une position et sous des traits quasiment identiques. Ces deux têtes ovales, au menton pointu, aux traits creusés, aux yeux baissés et las, aux commissures des lèvres tombantes, se présentent telles deux soeurs jumelles, affrontant ensemble un destin commun.

Les dessins de *Quand nous nous réveillerons d'entre les morts* et ceux de *John-Gabriel Borkman* s'influencent ainsi mutuellement au point que l'artiste une fois de plus bouscule, voire abandonne la logique dramatique pour reproduire le même motif formel. Les affinités thématiques sont soulignées, mais elles sont amenées avant tout par les similarités formelles. Par le jeu d'images, le caractère gémellaire des soeurs de *John-Gabriel Borkman* a laissé sa marque sur le traitement du couple Irène/Diaconesse,

⁷³⁵ *Maçon et mécanicien*, 1908, huile sur toile, 90 x 69.5, M 574. La profusion de titres proposés pour ce tableau (*Boulangier et forgeron*, *Boulangier et ramoneur*, *Maçon et boucher*) montre que le sujet véritable n'est pas dans le discours, mais dans le contraste coloriste. Cette figure double a d'ailleurs été reprise, de dos, dans un tableau exécuté à la même époque (*L'Enfant noyé*, 1908, huile sur toile, 85.5 x 130.5, M 559).

⁷³⁶ A. Eggum (cat. expo. 1999, p. 106) associe ce tableau de 1908 aux fortes tendances schizo-phréniques dont Munch souffre cette année-là, et qu'il explique ainsi dans une de ses notes : « L'influence de l'alcool porta à son paroxysme la scission de l'esprit ou de l'âme – jusqu'à ce que ces deux états comme deux oiseaux liés l'un à l'autre tirent chacun de son côté et menacent de dissoudre ou de déchirer leur chaîne. » (Note de Munch, 1908). Le maçon et le mécanicien, s'approchant du spectateur côte à côte comme les deux faces d'une même personne, symbolisent dès lors « le combat des forces claires et sombres de l'esprit », « le déchirement de Faust. » A. Eggum note qu'en 1908, Munch reçoit à Warnemünde la visite du jeune philosophe suisse Eberhard Grisenbach ; lorsque celui-ci revient le voir en Norvège en 1932, l'artiste peint son portrait qu'il utilise comme point de départ de son tableau *Le Déchirement de Faust*, dans lequel le modèle se dédouble en une forme réelle et une ombre « astrale ».

⁷³⁷ *Irène et la diaconesse*, 1912-18, encre et plume, 220x147, T 2420.

⁷³⁸ *Irène et la diaconesse*, 1919-20 ?, crayon gras, 195x268, T 208-7.

⁷³⁹ *Irène et la diaconesse*, 1927-30, encre et plume, 170x208, T 195-158.

conçu non plus comme un être et son ombre, mais comme une entité bimorphe. A son tour, ce double portrait marque celui des deux soeurs, caractérisées dans T 2048 (fig. 136) par la même expression - l'amertume et la souffrance chez la femme en blanc, l'observation placide chez la femme en noir – tandis qu'elles suivent du regard un Borkman voûté, aux traits marqués, aux yeux fermés (encore une fois violemment raturés), qui s'éloigne d'elles sans leur prêter la moindre attention. L'écart interprétatif fait du dessin une scène hors-texte, vision purement symbolique du conflit intérieur de Borkman dont la dernière errance n'est peut-être qu'une fuite devant les accusations des deux femmes qu'il a trahies. Mais l'influence des préoccupations visuelles ne s'arrête pas à une seule scène, et laisse sa trace dans toute la série de versions : même lorsque l'épisode est restitué dans des variantes plus narratives⁷⁴⁰, on retrouve cet élément intrus et injustifiable du point de vue dramatique qu'est cette deuxième femme.

Le dilemme auquel est confronté Munch se fait ainsi manifester: peintre, il ne peut longtemps se laisser dicter une démarche purement littéraire. Les séries, pour autant que l'imprécision des dates permette d'en juger, montre une évolution non pas, systématique mais du moins fréquente : le caractère narratif des premières versions laisse place au fur et à mesure du travail à la symbolique ou la dramatique visuelle, l'image prenant peu à peu le pas – en particulier dans les dessins des dernières années – pour influencer, voire dicter, l'interprétation du texte. Cette influence est multiple : choix des sujets, en regard de préoccupations visuelles plus que dramatiques ; choix des compositions – au point de modifier la trame en poussant à l'insertion d'un personnage qui n'est pas là ; choix également des thèmes, en introduisant des parallèles thématiques entre des scènes ou entre des pièces différentes.

La jeune Ingse Vibe avait servi de modèle à la série de la *Danse d'Anitra* (1913-1915) en toute logique, par les photographies prises de la comédienne dans le rôle. L'artiste avait ensuite réutilisé le modèle dans un contexte très différent, celui de sa propre mise en représentation (fig. 107). Mais il le réemploie, à la même époque environ (entre 1912 et 1918) dans les illustrations de *Quand nous nous réveillerons d'entre les morts* pour le personnage de Maja, la jeune épouse du sculpteur Rubek. Dans une des scènes (fig. 74), la figure de Maja apparaît comme l'exacte transposition du portrait en pied d'Ingse Vibe de 1903⁷⁴¹, que l'artiste avait fait à Åsgårdstrand. Accoudée à la clôture, la tête légèrement penchée, les mains reposant l'une sur l'autre, elle exprime une douceur mélancolique que n'altère pas l'élégance sophistiquée de sa tenue – tout comme Maja, « habillée dans une élégante tenue de voyage ». Au-delà du jeu formel des lignes droites et des courbes, la présence de la clôture au premier plan, derrière laquelle se tient la jeune femme, avait un sens symbolique dans le portrait, moyen pour l'amoureux éconduit qu'était Munch de garder sa jeune visiteuse à l'extérieur de son espace intime. La formule prend pourtant le sens inverse dans l'illustration : lorsque Maja s'appuie à mi-corps contre

⁷⁴⁰ *Borkman marchant dans la neige*, 1925-30, fusain, 255x408, T 215-53r et 215-54r. Recensé avec ces deux illustrations, le croquis T 188-9 montre trois silhouettes dans un décor forestier. Mais le caractère brouillon et désinvolte d'une ébauche qui reste de peu d'intérêt, rend impossible toute identification.

⁷⁴¹ *Ingse Vibe*, 1903, huile sur toile, 161 x 170, signé ht dr. : E.Munch, M 272. Le portrait lui-même est basé sur une photographie de la jeune femme (annexe 13).

la palissade du parc de l'hôtel, c'est elle qui est retenue à l'intérieur de cet espace clos et protégé. L'homme avec qui elle parle, qui se tient à l'extérieur de cette prison dorée, est vraisemblablement Ulfheim, le chasseur d'ours, dont la vie et les manières sont totalement libérées des conventions de la société bourgeoise que représente la station balnéaire. Sa lecture fine et intuitive de la pièce a permis à l'artiste d'exploiter les éléments formels de son ancien tableau pour restituer avec bonheur les subtilités de l'atmosphère, mais la scène n'en est pas moins un produit de l'imagination de Munch. Elle n'existe pas dans le drame, puisque Maja fait la connaissance d'Ulfheim en compagnie de Rubek, et qu'à aucun moment ne figure l'épisode représenté visuellement - Maja seule avec le chasseur dans le parc de l'hôtel, tandis que plus loin, Rubek converse avec Irène et la Diaconesse.

L'emploi de modèles fournit également à l'artiste des parallèles thématiques et formels entre les personnages, qui sont une des sources d'inspiration de certains dessins : l'association d'idées qui pousse l'artiste, après un croquis de *Quand nous nous réveillerons d'entre les morts*⁷⁴², à restituer une scène de *Peer et Anitra*⁷⁴³ est tout autant due à l'identité du modèle qu'au parallèle thématique entre les deux oeuvres.

La passerelle établie entre le motif d'inspiration et la référence littéraire témoigne d'un constant dialogue entre l'artiste et la pièce, comme s'il vivait en permanence avec les personnages. Les cinq dessins que l'artiste exécute sur l'épisode de *La Fuite d'Anitra*, conservent une composition constante dans des versions exécutées sur près de quinze ans d'intervalle : la jeune fille s'enfuyant à cheval sous l'oeil atterré de Peer. Or, le premier, (fig. 138), fournit un indice précieux sur la naissance des dessins chez Munch comme autant de pensées spontanées, commentaires jaillissant par associations d'idées : la page précédente du même carnet (T 199-33) montre le croquis d'un cavalier, vu soit au cirque soit au manège, d'après le costume de l'homme et la pose du cheval qui exécute une figure en repliant la jambe droite. L'étude est immédiatement suivie de sa transposition dans le contexte littéraire avec les aménagements nécessités par la situation : l'animal apparaît cette fois dressé sur ses membres arrières, s'élançant sous les encouragements d'Anitra en qui on reconnaît la jeune sauvageonne des premières versions, montant à cru, vêtue d'une seule écharpe qui flotte au vent. Peer repoussé dans le coin gauche de l'image, se retourne de trois-quarts dos, surpris par l'événement, et se touche le menton de la main dans un geste de perplexité, comprenant à peine qu'il a été berné.

T 199-33 était un croquis pris sur le vif par l'artiste dans un état d'émotion visuelle. Par un jeu d'associations d'images plus que d'idées, Munch a aussitôt réinséré la scène dans le contexte littéraire, reconstituant à partir d'une composition visuelle la fiction dramatique. C'est cette composition qui sera reprise exactement une quinzaine d'années plus tard, dans une dernière version, T 2741-3 (fig. 122). Mais les modifications de cadrage et de point de vue modifient l'expression de l'image : dans T 199-34, l'illustration, du fait même du jeu de transposition, était axée sur le personnage d'Anitra ; le regard du

⁷⁴² *Maja, Rubek, Irène et la diaconesse*, 1920-25, encre et plume, 206x128, T 202-11.

⁷⁴³ *Anitra dansant devant Peer*, 1920-25, encre et plume, 206x128, T 202-12.

spectateur était inexorablement attiré par la figure centrale de la jeune fille sur le cheval bondissant, aidé en cela par le buste de Peer en contrepoint. Son désarroi n'était dès lors qu'un élément accessoire dans la représentation de la jeunesse triomphante, une sorte d'*Honneur aux jeunes* à la Hamsun⁷⁴⁴. Dans cette version, en revanche, la figure d'Anitra à cheval est décentrée et repoussée un peu plus dans le fond. Peer, lui, montré jusqu'à mi-jambes, occupe toute la partie gauche de l'image, tandis que son ombre se projette au premier plan, redoublant sa présence. Il acquiert ainsi la préséance dramatique, et Anitra n'est plus que la cause de sa perplexité. Dépouillé des ornements folkloriques dont l'artiste l'avait doté dans la première version, il devient plus émouvant, et face à son ombre comme face à un miroir, semble se contempler lui-même non sans inquiétude. Ce sentiment est encore accentué dans le dessin au crayon et à l'encre T 1638 (fig. 121), malheureusement non daté. La composition est inversée et devient bilatérale : à la silhouette de moins en moins étudiée d'Anitra, répond la figure de Peer au premier plan, qui occupe toute la moitié droite. L'instant illustré suit immédiatement celui choisi dans les dessins précédents : la surprise est consommée ; tandis qu'Anitra est déjà loin, Peer ne peut que constater son impuissance, tête baissée.

Reprenant le procédé de *Mélancolie*, la représentation séparée des deux figures crée une vision étrange, moins narrative que du symbolique⁷⁴⁵. Fait remarquable, l'image d'Anitra complètement nue, à cheval, partant au loin bras écartés, est une image empruntée à un autre dessin, celui du premier acte lorsque Peer s'imaginait chevaucher glorieusement⁷⁴⁶. La citation iconique, en confrontant ces deux épisodes, ajoute à la compréhension du texte en ce qu'elle rend visible un parallèle qui reste inaperçu à la simple lecture : le lien entre le monologue de Peer au premier acte et la fuite d'Anitra. La scène devient dès lors un rappel ironique des rêves de jeunesse de Peer, dont il ne reste ici qu'un homme abattu, dépouillé matériellement et spirituellement, qui ne peut que constater l'inanité de sa vie.

Par ce jeu de références plastiques, l'artiste parvient ici à une magnifique symbiose entre création issue de sa propre inspiration et lecture respectueuse mais surtout révélatrice du texte. Mais la démarche illustrative se révèle ici construite sur un certain parallélisme, plus que sur une réelle interdépendance entre forme et contenu, qui possèdent une existence autonome et se rencontrent sous l'impulsion soit de l'un, soit de l'autre. Une caractéristique qui apparaît également dans l'oeuvre peinte, que J.P. Bouillon souligne lorsqu'il note « **la persistance d'un 'contenu' symbolique que vient revêtir, beaucoup plus qu'elle ne le signifie, une forme essentiellement linéaire** »⁷⁴⁷.

2 - Les emprunts au répertoire pictural : du stylème à la transposition

⁷⁴⁴ « Honneur aux jeunes » est le titre d'une conférence, restée célèbre, tenue par Knut Hamsun en 1909.

⁷⁴⁵ Un autre dessin, T 1638, reprend la même composition dans une lecture plus réaliste et plus narrative.

⁷⁴⁶ *Peer dormant/Peer chevauchant*, ca 1930, encre de Chine, 210x275, T 1598.

⁷⁴⁷ J.P. Bouillon, *Journal de l'Art Nouveau*, Genève, 1985, p. 49.

L'affirmation du procédé visuel comme élément d'interprétation conduit l'artiste à puiser dans son vocabulaire propre, dans son oeuvre personnel, et ce d'autant plus que le peintre attribue à son art une qualité discursive qui le pousse à utiliser formes et couleurs pour leur signification symbolique. Mais là encore, ces résurgences de l'oeuvre peinte dans le contexte de l'illustration s'inscrivent dans une palette de possibilités allant de la simple citation formelle soumise à la fiction dramatique à la complète transposition d'un tableau, qui montre les limites de cette démarche qu'on nomme illustration.

L'emploi de stylèmes

C'est une des caractéristiques principales du peintre Munch que d'utiliser un « langage codé symbolique »⁷⁴⁸, une iconographie privée souvent issue d'impressions liées à des expériences personnelles, si bien que « l'iconographie 'absorbe' la biographie »⁷⁴⁹. Une démarche somme toute commune à d'autres peintres et qui n'est pas non plus absolue, car la présence indiscutable d'un certain nombre de leitmotivs formels et thématiques dans l'oeuvre de Munch n'a pas empêché celui-ci de rester en recherche permanente de nouveaux motifs. Cette caractéristique, particulièrement importante dans la première partie de l'oeuvre – en particulier pendant ses années symbolistes, notamment dans sa Frise de la Vie – s'estompe après 1909, seuls quelques tableaux particulièrement importants étant repris de façon récurrente tandis que l'ensemble de l'oeuvre se renouvelle par une évolution paradoxale qui veut qu'au moment où l'homme s'enferme dans une existence de reclus, son oeuvre devient au contraire d'autant plus réceptive au monde extérieur et moins dépendante de sa vie personnelle.

Une des oeuvres majeures qui accompagneront l'artiste sa vie durant, preuve du souvenir obsédant des expériences vécues, est *L'Enfant malade* (fig. 39)⁷⁵⁰. Premier tableau d'envergure du peintre, celui qui installa sa carrière dans un parfum de scandale, il restitue le souvenir du jeune Munch de l'agonie de sa soeur Sophie veillée par sa tante. Le thème, celui du chevet de malade, était assez prisé dans l'art norvégien du XIXe siècle, mais Munch le renouvelait par son investissement émotionnel – « Je suis sûr que pas un seul de ces peintres n'a su boire son sujet jusqu'à la dernière goutte d'amertume, comme je l'ai fait dans *L'Enfant malade*. Ce n'était pas seulement moi qui était assis, là – C'était tous ceux qui m'étaient chers »⁷⁵¹, essayant de restituer matériellement par des incisions au couteau et à la spatule et des coulures de peinture en stries le souvenir de la vision brouillée par les larmes et les cils tremblants de l'enfant qu'il était. Cette facture révolutionnaire, qui serait atténuée par les retouches de l'artiste dans les années 1890, fut

⁷⁴⁸ F. Høifødt, « Edvard Munchs *Rødt og Hvitt* – 1894 eller 1900 ? », *Kunst og Kultur*, 1998, p. 93.

⁷⁴⁹ Op. cit., p. 94.

⁷⁵⁰ Parmi les versions ultérieures de *L'Enfant malade*, celles de 1896 (Göteborg, Konstmuseum), 1906-1907 (Londres, Tate Gallery), 1907 (Stockholm, Thielsgalleriet), 1926-27 (Oslo, Munchmuseet). Outre les versions graphiques (*L'Enfant malade*, 1894, pointe sèche et roulette)

⁷⁵¹ Note de Munch, N 45.

à l'origine du plus grand scandale de l'histoire de l'art norvégien, mais surtout elle représentait pour le jeune artiste le fruit de ces recherches d'une nouvelle théorie esthétique, rompant avec l'impressionnisme de ses débuts.

Par ses implications tant artistiques que psychologiques, le tableau poursuit l'artiste tout au long de sa carrière, qui multiplie les versions graphiques et picturales jusque dans ses dernières années. De même, l'oeuvre intervient dans le corpus ibsénien dès les premiers travaux, par le biais de la référence thématique : le drame des Revenants évoquant au peintre le poids de sa propre hérédité familiale, sa démarche de s'inspirer du tableau de la mort de sa soeur pour représenter celle du héros n'est pas infondée. Dans la toile de 1906 représentant la dernière scène (fig. 21), l'artiste a délaissé toute considération scénique et fait le portrait de la mère et son fils agonisant. Mme Alving est affaissée auprès du fauteuil ; son visage penché est inaccessible, mais sa posture restitue l'expression d'impuissance et de culpabilité de Karen Bjølstad dans le tableau.

La composition est subtilement modifiée pour des raisons dramatiques : au lieu de regarder sa mère, comme l'enfant dans le tableau, Osvald est tourné de l'autre côté, déjà inconscient, la violence expressive de la pose de madame Alving soulignant par contraste l'hébétude du fils. Le visage d'Osvald est indistinct, seulement suggéré par sa coiffure et une légère tache formant l'oeil gauche ; il se confond avec le dossier du fauteuil dans un aplat jaune, qui devient terreux vers le torse et les mains, serrées l'une contre l'autre. La vivacité du colorisme se fait cruelle : le jaune, couleur du soleil qu'appelle désespérément Osvald, semble être la réponse ironique de la nature – tout comme dans *Printemps* (fig. 3), autre tableau sur le même sujet, l'air qui s'engouffre dans la chambre et la fraîcheur du jour printanier sont insupportables à la jeune malade. La composition repose ici entièrement sur la citation de *L'Enfant malade*, mais la référence apparaît déjà, plus discrète, dans l'autre toile (fig. 15) rendant le même moment dans une image plus scénographique : la tête d'Osvald de profil se découpant sur le dossier du fauteuil emprunte l'élément essentiel du tableau, que l'artiste a repris en scène autonome dans une lithographie (fig. 40). Sa mère debout, derrière lui, joint les mains dans un geste d'angoisse et de supplication impuissante, geste qui apparaît dans la plupart des scènes de maladie comme *Fièvre* (fig. 43) *Près du lit de mort*, *Mort dans la chambre de la malade* (fig. 9) ou *La Malade se lève*⁷⁵² - autant d'oeuvres que l'artiste, qu'il s'agisse de la mort de sa mère, de sa soeur ou de sa propre maladie, mêle et fusionne par la récurrence des motifs. Geste expressif de la souffrance morale en général, qu'utilise également la femme en noir de *Sphinx*, celle de *La Danse de la vie* (fig. 139-140) ainsi que les personnages de leurs diverses variantes littéraires dans *Peer Gynt* et *Quand nous nous réveillerons d'entre les morts*⁷⁵³.

Lorsqu'il illustre une autre scène de mort, celle de l'évêque Nikolas dans *Les Prétendants à la couronne* (fig.110), Munch s'inspire de même de deux sujets très proches, *Fièvre* et *Près du lit de mort*. *Fièvre* retranscrit l'impression d'angoisse ressentie

⁷⁵² *Lit de mort*, 1895, huile sur toile, 90x121, Bergen, Rasmus Meyer Samlingen. (Les multiples versions ont parfois été intitulées *Combat avec la mort* ou *Près du lit de mort*). *La Malade se lève*, 1907-08, crayon, fusain et aquarelle, 370x454, T 2467.

⁷⁵³ Voir *Troisième partie*, II, 4.

par l'enfant dans ses crises de maladie (fig. 43), tandis que Près du lit de mort montre la veillée funèbre de sa mère (ou sa soeur, la morte n'étant pas identifiable) ; mais dans certaines versions graphiques des deux sujets, des variantes communes apparaissent : si le malade ou le mourant est dans la composition initiale entouré de sa famille, parfois s'immiscent autour des proches des êtres surnaturels et grimaçants, venant chercher la morte ou terroriser l'enfant. L'artiste a gardé le souvenir de ces visions fantasmatiques en restituant la scène dans le contexte littéraire du drame historique : dans la gravure, la tête osseuse de l'évêque est circonscrite dans le coin gauche de l'image, de profil, tandis qu'il est veillé par d'étranges personnages. La blancheur éclatante du visage de l'évêque, aux traits creusés à la gouge un à un, à l'ossature saillante, le transforme en crâne mortuaire. La différence entre les creusés épais du lit de l'évêque et les traits beaucoup plus fins des silhouettes autour de lui crée une impression de profondeur, isolant encore plus le moribond du monde l'environnant. Les hommes qui l'entourent sont, d'après le texte, les prêtres qu'il a payés pour prier pour son salut. Mais le traitement caricatural auquel l'artiste les soumet, dessinant des têtes à mi-chemin entre l'humain et le masque, les déshumanise. Souvenir de ses impressions infantiles, l'artiste a utilisé un style délibérément primitif pour transformer ces hommes en créations imaginaires du mourant, fantômes de son passé tourmentant son âme au seuil de la mort : « **Oui, ma vue se voile. J'arrive à peine à vous voir, là où vous êtes. Mais au-dedans de moi, ma vie se déroule en pleine clarté. J'ai des visions, ici ...** » Les croquis préparatoires du carnet T 218 montre les hésitations de l'artiste pour retranscrire cette impression : d'abord Nikolas se trouve seul face à des ombres, puis entouré de masques, dans une composition presque identique à celle d'une version de Lit de mort⁷⁵⁴, qui montre la mourante séparée du monde des vivants par un voile, veillée par trois silhouettes à peine visibles.

Ces auto-citations dictées par les similarités thématiques réapparaissent également dans Peer Gynt : dans la scène de la mort d'Åse, pour les raisons déjà évoquées, l'artiste reprend la composition dans une de ses illustrations (fig. 87) de la version de Brême de La Mère morte et l'enfant⁷⁵⁵.

Dans un dessin à l'encre de Peer et Anitra (fig. 106), le motif de la tête de profil se découpant sur le large oreiller est réutilisé. Pour la première fois, cependant, l'emprunt n'est pas justifié par la similarité thématique de cet ars moriendi : loin d'être une scène de veillée, l'épisode est censé représenter le triomphe de Peer, choyé comme gourou par un chœur de jeunes filles, qu'il s'emploie à séduire. L'insertion du motif contribue dès lors à l'écart interprétatif de l'image, rendue dans une atmosphère beaucoup plus pesante que celle du texte, qui montre un homme vieilli, alité, rendu pathétique par son avidité à se repaître à distance de la fraîcheur des jeunes filles. De même, le motif est cette fois seulement suggéré dans une des versions de Peer dans le palmier (fig. 93) ; l'emprunt est séparé de son signifiant originel et a pour seul but de restituer la fragilité du personnage, dans une atmosphère très différente en tout état de cause de celle du texte.

⁷⁵⁴ *La Mort de l'évêque Nikolas*, ca 1917-18, crayon, 128x178, T 218-18r et T 218-19r. *La Mère mourante*, 1892-96, crayon, 570x770, T 385.

⁷⁵⁵ *La Mère morte et l'enfant*, 1899-1900, huile sur toile, 100 x 90, Brême, Kunsthalle

Que l'artiste utilise dans ses dessins issus d'une source littéraire le même vocabulaire formel que celui qu'il manie dans son oeuvre peint n'est pas en soi déroutant, et la plupart des artistes produisant des illustrations y ont eu recours : entre autres Chagall et Picasso, deux artistes ayant en commun avec Munch d'utiliser un répertoire iconographique récurrent tant dans leurs tableaux que dans les dessins à vocation d'illustration ou de scénographie. Lorsque la réutilisation est spontanée et presque inconsciente, comme dans *Peer et le palmier*, elle se rapproche de ce que Morelli définit comme stylèmes, « formes qu'un artiste répète presque mécaniquement dans les détails secondaires de ses oeuvres »⁷⁵⁶. Lorsqu'elle n'est plus simple résurgence mais citation délibérée, elle peut se justifier en ce qu'elle est directement dictée par des préoccupations signifiantes, pour exprimer des thèmes ou des états que l'oeuvre littéraire explore. Les formules picturales de l'artiste sont conçues comme des motifs pouvant être immédiatement mis en relation avec un état d'ordre émotionnel, physique ou métaphysique - la maladie, l'angoisse, la mort, la tristesse - destinés à devenir des archétypes de la condition humaine tels que la plus ancienne tradition artistique les concevait : « **L'art de l'Antiquité classique avait élaboré un répertoire d'attitudes, de gestes, de motifs de draperies et d'expressions physiologiques - de 'pathos formulae' selon les termes d'Aby Warburg - qui traduisaient une variété considérable d'états et d'émotions** ».⁷⁵⁷

Dans cette recherche pour donner forme à des états ancrés dans l'inconscient collectif, Munch utilise son expérience individuelle comme point d'ancrage pour accéder à l'universel : « **Même s'il ne fut pas le seul à vouloir un fondement personnel à son art, aucun autre peintre ne développa un symbolisme aussi distinctement original (...) Loin de se contenter de défendre le subjectivisme, il tenta de donner forme à l'universel à partir d'expériences individuelles, en cristallisant l'image des émotions humaines les plus profondes - l'amour, la mort et l'angoisse -, images primitives** »⁷⁵⁸.

Un fondement personnel qu'il convient encore une fois de relativiser au bénéfice de l'héritage artistique. Le caractère privé du vocabulaire formel ne doit pas faire conclure à une création ex nihilo de motifs par nécessité archaïques, et en réalité souvent directement empruntés au patrimoine pictural : de même que le motif adopté par l'artiste de l'homme mélancolique est issu de l'iconographie germanique, de Dürer à Klinger, les sources d'inspiration artistique existent pour le tableau suprêmement intime qu'est *Le Cri*. Le mérite qu'ont les travaux de G. Svenæus de souligner les nombreuses influences de la tradition picturale, n'est pas des moindres, car l'oeuvre de Munch reste malgré tout imprégnée par l'art des anciens, et rappelle que « **dans les plus authentiques chefs-d'oeuvres du passé, les éléments conventionnels de la tradition paraissent souvent plus importants que ceux qui font partie de la personnalité de l'artiste** ».⁷⁵⁹

L'association de certains motifs formels à des expériences personnelles vécues, forgeant

⁷⁵⁶ F. Zeri, *Derrière l'image*, Paris, 1988, p. 114.

⁷⁵⁷ E. Panofsky, 1992, p. 49.

⁷⁵⁸ A. Eggum, « Edvard Munch, artiste universel », extr. de cat. expo. 1998, Paris, *Lumières du monde, lumières du ciel*, p. 223.

un répertoire quasi systématique, est indéniablement un des fondements de l'art de Munch ; mais l'expérience vécue n'a pu constituer l'unique source d'inspiration du motif que dans des cas minoritaires.

Comme à son oeuvre peint, les illustrations de Munch font d'ailleurs des références directes à des tiers - tels Goya, Dürer, Michel-Ange, Klinger. L'emprunt formel est néanmoins toujours limité à un motif isolé et ressort de la nécessaire absorption de l'histoire de l'art ; il ne va pas jusqu'à la citation affichée, comme celle qu'on peut trouver dans les illustrations des Madrigaux de Mallarmé par Dufy, dont deux sont des transpositions ludiques des tableaux de Renoir *Le Moulin de la Galette* et *La loge*, oeuvres dont le contexte reste étranger au texte et qui par là permettent à l'illustrateur de prendre une distance ironique avec le matériau littéraire.⁷⁶⁰

Tout comme l'utilisation de modèles, c'est néanmoins la justification et le degré d'insertion dans le contexte fictionnel qui vont décider du caractère de l'image et de sa présence ou non sur le texte. Dans *Les Revenants* et *Les Prétendants à la couronne*, le réemploi du motif de *L'Enfant malade* était non seulement amené par la situation, il était en outre parfaitement ingéré dans le contexte littéraire et restituait avec expressivité une lecture particulièrement fine du texte. Dans *Peer Gynt*, en revanche, l'emprunt par les consonances qu'il véhicule, modifie le sens de l'image et amène l'écart interprétatif. Il arrive également que, sans aller jusqu'à réellement modifier le sens de l'image, l'emprunt en altère la compréhension par sa complexité.

Les dessins de John-Gabriel Borkman, en particulier ceux portant sur les scènes d'intérieur, entérinaient l'abandon de la logique dramatique au profit de l'expressivité, donnant une restitution symbolique non des séquences précises mais du jeu des forces en présence et des relations entre les individus, celles du passé se juxtaposant à celles du présent. Un dessin au fusain (fig. 141)⁷⁶¹, seul commentaire sur la scène principale de l'acte II, celle des retrouvailles entre Borkman et Ella, est une interprétation qui semble a priori sélective et univalente. Elle ampute en effet tout un aspect de la confrontation, passant sous silence la violence des accusations qu'Ella assène à Borkman et ne montrant qu'une relation faite de mélancolie et de tendresse entre ces anciens amants qui oublient un court instant leur solitude. Dans le texte, pourtant, l'amour qui subsiste entre ces deux êtres brisés ne se devine qu'à peine dans leur conversation de l'acte II, tout empreint qu'il est de colère et d'amertume chez Ella, d'égoïsme chez Borkman, mais il s'imposera dans le dernier acte lorsque les deux protagonistes partiront ensemble sur les lieux de leur ancienne passion. Comme pour la scène de *la Femme en vert* dans *Peer*

⁷⁵⁹ E. Gombrich, 1986, p. 67.

⁷⁶⁰ A. M. Christin, « Images d'un texte : Dufy illustrateur de Mallarmé », *Revue de l'Art*, 1979, pp. 7677.

⁷⁶¹ Les dessins T 2106, 2105, 2104, 2060, 2066, 2086, 2119, 2048-B, recensés dans les classeurs de travail, n'apparaissent pas dans le catalogue de 1975, mais il s'agit selon toute vraisemblance d'un oubli, et les conservateurs du Musée Munch les considèrent volontiers comme des illustrations de la pièce. Toutes ces oeuvres sont très proches formellement et doivent être considérées ensemble. Or, T 2048-A prête peu au doute car de l'autre côté du papier se trouve une indubitable illustration de l'acte IV, lorsque Borkman part dans la neige sous le regard des deux femmes.

Gynt (fig. 85) où l'illustrateur montrait la véritable nature de la princesse troll bien avant l'auteur, Munch anticipe les événements et dépeint ouvertement ce que le lecteur ne découvre que peu à peu.

Mais le portrait de ces deux anciens amants se révèle plus ambigu qu'il n'y paraît d'abord : si Ella et Borkman sont assis côte à côte, leur proximité physique est marquée autant par la gêne que par l'affection. Ella semble libérée, son visage est adouci par l'esquisse d'un sourire. Mais tout près d'elle, Borkman, campé sur ses deux jambes, les yeux fermés, le visage marqué d'ombres, reste raide et sur la défensive. Pourtant, il approche sa main droite du visage d'Ella comme s'il lui montrait quelque chose que la vieille dame, penchée en avant, perdue dans ses souvenirs, ne regarde pas. Il est assis dans le coin, sur le bord du canapé qu'Ella occupe avec aisance ; l'emploi de la diagonale en perspective qui allonge et élargit le canapé vers le premier plan, repoussant les personnages l'un contre l'autre vers le fond, accentue encore l'impression de malaise. Le siège semble en équilibre instable, d'autant que les pieds n'apparaissent pas, cachés par la jambe de Borkman ou inexistantes. Le canapé pourrait être vu comme une référence directe au texte dans lequel il joue un rôle évident : dans la scène précédente, avec Foldal, Borkman s'asseyait sur le canapé et lui désignait une chaise d'un geste royal. Au contraire, lorsque Ella s'installe, il insiste avec déférence : « **Tu ne veux pas t'asseoir ? Là, sur le canapé** ». Pourtant, si l'artiste avait voulu suivre fidèlement les didascalies, il n'aurait pas placé les deux acteurs côte à côte, car Borkman invite Ella à s'asseoir sur le sofa, mais se garde bien de la rejoindre, et « **debout près de la table, les mains derrière le dos, la regarde** ».

En réalité, que le jeu dramatique autour des déplacements ait attiré l'attention de l'artiste sur cet élément du décor, ou que le motif ait été choisi pour le sens qu'il possédait pour lui, le canapé comme la composition générale sont directement hérités du tableau *Désir* : une des scènes de maison close du cycle *La Chambre verte*, réalisé à Berlin en 1907, *Désir*⁷⁶² nous montre le désarroi d'une jeune prostituée, acculée au centre de la pièce par l'envahissante présence des meubles - une table et un canapé -, tandis que l'homme l'agrippe et l'attire à lui.

Plusieurs éléments isolés, d'ailleurs, du cycle de *La Chambre verte* réapparaissent dans ces dessins de John-Gabriel Borkman : les joues d'Ella ont les mêmes rougeurs que celles de la jeune fille, les motifs de la tapisserie dans un autre dessin⁷⁶³ évoquent ceux des différents tableaux du cycle. Sans parler de réelle transposition, il est indéniable que les dessins de cette scène portent des réminiscences de *La Chambre verte*. Le cycle exposait assez crûment les vicissitudes de l'amour vénal, et le parallèle avec la pièce, incompréhensible d'abord, se révèle dans une tirade d'Ella, où les reproches qu'elle adresse à Borkman sont du même ordre : elle accuse son ancien amant de l'avoir marchandée à l'homme dont il avait besoin, d'avoir tout simplement vendu la femme qu'il aimait :

« Tu m'as vendue. (...) Tu as marchandé avec un autre homme ton droit de

⁷⁶² *Désir*, 1907, huile sur toile, 85 x 130, M 552.

⁷⁶³ *Borkman et Ella ?*, fusain, 490x633, T 2105.

m'aimer. Vendu mon amour pour un – pour une direction ! [...] La chose la plus précieuse au monde que tu avais – tu étais prêt à la livrer contre un gain. Voilà le double meurtre dont tu t'es rendu coupable. Le meurtre de ta propre âme et de la mienne »⁷⁶⁴.

Le procès en règle qu'intente Ella à Borkman dans cette scène est ainsi restitué par Munch de façon très subtile, et montre une lecture du texte beaucoup plus approfondie qu'elle ne se laisse voir a priori, mais une lecture tellement privée qu'elle peut en devenir obscure, se traduisant par une utilisation presque au niveau inconscient de références à un vocabulaire personnel dont seul un initié à son oeuvre peint a les clefs.

La transposition d'oeuvres antérieures dans le contexte littéraire

Quand les résurgences formelles se limitent à des éléments isolés, on peut logiquement parler d'un vocabulaire iconique, qu'il serait même surprenant de ne pas retrouver, tous les artistes qui ont illustré des oeuvres littéraires ayant utilisé leur style propre. Mais qu'en est-il lorsque l'image entière est une restitution d'une création antérieure ? Là encore, toute une palette de gradations intervient dans le système de référence. La transposition du tableau peut être adaptée à la fiction : c'est le cas de l'épisode du naufrage dans Peer Gynt.

Le naufrage de Peer Gynt

De la scène de Peer sur le bateau, à l'ouverture du cinquième acte qui consacre le retour d'exil de Peer, Munch réalise un dessin (fig. 142) qui allie au style narratif de l'illustration la restitution d'une scène de bateau typiquement norvégienne. Ce n'est certes pas pour sa dimension folklorique que Peer Gynt a fasciné l'artiste, car l'artiste n'a jamais participé à la célébration nationale qui marque la peinture norvégienne ; tout comme il n'a jamais exécuté de paysage bucolique autour d'un stabbur, il a réalisé étonnamment peu de scènes maritimes⁷⁶⁵, au contraire de son ancien maître Christian Krohg qui, quant à lui, s'en était fait une spécialité au point que l'on peut parler à partir du début du siècle de production de masse⁷⁶⁶.

Pourtant, comme tout Norvégien, il porte en lui les mythes et symboles liés au bateau, thème polysémique. Dans la mythologie scandinave, en effet, la mort est souvent représentée comme un voyage en bateau, allégorie dont Munch lui-même a donné une version moderne dans *La Mort à la barre*, et que de nombreux critiques utilisent pour

⁷⁶⁴ Traduction littérale de la version originale. La traduction du comte Prozor restitue moins clairement l'enjeu financier : « Tu as trahi celle que tu aimais. Moi, moi, moi ! .. Tu n'as pas craint de sacrifier à ta cupidité ce que tu avais de plus cher au monde. En cela tu as été doublement criminel. Tu as assassiné ta propre âme et la mienne. »

⁷⁶⁵ Si son oeuvre peint compte de nombreux paysages du rivage, seules cinq tableaux ont pour sujet un bateau : trois sont des scènes anecdotiques (*Deux personnages sur une barque* M 988, *Bateaux le long d'un port* M 745, *L'arrivée du bateau postal*, coll. privée), une est une allégorie (*La mort à la barre*, M 880), une seule est une véritable scène de vie en mer (*Sur le pont dans la tempête*, M 394).

⁷⁶⁶ O. Thue, *Christian Krohg*, Oslo, 1997, p. 223.

interpréter la scène de Peer Gynt comme les derniers instants du héros. Mais l'objet a été repris par le christianisme dans le sens contraire, comme symbole de la vie et de la destinée humaine, et c'est ce qu'illustrent les nombreuses maquettes de bateau suspendues dans les églises norvégiennes. Symbole de vie ou de mort, donc, mais surtout de la ligne ténue qui sépare la première de la seconde.

La traversée comme métaphore du passage de la vie à la mort n'est, bien sûr, pas un mythe purement scandinave, et est célèbre depuis les Egyptiens : entre autres, la barque, transformée chez Ibsen en radeau de fortune, est un des thèmes « [I]es plus spontanés qui puissent venir à la pensée humaine. Il n'est pas besoin de faire intervenir la psychanalyse qui, dans l'élément liquide qu'elle affronte, lit les instincts et leurs aléas ; depuis toujours la Poésie a vu dans la Barque le symbole de la destinée livrée aux hasards de l'existence »⁷⁶⁷. Dans la culture norvégienne, cependant, s'ajoutent à l'archétype inscrit dans l'inconscient collectif les préoccupations très concrètes d'un peuple de marins, dont chaque jour est une victoire sur une mort omniprésente, comme en témoignent les Mauvaises nouvelles de Krohg, dépeignant les trop nombreuses annonces de disparition. Munch lui-même, qui aimait à rappeler son héritage familial – son grand-père était officier de marine – n'a pourtant traité le sujet de la vie en mer qu'une seule fois, d'une manière qui n'a rien d'allégorique : Sur le pont dans la tempête (fig. 143) d'environ 1910, est-il une scène vécue, ou l'artiste s'est-il fié à son imagination ? Nulle complaisance romantique ici, mais une admiration réelle pour ces marins dont la vie rude, laborieuse, peut se briser un soir de tempête : toute la composition tend à mettre en valeur les trois hommes d'équipage, qui occupent les trois-quarts de l'image. Dans le coin gauche, l'un, tête courbée, tente d'avancer malgré la bourrasque ; les deux autres, vus de dos au centre, s'arc-boutent contre le bastingage pour scruter l'horizon. Leur force et leur maîtrise de soi font l'admiration des passagers inquiets, regroupés dans le coin droit de l'image en une masse confuse. Ce tableau, peu connu, exprime pourtant avec une grande puissance le combat de l'homme contre les éléments déchaînés.

L'analogie du sujet entre la peinture et la scène de Peer Gynt rend tout naturelle, lorsque l'artiste s'attelle à l'acte V, la transposition de son oeuvre dans l'univers ibsénien : Munch en reprend la composition – le pont du bateau pris dans sa longueur, les trois marins et le groupe à droite – qu'il modifie légèrement pour y insérer les éléments du texte. A l'horizon que scrutent les deux marins, se dessinent maintenant les falaises des vastes fjords de la côte norvégienne ; tracées au seul crayon, elles sont peu visibles, comme si elles apparaissaient de loin. La position des marins a été légèrement décalée pour laisser place à deux personnages, au premier plan au centre. Peer Gynt, bien qu'en profil perdu, est aisément reconnaissable. Coiffé d'une casquette de marin, il paraît malgré ses lunettes moins âgé que les indications d'Ibsen ne le préconisaient. L'homme qui lui fait face, et se tient véritablement au coeur de l'image, est plus difficilement identifiable : il pourrait bien s'agir du Capitaine, avec qui Peer discute au début de la scène, mais les deux hommes devraient dès lors, suivant les didascalies, se trouver à la barre. En outre, le personnage est d'importance secondaire ; pourquoi se verrait-il octroyer une place aussi importante ? Enfin, l'aspect du personnage est très antipathique, et l'artiste a pris soin d'en accentuer les traits déplaisants en les redoublant à l'encre : les

⁷⁶⁷ R. Huyghe, *Les Puissances de l'image*, Paris, 1986, p. 140.

petits yeux plissés, le nez crochu, le sourire carnassier sont autant d'indices de malignité, tandis que le geste qu'il fait pour se protéger du vent révèle une main griffue. La logique veut donc qu'on l'identifie à ce Passager Etranger, cet homme mystérieux qui vient effrayer Peer par ses plaisanteries macabres. Qui est cette apparition fantomatique, que Peer est seul à voir, qui lui annonce le naufrage et qui resurgira un peu plus tard, nageant infatigablement au milieu de l'océan ? Les analystes de la pièce se sont perdus en conjectures sur ce Passager Etranger⁷⁶⁸ qui a tous les attributs diaboliques – le visage « blanc comme linge », l'humour cynique, la capacité d'apparaître ou de disparaître – mais se veut « Messenger de la lumière » ; peut-être d'ailleurs Ibsen s'est-il octroyé une fantaisie byronienne⁷⁶⁹, et la dernière réplique de ce personnage, « on ne meurt pas au milieu du cinquième acte », est un clin d'oeil de l'auteur au lecteur qui désamorçait toute lecture abusivement symboliste.

Toujours est-il que pour Peer, cet être étrange est l'un des nombreux personnages qui viennent tout au long du cinquième acte lui annoncer sa mort, et les préoccupations de l'illustrateur accentuent son empathie avec son personnage lorsqu'il affuble ce Passager des traits les plus laids. Sa désinvolture souriante au milieu de la tempête est de bien mauvais augure, et son départ précipite le drame : « **Le grand foc saute, la misaine tombe et le bateau se brise** ». L'univers d'Ibsen est tout entier restitué dans ce dessin, tant dans la logique fictionnelle que dans la signification.

Cendres - Peer et Ingrid

De même, lorsque Munch utilise la transposition de son tableau Cendres (fig. 37) pour l'épisode de l'abandon d'Ingrid à l'acte II de Peer Gynt (fig. 144-145), la démarche trouve sa justification par deux raisons : le parallèle thématique entre les deux situations d'une part, les aménagements induits par les différences d'atmosphère d'autre part.

Fragment de la Frise de la vie, Cendres dépeint l'homme et la femme après l'amour. Le sentiment prévalant est celui de la désolation, incarnée par l'homme recroquevillé tandis que la femme se dresse de face pour prendre à témoin le spectateur, portant ses mains à la chevelure dans un geste de désespoir. La nature est à l'unisson avec leur douleur dans un paysage austère, fait de rocaillie et de troncs d'arbre dénudés, dont l'arbre mort qui sert de cadre à l'image. Les deux amants sont murés dans leur solitude. Mais le partage de la douleur n'est pas équilibré : l'homme paraît anéanti, alors que la femme s'est déjà relevée ; son expression moins pathétique, évoque plus la surprise ; ses longs cheveux se poursuivent jusqu'à l'épaule de l'homme, comme si elle le tenait en

⁷⁶⁸ Å. Årseth (*Dyret i mennesket*, Bergen, 1975) quelques-unes des interprétations avancées : la Peur, le Soi de Peer, la Conscience, la Mort ou l'Angoisse de mort, Le Diable, Lord Byron, Ibsen lui-même.

⁷⁶⁹ D. Håkonssen (*Ibsens Peer Gynt*, Oslo, 1967, pp. 84-95) soutient une argumentation assez convaincante, selon laquelle le Passager Etranger serait l'incarnation de Lord Byron. Bien que le but de l'auteur, si c'est le cas, reste assez mystérieux, il est indiscutable que tout l'acte IV ainsi que cette scène comportent d'innombrables références, tant dans les événements, les personnages que dans le ton, au poète anglais. Ibsen lui-même considérait *Peer Gynt* comme une fantaisie dans le style de Byron : La Chesnais relate qu'Ibsen aurait répondu en 1900 à un visiteur français qui lui louait la pièce : « Bah ! Une oeuvre de jeunesse ! Ce fut mon Manfred. Qui sait s'il n'a pas persisté en moi un byronien attardé ? » (Cité in M. Meyer, 1967, p. 291)

laisse. La femme, malgré sa douleur, reste « la plus forte »⁷⁷⁰. Le rapport de domination existant dans le tableau peut être subtilement modifié selon les versions graphiques, allant jusqu'au triomphe féminin dans la lithographie de 1899⁷⁷¹.

Ces Cendres, ce sont celles de l'amour consommé – et consumé. De l'amour charnel, s'entend, beaucoup plus que de l'amour spirituel : c'est bien ici la sexualité qui est en cause, comme l'indiquent les cheveux épars de la jeune femme, sa robe ouverte sur un déshabillé rouge, ou même le second titre du tableau *Après la chute* qui exprime toute la culpabilité liée à l'acte sexuel. Le geste même de la femme est aussi sensuel que tragique : s'il évoque les traditionnelles pleureuses, on le retrouve aussi chez la séduisante Duchesse d'Albe répandant sa chevelure de Goya⁷⁷². Plus douloureux encore que le deuil d'un amour est en effet le deuil de ce qui n'a été que le simulacre de l'amour : à la souffrance saine d'une Séparation⁷⁷³, qui lie encore d'une certaine façon les amants malheureux, s'oppose ici l'amertume qui suit l'acte consommé sans amour.

C'est très exactement la situation et les sentiments que dépeint Ibsen dans la première scène de l'acte II de *Peer Gynt*, lorsque Peer et Ingrid se retrouvent face à face. A ceci près cependant que le rapport de forces est inversé : ici, Peer chasse Ingrid. C'est elle qui devient la victime, femme séduite et abandonnée - vision beaucoup plus conventionnelle de la condition féminine, qui a dominé la littérature du XIXe siècle avant que les décadents et Strindberg ne s'acharnent à la démythifier. Loin d'être anéanti, Peer est donc au contraire agressif. Lassé des larmes et reproches d'Ingrid, il lui avoue froidement son indifférence, alors qu'en l'enlevant le jour de ses noces, il vient de compromettre son avenir. Dans cette scène, où il laisse entrevoir son égoïsme et son irresponsabilité, le héros se révèle pour la première fois sous un jour peu glorieux. Mais il ne pourra échapper à ses responsabilités aussi aisément, comme lui répète Ingrid : « La faute, la faute encore nous lie », et le parallèle entre le motif de *Cendres* et la scène d'Ibsen devient évident.

C'est dans cette optique que le musée Munch a répertorié trois dessins et deux hectographies reprenant le motif du tableau pour illustrer ce qu'on a intitulé *Les Lamentations d'Ingrid*. Mais le principe même de la transposition rend arbitraire toute attribution. Comment déterminer avec certitude que ces variations de *Cendres* soient réellement des commentaires de *Peer Gynt* ? En l'absence de tout contexte éditorial ou d'indication légendaire, le seul outil pour décider du statut de ces dessins reste le caractère d'adhésion à la fiction, et en particulier la présence ou non d'altérations de la composition visant à opérer une concordance entre oeuvre et pièce par la suppression des éléments antagonistes.

⁷⁷⁰ Pour reprendre le titre d'une saynète de Strindberg.

⁷⁷¹ *Cendres II*, 1899, lithographie, 397x496, sbd, V.&D.Campbell Collection.

⁷⁷² Goya, *La duchesse d'Albe répandant sa chevelure*, 1796-1797. Album de San Lucar, lavis à l'encre de Chine, 17.1 x 10.1 cm. Madrid, Bibliothèque nationale (B 1271).

⁷⁷³ *Séparation*, 1896, huile sur toile, 97 x 128, M 24.

Les versions T 1631, T 1632 et G/h 805⁷⁷⁴ (fig. 144-145) montrent précisément cette volonté de contextualisation littéraire : le traitement réaliste et la caractérisation des personnages sont dans le ton satirique des dessins de Peer Gynt. En outre, l'homme est beaucoup plus visible, transposé du coin gauche au centre de l'image ; le chapeau enfoncé sur la tête, le menton dans les mains, il a bien la mine renfrognée de Peer , tournant le dos à Ingrid « en tenue de mariée, à moitié dévêtue » . Ces légers changements dans la composition accompagnent les nuances entre la situation de Peer et la version originale de Cendres. Ici, le désespoir de l'homme a laissé place à l'ennui et l'agacement, le menton dans les mains ou une seule, distorsion satirique du geste archétypal de Mélancolie (fig. 38): notre héros souffre moins qu'il ne boude. La nudité de la femme, soulignée plus que masquée par son vêtement, exprime le caractère purement sexuel de leur rencontre , Munch ayant abandonné le symbolisme chromatique de Cendres pour la nudité franche déjà utilisée dans Jalousie (fig. 63).

Quelques nuances cependant s'introduisent d'une version à l'autre : la vision symbolique de la nature de Cendres est reprise, dans l'encre (fig. 144) par les traits ou les petites touches de pinceau noirs qui cernent les personnages et soulignent leur involontaire sort commun. Au contraire, dans l'hectographie (fig. 145), elle est devenue un souriant paysage champêtre, à l'herbe grasse et aux arbres feuillus. Ce paysage, qui remplace les austères troncs nus de Cendres, est le témoin de cette passion d'un jour, mais aussi de la fuite de Peer devant le village à ses trousses (fig. 27-28), et a certaines affinités avec le plateau herbu de Peer et les filles des burons (fig.155), deux scènes du même acte. Même s'il diffère de l'« étroit sentier, haut dans la montagne » indiqué par l'auteur dans la première scène, puis des « **coteaux bas et dénudés aux pieds des hautes montagnes, sommets au loin** » de la scène 3, ce paysage unique est un des rares exemples de recherche d'une certaine continuité dramatique. Mais à la lumière de cette volonté d'adaptation, le recensement dans la même scène d'une hectographie reprenant exactement la composition de Cendres⁷⁷⁵ paraît douteux. Injustifié du point de vue iconographique, il ne peut qu'être dû à la nature graphique de l'oeuvre, puisque une grande partie des hectographies réalisées par le peintre portent sur Peer Gynt, indication que l'artiste a peut-être à une époque (dans les années trente) cherché à reprendre ses travaux intermittents sur la pièce dans une série plus unifiée.

Les problèmes et incertitudes liés à cette utilisation de compositions antérieures se font jour dans cette série, où malgré une indiscutable volonté de contextualisation, le statut de l'oeuvre conserve malgré tout son empreinte sur l'esprit de l'artiste. Dans sa recherche d'équilibre entre oeuvre personnel et fiction littéraire, Munch n'évite pas toujours les écueils qui surgissent dans divers domaines. Parmi eux, le choix de la répétition du motif ou de sa modification directement sur l'oeuvre originale.

3. Entre re-création et manipulation

⁷⁷⁴ Auxquelles pourrait s'ajouter la version de *Cendres* T 1590 B, qui présente la même composition et la même présentation des personnages.

⁷⁷⁵ *Paraphrase de Cendres*, années 1930, hectographie, 364x304, G/h 806.

Ces dessins de scènes diverses de Peer Gynt sont des variantes graphiques, dans le contexte de l'illustration, d'un ancien tableau. Les modifications formelles adoptées lors du processus de copie de la composition ont conféré à ce nouveau dessin le statut d'illustration. Le fait même que l'artiste ait re-créé sur une nouvelle feuille sa composition, s'il n'est pas en soi suffisant, participe du moins à l'attribution d'un statut autonome à cette nouvelle oeuvre, aussi dépendante soit-elle du tableau pris comme modèle. Un nouveau pas est cependant franchi lorsque l'artiste ne cherche même plus à reproduire ses compositions, mais prend d'anciennes oeuvres qu'il se contente de manipuler. Le domaine de la gravure lui en offre une possibilité aisée, et Munch utilise un ou plusieurs tirages d'une gravure antérieure dont il ne fait qu'altérer ou ajouter certains éléments, considérant ces modifications comme suffisantes pour rendre l'image littéraire. Les aménagements inconscients que l'artiste opérait dans une reprise du motif dictée par les préoccupations littéraires doivent dès lors laisser place à des retouches ponctuelles, réfléchies et donc chargées d'une signification précise, ce qui nécessairement restreint la liberté d'improvisation.

Pour la scène entre Skule et le scalde Jatgeir des Prétendants à la couronne, Munch abandonne le contexte dramatique – « une grande halle dans le palais royal d'Oslo. Le roi Skule préside un banquet avec sa hird et ses chefs » - pour se concentrer sur le portrait des deux hommes et leur confession mutuelle. Skule avoue le doute qui le taraude sur sa légitimité de roi, et interroge Jatgeir sur sa vocation d'artiste, que celui-ci explique par sa souffrance : « ***J'ai reçu le don du chagrin, et alors, j'ai été scalde*** ». Par l'emploi habituel de ses 'pathos formulae' personnelles, l'artiste a voulu pour restituer le désarroi qui domine cette conversation faire appel à sa propre iconographie de la tristesse, celle qu'il a matérialisée dans *Mélancolie* (fig. 38) : la souffrance de l'homme assis sur le rivage trouve sa signification dans la vision du couple qui se promène à l'arrière-plan. L'artiste avait déjà eu recours à l'emprunt iconologique, puisqu'il reprenait dans le contexte d'un drame moderne la figure de l'homme penché, triste, la tête appuyée sur le coude, héritée de la *Melencolia I* de Dürer que Klinger avant lui avait déjà mis au goût du jour. Mais la signification du modèle originel avait été délaissée au profit de l'expressivité plastique, et le parallèle entre le sentiment de mélancolie et le mythe du génie de l'artiste présent chez Dürer avait été occulté dans le tableau.⁷⁷⁶ Toutefois, lorsque l'artiste entend reprendre la composition dans ses illustrations, c'est essentiellement pour des raisons thématiques qui font resurgir le sens initial du motif de Dürer, tout en l'ingérant dans la composition personnelle du tableau.

Munch reprend donc quinze ans plus tard une gravure réalisée en 1901, *Mélancolie III*, et procède sur un tirage (fig. 146) à des ajouts à la gouache destinés à restituer le contexte des Prétendants : un second personnage apparaît à gauche, debout, à la place du bateau et du couple au fond, faisant disparaître toute problématique de jalousie amoureuse au profit de la conversation intellectuelle. Quelques retouches transforment la maison en église et indiquent vaguement une ville à l'arrière-plan.

⁷⁷⁶ Le thème de la *Mélancolie* dans l'art a été abondamment traité, mieux que quiconque par Panofsky. Pour une étude interdisciplinaire du sujet, cependant, voir l'anthologie éditée par J. Radden, *The Nature of Melancholy – From Aristotle to Kristeva*, Oxford University Press, 2000, 373 p.

La manipulation était-elle une tentative considérée comme infructueuse, ou ne s'agissait-il pour l'artiste que d'une opération intermédiaire ? Toujours est-il qu'une nouvelle gravure (fig. 147) voit le jour, où la composition est reprise – curieusement inversée – mais entièrement recréée, ce qui permet dans cette nouvelle d'atteindre non seulement l'équilibre entre contexte dramatique et expression symbolique personnelle, mais également une unité avec les autres gravures de la même pièce qui aurait indiscutablement été rompue. L'artiste exploite également les qualités du bois qu'il a choisi pour illustrer cette pièce. Dans un nouveau décor – une plaine vide et désolée - la brume créée par les fibres de la planche enveloppe les personnages dans une atmosphère étrange, comme si la nature elle-même était mélancolique. Cette symbiose entre l'état de tristesse des acteurs et celui de la nature s'apparente tant avec le vocabulaire de Munch qu'avec celui d'Ibsen, en particulier dans sa dernière pièce, et Munch réutilisera plusieurs fois la composition de *Mélancolie* dans ses illustrations de *Quand nous nous réveillerons d'entre les morts* (fig. 148) ou opérera une synthèse entre cette oeuvre et *Cendres* (fig. 149).

Le souci de reconstitution dramatique n'est pas allé jusqu'à opérer une caractérisation des personnages, et tant dans la gravure finale que dans le tirage modifié, la physionomie des deux hommes est délibérément gémellaire, l'artiste axant son interprétation sur le propos de l'auteur qui, au-delà des différences de statut et de vocation, voit leur fragilité commune. L'investissement narcissique n'est pas non plus absent de cette représentation, et la scène peut également se lire comme un double portrait littéraire, celui de Munch et Jappe Nilssen. L'intimité qui liait Munch à son parent et ami poète, étant autant intellectuelle qu'affective, et leur correspondance comporte plusieurs allusions à leurs longues conversations sur l'art. La lecture biographique est également étayée par celle du tableau *Mélancolie*, particulièrement complexe : on y voit généralement la douloureuse situation de Nilssen, engagé à l'époque dans une relation amoureuse triangulaire. Mais Munch aurait aussi bien pu peindre sa propre situation, très similaire. La stylisation morphologique ne contribue pas à déterminer l'identité du modèle, mais au contraire cultive l'ambiguïté ; le tableau est de fait un autre exemple de la tendance de l'artiste à opérer une fusion de plusieurs modèles différents. La formule d'A. Eggum selon laquelle Munch utilise un tiers « **comme point de départ pour enrichir une image objective avec ses réminiscences personnelles** »⁷⁷⁷ s'applique de façon tout aussi pertinente dans son rapport à l'oeuvre littéraire.

Les reprises d'anciennes oeuvres et leur modification témoignent de la réelle volonté de l'artiste d'établir une sorte de dialogue entre les deux mondes pour atteindre une fusion artistique. La tentative d'inverser les rapports – au lieu d'insérer son motif propre dans le contexte dramatique, insérer les personnages dans son contexte graphique -

777

« Le personnage au premier plan eut pour modèle Jappe Nilssen, écrivain débutant, âgé de vingt et un ans, ami et parent de Munch, qui pendant l'été passé à Åsgårdstrand, eut une liaison passionnée avec l'artiste Oda Krohg, l'épouse de Christian Krohg et de dix ans l'aînée de Jappe. Les pages du journal de Munch concernant cette période mêlent les remarques sur l'amour tragique de son ami et ses propres souvenirs de sa liaison, six ans plus tôt, avec une autre femme mariée, au même endroit et au même âge. Ces notes presque frénétiques, rappelant ses expériences érotiques chargées d'angoisse, tout comme ses notes ultérieures, indiquent que Munch utilise les sentiments de son jeune ami comme point de départ pour enrichir une image objective avec ses réminiscences personnelles ». A.Eggum in cat.1991-92, Paris-Oslo, pp. 224-225.

considérée par Munch comme un échec dans *Les Prétendants*, est réitérée dans les commentaires faits en toute intimité et liberté sur John-Gabriel Borkman. Une des versions de *La Marche de Borkman* (fig. 150) est un dessin issu d'un frottage d'une gravure sur bois, un *Paysage hivernal* réalisé en 1913⁷⁷⁸, auquel a été ajoutée au fusain la figure de Borkman, coupée en buste dans le coin en bas à droite de l'image. La physionomie du personnage est inspirée d'une autre version de la scène, mais dont le traitement particulièrement tragique⁷⁷⁹ - les orbites noircies, raturées des sourcils jusqu'aux paupières, parfois le trait descendant jusqu'aux joues comme des larmes de sang, l'aspect émacié du visage - a été adouci, le symbolisme laissant place à la caractérisation réaliste. La transposition du paysage comme décor de la pièce d'Ibsen est pertinente, et a pu être envisagée après les divers dessins sur la scène, dont les sapins lourds de neige et les feuillus dénudés rappelaient le paysage de la gravure. Ici, tant la petite maison qui apparaît dans le fond grâce à son toit blanc que la forêt au centre de l'image sont en accord avec le texte, et offrent une composition reposant sur l'équilibre des formes et des valeurs, la large masse du sapin à gauche faisant pendant aux trois maigres troncs à droite. La silhouette de Borkman aurait pu s'insérer avec bonheur dans ce paysage, n'eût été la masse enneigée d'un buisson au centre au premier plan, contrepoint formel naturel dans le paysage de la gravure, mais qui dans l'illustration se heurte à l'ajout du personnage. La transposition n'est guère satisfaisante ici ; elle est réitérée dans la dernière scène, *La Mort de Borkman*. Dans un autre tirage (fig. 151), l'artiste a cette fois oblitéré tout le quart de la gravure en bas à gauche, supprimant le problématique monticule de neige, et a par-dessus dessiné au crayon gras la masse gisante de Borkman, n'en traçant que les contours parfois indéfinis et suggérant le visage et les mains par des traits nerveux, horizontaux. L'ajout de ce corps étranger à l'image existante, visible assez nettement car l'artiste n'a pas cherché à camoufler la ligne de jonction par les contours de la silhouette, est à l'image du caractère intrus du corps dans une nature déserte. La masse blanche de l'homme s'affirme ainsi contre le noir du ciel et des arbres dans la partie supérieure, mais se mêle plus ou moins distinctement aux traits blancs du sol. Contrastant avec les courbes de la silhouette, les stries du bois apparaissent en lignes droites et horizontales, comme l'évocation du vent qui balaie la scène. L'opposition entre le dynamisme du monde naturel et le poids immobile du corps trouverait son expression grâce à la technique de la gravure mais, malgré la reprise au crayon de l'enchevêtrement des lignes, l'unité reste malgré tout rompue par la juxtaposition de deux techniques et l'expérimentation est plus louable que concluante. L'artiste n'en était pourtant pas à ses premières armes dans le domaine de la technique mixte impliquant la gravure sur bois, et certaines oeuvres, comme son affiche de 1897 reprenant *Tête d'homme dans les cheveux d'une femme*⁷⁸⁰ ou une des versions de *Madone* de 1902⁷⁸¹, ont atteint dans la combinaison des techniques lithographique et

⁷⁷⁸ *Paysage hivernal*, 1913, gravure sur bois, 501x743, G/t 655.

⁷⁷⁹ *Borkman marchant dans la neige*, encre, plume et lavis, 293x224, T 2054.

⁷⁸⁰ Affiche d'exposition au Diorama de Christiania, 1897, poster lithographique imprimé en rouge, vert, noir et or, 63.5 x 47, MM B 2242.

xylographique une unité – au point parfois de rendre leur identification difficile - et une expressivité remarquables. Ici, le résultat n'est pas l'enjeu essentiel dans cette création polymorphe où l'expérimentation technique le dispute au désir de mise en référence littéraire.

Ces essais de fusion au sens littéral d'oeuvres personnelles et de la fiction littéraire restent ponctuels. Ils consacrent l'évolution de l'artiste qui se tourne toujours plus vers son oeuvre et cherche à unir deux créations indépendantes plutôt que de donner corps à une nouvelle oeuvre inspirée par le matériau littéraire auquel elle serait soumise. Les exemples d'équilibre atteint ne se trouvent cependant pas dans ces manipulations aboutissant à des oeuvres hybrides, mais dans les créations nouvelles où l'artiste a consenti à reprendre dans le contexte d'Ibsen son oeuvre propre ; sur la même scène de la Mort de Borkman, une autre version (fig. 152), directement héritée par la série des Nuits étoilées est beaucoup plus convaincante.

La série, qui évoque tant thématiquement que stylistiquement Les Nuits étoilées de Van Gogh⁷⁸², naît dès les années 1890 mais trouve son accomplissement dans le paysage d'Ekely dans les années 20 (fig. 153)⁷⁸³. Elle décrit une nature immense et majestueuse, adoucie par la couverture uniforme de la neige, baignée dans une monochromie d'un bleu profond que n'interrompent que les lueurs scintillantes de la ville dans le lointain et du ciel étoilé, où la présence humaine est réduite à une seule ombre qui, du perron, se dessine sur le sol enneigé – vraisemblablement l'artiste, spectateur à distance, exclu ou exilé volontaire de l'agitation de la vie sociale, qui paraît bien dérisoire dans l'immensité de la nature. Oeuvres dans la plus pure tradition germanique, mais bien loin du « **sentiment romantique de la pitoyable insignifiance humaine face aux pouvoirs terrifiants de la nature** »⁷⁸⁴, les Nuits étoilées expriment au contraire la sérénité mélancolique de l'homme dont les souffrances s'apaisent dans le sein bienveillant d'une nature maternelle.

Un sentiment bien proche de celui qui domine le dénouement du drame de John-Gabriel Borkman, dont les dernières lignes - « **Un mort et deux ombres – voilà ce qu'a fait le froid** » - s'accordent trop bien au monde pictural de Munch pour que celui-ci ne s'y arrête pas. Une des versions de la première scène de l'acte IV⁷⁸⁵ fait également l'objet de résurgences formelles du tableau, mais l'atmosphère dramatique tout autre ne permet pas d'atteindre la symbiose entre texte et image et la puissance expressive du dessin au fusain T 2421. Munch reprend la vue d'Ekely, mais d'un angle plus rapproché,

⁷⁸¹ *Madone*, 1902, lithographie et gravure sur bois en couleur, 55.7 x 35, Collection Epstein, USA (#136.4). Sur ces deux oeuvres, voir E ; Prelinger & M. Parke-Taylor, *The symbolist prints of Edvard Munch*, New Haven-Londres, pp. 99-105 et 152-155.

⁷⁸² Vincent Van Gogh, *La Nuit étoilée*, septembre 1888, huile sur toile, 72.5 x 92, localisation actuelle inconnue. Vincent Van Gogh, *La Nuit étoilée*, juin 1889, huile sur toile, 73 x 92, New York, Museum of Modern Art.

⁷⁸³ *Nuit étoilée I*, 1923-24, 139 x 119, M 9 (fig. 153) ; *Nuit étoilée II*, 1923-24, 119 x 98, M 32.

⁷⁸⁴ R. Rosenblum, *Peinture moderne et tradition romantique du Nord*, Paris, 1996, p. 114.

⁷⁸⁵ *Borkman sur le perron*, 1927-30, encre, 208x170, T 195-99.

vue que l'artiste avait certainement en s'éloignant de sa maison et en procédant jusqu'au fond de sa propriété. La ville illuminée s'impose au centre de l'image ; elle correspond parfaitement à la dernière tirade de Borkman, qui dans une dernière vision décrit son royaume constitué de bateaux navigant, d'usines en marche, toutes manifestations du génie humain. Puis l'homme s'affaisse et la nature reprend ses droits. Comme dans le croquis T 195-99, les trois ombres des personnages se profilent sur le sol enneigé ; cette fois-ci cependant, les êtres humains ne sont plus visibles, le procédé reprend la valeur expressive qu'il avait dans *Nuit étoilée*.

La date donnée dans le catalogue de 1975, entre 1916 et 1923, semblerait indiquer l'antériorité de ce dessin au croquis de T 195-99, et surtout à la série des *Nuits étoilées* de 1923-24. Mais la datation de 1916-1923 a suffisamment été battue en brèche en ce qui concerne les autres dessins – notamment T 2116 (fig. 31) et T 2110, datés grâce au journal de Ravensberg en 1910⁷⁸⁶ – pour être prise avec les plus grandes réserves. Il n'est pas totalement impossible que l'illustration de la mort de Borkman ait été l'occasion pour l'artiste d'étudier le paysage d'Ekely, ce qui aurait abouti ultérieurement aux *Nuits étoilées*, mais outre que la datation 1916-1923 est plus intuitive qu'argumentée, cette hypothèse est infirmée par la domination iconographique du tableau. Le travail du ciel (contrairement à celui de T 195-99) est directement hérité de la série ; également plus proche d'elle que du texte, l'ombre portée de Borkman en désaccord avec l'action dramatique, Borkman gisant sur le banc pouvant difficilement projeter la même ombre que les deux femmes debout qui l'observent.

L'artiste a-t-il voulu respecter plus fidèlement le texte dans la gravure qu'il réalise sur la scène⁷⁸⁷ ? Seulement deux ombres apparaissent dans le paysage nocturne, vraisemblablement pris du même angle de vue que T 2421 ; pourtant, une tout autre atmosphère domine. La partie inférieure de l'image est creusée en bandes horizontales assez larges, qui laissent transparaître cependant les masses sombres de deux ombres. Au contraire, la partie supérieure est pour l'essentiel laissée vierge, les veines du bois sillonnant l'image horizontalement, donnant l'impression d'une brume hivernale. Le ciel étoilé, lumineux et plein d'espoir du dessin a disparu, et le paysage se découpe sèchement sur l'obscurité. Les lignes sont anguleuses, à droite le sapin enneigé s'est changé en un arbre dénudé, aux branches dressées comme autant de griffures dans le bois, tandis que la ville se devine par des formes abstraites creusées en petites touches isolées. Le choix de deux ombres au lieu de trois permet une parfaite adéquation au texte ; néanmoins, on ne peut s'empêcher de trouver dans le dessin au fusain une atmosphère beaucoup plus proche de celle du drame, car l'artiste au prix de libertés avec la situation a pu conserver la puissance expressive du tableau source d'inspiration. L'ombre de Borkman se dresse face à celles des deux soeurs, toujours l'une contre l'autre et l'une plus petite que l'autre, comme si sa mort permettait enfin aux trois protagonistes de renouer un dialogue interrompu pendant tant d'années. La paix qui empreint ce dessin est bien celle que recèlent les dernières phrases du drame, lorsque les deux soeurs se

⁷⁸⁶ T 2110 n'est pas mentionné dans le journal de Ravensberg, mais il est exécuté sur un papier identique à T 2116, ce qui pour les conservateurs du musée Munch, est un indice presque certain d'une création contemporaine.

⁷⁸⁷ *John-Gabriel Borkman*, gravure sur bois, 370x400, G/t 677.

réconcilient. L'équilibre de la composition, la gradation harmonieuse des valeurs dans le tracé au fusain, la douceur des formes arrondies des arbres, des ombres et du ciel, restituent l'atmosphère d'apaisement mélancolique et la dimension métaphysique présentes tant dans les Nuits étoilées que dans le dénouement de John-Gabriel Borkman.

4 - De la transposition à la paraphrase littéraire

Ces deux oeuvres montrent la fragilité de l'équilibre souvent atteint par l'artiste, mais parfois également rompu, entre dialogue et appropriation artistique. En effet, si le recours à son univers propre peut concourir à une création commune issue des deux oeuvres, il peut également entraîner l'artiste sur le chemin inverse de celui qu'il a suivi dans les premières oeuvres inspirées par Ibsen : alors qu'il soumettait la forme plastique à l'expression textuelle, Munch ici soumet la fiction à l'expression de sa propre création. Lorsque l'image n'a plus pour vocation la transposition visuelle d'un récit, mais qu'elle est utilisée comme simple commentaire de la situation, ou que le récit inversement est exploité comme variante littéraire de l'image, quel statut possède le dessin dans un rapport qui est opposé à celui de l'illustration ?

Un certain nombre de dessins consacrés à *Quand nous nous réveillerons d'entre les morts* méritent une étude, car ils portent – une fois n'est pas coutume – la marque de la volonté de l'artiste de leur statut illustratif, et ainsi éclairent d'un jour nouveau le glissement de Munch du texte à l'image : comment, partant de la fiction, il la délaisse en cours de route pour renouer avec son propre univers.

Quand nous nous réveillerons d'entre les morts est la seule pièce pour laquelle l'artiste a signalé des passages précis à illustrer : unique cas de mise en rapport concret, entre texte et image dans le cadre du livre, une feuille insérée entre les pages de l'édition en sa possession⁷⁸⁸, datée entre 1912 et 1918 (fig. 33). Placée à la fin de la grande scène entre Irène et Rubek au deuxième acte, elle est donc la production qui se rapproche le plus du concept de l'illustration au sens strict, et se voulait une transposition visuelle de la situation décrite immédiatement à côté, du moins pour l'un des deux croquis. Dans la partie gauche figurent en effet Irène et la Nonne (une vision hors du contexte dramatique), à droite l'image restitue la confrontation entre Irène et Rubek. L'artiste est allé jusqu'à cocher dans la marge de l'ouvrage des lignes précises : à la fin de la scène, qui est aussi celle de l'acte II, Irène et Rubek sont interrompus par Maja et Ulfheim qui partent chasser. Maja, qui a retrouvé sa liberté, souhaite à Rubek une « bonne et calme nuit d'été dans la plaine ». Rubek prend alors conscience de ce qu'il a laissé échapper :

« RUBEK Une nuit d'été dans la plaine. Oui, c'est cela qui aurait été la vie. IRENE, brusquement, avec une expression sauvage dans les yeux Veux-tu une nuit d'été avec moi, dans la plaine ? »

Tout en appelant Rubek « Mon bien-aimé Maître et Seigneur », Irène porte la main à sa poitrine où elle a caché un poignard, mais s'arrête brusquement, car « *la tête de la Diaconesse est apparue, à peine visible, entre les buissons à gauche. Ses yeux sont pointés vers Irène* ». C'est cette didascalie qu'a cochée l'artiste.

⁷⁸⁸ T 2763, trouvée entre les pages 400 et 401 de l'édition *Samlede Verker*, vol. 5.

Quelques lignes plus bas, lorsque Rubek reprend :

« RUBEK

Une nuit d'été dans la plaine. Avec toi. Avec toi. (Ses yeux rencontrent les siens) Oh, Irène – cela aurait pu être la vie – Et nous l'avons gaspillée. – Nous deux.

IRENE

Nous ne voyons l'irréremédiable que lorsque – (s'arrête net)

RUBEK

Lorsque ?

IRENE

Lorsque nous nous réveillons d'entre les morts »,

Munch a annoté en marge « *Sommernatt* », « nuit d'été ». Quelques pages plus haut, dans la même scène, il avait également coché plusieurs passages correspondant aux parallèles qu'il faisait entre son oeuvre propre et celle du sculpteur : les répliques de Rubek :

« Je suis devenu mondialement célèbre dans les années qui ont suivi – Le Jour de la Résurrection est devenu plus important – et plus étoffé dans mon esprit » ; « Et de la terre émergeaient des êtres avec des visages d'animaux – des femmes et des hommes – comme si je les connaissais réellement » ; « Je l'appelle le regret d'une vie gaspillée – Il est assis là et plonge ses doigts dans l'eau courante pour les purifier, - et il souffre à l'idée qu'il n'y arrivera jamais » ;

la réplique d'Irène

« parce que tu es mou et hébété et plein d'indulgence pour toutes tes pensées et tes actions – tu as tué mon âme – et maintenant tu te représentes avec tes regrets et ta prise de conscience, (sourit) et tu crois que cela suffit à régler les comptes »

-

s'applique quant à elle certainement plus à la lecture biographique que Munch en fait, non en ce qui le concerne, mais pour son couple d'amis : dans la marge, il a écrit « Stachu og Ducha », explicite parallèle à la passion douloureuse entre ses amis Przybyszewski et Dagny Juel, qui comme les héros de la pièce, se terminerait tragiquement.⁷⁸⁹

Le passage étudié constitue donc le paroxysme dramatique de la pièce, augmenté de la révélation de la mystérieuse signification du titre ; atmosphère ambivalente, dans laquelle la prise de conscience déchirante de la part des deux protagonistes s'éclaire d'une lueur d'espoir dans une nouvelle réunion, lorsqu'ils décident de partir en quête de cette nuit d'été.

L'illustration de Munch reprend la scène dans une composition axée autour des deux amants assis l'un contre l'autre, presque dos à dos, sans se regarder : Rubek tourne légèrement la tête dans la direction d'Irène, et l'on comprend qu'il s'adresse à elle tandis qu'elle l'écoute, tête baissée. Légèrement en retrait, la Diaconesse, debout, est le témoin silencieux de cette conversation douloureuse. Sa présence est significative ; en l'insérant, l'artiste ne cherche pas à rendre l'action dramatique – Irène sur le point de poignarder Rubek, interrompue par la Diaconesse – ni l'atmosphère dominant le moment choisi – le

⁷⁸⁹ Après des années de guerre conjugale, Dagny tenterait de quitter son époux, mais son jeune amant, Wladyslaw Emeryk, l'abattrait d'un coup de feu en 1901.

bref instant de communion à la chute de l'acte. En revanche, il représente simultanément l'irruption de la Diaconesse à la fin de la scène et l'atmosphère prévalant jusque là, gardant de cet acte l'image de l'homme et la femme inaccessibles l'un à l'autre, tous deux accablés par un destin inexorable symbolisé par la figure droite et silencieuse de la Nonne. Le dessin est épuré et linéaire, les personnages tracés en quelques traits fins, comme dans l'autre version de la même époque, T 2419 (fig. 148). On y retrouve Rubek et Irène assis chacun de son côté, mais la distance entre eux s'est accrue et leur solitude intérieure n'en est que plus visible. La diaconesse a disparu, laissant le couple face à lui-même. Le décor a quelques affinités avec les indications de l'auteur pour le deuxième acte – « **le paysage s'étend comme une étendue sans fin, sans arbre, qui se termine par un large lac de montagne** ». Bien que Munch dans la courte note écrite au-dessus du dessin, qui relie la pièce à sa rencontre avec Ibsen en 1895, intitule la scène *Irène et Rubek à la source*⁷⁹⁰, nulle source n'apparaît. C'est au contraire un décor maritime : la jetée et les arbres au loin, la ligne sinueuse du rivage et ses énormes rochers sont les attributs de la côte d'Åsgårdstrand qui accompagnent la plupart des scènes de la *Frise de la Vie*. Munch restitue différemment la valeur symbolique accordée dans le texte à l'élément de l'eau en tant qu'élément purificateur - l'action de Rubek qui dans la scène se lave les mains, correspond à sa régénération morale qu'il entreprend au même moment – bien que l'action ne soit pas pour autant dénuée d'ambiguïté par la charge de la référence biblique.

Ce transfert du décor d'un lac de montagne vers un décor maritime est loin d'être anodin, puisqu'il remet en cause toute la logique dramatique, mais aussi la symbolique du décor de la pièce, dont l'évolution en trois endroits différents, suivant l'ascension de la montagne - au sanatorium en bas au premier acte, près de ce lac sur le plateau désert au second acte, sur les sommets au dernier – accompagne la libération spirituelle des protagonistes. Pourquoi donc modifier le décor, puisque récit et écriture sont ainsi bouleversés sans que cette modification apporte en contrepartie un surcroît d'expressivité ? En réalité, le choix est exclusivement dû au vocable relevé dans le texte, cette « nuit d'été » qui relie toute une série de tableaux de la *Frise de la Vie*, et qui fait basculer l'artiste dans son propre univers pictural, dans lequel il entend insérer la scène. Celle-ci devient une transposition de *Mélancolie* : l'homme accablé, assis au premier plan devant le rivage. L'artiste lui a pour les besoins de la trame ajouté son pendant, Irène, dont la silhouette blanche assise sur les rochers est héritée du tableau *Inger sur la plage*⁷⁹¹.

Mais la position de l'homme est accentuée par rapport à celle du héros de *Mélancolie*. Voûté, tête baissée, un bras soutenant sa tête, l'autre coude reposant sur les genoux, il opère un syncrétisme des formules de *Mélancolie* et *Cendres*.

Les libertés prises avec la pièce pour un dialogue toujours plus unilatéral entre

⁷⁹⁰ L'inscription de Munch est interprétée ainsi par S. Børnstad, avec les incertitudes liées au peu de lisibilité de l'écriture : « Toute mon exposition que j'ai montrée à Ibsen 1894 [? 95 ?] Blomqvist – la Frise de la Vie – Le Jour de la Résurrection [?] – les portraits caricaturés en animaux – Irène Rubek à la source » [plus bas : illisible] (T 2419)

⁷⁹¹ *Inger sur la plage*, 1889, huile sur toile, 125 x 162, Bergen, Rasmus Meyer Samlingen.

oeuvre et image étaient encore permises par cette démarche inhabituelle de mise en rapport direct entre les deux oeuvres : soit par l'insertion dans le livre, soit par la légende, l'artiste rééquilibrait ce que l'iconographie mettait en danger et revendiquait le statut d'illustration. Lorsqu'il reprend la pièce beaucoup plus tard sur le carnet T 195 (entre 1927 et 1930), les croquis réalisés en autant de reprises de *La Frise de la Vie*, montrent la progressive dissolution de ce lien ténu.

Le drame d'Ibsen traitant de sentiments évoqués aussi bien dans *Cendres* – l'amertume et la trahison amoureuses – que *Mélancolie* – la souffrance de l'artiste, l'immensité de la nature à côté de laquelle les tourments humains sont dérisoires – T 195-65 (fig.149) est encore un syncrétisme réussi du contexte dramatique et des deux tableaux : le décor est donc partagé entre le rivage maritime à gauche et la clairière rocailleuse de la forêt de *Cendres* – un décor qui est aussi, en réalité, celui de *Sphinx*. Une forêt qui n'est plus faite de troncs morts, mais d'arbres touffus et vigoureux. Au premier plan, Rubek a repris la pose de T 2419, tandis qu'Irène se tient droite, face au spectateur. Sa nudité indique son caractère de modèle, sa posture diffère de celle de *Cendres* : ses mains ne reposent pas sur la tête, mais légèrement au-dessus, ce qui confère à tout son maintien un caractère hiératique ; la pose frontale, totalement figée – les jambes serrées l'une contre l'autre, les pieds en danseuse, les bras levés – et l'inexpressivité du regard font d'Irène une figure déshumanisée dont Rubek accablé se détourne. Leur incompatibilité générique est marquée formellement par la disproportion de taille entre les personnages et par le graphisme, qui noircit la figure de Rubek par un réseau de hachures plus ou moins serré, en contraste avec la silhouette claire d'Irène, où le trait se limite aux contours anatomiques, se découpant contre la forêt. La scène devient pure expression symbolique du drame vécu : celui du mythe de Pygmalion, mais un mythe inversé ou, au lieu de donner vie à sa création, Rubek a changé un être humain en statue : c'est le drame de l'artiste que de posséder « le regard de la Gorgone »⁷⁹² qui déshumanise ce qu'il voit. Munch a admirablement retranscrit cette référence latente, au prix de la compréhension dramatique, libérant la scène de tout oripeau réaliste pour la situer dans le monde symbolique et mythologique.

C'est lorsqu'il sait adapter l'expressivité symbolique de son écriture à la trame fictionnelle des pièces d'Ibsen que Munch atteint cette augmentation iconographique qui est la justification de l'illustration. Mais les croquis succédant à celui-ci et utilisant le biais de la transposition amorcent déjà la rupture de ce fragile équilibre et entraînent l'artiste vers un simple dialogue avec lui-même dans lequel le texte n'est plus qu'un outil : T 195-78 et 79, malgré le traitement plus narratif – ou peut-être pour cette raison – appartiennent avant tout au registre de *Cendres*.

La ponctuation régulière du carnet T 195 par des dessins indiscutablement inspirés par la pièce (T 195-64, T 195-80,87,157,158) ainsi que celle de *John-Gabriel Borkman* (T 195-117, T 195-119) portent à étudier de près tous les croquis du carnet : l'homme assis sur un fauteuil, accablé (T 195-63,67,68), est-il Rubek ? La femme qui prend une pose de modèle (T 195-82)⁷⁹³ est-elle une évocation du passé d'Irène ? Ces hypothèses, non retenues dans le catalogue de 1975, restent très plausibles au regard des dessins qui les

⁷⁹² Levy, « Skulptur som intertekst i *Når vi døde vågner* », *Agora*, 1993, p. 312.

environnement. De même, on remarque, dans cette série d'une certaine unité stylistique, la réapparition de compositions de plusieurs tableaux de la *Frise de la Vie*, dont le thème s'accorde avec certains sentiments exprimés par les protagonistes de la pièce.

Le dessin suivant immédiatement *Irène et Rubek-Cendres*⁷⁹⁴ reprend le double décor de la scène, mais remplace le couple par un homme de face au milieu des arbres, tandis qu'un couple se promène sur la plage : syncrétisme des thèmes et compositions de *Mélancolie* et *Jalousie* – deux oeuvres au sujet en définitive très proche. Cette intrusion de *Jalousie* dans le monde d'Ibsen est certainement due à la lecture biographique que Munch en fait, puisque le tableau mettait en scène le couple de « Stachu et Ducha » tel que la scène illustrée immédiatement avant par l'artiste lui évoquait. *Jalousie* était un tableau des relations quelque peu perverses entre le couple ; les témoignages, que la confusion (ou la partialité malveillante, comme celle de Strindberg) rend sujets à caution, semblent indiquer que Przybyszewski réclamait un ménage à trois dont il était le premier à souffrir⁷⁹⁵, le tiers représenté dans le tableau étant parfois interprété comme Munch, mais en fait plus vraisemblablement Strindberg. Cette relation ambiguë est assez proche du jeu aigre-doux auquel se livrent Rubek et Maja, dans lequel une certaine jalousie le dispute malgré tout à la lassitude conjugale. *Jalousie* est également le sentiment dominant chez Irène, lorsqu'elle fait la connaissance de la jeune épouse de l'homme qu'elle aime. Le parallèle a d'ailleurs déjà amené l'artiste dans une de ses toutes premières illustrations, une vision des trois femmes de la pièce fortement héritée de *Sphinx* (fig. 72), à représenter Maja près d'un arbre, tendant la main comme pour cueillir une pomme – image explicite sur laquelle repose la version principale de *Jalousie* (fig. 63).

Pourtant, malgré les parallèles, l'artiste n'a pas cherché à exploiter les possibilités que lui offrait le drame. De fait, il est difficile d'identifier précisément la scène, de toute évidence allégorique et hors du contexte dramatique : s'agit-il vraiment de Rubek, jaloux de l'idylle naissante entre Maja et Ulfheim ? Pourtant, ce sentiment est à peine évoqué, et n'a aucun rôle dramatique, puisque la rupture de Rubek et Maja se consomme sans heurt, naturellement, au fur et à mesure que les deux protagonistes (re)trouvent leur *alter ego*. Le seul personnage réellement rongé par la souffrance amoureuse est en réalité Irène, mais ce n'est pas elle que l'artiste a choisi de placer en tant que victime. Le rivage de *Mélancolie*, par son lien avec la scène de l'acte II, pourrait également indiquer que le couple est celui de Rubek et d'Irène, mais cette hypothèse se heurte au personnage principal – à moins que la vision du couple soit plus mémorielle que réelle (comme le couple de *Mélancolie* pouvait être le souvenir du personnage/Munch).

Les affinités thématiques ne suffisent dès lors pas à faire de ce dessin une

⁷⁹³ La différence stylistique entre T 195-75, qui est semble-t-il une réelle étude de modèle, et T 195-82 au caractère plus fictionnel, laisse à penser que la pose de T 195-82 n'est pas retranscrite, mais imaginée.

⁷⁹⁴ *Jalousie - Quand nous nous réveillerons d'entre les morts*, 1927-30, encre, encre, 208x170, T 19566

⁷⁹⁵ La philosophie conjugale de Przybyszewski est exprimée dans l'ordre que le héros de *Vigile* donne à sa maîtresse : « Tu dois l'embrasser maintenant. Tu le dois. Je donne ma femme à l'artiste, moi le roi. » (*Vigilien*, 1895 mais daté 16.11.1893, cité in R. Stang, p.111)

illustration, et l'image appartient avant tout au monde de Munch. Le même déséquilibre empreint le croquis T 195-85, qui reprend la composition de la *Danse de la Vie*, même si les héroïnes évoquent les personnages de la pièce, notamment la silhouette de la jeune fille en blanc, transposition exacte de celle d'Irène dans le croquis légendé par Munch *Les morts se réveillent*⁷⁹⁶. Entre ce dessin et celui mettant en scène indiscutablement Irène et la Diaconesse (T 195-87), une variante de *Vampire* (T 195-86), tableau qui peut également exprimer la passion déchirante de Rubek et Irène, « **cette lutte entre l'homme et la femme que l'on appelle l'amour** ».⁷⁹⁷

Ces croquis exécutés à la suite, comme une « *Frise de la vie* de Rubek et Irène », ne sont en définitive qu'un jeu de références rapides et éphémères. Même si un lien thématique avec la pièce est indiscutable, ils consacrent en réalité le retour du peintre vers son propre univers. Les parallèles eux-mêmes sont souvent partiels, issus d'un point commun plus que d'une totale identité de destin. Une des raisons de ces transpositions en série apparaît à la lecture du texte de Munch sur sa *Genèse de la Frise de la vie*. Dans ses souvenirs sur la rencontre avec Ibsen en 1895, l'artiste établit des parallèles thématiques entre *Quand nous nous réveillerons d'entre les morts* et plusieurs de ses tableaux (annexe 4) : *Sphinx* en tout premier lieu, mais également *Mélancolie* et *Jalousie*, qu'il décrit comme « **le Polonais qui gît une balle dans la tête** ». Comme souvent, l'artiste opère un amalgame entre oeuvre, lecture biographique et référence littéraire : le couple de Przybyszewski et sa femme Dagny, qu'il met en parallèle avec les héros d'Ibsen, lui a effectivement servi de modèle pour son tableau de *Jalousie*, mais le Polonais ne « gît une balle dans la tête » ni dans un tableau ni dans la vie ; c'est sa femme qui a été victime du coup de feu sanglant. Le caractère approximatif des références, tant verbales que littéraires ou artistiques, fruit de l'esprit de Munch plus intuitif et spontané qu'exact, est une des explications de ces va-et-vient entre texte et image dans un cadre nébuleux hors de toute hiérarchie ou logique.

Insertion décroissante dans le contexte fictionnel, puis simple commentaire à la fiction, l'image reprend sa distance avec le texte. Le mouvement circulaire qui a poussé le peintre à abandonner son oeuvre pour se plonger dans celle d'Ibsen, puis subtilement revenir vers son matériau premier, s'achève avec l'utilisation du contexte littéraire en tant que prétexte à exploration de ses propres compositions. Les apparitions de *Cendres* ou *Vampire* à côté des illustrations de *Quand nous nous réveillerons d'entre les morts* étaient un dialogue à distance, la composition initiale n'étant pas mise en cause. La transposition littéraire de *Jalousie* montrait déjà une exploration formelle par la fusion de deux tableaux antérieurs, permise par le prétexte dramatique vite abandonné. La même démarche de variantes graphiques autour du thème pictural, marque certains croquis de *Peer Gynt*, dans lesquels l'épisode littéraire permet à l'artiste de découvrir de nouvelles significations à sa propre composition. La nature de la fiction se révèle en définitive être de peu d'importance, puisque les mêmes tableaux resurgissent quelle que soit la pièce évoquée : *Mélancolie* est appliqué aussi bien aux *Prétendants* qu'à *Quand nous nous réveillerons d'entre les morts* ; également pour cette pièce *La Danse de la Vie*, *Cendres* et *Sphinx*, qui

⁷⁹⁶ *Les Morts se réveillent*, ca 1930 ?, encre, 338x208, T 217-5.

⁷⁹⁷ Note de Munch, MS N 30.

réapparaissent dans *Peer Gynt*. Délaissant le récit pour se concentrer sur le sentiment archétypal, l'artiste finit par prendre la fiction comme prétexte pour renouer le dialogue - avec lui-même.

Quatre dessins ainsi qu'une hectographie, recensés comme illustrations de la scène de *Peer et les filles des pâturages*, reprennent ainsi les compositions des tableaux déjà étudiés dans des variantes graphiques stylistiquement et sensiblement très différents. *La Danse de la Vie* (fig. 140) et *Sphinx* (fig. 139) sont des visions douloureuses du rapport amoureux, des poèmes symboliques, transcendant le portrait individuel dans une réflexion métaphysique. Les dessins présentés, eux, sont croqués rapidement. L'hectographie, par exemple, a été réalisée pour commenter une situation précise, et n'a pas d'ambition autre que d'exprimer la pensée du moment de son auteur. L'atmosphère est – apparemment - gaie, le paysage souriant, les personnages bien vivants ; le style est léger et réaliste, anecdotique, au bord de la satire, très proche en effet des dessins de *Peer Gynt*.

L'image la plus réceptive au contexte dramatique est l'hectographie (fig. 155). Dans une composition transposée de la *Danse de la vie*, elle retranscrit la dernière phrase de la scène entre Peer et les bergères : « **Elles dansent sur les coteaux avec Peer Gynt au milieu d'elle** . ». En effet, l'homme au centre fait valser une jeune fille, tandis qu'autour d'eux les deux autres attendent leur tour . Le paysage est bucolique, assez proche des indications de l'auteur (« **coteaux bas et dénudés au pied des hautes montagnes** ») ; les filles sont jolies, bien qu'ordinaires. La fille en noir, bien campée sur ses deux jambes, est quant à elle plus vulgaire que tragique. Le couple n'est également qu'une lointaine résonance de celui de la *Danse de la vie* : si l'homme paraît grave, la jeune femme est souriante. Par sa coiffure et sa robe fleurie, elle s'apparente en réalité beaucoup plus à un autre personnage du tableau, la jeune fille à gauche. Mais la simple inversion de la position du couple modifie le sens de la triade : la composition n'a plus une partition tertiaire, mais binaire, avec deux personnages clairs et gais à gauche et deux personnages sombres et tristes à droite, composition encore plus nette dans le dessin au crayon et à l'encre (fig. 156), où les deux jeunes filles semblent jumelles. La parabole n'est dès lors plus la même, et l'on suit de gauche à droite le destin de la jeune fille gaie et innocente, qui croit trouver le bonheur en l'homme mais n'en ressort que détruite et aigrie. C'est bien l'histoire de ces jeunes filles, qui s'adonnent à la futilité pour tromper leur chagrin :

« PEER GYNT , dansant avec elles Le désir s'attriste, la pensée s'amuse. Dans les yeux le rire, les pleurs dans la gorge » ,

mais c'est surtout une version plus explicite d'un des multiples sens que l'on peut trouver dans le tableau. La variante littéraire a permis à l'artiste de jouer avec son oeuvre originale, objet principal de son attention.

La même atmosphère satirique domine dans le dessin au crayon gras (fig. 157) , cette fois une variation sur *Sphinx* dans un style diamétralement opposé au tableau. Mais de même qu'il manipule les modèles, l'artiste mêle les personnages si bien qu'on ne discerne plus le sujet réel de la scène. C'est très certainement Peer, ce jeune homme sûr de lui, qui aborde avec un grand sourire les trois filles. Son attitude est celle du séducteur confiant, un brin arrogant : campé sur une jambe, il a une main sur la hanche, tandis que

de l'autre il arrange sa coiffure. Les trois filles ont encore la sensualité vulgaire des filles des pâturages : leurs poitrines sont soulignées, qu'elles soient dénudées ou qu'elles transparaissent sous la robe. Mais leur silhouette et leur visage ont changé, et aux traits des jeunes bergères se mêlent peu à peu ceux des autres personnages féminins : la jeune fille à gauche, qui a repris l'attitude du personnage de *Sphinx* dans la version de Bergen, s'éloignant du groupe, rappelle par sa silhouette Solveig guettant Peer dans l'affiche de 1896. La fille du milieu a une robe blanche ouverte sur son corps nu, tout comme Ingrid dans les transpositions de *Cendres*. Quant à la femme noir, qui semble bien vieille pour être une bergère, elle a la dureté et la laideur fatiguée de la femme troll, qui revient poursuivre Peer au troisième acte.

Les mêmes personnages se retrouvent dans le dessin au crayon⁷⁹⁸, mais le personnage de Peer n'est qu'esquissé. L'attention se concentre sur les trois filles, plus proches et reliées entre elles, comme enchaînées par un trait fin à la hauteur des jambes. Qu'elles vivent dans le rêve comme Solveig, dans la jouissance comme Ingrid ou dans l'amertume comme la femme troll, leur sort est le même, semble nous dire l'artiste : condamnées à aimer et être trahies.

A cette variante autour des conquêtes de *Peer*, s'ajoute celle du dessin à l'encre de Chine⁷⁹⁹ sur le dilemme du héros tout au long de la pièce : déchiré entre sa fascination pour la pureté de Solveig, son besoin de sensualité et de joie de vivre, qu'il trouve chez l'exubérante mais perfide Anitra, et sa culpabilité envers la dévouée mère Åse, Peer, tête baissée, constate l'inconséquence et l'échec de sa vie.

Ces dessins montrent le subtil glissement de l'artiste du monde d'Ibsen au sien propre. Définitivement éloignés de la trame, simples commentaires visuels sur le thème de la pièce extrait de son contexte, ils ne sont que des variantes littéraires du sujet propre à l'artiste, qui en incarnant des personnages autres, servent à mettre en relief le caractère universel de l'archétype décrit par le tableau. Dans ce sens, le terme illustration est ici définitivement impropre, et celui choisi par les conservateurs du musée Munch de « paraphrase » paraît plus pertinent. Cependant, accepter le concept de paraphrase, c'est-à-dire « **formulation différente d'un énoncé sans altération de son contenu** »⁸⁰⁰, implique de considérer le rapport texte/image comme inversé : non plus l'image, inspirée d'une création antérieure mais adaptée aux exigences d'un texte qu'elle a vocation de transposer visuellement, mais le texte utilisé comme explication d'une image considérée comme source première. En empruntant les personnages à la pièce pour les insérer dans sa propre oeuvre, Munch se nourrit de l'oeuvre d'Ibsen mais en extrait sa propre vérité graphique. Le soliloque artistique qu'il se tient ainsi trouve un parallèle avec celui de Picasso, non en tant qu'illustrateur, mais en tant que copiste parodique, lorsqu'il prend les tableaux des Anciens comme point de départ de séries plus ou moins révérencieuses qui finissent par n'appartenir qu'à lui : tant dans la lecture biographique (dans la série du

⁷⁹⁸ *Peer Gynt* : *Les Conquêtes de Peer*, crayon, 215x275, T 1624.

⁷⁹⁹ *Peer Gynt* : *Les Conquêtes de Peer*, crayon et encre de Chine, 215x275, T 1620.

⁸⁰⁰ *Grand dictionnaire encyclopédique Larousse*, t.11, « paraphrase » p.7815.

Déjeuner sur l'herbe, la version de juillet 1961 montre que le peintre porte les traits de Picasso, face à Jacqueline)⁸⁰¹ que dans son appropriation des personnages, comme dans la *Série 347* où Raphaël et la Fornarina (déjà objets d'appropriation par Ingres) sont embarqués dans une suite d'improvisations tumultueuse n'ayant plus aucune parenté ni stylistique ni thématique avec la source d'inspiration initiale.

Pour autant, chez Munch la mise en parallèle entre tableau et pièce n'est jamais injustifiée. Munch ne va pas jusqu'à des détournements majeurs, ou des abandons purs et simples de la thématique ibsénienne. La démarche reste littéraire, le peintre utilisant les références fictionnelles comme autant de variations discursives autour de la forme première, qui lui permettent d'explorer toutes les possibilités signifiantes de sa composition picturale. Mais le procédé général de transposition d'oeuvres antérieures à des fins illustratives, quel que soit le degré d'insertion dans le contexte littéraire, bouscule quoi qu'il en soit l'un des principaux présupposés de l'illustration, l'antériorité de la source littéraire. Même s'il procède à des aménagements formels à la lecture du texte – aménagements dont l'importance reste à sa discrétion – l'artiste accorde dès lors un statut à l'image qui, par son investissement personnel, ne peut que faire basculer le rapport entre texte et image en faveur de cette dernière, renversant un rapport de forces ancré dans la plus profonde tradition. Munch se situe encore une fois dans une évolution générale, celle qui au tournant du siècle dernier a consacré la naissance du livre d'artistes. La démarche n'est d'ailleurs pas limitée à l'art du livre, Chagall en donnant un bon exemple dans le domaine scénique. Quand en 1911, il réalise le décor de *Mourir content* pour le metteur en scène Nicolas Evreïnov, il ne fait qu'utiliser un immense agrandissement de son tableau *Saoul*. Huit ans plus tard, le Théâtre d'Essai de l'Ermitage lui commande des maquettes pour *Les Joueurs* et *Le Mariage* de Gogol ; il reprend dans le contexte des *Joueurs* un ancien motif du tableau *Le Saint Voiturier* – l'homme assis sur une chaise, la tête rejetée en arrière, motif qui réapparaît de façon récurrente dans les différentes versions de *L'Homme à la tête renversée*. Un des projets pour une toile de fond représente un *Voyageur* parcourant la terre à grandes enjambées ; **« le motif de cette dernière oeuvre est emprunté à l'aquarelle *Pourim du cycle du Gymnase juif*, et Chagall s'en était servi déjà six mois auparavant pour un transparent destiné aux fêtes de la Révolution. Avec la légende empruntée à la pièce de Gogol, 'Hé ! cocher !', ce motif prend maintenant un sens nouveau »**.⁸⁰²

Picasso, dont le corpus impressionnant d'illustrations comporte comme chez Munch toute une palette graduée dans l'étroitesse du rapport au texte, peut également importer ses propres tableaux dans le domaine de l'illustration. Les affinités thématiques, à défaut de la restitution narrative, justifient la série de variations qu'il réalise pour *Le Chef-d'oeuvre inconnu* de Balzac sur le sujet déjà exploré picturalement du *Peintre et son modèle*, pour lequel il accorde comme Munch une grande importance au principe de la répétition. La série d'illustrations agit comme **« la révélation du contenu latent de toute son oeuvre [sexualité et mort] », mais également provoque la réapparition d'anciens thèmes ; « sorte de mise en abyme, cette entreprise d'autoréférence vient**

⁸⁰¹ Cité in J. Moulin, p. 73.

⁸⁰² F. Meyer, p. 131.

encore accroître le phénomène de la répétition qui structure la série du Peintre et son modèle ».⁸⁰³

Le jugement de G. Bertrand sur ses illustrations de *Saint Matorel* de Max Jacob est beaucoup plus sévère, qui reproche à l'artiste « une superbe désinvolture », considérant qu'il a traité le texte comme simple prétexte, pour « traiter sans aucune contrainte » ses thèmes personnels : à propos de sa planche *Mademoiselle Léonie dans une chaise longue*, G. Bertrand s'interroge : « **Picasso ne fait-il guère plus, une fois encore, qu'insérer dans une suite d'illustrations, sous le couvert de la représentation d'un des personnages du livre, une nouvelle variation sur l'un de ses thèmes préférés durant toute cette époque ? N'y a-t-il pas quelque supercherie à donner un titre très déterminé**⁸⁰⁴ **à une gravure qui eût pu tout aussi bien être intitulée Femme dans une chaise longue, sans que cela porte le moindre préjudice à l'appréciation esthétique de l'oeuvre ?** »⁸⁰⁵ En fustigeant la démarche d'un certain nombre d'artistes, G. Bertrand minimise l'importance de la revendication par l'artiste lui-même de son oeuvre en tant que commentaire au texte, mais ses reproches contiennent une part de vérité qui a été profondément ressentie dans notre cas par Munch. Le fait qu'il ait abandonné le projet d'édition des *Prétendants à la couronne* pour ce motif, et qu'il ait entretenu ensuite un rapport à l'oeuvre d'Ibsen exclusivement privé, est preuve d'une grande intégrité artistique en ce qu'il ne s'autorisait ce jeu d'images que sous la condition expresse d'être, non un illustrateur, mais un lecteur.

III – Prolongements du dialogue artistique dans les oeuvres individuelles

Au cours de la lecture, le peintre par sa vocation est revenu nécessairement à ses propres préoccupations, instaurant une relation bilatérale entre texte et image. L'interprétation personnelle s'est manifestée non seulement dans le traitement des images, mais dans leur choix même, conduisant l'artiste à sélectionner dans l'oeuvre littéraire en priorité les thèmes et les situations qui présentaient des parallèles avec ceux déjà traités pour leur résonance personnelle ou artistique dans son oeuvre peint. Parmi la vingtaine de pièces d'Ibsen, les six choisies par le peintres sont celles qui traitaient de thèmes auxquels il s'était déjà montré particulièrement sensible : la solitude et l'incommunicabilité ; la fragilité de l'existence et ses affres devant les spectres de la maladie, la vieillesse et la mort ; le peu d'humanité de l'être – autant de sujets développés

⁸⁰³ M. Gagnebin, « La répétition de la série *Le Peintre et son modèle* de Picasso », extr. de R. Passeron, *Création et Répétition*, Paris, 1982, p. 40.

⁸⁰⁴ **En note à cette citation, l'auteur précise que les titres ont été gravés par l'artiste lui-même dans la marge de ses planches.**

⁸⁰⁵ G. Bertrand, p.98.

dans sa dialectique picturale avant même qu'il s'attelle aux drames d'Ibsen - au risque de ne choisir qu'une partie de la large palette thématique de l'auteur.

Cette interractivité constante dans cette production entre oeuvre peinte et fiction littéraire n'a de fait pu être possible que par l'existence d'une indéniable affinité spirituelle entre les deux artistes. Quoi qu'en dise le mythe, celle-ci ne s'étend pas à tous les artistes scandinaves, et la sensibilité commune à Ibsen et Munch se démarque profondément de la tonitruante foi de Bjørnson ou de la désinvolture cynique de Hamsun. Les deux artistes se sont retrouvés dans une fragilité avouée, que vient accentuer plus que compenser une lucidité intellectuelle implacable ; mais chez Ibsen elle demeure contrôlée par le filtre de la dérision, tandis qu'elle s'impose chez Munch par la présence de l'expression émotionnelle. Cette réelle parenté spirituelle qui s'affirme dans le corpus étudié, a-t-elle eu une empreinte plus générale, chez le peintre comme chez le dramaturge ? Les transpositions multiples de ses tableaux de Munch ne sont-elles pas un indice que les rapports de parenté dépassent peut-être la simple affinité ?

Ces questions entraînent dans un chemin dangereux par son ouverture sur une thématique abstraite ; l'étude du corpus de travaux choisi avait justement pour vocation d'établir de façon précise les champs d'application concrète de ce dialogue artistique et d'éviter les considérations générales aboutissant trop souvent à des mises en évidence de parallèles thématiques qui – s'ils peuvent être traités avec plus ou moins de similitudes - se retrouvent pour la plupart chez tout artiste de quelque culture que ce soit. Certaines études sont en effet victimes de l'enthousiasme de leur auteur qui tend à considérer comme preuve d'un dialogue artistique le traitement commun de thèmes aussi universels que le soleil, la mort ou la souffrance amoureuse.

Cependant, notre étude ne peut être complète sans un certain nombre d'éléments de réponse au constat suivant : l'importance de ces travaux – essentiellement graphiques – inspirés par l'oeuvre d'Ibsen, et l'affirmation toujours plus grande de leur caractère plastique, a dû, selon toute probabilité, laisser des traces dans l'oeuvre peinte de Munch. Pourtant, aucun tableau dans le titre ou la narration ne comporte une référence avouée à une quelconque pièce. L'importance de l'auteur pour Munch aurait-elle pu aboutir à la création de tant de travaux de scénographie, illustrations et commentaires graphiques sans qu'elle ait persisté dans son oeuvre peinte ? Inversement, le peintre, dont la renommée naissait vers 1885, a-t-il pu instaurer une relation réciproque et inspirer les dernières créations de son aîné ?

Maintenant la démarche poursuivie jusqu'ici, nous nous cantonnerons à l'étude des conséquences directes de ces travaux, et nous tenterons de déceler dans les oeuvres individuelles des deux grands artistes des traces tangibles d'influence, laissant la question ouverte des affinités aux spécialistes de la culture norvégienne. Le meilleur exemple de ces épineuses questions de parenté – voire paternité – artistique est l'influence qu'on a voulu voir du tableau de Munch *Sphinx* sur la dernière pièce d'Ibsen.

1 - Dialogue ou influence : Quand nous nous réveillerons d'entre les morts, ekphrasis de Sphinx ?

Le peintre a-t-il pu par ses oeuvres offrir des sources d'inspiration au dramaturge Ibsen ? La différence d'époque entre l'écrivain et le peintre conduit à exclure toute hypothèse de ce genre jusque dans les années 1890. Munch avait commencé à défrayer la chronique dès son premier grand tableau, *L'Enfant malade*, en 1885, mais Ibsen n'est revenu à Christiania qu'en 1891 et ce n'est qu'à cette date qu'il a pu voir les tableaux du jeune peintre tant décrit. Ses derniers drames montrent une ouverture aux nouvelles orientations artistiques, et il n'est pas exclu qu'Ibsen ait pu subir à son tour l'influence de cette nouvelle génération qu'il avait tant marquée. Le problème se pose en particulier pour sa dernière pièce, à la lumière des propres écrits de Munch.

L'importance des auto-citations dans les dessins inspirés de *Quand nous nous réveillerons d'entre les morts* s'explique par une quantité considérable d'analogies entre les oeuvres qui a conduit le peintre à penser qu'il avait pu être une source d'inspiration pour Ibsen. Munch aimait en effet à rappeler qu'en octobre 1895, lorsque le dramaturge était venu visiter son exposition chez Blomqvist à Christiania, il s'était fortement intéressé aux tableaux accrochés. La *Frise de la Vie* ne figurait pas dans son entier, mais les oeuvres les plus chères à l'artiste ainsi que la série de l'Amour – quinze tableaux, « **impressions de la vie de l'âme, qui en même temps forment un développement dans la lutte entre l'homme et la femme que l'on appelle l'amour** »⁸⁰⁶.

Dans son petit opuscule de 1929, *Genèse de la Frise de la Vie*, Munch prend le soin de relier son chef-d'oeuvre à la production d'Ibsen, et relate l'intérêt particulier du dramaturge pour certains de ses tableaux (annexe 4). Cet épisode est mentionné à plusieurs reprises dans les notes personnelles du peintre – notamment repris en quelques phrases rapides dans T 2419 - mais avant tout le fait qu'il soit consigné et accompagné d'un dessin sur la pièce dans la brochure de la *Genèse de la Frise de la Vie* témoigne de l'importance qu'accorde rétrospectivement Munch à l'oeuvre d'Ibsen dans le développement de sa pensée et de son art. Pour la première fois, cependant, apparaît également la possibilité d'une réciprocité d'influence, venant bouleverser notre vision d'une relation somme toute classique, de l'admiration unilatérale d'un artiste pour un maître d'une génération précédente. Dans une note privée, l'artiste va plus loin :

« Pour un tableau Les Trois femmes, il [Hauge] n'a eu que des injures - un tableau qui a très certainement stimulé Ibsen pour sa symbolique de Quand les morts se réveillent Les Trois femmes la femme idéale la putain et la Nonne »⁸⁰⁷

Quel est donc ce tableau dans lequel Munch voyait l'équivalent de *Quand nous nous réveillerons d'entre les morts* ? Comme la plupart des oeuvres majeures du peintre, *Sphinx – Les Trois stades de la femme* existe en plusieurs versions⁸⁰⁸. La première date

⁸⁰⁶ Note de Munch, MS N 30.

⁸⁰⁷ N 68 (non datée). Le style est celui de l'auteur. « *høyst sandsynlig* » : « des plus probables ». Le terme « *tilskynde* » ne signifie pas exactement « inspirer » (« *innflytte* ») mais « inciter », « aiguillonner », « stimuler ».

⁸⁰⁸ *Etude symbolique*, 1893-94, gouache, 56 x 59, M 1033. *Sphinx*, 1894, huile sur toile, 72.5x100, M 57. *Sphinx – Les Trois stades de la femme*, 1894, huile sur toile, 164 x 250, Coll. Rasmus Meyer, Bergen. *La Femme*, 1918-1925, huile sur toile, 200 x 267, M 633. *La Femme*, 1925 ?, huile sur toile, 203 x 317, M 647. A ces tableaux s'ajoutent naturellement de nombreuses versions graphiques.

de 1893-94, mais celle qu'Ibsen a pu voir chez Blomqvist est celle de 1895, qui aujourd'hui se trouve au musée de Bergen, legs de la collection Rasmus Meyer (fig. 139)⁸⁰⁹. La composition inscrit trois femmes et un homme dans un paysage hérité de la côte d'Åsgårdstrand. A gauche, la jeune fille en blanc contemple la mer. Au centre de l'image, une femme nue, campée avec assurance sur ses deux jambes écartées, est adossée à un arbre dont les branches couronnent sa chevelure flamboyante. Elle fait face au spectateur ; son visage maquillé, son sourire provocateur et ses bras repliés derrière la tête sont autant d'invites sensuelles. Elle forme l'axe pivotant du tableau, entre vie et mort, espoir et douleur. En effet, à droite, la femme en noir montre le visage figé et les yeux creux de la souffrance, tout comme l'homme qui, séparé des femmes par un tronc d'arbre mort, s'éloigne, les yeux fermés, une fleur de sang à la main.

La complexité du sens du tableau est attestée par le nombre de titres divers afférents : *La Femme*, *Les Normes*, *Alruner*, *Les Gouttes de sang* sont quelques propositions de l'époque, mais les deux titres aujourd'hui utilisés restent *Sphinx* et *Les Trois stades de la femme*. Le premier titre, *Les Normes*, se réfère aux trois soeurs du destin de la mythologie nordique, incarnation de la naissance, du mariage et de la mort ; on aurait en effet pu voir dans ce tableau, comme dans *La Danse de la vie* la narration diachronique de la vie d'une femme, qui de jeune vierge rêveuse et pleine d'espoir, devient une femme sensuelle puis une vieille femme blessée. Mais le titre *Sphinx – Les Trois stades de la femme*, et la phrase de Gunnar Heiberg – « Toutes les autres sont une. Tu es mille » - que Munch a utilisée comme sous-titre à son tableau dans son catalogue d'exposition de 1894⁸¹⁰ éclairent sur son intention de dépeindre plus la complexité psychologique de l'être que son évolution chronologique.

Peut-on voir dans le tableau de Munch *Sphinx – Les Trois stades de la femme* (1895) une réelle source d'inspiration pour le drame qu'Ibsen écrivit trois ans plus tard, et considérer avec Svenæus cette allégorie des trois femmes comme « **le cadeau du jeune Munch au vieil Ibsen** »⁸¹¹ ? La question d'une éventuelle influence a fortement intéressé les exégètes, tant ceux d'Ibsen que ceux de Munch ; ce point reste l'aspect le plus étudié de la relation entre les deux artistes. Il est pourtant bien difficile de se prononcer avec certitude, dans la mesure où Ibsen, qui n'avait pas pour habitude de citer ses sources, n'a jamais fait mention dans ses notes, souvenirs ou correspondances, ni de sa rencontre avec Munch en 1895, ni d'ailleurs d'une quelconque relation avec le peintre. Michael Meyer, qui reste une autorité à la fois comme traducteur et comme biographe d'Ibsen, passe totalement sous silence cet épisode, et ne consacre à Munch, dans son *Henrik Ibsen* de plus de huit cents pages, que quelques lignes mentionnant ses portraits du dramaturge ! Il est vrai qu'à l'époque du livre, la relation entre les deux artistes était encore assez peu connue, et M. Meyer ne considère pas aujourd'hui comme impossible que la visite d'Ibsen à l'exposition de Munch ait pu l'inspirer pour son drame⁸¹². Daniel Håkonssen non plus, qui voit dans la pièce un signe d'Ibsen de « sa connaissance des

⁸⁰⁹ Pour une étude détaillée du tableau, voir M. Graen, *Das Dreifrauen thema bei Edvard Munch*, 1985.

⁸¹⁰ Cité in A. Eggum, « Munch tente de conquérir Paris », p. 191.

⁸¹¹ G. Svenæus, 1973, I, p. 18.

tableaux d'Edvard Munch du milieu et de la fin des années 1890 »⁸¹³, et note les correspondances entre « l'emploi fortement stylisé des couleurs » des personnages féminins dans la pièce et dans le tableau.

G. Svenæus, qui commence son excellente monographie sur Munch par un parallèle avec la pièce d'Ibsen, prend cependant la version du peintre pour argent comptant :

« Als Dramatiker sind Ibsen und Munch hier einander zutiefst verwandt, und in diesem Fall ist Munch zweifellos der Anreger. Ibsen hat den dramatischen Stoff entdeckt, den Die Frau in drei Stadien komprimiert in sich birgt, und mit intuitiver Sicherheit folgt er dem Pendeln dieser Todssymbolik. (...) Dem noch jungen Edvard Munch wird die ehrenvolle Aufgabe zuteil, Ibsen zu inspirieren, als dieser im Begriff ist Abschied von der Kunst und dem Leben zu nehmen ».⁸¹⁴

Dans le catalogue de 1975, P. Hougen reste beaucoup plus circonspect, et retranscrit le texte de Munch sans commentaire autre que celui-ci : « Avec le recul des ans, il aimait à penser que ses tableaux de l'exposition de 1895 avaient donné à Ibsen des impulsions décisives »⁸¹⁵. En revanche, l'historienne de l'art américaine Mary Wilson adhère avec enthousiasme à la thèse de l'influence et se déclare convaincue que *Sphinx* a été « **une des sources d'inspiration de Quand nous nous réveillerons d'entre les morts** »⁸¹⁶ : « **I have no doubt that when Ibsen wrote When we dead awaken, he had the three women in Munch's painting in mind as he created the visual images of Maja, Irene and the Nun** ». ⁸¹⁷ Selon elle, le personnage qui porte la marque la plus flagrante de l'influence du tableau reste Irène : « **The visualization of Ibsen bears so striking a resemblance to her counterpart in Munch's painting that there can be little doubt that this was the source of inspiration** ». ⁸¹⁸ M. Graen semble admettre également l'influence directe du peintre sur le dramaturge : « **Der wichtigste Beleg für den engen**

⁸¹² Il ne s'agit pas d'une position officielle, mais de la réponse que M. Meyer a bien voulu faire à notre courrier lui demandant son opinion sur cette hypothèse.

⁸¹³ Daniel Håkonssen, *Henrik Ibsen – Mennesket og kunstneren*, Oslo, 1981, p. 258.

⁸¹⁴ « **Dans l'expression dramatique, c'est ici que Munch et Ibsen sont le plus étroitement liés, et en ce cas précis Munch est indubitablement l'inspirateur. Ibsen a découvert la matière dramatique que Les Trois stades de la femme recèle comprimée, et avec une assurance intuitive il suit les oscillations de cette symbolique de la mort. C'est au jeune encore Edvard Munch que revient la tâche glorieuse d'inspirer Ibsen, alors que celui-ci est sur le point de prendre congé de l'art et de la vie.** » (G. Svenæus, 1973, p. 13)

⁸¹⁵ Cat. expo. 1975, Oslo, p. 4

⁸¹⁶ M. Wilson, « Edvard Munch's *Woman in three stages* : a source of inspiration for Henrik Ibsen's *When we dead awaken* », *The Centennial Review*, 1980, n°4, p. 500.

⁸¹⁷ « Je n'ai aucun doute sur le fait que lorsque Ibsen a écrit *Quand nous nous réveillerons d'entre les morts*, il avait les trois femmes du tableau de Munch à l'esprit, tandis qu'il créait les images visuelles de Maja, Irène et la Nonne. » Op. cit., p. 496

⁸¹⁸ « La visualisation d'Ibsen témoigne d'une ressemblance tellement flagrante avec son homologue du tableau de Munch qu'il ne peut guère y avoir de doute sur le fait que celui-ci ait été la source d'inspiration. » Op. cit., p. 498.

Austausch von bildende Kunst und Literatur ist Ibsens Schauspiel Wenn wir Toten erwachen von 1899 und Munchs Gemälde Sphinx von 1894. Hier wird deutlich, wie sehr Munch im Kreis der Schriftsteller geschätzt war und wie befruchtend sein Dreistadienbild auf einen so anerkannten und besonders im Kreis der Berliner-Bohème bewunderten Schriftsteller wie Ibsen wirkte⁸¹⁹.

V. Ystad, spécialiste d'Ibsen, est plus mesurée. Elle note les parallèles entre les deux oeuvres, mais ne pense pas « ***que nous devions pour autant considérer la pièce comme une ekphrasis directe ou comme une transposition dramatique*** »⁸²⁰.

Pour A. Eggum, qui réactualise la question dans le dernier catalogue *Munch og Ibsen*, la question d'influence se pose en sens inverse : « ***la question est de savoir si Munch, comme Heiberg, n'aurait pas de son côté été inspiré pour sa représentation de la nature changeante de la femme par le livre Les Figures féminines dans les drames d'Ibsen, écrit par l'amie de Friedrich Nietzsche Andreas Lou Salomé, traduit par Hulda Garborg, avec une préface de l'ami de Munch Arne Garborg, dans laquelle il affirmait que toutes les figures féminines d'Ibsen se complétaient comme dans un cycle et vues ensemble formaient l'être féminin*** »⁸²¹.

Il est vrai qu'Ibsen n'a pas attendu de découvrir le tableau de Munch pour proposer une vision ternaire de la femme. Nombreuses sont les pièces antérieures à 1895 où apparaît la triade féminine jeune fille innocente / femme passionnée ou sensuelle / femme âgée ou de douleur. Elle se dessine en filigrane parmi la myriade de personnages dans *Peer Gynt* (1867), avec la pure Solveig, les sensuelles Ingrid et Anitra et la pauvre mère Åse ; Munch ne s'y trompe pas, qui réutilise la composition de son tableau pour ses illustrations de *Peer Gynt*. On la devine également dans *Hedda Gabler* (1891) avec Théa, Hedda et la tante Julie, dans *Solness le Constructeur* (1892), avec la douce Kaja, la passionnée Hilde et la triste Madame Solness. Elle s'affirme dans l'intrigue de *John-Gabriel Borkman* (Frida, Madame Wilton et Gunnhild) pour s'imposer comme thème central de *Quand nous nous réveillerons d'entre les morts*.

La division des femmes en ces trois catégories n'est d'ailleurs pas propre à Ibsen, et se retrouve chez plusieurs auteurs. C'est en définitive une vision assez classique au XIXe siècle, où à l'opposition binaire traditionnelle entre la Vierge et la Putain, opposition soigneusement entretenue par l'Eglise qui avait régi pendant des siècles les mentalités et les oeuvres de création, s'est greffée un troisième personnage, celui de la Veuve. En 1859, le jeune Zola propose à son ami Baille une classification, qu'il conteste, et qui est donc traditionnelle : celle de la « fille à parties », la veuve et la vierge. Celle-ci, « ***fleur d'amour (...), amante pure du poète qui le console dans ses rêves dorés*** » n'est plus

⁸¹⁹ « L'exemple le plus important de l'échange étroit entre les arts visuels et la littérature est la pièce d'Ibsen *Quand nous nous réveillerons d'entre les morts* de 1899 et le tableau de Munch *Sphinx* de 1894. On voit ici clairement à quel point Munch était estimé dans le cercle des auteurs dramatiques et quelle influence féconde son tableau des *Trois stades de la femme* eut sur un auteur aussi reconnu et admiré en particulier dans le milieu de la bohème berlinoise qu'Ibsen ». M. Graen, p. 173

⁸²⁰ V. Ystad, « Livet som kunstverk - Henrik Ibsens *Når vi døde vågner* », extr. de L. Wærp, dir., *Livet på likstrå*, Oslo, 1999, p. 62.

⁸²¹ A. Eggum, extr. de cat. expo. 1998, Copenhague, p. 28.

pour lui qu'une vision abstraite car le mariage bourgeois l'a pervertie. Il conclut : « **La noceuse est à jamais perdue, la veuve m'effraie, la vierge n'existe pas** ».⁸²²

Proche de la Veuve par son austérité, le personnage de la Nonne apparaît dans l'art symboliste : on le trouve dans les poésies d'Obstfelder, les sculptures de Barlach, de Georg Minne. Loin des nonnettes charitables qui ont peuplé la littérature populaire, le personnage devient ambivalent et acquiert une dimension fantomatique, inquiétante, qu'Ibsen reprend dans sa pièce.

Thème également plus spécifiquement fin-de-siècle, ce concept que toutes ces différentes espèces féminines ne s'opposent pas, mais se fondent et s'entremêlent dans la nature même de la femme. C'est sa multiplicité qui ensorcelle l'homme : « **La femme est une maudite énigme, que personne ne peut résoudre, et c'est pourquoi je la méprise !** » s'exclame le héros de *La Chambre rouge*.⁸²³ Une nature versatile que la femme est censée elle-même revendiquer, dans des livres dont les auteurs restent masculins, pour exemple *Ainsi parla Zarathoustra* :

« Aber veränderlich bin ich nur
Und wild und in allem ein Weib,
Und kein tugendhaftes :
Ob ich schon euch Männern
'die Tiefe' heiße oder 'die Treue'
'die Ewige', 'die Geheimnisvolle' ».⁸²⁴

Dans ce contexte, *Sphinx* n'est qu'une des nombreuses oeuvres à affirmer la multiplicité de la femme. Le thème est prisé dans la littérature décadente (Hans Jæger l'emploie à loisir dans son *Amour malade* de 1893) au point qu'il devient assez banal au tournant du siècle pour faire partie des poncifs de la conversation : « **Je dis vous, non point par trop de respect, mais parce que je suppose que vous êtes plusieurs femmes** », s'entend ironiser la jeune vierge Ellen Elson dans *Le Surmâle*.⁸²⁵

De même, le motif des trois femmes a parcouru l'histoire de la peinture depuis des siècles. Si les trois Grâces, les trois Parques ou les Jugements de Pâris se sont fait rares, le motif n'a pas entièrement disparu, et on retrouve des triades dans les oeuvres de la fin du siècle, comme les *Jeunes filles au bord de la mer* de Puvis de Chavannes. Si la représentation des trois femmes en groupe ne cherche pas toujours la caractérisation individuelle, celle-ci se dessine dans une thématique très semblable à celle de Munch dans le dessin immédiatement antérieur, *Les Trois fiancées* de Jan Toorop⁸²⁶ : au centre, la jeune fille virginale, incarnation de « **la volonté pure et belle, (...) la souffrance idéale** » ; la fiancée de gauche, aux yeux élargis par la peur, représente « la souffrance

⁸²² Lettre d'E. Zola à J.B. Baille, 1859, citée in R. Jean, p. 32.

⁸²³ A. Strindberg, *La Chambre rouge*, 1879. Cité in M. Graen, p. 163.

⁸²⁴ « Mais je ne suis que versatile Et folle et en tout une femme, Et en rien vertueuse : Même si vous les hommes m'appellez 'la Profonde' ou 'la Fidèle' 'l'Eternelle', 'la Secrète' » F. Nietzsche, *Ainsi parla Zarathoustra*, 1883-85. Cité in M. Graen, p. 111.

⁸²⁵ Alfred Jarry, *Le Surmâle*, 1902, éditions La Pléiade, p. 215.

spirituelle », tandis que celle de droite appartient au monde sensuel par son expression « matérialiste et profane ».⁸²⁷

Le thème des trois âges de la femme revient également au goût du jour, comme dans les *Trois femmes à l'église* de Wilhelm Leibl ou de *Vita Somnium Breve*⁸²⁸. Böcklin, dont les personnages aux silhouettes voilées et hiératiques ont pu inspirer Ibsen, peuple aussi ses tableaux de triades féminines. Il est un des peintres que Munch admirait le plus pour son « feu sacré »⁸²⁹, et *L'Eveil du printemps*⁸³⁰ nous paraît une source directe d'inspiration pour *Sphinx*. Dans ce tableau de 1880, trois femmes se tiennent autour d'un Pan jouant de la flûte : Flora, la femme en blanc qui, en retrait à gauche, cueille une fleur sous un ciel de printemps ; séparée d'elle par Pan, une rivière et des arbres feuillus, baignée de lumière, le corps nu à peine drapé d'une femme qui regarde en souriant le spectateur, se tenant contre un arbre, tandis que dans le coin droit, une femme vêtue de noir, adossée à un tronc d'arbre dénudé, regarde devant elle, pensive. La caractérisation des personnages et le symbolisme de la nature chez *Sphinx* semblent directement hérités du triptyque de Böcklin, mais l'atmosphère est beaucoup plus lourde, les deux personnages que Munch a placés à droite – la femme en noir et l'homme – ayant abandonné toute sensualité pour se parer du masque de la douleur. De l'allégorie bucolique, aux accents botticelliens, de Böcklin, Munch fait une inquiétante et pessimiste danse de la vie, imprégnée de la vision fascinée et méfiante de la femme régissant la fin du siècle.

Tout comme Munch avait lui-même plusieurs sources d'inspiration pour son tableau, Ibsen ne manquait pas non plus d'exemples de triade féminine pour son drame – si tant est qu'il en eût besoin. En outre, si les parallèles entre la dernière oeuvre du dramaturge et le tableau de Munch sont indéniables, et vont bien au-delà du simple motif ternaire - leur caractérisation même est étonnamment similaire – la juxtaposition entre les personnages ne peut être systématique.

Le triangle féminin au coeur duquel Rubek se trouve est en effet constitué d'Irène, la créature éthérée à l'écart du monde, la rêveuse, dont la pureté a autrefois inspiré à l'artiste sa meilleure oeuvre ; face à elle, Maja, dont le nom évoque la Déesse romaine de la Fertilité, est sensuelle et pleine de vie, et abandonne l'existence morne et étouffante que lui impose son époux pour suivre le dionysiaque chasseur Ulfheim ; enfin, silencieuse

⁸²⁶ Pierre Puvis de Chavannes, *Jeunes filles au bord de la mer*, Paris, Musée du Louvre. Jan Toorop, *Les Trois fiancées*, 1893, Musée Kroller-Müller, Otterlo.

⁸²⁷ Cat. expo. 1975, Rotterdam, *Le Symbolisme en Europe*, p.230.

⁸²⁸ Wilhelm Leibl, *Trois femmes à l'église*, 1882, Hambourg, Kunsthalle.

⁸²⁹ Note de Munch, 1891, MM T 128-22r. Dans une lettre à son ami J. Rohde, Munch écrit vers 1892 : « Aussi nul que soit l'art en général ici en Allemagne – je dois pourtant reconnaître une chose – il a l'avantage d'avoir apporté certains artistes isolés qui comptent parmi les plus grands – par exemple Böcklin dont je dirais presque qu'il est au-dessus de tous les peintres d'aujourd'hui ». Lettre non datée (env. 1892) à Johan Rohde, coll. part., transcription archives MM. Citée dans une autre traduction in A. Eggum, 1983, p. 98.

⁸³⁰ A. Böcklin, *L'Eveil du printemps*, 1880, huile sur panneau, 66 x 130, Zürich, Kunsthaus.

mais omniprésente, la Nonne, l'ombre d'Irène, annonciatrice de la mort – d'abord psychique puis physique d'Irène et Rubek.

Cette caractérisation est exprimée visuellement, dans un colorisme qui semble très proche de celui du tableau de Munch : Irène est « **une dame mince, vêtue d'un cachemire fin, couleur blanc crème** », dont la silhouette fait contrepoint à celle de la Diaconesse, en noir naturellement. Maja, « **au sourire plein de vie et aux yeux gais et brillants** », « **vêtue d'un élégant costume de voyage** » au premier acte, le troque contre « une jupe courte (...) qui ne va que jusqu'aux genoux » et des « solides bottes de neige ». La nudité du personnage de *Sphinx* n'est pas reproduite – le théâtre ne permettant pas toutes les licences de la peinture – mais l'insistance de l'auteur sur la courte jupe a son importance, tout comme son visage lorsqu'elle apparaît au dernier acte « rougissante et excitée », poursuivie par le faune Ulfheim.

Pourtant, le parallèle ne peut être poussé jusqu'à son terme entre les femmes d'Ibsen et celles de Munch. Dans le trio de *Quand nous nous réveillerons d'entre les morts*, Maja est la plus jeune, et c'est sa jeunesse qui la rend assoiffée de vie, elle qui étouffe auprès d'un homme plus âgé, mélancolique et amer, peu préoccupé par son bien-être. La description de Maja « assez juvénile, avec un visage plein de vie et des yeux gais et brillants, avec pourtant une suggestion de lassitude » la présente comme une jeune femme gaie et fraîche, peut-être une victime, certainement pas une femme fatale. Le rapport même entre Rubek et Maja est à l'avantage de l'homme, et évoque plus les tableaux tardifs du *Séducteur* de Munch que le pouvoir destructeur de la femme de *Sphinx*.

De la même façon, Irène est loin d'être l'exacte réplique de la jeune vierge, et possède également des traits de la femme du milieu. Ibsen reconnaissait qu'elle devait avoir « au moins quarante ans »⁸³¹ ; après son passé de modèle chez Rubek, elle s'est acharnée à se détruire par une sensualité marchande, exposant sa nudité non pour l'art, mais comme objet de concupiscence aux clients de halls de variété. S'accusant également d'avoir tué deux de ses maris ainsi que tous ses enfants dans des phrases assez sibyllines, elle représente, plus que Maja, le danger de la sensualité. C'est d'ailleurs comme « la femme perdue », dont « **la vie spirituelle est celle de la sensualité et au bord de la folie** »⁸³² que le personnage est perçu à la première lecture. Son discours comme ses actions montrent que sa distance au monde confine parfois à la folie ; dans sa « tendance à la schizophrénie »⁸³³, elle porte en elle les doubles représentations de la Vierge et la Putain, déchirée qu'elle est entre la peur et le désir de sensualité. Elle accuse Rubek d'être son bourreau, lui reprochant de n'avoir jamais vu en elle la femme, mais

⁸³¹ Gunnar Heiberg a rapporté l'anecdote suivante dans *Aftenposten* n°230, 1911 : il avait demandé à Ibsen quel devait être l'âge d'Irène. Ibsen répondit qu'elle devait avoir vingt-huit ans, Heiberg pensait qu'elle devait au moins en avoir quarante. Ibsen partit vexé, mais écrivit le lendemain à Heiberg : « Vous aviez raison. (...) Irène a environ quarante ans. » Cité in F. Helland, « Irene : objekt eller subjekt ? », extr. de L. Wærp, p. 147.

⁸³² *Kirke og Kultur*, Kristiania, 1900, p. 124. Cité in L. Wærp, p.18.

⁸³³ A. Sæther, p. 342.

avoue avoir porté sur elle une épingle pour le tuer s'il s'approchait d'elle : Irène, plus qu'Hedda Gabler, reprend le mythe de Salomé, non pas tant celle de l'Histoire sainte que celle d'Oscar Wilde, qui tue Jean-Baptiste parce qu'il ne répond pas à son amour. Mais sa souffrance morale l'apparente aussi à la femme de douleur de *Sphinx* : Irène ne cesse de répéter qu'elle est morte, et qu'elle porte son propre deuil – jusqu'au jour de la Résurrection. Les trois femmes de la pièce peuvent dès lors se lire comme les personnifications des états d'âme d'Irène, les *Trois stades de la femme*, tour à tour innocente créature éthérée, puis brûlant d'un désir de sensualité inassouvi, enfin femme de douleur, se considérant comme morte. En attendant que les morts se réveillent, Irène conserve l'apparence d'une statue. Elle qui a donné autrefois vie à la sculpture de Rubek, semble avoir été dévorée par la création, et est devenue elle-même statufiée : « **Son visage est pâle et ses traits tout aussi figés....** » Qu'a de commun cette « statue de marbre » selon les mots de Maja avec la jeune fille rêveuse de *Sphinx*, qui contemple avec confiance la vie qui s'offre à elle ? De vie, il n'est plus trace ici, Irène est « une revenante », « une morte vivante », qui « **comme l'invité de pierre de Don Juan revient parmi les vivants dans une vengeance meurtrière** ».⁸³⁴

Quant à la Diaconesse, elle ne porte pas la souffrance de la femme en noir de Munch. Impavide observatrice de cette danse macabre qui se joue autour d'elle, elle est moins un personnage réel qu'une allégorie.

Par ailleurs, R. Ferguson, dans son analyse de la pièce d'Ibsen, explique les choix artistiques de l'auteur par des éléments autobiographiques plus que par des influences extérieures : voyant la pièce comme une exposition allégorique de la relation du couple Ibsen, il la met en relation avec le séjour fait par Suzannah Ibsen dans un sanatorium en 1877. Dans ses lettres à son mari, Suzannah décrit deux étranges jeunes femmes dont la démarche est statuaire, et mentionne une tunique blanche ressemblant à un surplis. Ferguson insiste sur la dimension de confession autobiographique de la pièce pour l'auteur : « **une demande de pardon, (...) un hommage douloureux (...) une dernière confirmation de son besoin absolu de [Suzannah]** ».⁸³⁵

Il semble dès lors difficile de voir en Munch l'instigateur de la création des trois femmes de *Quand nous nous réveillerons d'entre les morts*. Que son oeuvre ait été une des multiples sources d'inspiration, cela est très plausible, mais certainement pas plus que de nombreuses autres oeuvres littéraires ou picturales, s'inscrivant dans le contexte général de l'art fin-de-siècle. Tout au plus peut-on parler de réactivation d'un motif déjà connu.

2 - Influence des travaux d'illustration et de scénographie dans les oeuvres ultérieures.

De même que les similarités thématiques et formelles ont pu conduire à conclure un peu hâtivement à l'influence alors qu'il n'y avait que communauté, nombreux sont les tableaux

⁸³⁴ F. Helland, p. 140.

⁸³⁵ R. Ferguson, p. 420.

de Munch qui ont été considérés comme chargés de l'atmosphère d'Ibsen : les autoportraits *En tumulte intérieur* et *Le Somnambule*, la scène *Sur la véranda* sont autant de toiles mises en parallèle avec des oeuvres littéraires mais qui en réalité appartiennent foncièrement à l'univers de Munch. Les exemples de réalisation initiée de façon concrète et directe par la lecture d'Ibsen sont en réalité peu nombreux, et là encore l'influence est très variable.

Peu après son retour en Norvège, Munch réalise pour la décoration de l'aula de la nouvelle université d'Oslo, entre 1910 et 1911, plusieurs fresques⁸³⁶. L'artiste songe d'abord à une série de portraits de grands penseurs - parmi les propositions, le groupe des *Génies* (fig. 6) figurant Socrate, Nietzsche, Ibsen - et de personnalités norvégiennes, puis il abandonne cette idée pour des scènes entre narration et allégorie, qui construisent « un monde des idées déterminé et autonome, et dont l'expression visuelle soit à la fois typiquement norvégienne et universelle », articulées autour du thème de la connaissance, conçue en tant que maîtrise par l'homme des « forces puissantes et éternelles » de la nature : le temps figure par le face-à-face sur les murs latéraux entre le passé, incarné par le vieil homme de *L'Histoire*, qui assis sous un imposant chêne parle à un jeune enfant, et l'avenir, dans la mère sereine entourée de ses enfants d'*Alma Mater*⁸³⁷. Entre eux, le panneau central représente un immense *Soleil*⁸³⁸ dont l'éclat alimente les scènes adjacentes, les *Hommes s'éveillant*, les *Génies volant* et les *Femmes moissonnant* à la chaleur des rayons. La simplicité extrême d'une composition concentrique et le spectre multicolore donnent à l'astre une force hypnotique. Cette célébration mystique d'une divinité solaire mère de toute vie⁸³⁹ est intimement liée à la mythologie nordique, et traduit la dimension à la fois nationale et universelle que Munch entendait donner à ses fresques de l'aula. Mais pour l'artiste, elle est également référence à la pièce d'Ibsen, *Les Revenants* :

« Printemps était le désir de lumière et de chaleur du mourant, le désir de vie. Le Soleil de l'Aula était dans Printemps le rayon de soleil à la fenêtre. C'était le soleil d'Osvold »⁸⁴⁰.

Le soleil est en effet un élément essentiel au rôle tant dramatique que symbolique dans l'écriture des *Revenants* ; le désir de chaleur et de lumière d'Osvold ponctue la pièce comme un leitmotiv lancinant – **« Jamais un rayon de soleil. Je n'ai pas le souvenir d'avoir vu le soleil une seule fois, pendant mes séjours ici »** - et devient une ultime supplique qui conclut la chute : « Maman, donne-moi le soleil ».

⁸³⁶ Le terme de fresque est impropre, puisqu'il s'agit en réalité de huiles sur toile, mais Munch l'a souvent employé pour ses peintures murales. Nous nous autorisons à l'utiliser dans « son sens Pickwickien » pour désigner « par 'fresque' toute peinture d'intérieur sur murs ou, évidemment, sur plafonds ». (E. Gombrich, 1988, p.12).

⁸³⁷ *L'Histoire*, huile sur toile, 452x116.5, Université d'Oslo ; *Alma Mater*, huile sur toile, 455x116, Université d'Oslo

⁸³⁸ *Soleil*, huile sur toile, 452x226, Université d'Oslo.

⁸³⁹ En norvégien comme en vieux norrois, « soleil » reste féminin.

⁸⁴⁰ *Note de Munch, non datée . Citée in cat. 1976, Zürich, p. 14.*

Munch s'attelait au *Soleil* trois ans après avoir étudié à loisir la pièce des *Revenants*, et il est peu douteux qu'il ait pensé à la référence littéraire dans sa genèse. Peut-on conclure pour autant que *Soleil* soit l'aboutissement pictural de sa lecture de la pièce ? Comme l'artiste le dit lui-même, la valeur symbolique du *Soleil* de l'Aula existait déjà dans *Printemps*, une de ses toutes premières oeuvres. Pour autant, le problème ne peut être écarté, car l'empreinte des *Revenants*, publié en 1881 et immédiatement revendiqué comme livre de toute la nouvelle génération, a pu s'inscrire plus ou moins consciemment chez le jeune peintre et aboutir quatre ans plus tard à la composition de *Printemps* - une composition qui sera reprise dans nombre de scènes, dont bien plus tard *La Mort du bohème*, reconstitution imaginaire de la mort de Hans Jæger lors d'un radieux jour de printemps.⁸⁴¹

Il est également possible que les impressions visuelles et sensibles de l'artiste, telles qu'elles sont retranscrites dans les notes déjà étudiées, rédigées quelques années après *Printemps*, portent la marque de l'écriture ibsenienne. Mais la dialectique d'Ibsen – le désespoir du jeune homme malade, le besoin de soleil en tant que force de vie - n'a pu que réveiller des sentiments déjà éprouvés par l'artiste dans son enfance. Qui plus est, la tendance cyclothymique que laisse entrevoir la note écrite est un phénomène psycho-culturel inhérent aux pays nordiques, que le drame n'a fait que cristalliser. Ce que Munch nomme « l'atmosphère Oswald » est d'ailleurs loin d'être le fait des seuls pays de haute latitude, et on trouve au moins deux parallèles troublants dans un pays beaucoup moins en manque de soleil : la peinture de Munch est étrangement semblable au *Soleil* de Giuseppe Pellizza da Volpedo⁸⁴². Quant au dénouement des *Revenants*, il évoque la fin relatée de Borromini, qui s'étant jeté sur son épée, se serait écrié : « la lumière, la lumière ! » avant que de mourir. Ibsen avait d'ailleurs vécu à Rome assez longtemps pour qu'on puisse imaginer qu'il connaissait cette anecdote, qui a pu le frapper par l'analogie avec ses propres mythes culturels. A la lumière de ces deux exemples italiens, on peut se demander si la célébration mystique du soleil qui empreint le *Journal de San Michele* d'Axel Munthe est due à la nationalité suédoise de l'auteur ou à son environnement méditerranéen. L'influence de la série de dessins du *Lac Léman* de Ferdinand Hodler relevée par A. Eggum⁸⁴³ achève de détruire le mythe d'un culte du soleil uniquement scandinave. L'influence d'Ibsen sur Munch n'a donc pas été directement inspiratrice, mais plutôt celle d'un catalyseur, le peintre admirant le poète pour son art d'exprimer avec profondeur et justesse des sentiments universels, plutôt que de révéler des vérités insoupçonnées. Cette capacité de mettre en mots ce que le peintre lui, mettait en image, a contribué à la lecture autobiographique. C'est flagrant dans *Les Revenants*, cela l'est également dans *Hedda Gabler*.

Les Revenants utilisaient un archétype que Munch et Ibsen avaient traité, comme beaucoup d'autres artistes. Dans *Hedda Gabler*, la situation dépeinte est beaucoup moins universelle, et la lecture à tendance autobiographique de l'oeuvre par l'artiste est assez

⁸⁴¹ *La Mort du bohème*, 1917-18, huile sur toile, 110x245, M 377.

⁸⁴² G. Pellizza da Volpedo, *Soleil*, 1904, huile sur toile, 155x155, Rome, Galleria Nazionale d'Arte Moderna.

⁸⁴³ A. Eggum, 1983, p. 248.

logique dans la mesure où elle découle d'un certain nombre de coïncidences entre l'action dramatique et le vécu de Munch. C'est pourquoi, la plupart des études sur notre sujet mettent à juste fait en relation les esquisses scénographiques avec la série picturale de *La Meurtrière* effectuée à la même époque. Le simple parallèle est cependant insuffisant, et nécessite une définition exacte de la nature du rapport – inspiration ou non de l'un ou l'autre - entre ces deux travaux, dont les éléments corrélatifs dépassent largement la simple affinité thématique.

Le personnage d'Hedda dans l'esquisse de la dernière scène (fig. 24) est pourvu de traits évoquant les portraits-charges de Tulla Larssen. Le traumatisme de l'épisode sanglant de 1902, qui a été une des causes de l'exil volontaire de l'artiste en Allemagne, est en 1907 loin d'être estompé ; au contraire, la dépression dont il avait semble-t-il été le facteur déclenchant s'est développé en psychose paranoïaque qui à cette époque prend des proportions inquiétantes. A la lumière de la crise aiguë qui aboutira l'année suivante à l'internement de l'artiste, on peut se demander si le travail effectué sur *Hedda Gabler* constitua une catharsis, ou au contraire en replongeant Munch dans le souvenir du drame, s'il n'accentua pas la régression et ne précipita pas la crise.

Dès 1905, Tulla Larssen apparaît dans l'oeuvre de Munch de façon omniprésente, sous des traits toujours plus déformés, comme si le peintre était poursuivi par son image monstrueuse : les caricatures avouées des dessins ou les portraits-charges des gravures (les quatre *Tête de femme* de 1905⁸⁴⁴ évoquent de façon toujours plus affirmée l'oiseau de proie, insistant sur les traits acérés, le nez crochu, la bouche amère) montrent une physionomie aux antipodes du visage fier et aristocratique qui apparaît dans les photographies ou peintures antérieures à 1902. Mais le souvenir obsessionnel de l'artiste ne donne lieu à aucun tableau d'envergure sur le sujet avant 1906. L'épisode n'est traité qu'indirectement à travers la représentation de *L'Opération*⁸⁴⁵ de l'artiste hospitalisé : Munch apparaît couché au centre de la composition, nu, dans une diagonale en raccourci, sous le regard d'un public se pressant aux vitres de la salle d'opération.

La première version de *La Meurtrière*⁸⁴⁶ (ultérieurement intitulée *La Mort de Marat*), au chromatisme et au traitement très particuliers, a longtemps posé problème ; elle est maintenant datée de l'été 1906, puisque Schiefler la mentionne dans son journal dès le 10 septembre :

« *Dann war da noch ein 'Mord', wo der ermordete Mann am Boden liegt, während die Frau steht im Hintergrund* »⁸⁴⁷.

Munch ne commence concrètement les esquisses scénographiques d'*Hedda Gabler* que quelques mois plus tard, dans le sillage des *Revenants*, pendant l'hiver 1906-1907. Mais

⁸⁴⁴ *Tête de femme*, 1905, eaux-fortes, G/r 107,108,109,110.

⁸⁴⁵ *L'Opération*, 1902-03, huile sur toile, 119x150, M 22.

⁸⁴⁶ *La Meurtrière* ou *Le Meurtre*, huile sur toile, 70x100, M 183.

⁸⁴⁷ « Il y avait aussi [après deux autoportraits] un 'Meurtre', où l'homme assassiné gît par terre, pendant que la femme se tient debout à l'arrière-plan ». *Journal de Schiefler*, 10.09.1907 in *Munch/Schiefler I*, § 239.

à l'été 1906, il a déjà accepté le principe de la collaboration - qu'on lui a soumis dès le printemps - et travaille sur la frise du foyer.⁸⁴⁸ Il est donc raisonnable d'imaginer qu'il a relu attentivement les deux pièces pendant son séjour estival à Bad Kösen, et que la composition du tableau curieusement axée sur le personnage féminin s'explique par sa lecture.

Entre septembre 1906 et mars 1907, c'est-à-dire pendant les six mois correspondant à la collaboration de Munch pour *Hedda Gabler* - collaboration intermittente mais régulière dans l'élaboration du décor, des esquisses scénographiques, la réalisation de la frise du foyer et la présence aux répétitions - plusieurs versions successives de *La Meurtrière*⁸⁴⁹ voient le jour, dont la monumentale *Mort de Marat* (fig. 158) dans laquelle l'artiste restitue pour la première fois de façon explicite le caractère sanglant de l'épisode, et redonne au corps de l'homme une certaine importance par la puissante diagonale en raccourci de *L'Opération*. Cette version est justement contemporaine des dernières semaines d'activité, plus intense, de Munch aux Kammerspiele : Schiefler note le 16 février 1907 une visite qu'il est allé faire à Munch lors d'une répétition ; au cours de la conversation, l'artiste a mentionné une jeune fille lui servant de modèle pour le tableau d'un meurtre (annexe 12). Un mois plus tard, après le début des représentations, Schiefler rend visite à Munch à son hôtel : « **Er malt dort ein grosses Bild, auf dem vorn ein hoch aufgerichtetes nacktes Weib, in ganzer Gestalt von vorn, steht, während dahinter die Leiche eines ermordeten nackten Mannes liegt. Er nennt es den Tod des Marat** ».⁸⁵⁰

La représentation des personnages nus qui s'impose au fil des versions abandonne la figuration narrative pour l'image symbolique, accentuée par une composition toujours épurée qui aboutira à la simplicissime croix de la dernière *Mort de Marat* de 1907⁸⁵¹. Le nu comme rappel du caractère sexuel de la relation et du crime, mais également comme expression du pathos, révélation de « l'état d'émotivité intense »⁸⁵² des protagonistes transfigurés en héros tragiques. La scène renoue avec la représentation d'Eros et Thanatos omniprésente dans *La Frise de la Vie* : la meurtrière est « **comme toutes les figures féminines solitaires de Munch, une sentinelle menaçante, (...) mortelle parce qu[e] sexuelle** »⁸⁵³. Une sentinelle menaçante, c'est bien ainsi qu'apparaît Hedda dans les esquisses, et plus encore dans le dernier acte, lorsque « **laissant le sauvage**

⁸⁴⁸ La mention de Schiefler – « Er erzählt, er solle für Reinhardt in den Kammerspielen Ibsens 'Gespenster' und 'Hedda Gabler' inszenieren » - date de trois jours avant celle du *Meurtre* : Journal de Schiefler, 07.09.1907, in *Munch/Schiefler I*, § 235.

⁸⁴⁹ *La Meurtrière*, 1906, huile sur toile, 70x76 ; *Nature morte*, 1906, huile sur toile, 110x120, M 544. Reproduites in cat. 1991-92, Paris-Oslo, p. 313.

⁸⁵⁰ « Il y peint une grande toile, où se tient au premier plan une femme nue, droite, de face, vue en pied, tandis que derrière gît le cadavre d'un homme nu, assassiné. Il l'appelle *La Mort de Marat* ». Journal de Schiefler, 14.03.1907, *Munch/Schiefler I*, § 299.

⁸⁵¹ *La Mort de Marat*, huile sur toile, 153x149, M 4. Fait notable, la toile est signée, datée et localisée : (en haut à gauche) Edv Munch 1907 Berlin.

⁸⁵² K. Clark consacre tout un chapitre au nu en tant qu'expression du pathos dans *Le nu*, Paris, 1969.

émerger derrière le vernis de la sophistication »⁸⁵⁴, elle attend son destin, fière et rigide. Comme la *Meurtrière*, elle ne cherche pas à fuir ou cacher son acte, mais faisant face au spectateur, les mains pendant le long du corps, accepte résignée les conséquences de son acte.

Une des versions du tableau a été appelée par l'artiste lui-même, non sans ironie, une *Nature morte*, à cause des objets figurant sur la table au premier plan : un chapeau et une coupe de fruits. G. Svenæus et P. Hougen⁸⁵⁵ ont voulu voir dans le chapeau une référence directe à *Hedda Gabler*, dans lequel l'incident à propos du chapeau de Mlle Tesman - pris par Hedda pour celui de la bonne - révélait le décalage social entre l'héroïne et son entourage. Mais R. Rapetti, dans l'analyse qu'il fait du tableau⁸⁵⁶, explique la présence du chapeau par sa mention dans les notes biographiques de l'artiste relatant le drame. Tulla Larssen était connue pour ses tenues fantasques, et elle apparaît en effet dans les caricatures affublée de chapeaux emplumés.

En revanche, une étude semble constituer le chaînon manquant entre la série des *Meurtrières* et *Hedda Gabler*, et contient une référence directe à la pièce. *Femme debout dans un intérieur* (fig. 159) est un dessin de larges dimensions au fusain et pastel. Ebauche d'une version narrative de la scène, elle a composition semblable à la première version de *La Meurtrière*, la femme se tenant au fond, cernée vers la fenêtre par la table et le lit. Le traitement de la pièce est assez réaliste, avec divers objets et une large plante à gauche. Les accessoires sur la table ont changé, et sont agrandis démesurément. Surtout, la corbeille de fruits – élément de l'épisode de 1902 - a laissé place à un verre et un livre ou un manuscrit, cerné d'un trait rouge tout comme la main de l'homme. Ces nouveaux objets évoque immédiatement l'intrigue d'*Hedda Gabler* : Løvborg étant caractérisé d'une part par un ancien penchant pour l'alcool – qu'Hedda tente de réveiller - d'autre part par son manuscrit, dont la destruction provoque le suicide de son auteur puis, en chaîne, de l'héroïne. Le dessin n'est malheureusement pas daté, et n'a pas été achevé ; s'il s'avérait être, comme il le semble, contemporain des toutes premières versions de la série, il constituerait la preuve d'une réelle influence de la pièce sur la création picturale et serait l'oeuvre transitoire entre lecture et peinture ; quoi qu'il en soit, le dessin est un exemple de tentative de synchrétisme entre les deux oeuvres.

⁸⁵³ « She is like all Munch's solitary female figures, a sentinel of menace. Her bait is the promise of joy, but her reward for man's attentions is his destruction. She is lethal because she is sexual ». E. Mullins, *The Painted witch*, Londres, 1985, p. 49.

⁸⁵⁴ C. Mayerson, « Thematic symbols in *Hedda Gabler* », extr. de *Ibsen, a collection of critical essays*, Englewood Cliffs, 1965, p. 135.

⁸⁵⁵ Cat. 1976, p. 37.

⁸⁵⁶ R. Rapetti, « Bonnard et Munch : l'exemple de *La Mort de Marat* », extr. de cat. expo. 1991-92, Paris-Oslo, pp. 312-316. Outre les sources d'influence citées, une autre d'importance nous paraît être le monumental *Samson et Dalida* de Max Liebermann, que Munch a pu voir à l'Exposition des Refusés de Berlin en 1902 (Max Liebermann est celui qui invita Munch à exposer à Berlin en 1892). Outre le sujet - le triomphe de la femme qui, d'une main tient l'homme affaîssé près d'elle, de l'autre s'étire pour montrer la chevelure coupée - des éléments de la composition - la clarté de la figure féminine contrastant avec la noirceur du corps, les verticales du fond - se retrouvent dans le tableau de Munch.

Malgré les similitudes formelles et surtout l'étude chronologique, la série de *La Mort de Marat* n'est cependant pas une restitution picturale d'*Hedda Gabler*. Paradoxalement, le choix de la référence historique davidienne au détriment du titre initial de *La Meurtrière* consacre l'affirmation de la lecture biographique. Dans *La Mort de Marat*, le titre s'impose *a contrario* de l'image comme de la dramatique : c'est la meurtrière qui occupe l'essentiel de la composition, mais c'est l'homme victime qui est le sujet du tableau. La scène parle du drame de l'artiste, non de celui d'Hedda. Pour autant, l'artiste garde à l'esprit les parallèles avec la pièce. En mars 1908, Munch écrit à son ami Gierløff :

« Mon enfant et celui de ma maîtresse La Mort de Marat (j'ai dû le porter en gestation pendant neuf ans) – c'est une peinture qui m'a donné du mal - ce n'est d'ailleurs pas un chef-d'oeuvre, plutôt une expérimentation. Tu peux informer l'ennemi que cet enfant est maintenant baptisé, et qu'il est accroché aux Indépendants ».⁸⁵⁷

Munch reprend ainsi la métaphore utilisée par Ibsen pour évoquer l'oeuvre de Løvborg, entreprise grâce à Théa : « l'enfant » en tant que création issue d'une symbiose spirituelle entre homme et femme. La métaphore est filée tout au long de la pièce, trouvant son paroxysme dans la destruction du manuscrit, lorsque Hedda avoue sa haine : **« Maintenant je brûle ton enfant, Théa ! (...) Je brûle ton enfant et celui d'Ejlert Løvborg. Maintenant je brûle - maintenant je brûle l'enfant ».**

L'artiste nous autorisant à utiliser la même métaphore, nous appliquerons celle-ci à sa lecture : l'étude de la pièce d'Ibsen a été décisive, non qu'elle ait fécondé, mais en ce qu'elle a accouché l'artiste de sa série picturale. La collaboration de Munch, en le confrontant quotidiennement à la thématique dramatique, a agi comme facteur déclenchant de créations qui dépendent en réalité d'événements personnels obsessionnels, auraient vu le jour quoi qu'il en soit, mais peut-être beaucoup plus tard. *Hedda Gabler* a offert à l'artiste l'occasion d'initier une série picturale qui l'accompagnerait durablement, tout en retraçant son évolution psychique. Après la version de 1907 suivrait un silence de plusieurs décennies, mais le thème réapparaîtrait dans les années 30 : tout d'abord dans une série de versions plus narratives se rapprochant du sujet historique⁸⁵⁸ puis, dans une esquisse montrant la même réceptivité aux récits que dans les commentaires littéraires, l'artiste a imaginé la scène de la condamnation de Charlotte Corday. En revanche, l'oeuvre envisagée comme une éventuelle *Paraphrase d'Hedda Gabler*⁸⁵⁹, est exemplaire de la difficulté à établir concrètement l'étendue de l'influence littéraire : cette rapide huile sur panneau, représentant une femme debout, droite, mains

⁸⁵⁷ Lettre de Munch à Gierløff, 19.03.1908, citée in Gierløff, p. 288. Cette lettre est traduite dans le catalogue 1991-92, Paris-Oslo, p. 310. Pour le vocable « *den elskende kvinne* » (litt. « la femme aimante », « *elskende* » étant participe présent du verbe aimer), nous avons préféré à la proposition du catalogue « la femme que j'aime » le terme de « maîtresse » : d'une part, « *elske* » possède un sens charnel prononcé; d'autre part, « la femme que j'aime » nous paraît peu approprié étant donné les sentiments du peintre à l'époque ; enfin, Munch a souvent déclaré qu'il n'avait jamais été réellement amoureux. L'utilisation du terme dans ce sens serait donc très surprenante.

⁸⁵⁸ *Marat et Charlotte Corday I*, huile, 80x120, M 311 ; *Marat et Charlotte Corday II*, huile, 120x80, M 83. Marat est assis dans sa baignoire ou se lève pour faire face à Charlotte Corday. Pour autant, l'artiste n'en oublie pas sa lecture autobiographique, lui qui en 1908 se photographie dans son bain et intitule le cliché Marat (A. Eggum, 1987, p. 138).

jointes, sur le seuil d'une maison dont la porte ouverte laisse voir le perron, ne présente pas d'éléments autres qu'une similarité stylistique des figures féminines et qu'une « atmosphère » pour justifier cette attribution, qui tout en étant plausible, reste essentiellement intuitive.

Par ailleurs, peut-on considérer que la nouvelle forme artistique abordée par l'artiste grâce à sa collaboration avec des théâtres – la scénographie – a eu des conséquences profondes sur son écriture picturale ? On ne peut s'empêcher de noter la facture relativement classique des esquisses, à la différence des peintures qui leur sont contemporaines et qui, quant à elles, témoignent d'expérimentations stylistiques. Peut-être le caractère relativement conventionnel des esquisses comme de la frise Reinhardt est-il dû à la déception de l'artiste peu de temps auparavant, par le refus d'une commande.⁸⁶⁰ Au moment où Picasso donne à l'histoire de l'art les *Demoiselles d'Avignon*, Munch fait lui aussi des expérimentations stylistiques dans des oeuvres comme *Consolation*, *Amor et Psyché*⁸⁶¹ et *Mort de Marat*, utilisant une composition architecturale, faite d'un entrecroisement de verticales et horizontales brisé par des diagonales - « un certain pré-cubisme » selon l'artiste - rendue particulièrement expressive par l'utilisation de coulées aléatoires de peinture. L'écriture expérimentale du peintre est distincte des travaux de scénographie, mais ceux-ci laissent leur empreinte dans le traitement de l'espace. A. Eggum remarque dans *La Mort de Marat*, et surtout dans toute la série de *La Chambre verte*, que le lieu et le décor sont traités de façon très théâtrale :

« Les pièces où se déroulent les scènes respectives ont un impact artistique ; elles semblent être des coulisses rapprochées. En fait, les traits principaux sont préparés dans les esquisses de Munch pour la mise en scène berlinoise des Revenants en 1906 : la silhouette féminine matérialisée, les personnages isolés les uns des autres, la fonction dramatique lourde des meubles, l'espace confiné de la boîte »⁸⁶².

C'est surtout dans l'importance dramatique accordée aux objets que se reflète, nous semble-t-il, l'influence de l'écriture ibsénienne. Dans le cycle de *La Chambre verte*, « l'action est gelée, les passions sont refroidies (...) De plus, l'animation picturale octroie aux meubles une dynamique qui est refusée aux personnages »⁸⁶³. Le symbolisme déguisé du décor et du mobilier, une des caractéristiques essentielles de la dramaturgie d'Ibsen, trouve ici son équivalent pictural dans la part active que jouent les objets comme autant d'acteurs à part entière du drame. Chez Munch, l'évolution se révèle

⁸⁵⁹ Paraphrase d'*Hedda Gabler*, années 20, huile sur panneau, M 630.

⁸⁶⁰ Un de ses mécènes allemands, le Dr Linde, lui avait commandé en 1904 une frise pour la chambre de ses enfants, mais la refusa finalement. Munch utilisa cette frise comme point de départ de sa frise Reinhardt.

⁸⁶¹ *Consolation*, 1907, huile sur toile, 90x109, M 45. *Amor et Psyche*, 1907, huile sur toile, 119.5x99, M 48.

⁸⁶² A. Eggum in cat. 1994, *Hambourg*, p. 216.

⁸⁶³ Op. cit., p. 216.

flagrante entre le rôle purement formel des objets, utilisés comme repoussoir au premier plan, dans *Printemps* ou *Nuit à St-Cloud*⁸⁶⁴, et la véritable action dramatique de la table et du canapé de *Désir*, ou le rôle explicatif - sorte de « paratexte » pictural - de la table de *La Meurtrière*. Cette personnification des objets n'est pas née soudainement des travaux de scénographie : leur utilisation narrative existe déjà dans *Le Lendemain*⁸⁶⁵ de 1894, où les verres et bouteilles sur la table au premier plan expliquent la scène présente ; mais c'est après *Les Revenants* que les scènes à huis clos voient des compositions dans lesquelles objets, espace et volume scéniques peuvent se voir octroyer le premier rôle dramatique : chambres où murs, plafond et mobilier se resserrent autour des personnages⁸⁶⁶, parfois au point que ceux-ci doivent se recroqueviller pour s'y loger ; accessoires qui déterminent le sens de la scène, comme la couverture rouge sang de *Cléopâtre et l'esclave*, ou s'emparent de la composition, telle l'immense table servie du *Mariage du bohème*⁸⁶⁷.

Si les travaux de scénographie ont laissé leur marque sur la syntaxe picturale de l'artiste, ouvrant de nouveaux horizons sur le traitement de l'espace et du décor, c'est plus modestement dans l'apparition de nouveaux motifs que les travaux d'illustration ou de lecture visuelle ont agi sur l'oeuvre peint. Dans ce domaine, *Les Revenants* et *Hedda Gabler* avait essentiellement comme réactivation de sujets déjà vécus. Mais le travail graphique peut également être source de nouvelles créations, et provoquer l'invention de nouveaux motifs qui s'implantent durablement dans le vocabulaire pictural.

Lorsque Munch réalise en 1896 pour LugnéPoe le programme de *Peer Gynt* (fig. 10), il choisit d'illustrer un passage précis du texte : celui d'Åse cherchant son fils, accompagnée par Solveig (acte II). La vieille femme et la jeune fille demeurent dans la montagne déserte, à scruter le lointain dans l'espoir de retrouver Peer. « Raconte encore un peu » demande Solveig.

« ÅSE, elle s'essuie les yeux

Sur mon fils ?

SOLVEIG

Oui. Tout.

ÅSE, elle sourit et redresse la tête

Tout ? Tu serais bientôt fatiguée.

SOLVEIG

Fatiguée, vous le serez plus vite à me faire ces récits que moi à les entendre. »

Le dessin, comme souvent, est à la fois restitution narrative de la scène et visualisation allégorique d'une autre réplique : celle de la scène où Peer attaqué par la force invisible et mystérieuse du Grand Courbe, va être la proie des oiseaux qui s'abattent sur lui, lorsqu'il

⁸⁶⁴ *Nuit à St-Cloud*, 1890, huile sur toile, 64.5x54, Oslo, Nasjonalgalleriet.

⁸⁶⁵ *Le Lendemain*, 1894-95, huile sur toile, 115x152, Oslo, Nasjonalgalleriet.

⁸⁶⁶ *Homme et femme II*, 1913-15, huile sur toile, 89x115.5, M 760. *Nu au fauteuil d'osier I*, huile sur toile, 122.5x100, M 499.

⁸⁶⁷ *Le Mariage du bohème I*, 1925, huile sur toile, 138x181, M6.

est de nouveau sauvé in extremis. Le Grand Courbe révèle le secret de l'étonnante invulnérabilité de Peer, clé de la trame entière : « **Il était trop fort. J'ai vu des femmes derrière lui.** »

L'affiche de *Peer Gynt* ne révèle rien d'une éventuelle lecture autobiographique par l'artiste à l'époque. Pourtant, il semble que celle-ci ait déjà été réalisée, puisque le motif resurgit dans l'oeuvre privée à plusieurs reprises : presque immédiatement dans le tableau ouvertement autobiographique de 1897, parfois intitulé *Mère et fille* (fig. 120) mais représentant en réalité Karen Bjølstad et Inger, comme si en référence à *Peer Gynt*, Munch avait voulu montrer ses propres anges gardiens ; ensuite, dans les différentes variantes de la gravure sur bois *Femmes sur le rivage*⁸⁶⁸ de 1898, dont la composition est plus proche encore de celle de l'affiche pour l'OEuvre. La silhouette blanche de la jeune fille aux cheveux dorés, vue de dos face à la mer, est une transposition du personnage de Solveig. Cette fois, ce n'est plus l'étourdissante profondeur des montagnes qu'elle contemple, mais l'étendue infinie de la mer, et le décor fétiche de la *Frise de la Vie* transforme la scène narrative en allégorie du Temps. Tout contre elle, sa compagne semble s'agripper à elle, « **comme si elle essayait de s'emparer de sa jeunesse perdue** »⁸⁶⁹. Sa silhouette noire et son visage tailladé de quelques traits blancs lui confèrent un aspect fantomatique, annonçant non seulement sa mort prochaine, mais également celle, plus lointaine mais tout aussi inexorable, de la jeune fille qu'elle tient : nouveau *Memento mori* que ce personnage, dont le visage se rapproche au cours des épreuves de plus en plus de la tête de mort⁸⁷⁰, et qui porte à une dimension métaphysique la relation plus psychologique qu'avait établi Ibsen entre Solveig et Åse.

Cette symbolique de la continuité de la vie à travers les générations, la jeunesse prenant la relève, se retrouve dans des dessins plus tardifs. Conçu d'abord en 1909, puis repris dans les années 1927-30, le motif de *Jeunesse et vieillesse*⁸⁷¹ transpose la scène de *Peer Gynt* dans une thématique mère-fils : tout près de la vieille femme assise se tient un jeune homme, debout. Ces deux êtres, tournés vers le monde extérieur, n'ont pas d'échange visuel, mais n'en sont pas moins liés, comme soudés en un seul bloc. Ces dessins ont parfois été considérés comme des illustrations de *Peer Gynt*, évoquant la relation entre mère Åse et Peer, mais l'hypothèse, qui s'appuyait sur les similarités formelles entre le croquis et le tract du Théâtre de l'OEuvre, est maintenant abandonnée ; il s'agit en réalité d'un projet pour un monument devant commémorer le Centenaire de la Constitution norvégienne⁸⁷². Lancé dès 1907 en vue des célébrations de 1914, le concours pour l'attribution de la commande s'éternisa et la proposition de Munch, comme

⁸⁶⁸ *Femmes sur le rivage*, 1898, gravure sur bois, 476 x 635, G/t 589

⁸⁶⁹ « The seated woman, whom Munch invariably inked in black, seems to be grasping her counterpart, as if trying to hold onto her lost youth. (...) » E. Prelinger & M. Parke-Taylor, p. 170.

⁸⁷⁰ Sur les travaux de Munch sur cette gravure sur bois découpée et colorée, voir op.cit., pp. 170-173.

⁸⁷¹ *Jeunesse et vieillesse*, 1909, T 195. *Jeunesse et vieillesse*, 1927-30, T 1684.

⁸⁷² G. Voll, *Edvard Munch : monumental projects*, p. 59-60.

les autres, fut rejetée. Mais ce croquis a donné lieu à l'une des rares expérimentations du peintre en sculpture ; il en envoie une photographie à son ami Schiefler en mai 1910 : « ***Vous voyez que j'ai aussi commencé à modeler – c'est un projet du monument La vieille mère Norvège avec son fils (l'Indépendance de la Norvège)*** »⁸⁷³.

La pièce a donc bien agi en tant que source d'inspiration, bien que de façon indirecte, par la réutilisation de motifs inventés à l'occasion de premières illustrations. Etant données la similarité formelle avec le tract du Théâtre de l'OEuvre, la date du croquis – 1910, date à laquelle l'idée chez Munch d'une illustration de la pièce est en train de naître – ainsi que l'étude contemporaine des *Génies*, représentant Ibsen comme le plus grand penseur de Norvège, ce projet de monument se lit dans la continuité des travaux du peintre sur Ibsen ; en consacrant *Peer Gynt* comme chantre de l'esprit national norvégien, il est un hommage implicite à l'auteur.

L'influence des pièces sur la production picturale de Munch peut donc être soit directe, liée aux affinités thématiques entre les deux artistes, soit s'exercer de façon beaucoup plus diffuse, conséquence de l'étude des pièces par l'artiste à l'occasion de laquelle il trouve des formes plastiques qui réapparaissent plus tard. Le lien se fait plus ténu entre oeuvre dramatique et tableau, car il consiste en une chaîne d'associations d'idées et d'images dont nous avons vu l'importance dans le corpus graphique. C'est ainsi que le double portrait de *Lucien Dedichen et Jappe Nilssen* de 1926⁸⁷⁴ présente des similarités formelles avec la gravure retouchée de 1901-1916 en vue des *Prétendants à la Couronne* (fig. 146). Munch avait déjà portraituré son parent comme la plupart de ses amis, dans un tableau presque grandeur nature⁸⁷⁵, en pied, debout. Lorsqu'il décide de représenter Nilssen avec son médecin Lucien Dedichen, en 1926, il se souvient sans aucun doute de ses travaux sur *Les Prétendants* réalisés dix ans auparavant. Comme dans la gravure retouchée, il axe sa composition autour de la figure assise de Nilssen, à droite, et son interlocuteur debout. Nilssen a la même expression de lassitude, assis dans le large fauteuil, tandis que Dedichen semble courber la tête pour rester dans le cadre du tableau, réminiscence de la difficulté à insérer le deuxième personnage dans l'image initiale de la gravure.

Les motifs formels sont hérités, non de la lecture du texte, mais des inventions plastiques de l'artiste à cette occasion, et la continuité ressortit ainsi encore une fois au soliloque artistique de Munch. La référence littéraire agit dès lors comme maillon intermédiaire entre diverses créations plastiques : la gravure sur bois *Le Fils*⁸⁷⁶ reprend le sujet de *Fièvre* – l'enfant alité entouré de sa famille – avec le stylème de la tête de profil sur l'oreiller de *L'Enfant malade* ; mais le rôle symbolique des tableaux de famille – eux-mêmes issus de la lecture biographique - suspendus juste au-dessus de sa tête

⁸⁷³ Lettre de Munch à Schiefler, 11.05.1910, *Munch/Schiefler, Briefwechsel II*, § 517.

⁸⁷⁴ *Jappe Nilssen et Lucien Dedichen*, 1926, huile sur toile, 160x135, MM, reproduit in J. Hodin, *Edvard Munch*, Londres, 1972, p. 154.

⁸⁷⁵ *Jappe Nilssen*, 1909, huile sur toile, 193x94.5, M 8.

⁸⁷⁶ *Le Fils*, 1920, gravure sur bois, 594x755, P/t 651.

comme rappel du drame de l'hérédité est hérité du décor et des esquisses des *Revenants*. Exécutée pour *Quand nous nous réveillerons d'entre les morts*, l'encre T 1537 (fig. 77) est une scène imaginaire dans un style narratif léger ; elle représente Irène et sa garde-malade non lors de leur véritable entrée scénique, mais telle que Rubek les évoque, se promenant seules dans le parc. Les deux silhouettes blanche et noire, au centre de l'image, apparaissent bien fragiles à côté de l'arbre au tronc large et puissant. Les arbres et les bosquets qui les entourent sont autant de signes d'une nature paisible et généreuse, tandis qu'au fond s'étend le bâtiment de l'hôtel. L'artiste s'est ici souvenu d'un tableau de 1905 peu connu, *Cerisier en fleur et jeunes filles*⁸⁷⁷ : dans un parc ensoleillé, deux jeunes femmes au centre de la composition se promènent au pied d'un large cerisier. Ce motif des deux femmes dans le parc va réapparaître dans les années 1916-1920, lorsque le peintre réalise de nombreux paysages du parc de sa nouvelle propriété d'Ekely⁸⁷⁸, et se modifie sous l'influence des travaux littéraires de l'artiste. A leur lumière, il est difficile de ne pas percevoir dans les silhouettes blanche et noire des *Deux femmes sous un arbre dans le jardin*⁸⁷⁹ de 1919 une réminiscence du couple de *Quand nous nous réveillerons d'entre les morts*. De même, le tronc noueux et massif de l'arbre du parc où se promène Irène s'éloigne de la représentation munchéenne souvent schématique des arbres, où la ligne fine et droite se fond dans la masse ronde du feuillage. A cette figuration synthétique tributaire de la narration symboliste de sa période fin-de-siècle, l'artiste substitue ultérieurement la restitution expressive des paysages, notamment dans les tableaux qu'a faits l'artiste des différentes saisons dans sa forêt d'ormes entre 1920 et 1923⁸⁸⁰, où les troncs magnifiques, aux formes puissantes, parfois déformées, donnent à la forêt un aspect effrayant, presque ensorcelé. Déjà, dans *L'Histoire* de 1911, l'arbre vénérable aux racines immenses était symbole de la pérennité de la vie, mais c'est à Ekely que Munch redécouvre véritablement les joies de retranscrire les mille et une facettes d'une nature toujours en évolution, dont la scène de *Quand nous nous réveillerons d'entre les morts* porte la marque⁸⁸¹.

Par ailleurs, A. Eggum voit dans le dessin la paraphrase d'une photographie prise dans la clinique du docteur Jacobsen en 1908 : deux infirmières posent côte à côte, bras dessus bras dessous, l'une en blanc l'autre en noir⁸⁸². Le réglage de l'objectif a été fait de telle sorte que les deux silhouettes sont floues tandis que l'environnement est très net, ce

⁸⁷⁷ *Cerisier en fleur et jeunes filles*, 1905, huile sur toile, 94 x 116, M 285.

⁸⁷⁸ *Deux femmes dans le jardin I*, 1916-20, huile sur toile, 100 x 130, M 555 *Deux femmes dans le jardin II*, 1916-20, huile sur toile, 67.5 x 89.5, M 101

⁸⁷⁹ *Deux femmes sous un arbre dans le jardin*, 1919, huile sur toile, 120 x 160, M 694.

⁸⁸⁰ *Printemps dans la forêt d'ormes I*, 1920-23, huile sur toile, 156 x 166, M 799 *Printemps dans la forêt d'ormes II*, 1923, huile sur toile, 105 x 120, M 308 *Souches d'arbres dans la neige*, 1923, huile sur toile, 95 x 100, M 451

⁸⁸¹ C'est pourquoi nous tendons à situer l'encre à partir de 1916.

⁸⁸² *Deux infirmières*, 1908-1909, photographie d'Edvard Munch, 86 x 88. Cité in A. Eggum, 1987, p. 154

qui donne à la jeune femme en blanc un caractère fantomatique. Le parallèle thématique entre la fragilité psychique de Munch à Copenhague et celle de l'héroïne de *Quand nous nous réveillerons d'entre les morts*, explique l'emprunt formel pour la série d'illustrations. Comme le peintre avait en 1908 exprimé ses tensions internes dans la visualisation de formes dédoublées et contradictoires, il retrouvait dans les personnages d'Irène et la Diaconesse la même symbolique d'une dualité douloureuse. Mais la question qui se pose est le sujet réel de la photographie de 1908 : le parallèle a-t-il été fait au moment des illustrations – vers 1916 – auquel cas il s'agit d'un emprunt à son oeuvre personnel comme beaucoup d'autres ? Ou l'artiste a-t-il organisé sa composition pour qu'elle devienne une référence littéraire à l'oeuvre déjà connue par l'artiste, et qui n'avait pu que le frapper immédiatement par ses similitudes avec son propre langage ? Il n'est pas totalement déraisonnable de considérer cette photographie comme un commentaire littéraire utilisant un nouveau medium, une photo-illustration, preuve que sa lecture d'Ibsen est moyen pour Munch d'expérimenter tous les moyens d'expression.

L'artiste continue dans son oeuvre peint à substituer sujets et personnages d'une même thématique dans son rapport de référencement littéraire, de poétisation de la vie : une jeune étudiante lui sert de modèle en 1942, et comme souvent il entretient avec elle une relation mi-romantique, mi-paternelle, agrémentée d'entretiens sur l'art ; une lettre d'elle écrivant sa réaction à la lecture de *Quand nous nous réveillerons d'entre les morts* montre que l'artiste a dû lui parler de la pièce et l'inciter à la lire⁸⁸³. Pola Gauguin, qui fréquenta Munch dans ses dernières années, rapporte l'influence positive de ce dernier modèle :

« (...) 1942 fut une année heureuse, et cela fut dû en partie à une jeune étudiante en droit. Par une belle journée ensoleillée, elle se présenta chez Munch et lui demanda de poser pour lui. Elle avait quelque chose de fort et de sain qui décida Munch à essayer, et c'est ainsi qu'elle fut son modèle cet été-là. Les tableaux qu'il fait avec elle sont pour la plupart restés des esquisses, qui d'ailleurs avaient une fraîcheur particulière. Lui-même disait en plaisantant quand il les montrait ; - Vous ne voyez pas ce que c'est ? C'est Hilde ! Et il ajoutait avec un petit sourire sarcastique : - Et donc est assis là le Constructeur Solness – Avec cette jeune femme timide, tout un lot de jeunes gens envahit Ekely. La vieille maison aux grands arbres devant la véranda du vieil architecte fut peuplée de jeunes qui ensemble jouissaient du soleil et de l'été tandis qu'Eros menait son jeu ».⁸⁸⁴

A. Eggum identifie le tableau intitulé « Hilde et Solness » par Munch comme *Romance dans le parc* (fig. 160). Le titre – vraisemblablement donné par les conservateurs du musée Munch – se justifie dans la mesure où le tableau n'est pas une visualisation de la pièce d'Ibsen, mais une scène prise sur le vif à laquelle l'artiste a attribué a posteriori la référence littéraire. Mais des analogies formelles se dessinent avec un des dessins de *Quand nous nous réveillerons d'entre les morts* : celui où, dans le parc de l'hôtel, Maja s'accoude à la palissade pour discuter avec Ulfheim (fig. 74). Ici, le même décor – un parc tranquille et ensoleillé, peuplé de personnages seuls ou en groupes, et surtout la pose

⁸⁸³ Lettre 06.09.1942, citée in cat. expo. 1988-89, Oslo, p. 184.

⁸⁸⁴ P. Gauguin, cité in cat. expo. 1988-89, pp.182-183.

semblable du couple au premier plan – la jeune fille séparée d'un jeune homme par une balustrade, sur laquelle elle s'accoude – montre que la référence à cette pièce-ci est tout aussi pertinente qu'à *Solness*⁸⁸⁵ ; elle a pu être inspirée d'abord par les motifs formels, puis l'artiste a poursuivi la fiction en « trouvant un Solness » parmi les personnages à l'arrière-plan, voire, comme la différence d'échelle entre le motif de l'homme assis juste derrière le couple peut le faire penser, en insérant « son » Solness dans le tableau, transformant une scène de genre en fiction littéraire⁸⁸⁶.

Les références à Ibsen se poursuivent ainsi dans l'oeuvre du peintre jusque dans ses dernières toiles. A. Eggum a relevé dans les trois *Autoportraits à la fenêtre*⁸⁸⁷ des années 40 des réminiscences de *John-Gabriel Borkman*, par l'importance symbolique accordée au paysage hivernal en fond agissant comme révélateur de l'état d'esprit de l'artiste. Il n'est pas impossible cependant que le lien existant entre ces oeuvres dépasse la simple

⁸⁸⁵ A l'appui de cette hypothèse, les dessins sur *Quand nous nous réveillerons d'entre les morts*. Si la problématique de la relation impossible entre homme vieillissant et jeune femme n'est que mineure dans cette pièce, et n'est que suggérée par Ibsen, Munch l'impose dans ses représentations du couple, dans lesquelles Rubek tient sur ses genoux une Maja qui relève autant de la poupée que de la petite fille. Dans T 183-23, la relation est présentée sous un jour douloureux. Les jambes croisées, Maja paraît embarrassée et peu naturelle, comme si elle se prêtait malgré elle à ce jeu ambigu. Soucieuse, elle observe et sonde de la main un Rubek accablé, tandis que son arbre, plus florissant que jamais, trône au centre de l'image comme le symbole de la vie. Toutefois, la relation de tendresse qui malgré tout empreint la scène, comme la tension dramatique sous-jacente, s'appliquent aussi mal à Maja et Rubek, dont la relation est déjà dominée par l'amertume, qu'elle correspond à la dernière conversation entre Solness et Hilde à l'acte III de *Solness le Constructeur*. Les deux personnages sont alors assis dans la véranda entre la maison et le jardin, et le décor lui-même correspondrait mieux au dessin que le parc peuplé de l'hôtel : « De grands arbres centenaires étendent leurs branches au-dessus de la véranda et vers la maison. (...) Dans le fond, le jardin est fermé par une vieille barrière en bois. » Dans *Solness le Constructeur*, la relation entre un homme âgé et une jeune fille constitue l'intrigue principale, et bien qu'il soit dans la logique de la série graphique du carnet d'attribuer cette scène au couple Rubek/Maja, il est assez plausible cependant d'y voir une digression momentanée dans le monde de Solness – ou à tout le moins une fusion entre les personnages, qui expliquerait la référence au tableau en question.

⁸⁸⁶ Démarche certainement similaire à celle de l'artiste dans d'autres dessins de *Quand nous nous réveillerons d'entre les morts* : dans T 2653 (fig. 76), la composition se veut équilibrée, avec la table de Maja et Rubek au premier plan à droite, à laquelle répond la silhouette droite du directeur, tandis que les groupes des pensionnaires et les arbres imposants peuplent l'arrière-plan en petits îlots ponctuant l'espace. Le centre de l'image est cependant occupé par un personnage secondaire, manifestement un pensionnaire à l'identité inconnue – peut-être Irène. La silhouette a été soit surajoutée, soit tracée en premier avant l'ensemble de la composition, car elle s'insère de façon peu harmonieuse avec la silhouette de Maja, toute proche. Dans la version au crayon et à l'encre T 749 (fig. 75), ce personnage réapparaît, de nouveau surajouté semble-t-il, et aux proportions en désaccord avec le reste de la composition. Mais la silhouette féminine a laissé place à un vieil homme robuste, qui n'a pas de pendant dans le texte mais en qui on reconnaît aisément un des modèles préférés de Munch, Børre Eriksen, immortalisé dans *L'Histoire*. Sa posture reprend, à peine transposée, une photographie d'Eriksen prise à Kragerø comme outil d'étude pour *L'Histoire*, qui le montre assis sur une chaise au milieu du jardin. La référence demeure mystérieuse dans le contexte assez étranger que représente T 749, et peut relever de la simple digression mentale, comme le motif de l'homme assis semble l'être dans *Romance dans le parc*.

⁸⁸⁷ *Autoportrait devant le coin de la fenêtre, I*, env. 1940, huile sur panneau, 46x55, M 242 *Autoportrait devant le coin de la fenêtre, II*, env. 1940, huile, craie noire et pistolet, 45x55, M 245 *Autoportrait à la fenêtre*, env. 1940, huile sur toile, 84x107.5, M 446. Ces portraits ont longtemps été datés autour de 1930, mais A. Eggum à l'occasion de l'exposition *Munch og Ekely* a corrigé cette date.

affinité, et que la genèse du tableau soit directement liée aux travaux d'illustration de la pièce.

Munch a réalisé toute une série de dessins autour du personnage de Borkman dans son antre, dont beaucoup reste problématiques. Si l'on se fie aux dates attribuées aux carnets, après la série d'illustrations de 1909, Munch n'aura pas repris l'image de Borkman seul dans son antre avant une quinzaine d'années. Plusieurs dessins⁸⁸⁸ ont été recensés sous réserve comme pouvant être des portraits de Borkman dans le catalogue de 1975. Malgré des datations relativement éloignées et malgré la diversité des physionomies, ils présentent une composition constante - un homme dans un intérieur, tournant le dos à une fenêtre - et s'inscrivent parfois parmi d'autres illustrations de *John-Gabriel Borkman*.

Le carnet T 243, daté de la fin des années 20⁸⁸⁹, montre en particulier, parmi de nombreuses scènes de la pièce, le motif de la tête à la fenêtre de façon plus ou moins appuyée, sous différentes variantes. Un des dessins (fig. 161) développe le thème en y ajoutant la valeur symbolique du paysage présente dans le drame. Le buste de l'homme apparaît contre les larges fenêtres situées dans le coin de la pièce, qui laissent voir derrière lui le paysage désolé de l'hiver. La composition rappelle les portraits d'Ibsen au Grand Café, mais à la fenêtre aux rideaux tirés protégeant l'individu du monde extérieur s'est ici substituée l'envahissante vision de la nature environnante. La scène ici ne s'appuie pas sur une logique dramatique, et cette ouverture sur le monde extérieur s'éloigne de la tanière de Borkman dans l'acte II. Le commentaire est un portrait hors-texte, caractérisation symbolique du personnage : la mise à distance des deux acteurs, l'homme et la nature, par l'intermédiaire de la fenêtre crée paradoxalement entre eux un lien étroit, le paysage nu et stérile apparaissant comme le reflet de l'âme désolée de l'homme.

Cependant, la physionomie du personnage, il est vrai peu constante d'un dessin à l'autre, est bien loin des représentations antérieures, et pourrait être l'oeuvre d'un portrait réaliste plutôt qu'une caractérisation fictive. Ce visage allongé n'est pas non plus un autoportrait ; en revanche, les traits sont assez semblables de ceux d'un ami d'enfance de Munch, le médecin Frimann Koren, que Munch portraiture en 1927 à plusieurs reprises après avoir appris sa mort.⁸⁹⁰ Doit-on dès lors voir dans ce dessin un commentaire de *John-Gabriel Borkman*, ou le portrait posthume d'un ami qui serait venu se glisser dans la série d'illustrations du carnet T 243 ? Il est assez douteux que Munch ait vu dans les personnalités de son ami défunt et du personnage d'Ibsen des parallèles justifiant une caractérisation du personnage sous les traits du médecin. Mais il est tout aussi peu plausible que l'artiste, en plein travail sur la pièce, en particulier sur l'acte IV où Borkman traverse la plaine ensevelie sous la neige qui annonce sa mort imminente – scène qu'il

⁸⁸⁸ *Borkman ? Tête à la fenêtre*, 1925-30, fusain, 408x255, T 215-43r ; *Borkman ? Tête à la fenêtre*, ca 1920, crayon gras, 277x208, T 197-21. *Borkman ? Tête à la fenêtre*, 1926-30, encre et plume, 206x171, T 243-42.

⁸⁸⁹ Pour les raisons citées plus loin, nous penchons pour la datation de 1927-28.

⁸⁹⁰ *Frimann Koren*, 1927, huile sur toile, M 125 et M 147. *Frimann Koren*, 1927, lithographie, 370 x 255, G/I 451-5.

illustre dans T 243-40, 243-43 et 243-44 – ait pu abandonner le monde d'Ibsen alors qu'il symbolise la mort de son ami par le même paysage. Le terme d'illustration à proprement parler est donc encore une fois abusif, mais T 243-42 est sans aucun doute un témoignage direct de l'influence de la pièce d'Ibsen. La composition née d'un enchaînement de circonstances fortuites réapparaît plus de dix ans plus tard, utilisée délibérément pour sa valeur symbolique, lorsque l'artiste se peint lui-même au crépuscule de sa vie : son *Autoportrait dans le coin de la fenêtre* (fig. 162) des années 40, « **de tous les autoportraits de cette dernière période, (...) sans doute le plus impressionnant dans sa rudesse inhabituelle de coloris** »⁸⁹¹ peut dès lors être considéré sinon comme une extension directe de la pièce, du moins comme une dernière référence à son auteur fétiche, sorte d'autoportrait « en John-Gabriel Borkman » inavoué.

⁸⁹¹ A. Eggum, 1983, p. 282.

CONCLUSION

Dans une lettre à Edvard Brandès, August Strindberg expliquait ainsi sa réticence à vouloir fréquenter les grands esprits : « ***Pourquoi je n'écris pas moi-même [à Georg Brandes] ? Parce que j'ai peur, peur de lui comme de tous les esprits féconds, comme de Zola, Bjørnson, Ibsen, de tomber enceinte de la semence d'autrui et de porter la progéniture d'autrui*** ».⁸⁹²

Cette peur d'être transformé, voire phagocyté par le génie d'un autre artiste, n'est pas foncièrement déraisonnable, et il n'est pas impossible que Munch l'ait également ressentie, lui qui tout en reconnaissant volontiers l'apport des Anciens dans son oeuvre, a toujours réfuté l'idée d'un maître en particulier. Pourtant, le peintre n'a jamais eu de réticence à reconnaître ce qu'il devait à l'oeuvre d'Ibsen. Entre les deux hommes, on peut véritablement parler d'une relation d'influence, nullement réductrice car d'une part, le peintre a su puiser également ailleurs, ainsi que dans son génie propre, les outils nécessaires à son art, d'autre part il a su la faire évoluer sans la cantonner à l'absorption des pensées d'un aîné. De simple jalon parmi d'autres dans son héritage culturel, Ibsen s'est révélé au cours des années un véritable compagnon de pensée, avec lequel Munch a pu se livrer à un dialogue artistique toujours plus nourri, évoluant d'un rapport maître/élève à un échange en toute égalité.

Un échange entretenu entre les oeuvres plus qu'entre les hommes, car les quelques rencontres entre les deux artistes ne peuvent être considérées comme une amitié. Les

⁸⁹² Lettre d'A. Strindberg à E. Brandès, 03.01.1887, citée in M. Meyer, 1967, p. 614.

premiers travaux de Munch sur Ibsen sont curieusement restés sans effet sur une relation qui n'a rien de comparable avec les amitiés qui ont pu se développer entre auteurs et plasticiens à l'occasion de travaux communs : Manet et Mallarmé, Rouault et Suarès, Picasso et Jacob, Derain et Apollinaire, ont montré que dialogue artistique et amitié personnelle vont souvent de pair. Munch, quant à lui, représente le choix opposé, et garde ces deux domaines indépendants. Il fréquente assidûment les cercles littéraires, noue des liens étroits avec des auteurs, qu'il aime à peindre. Mais ces échanges intellectuels nourrissent une réflexion générale, confortant notamment sa conception idéiste de l'art, plus qu'ils ne donnent lieu à des réalisations interartistiques concrètes, si ce n'est dans les propres tentatives littéraires de l'artiste. Dans ses écrits, Munch subit indéniablement l'influence des poètes autour de lui - principalement Strindberg et Obstfelder - mais refuse pour autant de se mettre à leur service dans le champ graphique. Ibsen, qu'il ne fréquente pas personnellement, l'inspire à un autre degré.

L'écart de génération entre les deux artistes ne fut pas la seule raison du caractère embryonnaire de leur amitié ; la distance respectueuse maintenue par le peintre envers son aîné est une des manifestations de son désir de filiation artistique, désir qui n'est pas inhabituel dans l'histoire de l'art : la fascination de Maupassant pour Flaubert, celle d'Hölderlin pour Schiller, Cézanne pour Delacroix, « **ce formidable désir – ou besoin – de filiation et d'avènement à soi-même, indissociable d'un puissant narcissisme qui est l'une des constantes de la personnalité des 'génies'** »⁸⁹³, est généralement dirigée vers un ancien de la discipline exercée par l'artiste, mais l'influence d'un maître à penser issu d'un art différent peut être tout aussi féconde, comme celle de Wagner pour Nietzsche ou Rodin pour Rilke. Ces deux exemples cependant confirment dans ce cas l'importance du dialogue humain entre les deux artistes, qui chez Munch a joué un rôle plus fantasmatique que réel. Les quelques phrases impersonnelles accordées par Ibsen au jeune peintre pendant ses années difficiles - comme à beaucoup d'autres - ont conservé pour lui une valeur bien supérieure à l'intention de leur auteur, et ont été remémorées une vie durant avec un respect quasi religieux. C'est au même désir de filiation spirituelle que l'on peut imputer la conviction toute personnelle du peintre d'avoir fourni à son auteur fétiche la source d'inspiration principale de sa dernière pièce.

Tant les portraits de l'écrivain que les témoignages écrits montrent de fait une admiration unilatérale, non exempte de subjectivité. L'« Ibsen de Munch » est très différent de l'image généralement véhiculée par le dramaturge, la perception du peintre s'écarte de la plupart des témoignages d'autres personnalités, et repose sur une relation affective plus que socio-culturelle :

« The attraction of the wilder type of artist, with a lifestyle diametrically opposed to Ibsen's cautious, disciplined ways, is an interesting phenomenon. Munch admired Ibsen principally for those works in which he was at his most demonic, in which he was most the artist (...). While Ibsen's mass audience still insisted on seeing him as always and ever the social reformer, Munch saw the artist-mind in him ».⁸⁹⁴

Quitte à oublier l'homme pour l'oeuvre, car c'est celle-ci qui, seule en définitive, compte.

⁸⁹³ P. Brenot, *Le Génie et la folie*, Paris, 1997, p. 98.

Elle s'impose au fil des années pour une étude toujours plus approfondie : aux premières images décoratives, issues de commandes extérieures et vécues comme une contrainte, succède progressivement une série graphique intermittente mais continue, spontanée et délivrée de toute intervention extérieure, pour un véritable dialogue artistique intime qui accompagne Munch jusque dans ses dernières années .

Si l'on ne peut contester la qualité inégale de cette production essentiellement graphique, imputable à sa nature même d'archives privées, celle-ci témoigne néanmoins dans ses multiples variations d'une extraordinaire diversité et inventivité, tant dans le choix des techniques, la composition que dans l'expression. On peut sans nul doute faire à l'artiste le même compliment que celui qu'A. Houbraken faisait aux illustrations du *Livre de Tobie* par Rembrandt :

« Dans son art il était plein d'idées, si bien qu'on voit souvent de nombreux dessins différents de lui sur un même sujet, chacun distinct de l'autre dans l'expression, le mouvement, la manière de s'habiller.. A ce sujet, il dépassait tous les autres, et je ne connais personne qui ait fait autant de variations pour rendre un seul et même sujet ».⁸⁹⁵

La diversité qui domine le corpus empêche d'établir une quelconque loi absolue en ce qui concerne la démarche de l'artiste, à chaque exemple pouvant être opposé un contre-exemple. Il n'y a pas de « méthode munchéenne » de l'illustration, comme il n'y a pas de « style pictural » munchéen, l'artiste absorbant les mouvements successifs sans s'y arrêter.

Pour autant, des lignes directives, des tendances générales s'affirment : les commentaires graphiques de l'artiste ne constituent pas des illustrations mais une transposition visuelle.

De la lecture visuelle à la digression graphique

Munch aborde l'art du livre à une époque fertile en propositions et théories, insistant pour la plupart sur sa nature ornementale : William Crane, qui dans son ouvrage *The Decorative illustration of books* tente en 1896 de donner une base historique et théorique à l'art du livre, introduit ainsi son sujet :

« In the selection of the illustrations, I have endeavoured to draw the line between the purely graphic aim, on the one hand, and the ornamental aim on the other - between what I should term the art of pictorial treatment and the art of decorative

⁸⁹⁴ « Cette attirance de la part d'un artiste d'un genre plus débridé, avec un style de vie diamétralement opposé aux façons précautionneuses et disciplinées d'Ibsen, est un phénomène intéressant. Munch admirait Ibsen principalement pour les oeuvres dans lesquelles il était le plus démoniaque, dans lesquelles il était le plus artiste. (...) Tandis que le grand public insistait pour voir en Ibsen avant tout le réformateur social, Munch voyait en lui l'esprit de l'artiste ». R. Ferguson, p. 399.

⁸⁹⁵ A. Houbraken, 1718, cité in J. Held, p.118.

treatment ; though there are many cases in which they are combined, as indeed, in all the most complete book-pictures, they should be »⁸⁹⁶.

On peut considérer, à de très rares exceptions près, que Munch s'est attaché au premier de ces deux critères essentiels de l'art de l'illustration, et a totalement dédaigné le second. L'artiste ne porte attention ni au livre, ni aux possibilités décoratives d'une quelconque mise en page. De même, ses esquisses scénographiques montrent que l'art théâtral peut éventuellement l'intéresser pour les possibilités d'expressivité visuelle qu'il offre, mais que le dialogue entretenu avec le texte reste celui de la fiction.

La démarche de l'artiste relève donc moins de l'illustration que de l'idéation. La lecture de Munch d'un texte est une appréhension avant tout imaginative d'un récit, appréhension reposant sur une pénétration fulgurante du texte : le noyau essentiel reste la situation générale ; les composantes du drame sont instinctivement dégagées par l'artiste : les personnages, compris dans leur complexité psychologique, l'environnement – physique ou socio-culturel - qui agit comme un acteur à part entière, l'intensité dramatique qui repose essentiellement sur les relations interpersonnelles et leur évolution plus que sur la péripétie, restituée de façon très aléatoire. L'artiste conçoit en effet la logique dramatique comme un matériau éminemment flexible, à manipuler selon l'élément qui se voit accorder la priorité du moment – qu'il soit essentiellement plastique, symbolique, expressif ou personnel.

Sa lecture est une lecture de l'imaginaire, mais relayée par une intelligence du texte qui en comprend toutes les nuances, toutes les strates successives. Lecture subjective, cependant, où l'illustrateur demeure un artiste revendiquant l'autonomie de l'interprétation, et non pas simplement une retranscription servile et impersonnelle de l'univers artistique d'un tiers : comme chez Odilon Redon, qui voit dans le mot « illustration » avant tout « un terme défectueux » auquel il préfère « **ceux de transmission, d'interprétation, et encore ils ne sont pas exacts** »⁸⁹⁷, on peut dire que chez Munch, la transposition visuelle « est moins l'exacte conformité recherchée avec la pensée littéraire, que les idées et les émotions très personnelles jaillies au contact de tempéraments extériorisés dans un autre art ».⁸⁹⁸ Lecture, malgré tout, c'est-à-dire reconnaissance de la primauté du texte comme source originelle d'inspiration.

Une étude du rapport au texte dans l'art de l'illustration reste à faire. Le cas de Munch montre en effet toutes les gradations possibles de la palette d'une transposition visuelle, allant de l'illustration littérale à l'illustration interprétative, du commentaire du texte au commentaire autour du texte. La fidélité de l'image au récit, quels que soient ensuite les choix formels ou sensibles, est un critère lui-même extrêmement variable d'un artiste à l'autre : les dessins des *Métamorphoses d'Ovide* de Picasso, même si C. Zervos

⁸⁹⁶ « Dans la sélection des illustrations, je me suis efforcé de tracer une frontière entre l'intention purement graphique d'un côté, et l'intention ornementale de l'autre - entre ce qu'il convient d'appeler l'art du traitement iconique et l'art du traitement décoratif ; bien qu'il y ait de nombreux cas dans lesquels ils sont associés, comme en effet ils devraient l'être dans les illustrations les plus achevées ». W. Crane, *The Decorative illustration of books*, Londres, 1994, p. 5.

⁸⁹⁷ Cité in F. Chapon, p. 27

⁸⁹⁸ A. Mellerio, *Odilon Redon, peintre, dessinateur et graveur*, cité in F. Chapon, p. 27

considère que « **ce ne sont pas à proprement parler des illustrations que Picasso a faites. Ce sont des interprétations toutes personnelles du monde dont Ovide avait eu la vision** »⁸⁹⁹, restituent pour l'essentiel des épisodes précis du récit. Démarches similaires, celle de Dalí pour *La Divine Comédie* de Dante et celle de Chagall pour *La Bible*, même si la modernité du traitement des images concourt à occulter la fidélité narrative. À l'inverse, les arabesques non figuratives de Picasso pour *Le Chef-d'oeuvre inconnu* de Balzac, les visions de Redon sur les poèmes de Verhaeren, certains dessins de Matisse pour *Période hors-texte* de Reverdy sont des images qui témoignent d'un rapport beaucoup plus associatif que représentatif ; inspirées par la lecture, elles ne cherchent cependant pas à restituer le récit. Entre ces deux options, les illustrations de Derain pour *Pantagruel* de Rabelais prennent souvent le récit comme point de départ mais s'en écartent rapidement. Matisse, de même, oscille entre lecture et digression graphique dans le *Florilège des amours* de Ronsard, s'attachant à un mot particulier cueilli au hasard des strophes.

Le corpus illustratif de Munch comporte tous ces différents degrés, mais il conserve pour la majeure partie des pièces un rapport au texte assez étroit pour autoriser le terme de lecture visuelle⁹⁰⁰. Munch ne conçoit pas, comme Maurice Denis notamment, l'illustration comme une entité totalement indépendante du texte ; celui-ci demeure son référent initial, quitte à ce qu'il l'abandonne ultérieurement pour des digressions personnelles dictées par l'expérimentation formelle ou l'investissement biographique.

La prise d'autonomie des peintres face aux textes qu'ils devaient illustrer au tournant du siècle dernier a été permise par la naissance simultanée des deux oeuvres, qui mettaient les deux créateurs sur un plan d'égalité. Pour F. Chapon, « c'est surtout la fraternité spirituelle des poètes et des écrivains qui fit du livre le lieu d'une rencontre nouvelle où la contribution de l'écrivain ne prétendit plus asservir celle de l'artiste ».⁹⁰¹ La profonde marque de l'oeuvre de l'écrivain dans l'héritage culturel du peintre ne pouvait pas permettre ce genre de relation. Le rapport de Munch à Ibsen n'étant pas d'une fraternité spirituelle, mais d'une filiation spirituelle, il ne pouvait qu'être vécu, non comme la rencontre fortuite de deux sensibilités, mais comme un cheminement allant de la dépendance à la libération, dans un rapport à la fois de référence et de succession, de respect et de dépassement.

De même dans la scénographie, Munch n'a pas recherché des innovations formelles ou coloristes, n'a pas cherché à transformer un espace scénique utilisé pour sa seule nature plastique, mais est resté sur l'interprétation d'un récit, même lorsque le discours est mis entre parenthèses pour laisser la primauté à la réaction sensible. Ses décors privilégient la compréhension à l'invention ; ils ne présentent pas les figurations abstraites

⁸⁹⁹ C. Zervos, *Cahiers d'art*, 1930, cité in F. Chapon, p. 146.

⁹⁰⁰ Il convient cependant de relativiser cette conclusion à la lumière de l'élaboration du corpus, puisque l'identification des oeuvres s'appuyait essentiellement sur le critère d'adéquation au texte. Mais cette caractéristique nous paraît quoi qu'il en soit constante, et s'affirme dans les cas considérés comme indiscutables.

⁹⁰¹ F. Chapon, p. 9.

ou les pans coupés réclamés par Strindberg. L'artiste reste attaché à la conception théâtrale d'une représentation totale, où les éléments voient leur existence justifiée dans une interdépendance. Il ne cherche pas à faire de ses décors des créations pouvant se passer de la représentation incarnée, mais au contraire les élabore comme « **des lieux vacants, (...) sans autonomie - lieux inachevés - lieux pour des corps et des lumières** »⁹⁰².

Amené au monde du théâtre grâce à l'impulsion des personnalités de l'avant-garde de l'art de la scène, il a entretenu pour sa part un dialogue plus avec le discours qu'avec l'oeuvre théâtrale. Il a puisé chez les rénovateurs de la scène le matériau qui l'intéressait sans les accompagner dans leurs conceptions extrêmes. A une époque où Craig, Meyerhold prêchent un art « libéré de la tyrannie du mot »⁹⁰³, où les travaux des plasticiens du théâtre, tels les expressionnistes allemands ou l'avant-garde russe, font preuve d'inventivité formelle et coloriste pour atteindre une création visuelle indépendante de l'oeuvre, Munch pour sa part réitère son attachement viscéral au texte.

Un texte qu'il ne traite pas moins en homme du XXe siècle, inscrit dans la problématique de la « nouvelle narration ». Non seulement il réactualise les propos de l'auteur, mais il les discute, les interprète, réagit en fonction de sa sensibilité et de son vécu, se révélant encore une fois essentiellement lecteur, car il se défait de la responsabilité qu'a l'illustrateur ou le scénographe de re-présenter le texte d'un auteur à un tiers et s'octroie en revanche le droit d'interpréter ce texte arbitrairement selon le seul critère de sa subjectivité.

Pour donner corps à cet imaginaire dont il n'est pas l'initiateur, mais un relais actif, Munch puise dans son propre vocabulaire formel. Dès lors, le lien viscéral qu'il entretient avec son art, qui se reflète dans son iconographie privée, est projeté dans ce monde fictif qui devient objet d'appropriation intime comme toute source d'inspiration soumise à la subjectivité de l'artiste. Munch en effet ne peut interpréter le langage d'Ibsen que par le sien propre, un langage à la fois symbolique et expressionniste, reposant sur un emploi de *pathos formulae* hérités de son expérience personnelle. Ce faisant, l'artiste abandonne peu à peu le texte pour renouer avec son propre univers.

Le principe de répétition

Le corpus graphique se caractérise par une structure essentiellement sérielle - ce malgré le laps de temps considérable sur lequel elle a été élaborée -, qui s'articule selon trois optiques différentes. C'est ainsi qu'on peut distinguer :

la série de nature littéraire et interprétative, qui restitue la complexité de l'écriture par le

⁹⁰² G. Banu, p. 48.

⁹⁰³ D. Bablet, 1968, p. 78.

principe de complémentarité des fragments : à vocation représentative, étroitement tributaire du texte, la série est constituée d'un certain nombre de versions profondément différentes, tant dans la composition que dans la technique, qui ne cherchent pas à absorber l'ensemble des implications du texte mais se concentrent sur une interprétation particulière et véhiculent à chaque fois une atmosphère différente ; c'est par la confrontation de ces multiples restitutions partielles que le texte retrouve son intégrité polymorphe, chaque image étant ainsi une interprétation autonome et nouvelle tout en restant étroitement associée au référent littéraire ;

la série de nature référentielle, qui substitue progressivement aux éléments dramatiques de la fiction littéraire des références biographiques ou picturales appartenant à l'artiste ; malgré une composition constante, le sens de l'image varie d'une version à l'autre, transformant progressivement la fiction littéraire en référence discursive ou en portrait allégorique ;

la série de nature plasticienne, qui conserve comme point de départ constant la même scène, empruntée au matériau littéraire mais détournée de sa vocation dramatique pour inspirer différentes versions dont les subtilités formelles sont la seule préoccupation de l'artiste.

Le principe de répétition, même s'il contribue à l'appropriation du texte et s'achève par le soliloque artistique, consacre la conception de Munch de l'univers ibsénien en tant que miroir de ses propres pensées. L'investissement autobiographique, même s'il demeure un phénomène en grande partie contrôlé et ludique, montre que la fascination exercée par l'oeuvre d'Ibsen n'est pas seulement littéraire. De Shakespeare, Delacroix qui l'illustra abondamment expliquait : « **Shakespeare possède une telle puissance de réalité qu'il nous fait adopter son personnage comme si c'était le portrait d'un homme que nous eussions connu** »⁹⁰⁴. Munch, pour sa part, écrit : « **Je relis Ibsen, et le relis comme si c'était moi** ». L'investissement, des plus intimes, se révèle dès lors aux antipodes de la conception traditionnelle de l'oeuvre en tant que fiction - aussi illusionniste soit-elle : Munch utilise le texte d'Ibsen comme porte-parole de sa propre nécessité intérieure, comme énonciateur de ce qu'il ne parvient pas à dire, comme un outil verbal au service de sa sensibilité individuelle.

La démarche de Munch, dans sa reprise presque obsessionnelle de certains motifs dans le contexte soit fictionnel soit réel, se rapproche de celle d'un écrivain moderne comme Virginia Woolf :

« Les écrits théoriques de V. Woolf convergent vers la nécessité, pour l'écrivain, de reconnaître, distinguer, mais aussi utiliser, deux faces du langage, l'une conventionnelle (répétition conformiste) l'autre personnelle, qui implique le répétitif, puisqu'il s'agit des préoccupations profondes, constantes, d'une conscience, - d'un effort vers l'authenticité.(...) Le langage authentique est non-fini, discursif, tentative ('essayant') (...) Cependant la non-finitude de la

⁹⁰⁴ Delacroix, *Journal*, cité in A. Sérillaz & Y. Bonnefoy, *Delacroix et Hamlet*, Paris, 1993, p. 7.

conscience, du Moi et de leur langage n'a pas de valeur 'en soi' pour l'écrivain. Ses personnages, comme elle-même, cherchent en effet à connaître, à vivre, des moments où la conscience se stabilise, où le Moi et le non-Moi ne sont plus antagonistes. En de tels moments (...), la répétition s'arrête, se fixe : le désir de plénitude qu'elle traduit est satisfait. Mais ces moments, l'écrivain et son personnage les sentent rarement prendre forme, prendre espace. L'authenticité doit se résigner à n'être que sans cesse recommencée »⁹⁰⁵.

De même que les oscillations de l'écrivain comme de ses personnages servent à affiner la perception de Soi, Munch oscille constamment entre son Moi - son langage personnel, son vécu, ses préoccupations profondes - et les personnages qu'après avoir empruntés à Ibsen, il nourrit dans son imaginaire. Et R. Passeron voit dans le principe de répétition, au contraire de l'usure désignifiante, un approfondissement de la relation qui caractérise le lien toujours plus intime développé par l'artiste avec l'oeuvre ibsénienne :

« L'émerveillement place le morceau hors du temps, comme si la répétition, qui est la vie mais qui use les choses de la vie, disparaissait alors au profit de la persistance intemporelle d'une présence. Et cette persistance n'intègre la répétition pour la sensibilité de celui qui aime, qu'au double bénéfice d'une jouissance réitérée et d'un approfondissement progressif de la connaissance et de la possession de l'oeuvre. Toute relecture assidue est à la fois retrouvailles (...) et réinterprétation »⁹⁰⁶.

Cette dimension de retrouvailles avec une oeuvre investie par l'affectivité, qui permet un approfondissement constant, souligne une fois de plus le caractère intime de cette relation. Très tôt libérée de toute contrainte éditoriale, elle a pu déjouer les enjeux statutaires ou commerciaux auxquels les illustrateurs ou « peintres de livres » ont dû faire face, et qui ont eu une part non négligeable dans le combat des artistes pour imposer leur autonomie face au texte qu'ils étaient chargés de visualiser. Munch n'est pas un illustrateur dans la mesure où ce n'est pas l'art de l'illustration en soi qui l'intéresse, mais l'oeuvre d'Ibsen. A la différence de Chagall, Picasso, Maurice Denis ou bien d'autres, il n'a pas utilisé un texte pour explorer un langage artistique, mais a ressenti le besoin d'établir un dialogue avec une autre oeuvre, unique, qui l'avait profondément marqué. Sa dialectique n'est pas entre le peintre et le livre, mais entre le peintre et l'oeuvre d'Ibsen ; c'est pourquoi elle s'affiche dans tous les domaines – illustration, scénographie, improvisations graphiques, réactualisation de thèmes picturaux. Par l'investissement intime qu'elle provoque chez l'artiste, elle se comprend comme un face-à-face entre deux oeuvres où un tiers lecteur n'a pas sa place.

Munch entre mot et image

Acteur d'une des plus formidables époques de novation dans les arts, Munch a été l'un

⁹⁰⁵ M. Zerafa, p. 132

⁹⁰⁶ R. Passeron, p. 17.

des initiateurs des révolutions entreprises mais n'a pas pour autant accompagné ces révolutions jusque dans leurs extrêmes, demeurant par son bagage intellectuel un homme de la pensée, du discours, même si celui-ci est conduit de façon entièrement spontanée et subjective, où la sensibilité est le premier moteur.

Le rapport de l'artiste au mot est d'autant plus intéressant qu'il s'inscrit à une époque où le peintre dans son oeuvre peint, suivant en cela les tendances de son époque, poursuit ses expérimentations dans une direction où priment toujours plus le visuel et le sensitif au détriment du discursif. Depuis sa grande période des années 1890, où la production de sa *Frise de la Vie*, par lui considérée comme son plus grand chef-d'oeuvre, était profondément empreinte du principe de l'idéalisme – « **Le but essentiel de notre art est d'objectiver le subjectif (l'extériorisation de l'idée) au lieu de subjectiver l'objectif (la nature vue à travers un tempérament)** »⁹⁰⁷ -, toute l'évolution de son écriture picturale montre sa progressive adaptation de l'idée à la sensation primitive, de la relativisation du discours au profit de l'appréciation primitive de la réaction sensitive. A partir de 1910, l'expression se concentre sur un colorisme toujours plus audacieux⁹⁰⁸, tandis que se dessine une tendance à la déstructuration figurative au profit de la restitution de l'impression subjective, issue de l'illusion optique ou temporelle : les figures sont réduites, morcelées, décomposées en motifs abstraits, ou elles se fondent en masses floues, au point que dans certains paysages ou scènes de genre, la dislocation des formes ne permet parfois d'appréhender le sujet qu'après un temps d'adaptation.⁹⁰⁹ A l'extrême, après un accident oculaire en 1930 qui lui fait craindre de perdre la vue, l'artiste réalise une série d'études restituant les impressions visuelles pures de son oeil convalescent ; *La Rétine de l'artiste*⁹¹⁰ constitue l'oeuvre la plus proche de l'art abstrait, que Munch n'a jamais adopté pour autant. De fait, cette évolution montre, non l'abandon total de l'idée au profit de la sensation comme ce à quoi ses successeurs de l'expressionnisme ou de l'art abstrait ont abouti, mais la recherche d'un équilibre de ces deux forces. Le retour constant vers les pièces d'Ibsen démontre si besoin est que l'artiste a résolu ce dilemme par l'union plus que le choix, et rééquilibre ses expérimentations formelles par la poursuite de la lecture. « A l'orée de ce [XXe] siècle, la destruction de l'espace perceptif et la 'crise du tableau de chevalet' se sont accompagnées d'une dénarrativisation de l'image, voire d'un rejet de l'image en tant que telle et d'une réhabilitation de l'icône 'primitive' »⁹¹¹ ; dans cette évolution artistique d'une époque particulièrement sensible au problème de la narration figurative, Munch refuse, quant à lui,

⁹⁰⁷ G. Kahn, *L'Événement*, 28.09.1886. Cité in R. Rapetti in *Conférences du musée d'Orsay*, p. 75.

⁹⁰⁸ *Les Dames sur l'embarcadère*, 1935, huile sur toile, 120x130, M 30.

⁹⁰⁹ *Travailleurs dans la neige*, 1910-12, huile sur toile, 93x55, M 286 ; *Jeune fille baillant*, 1913, huile sur toile, 110x100, sdhd, Bergen, coll. R. Stenersen ; *Vagues battant les rochers*, ca 1916, huile sur toile, 100x72, M 197 ; *Enfants dans la rue*, 1915, huile sur toile, 92x100, M 836 ;

⁹¹⁰ *La Rétine de l'artiste*, 1930-31, aquarelle et crayon, 497x471, T 2156.

⁹¹¹ J.C. Moineau, « Le Récit de l'art », extr. de C. AMEY, *Le Récit et les Arts*, p.33.

de choisir entre le mot et l'image.

ANNEXE

CATALOGUE DES OEUVRES D'EDVARD MUNCH PORTANT SUR DES PIECES D'HENRIK IBSEN

Hormis les travaux effectués pour le Théâtre de l'Oeuvre et le Deutsches Theater, les oeuvres mentionnées ci-dessous ont été recensées par le Musée Munch avec réserve; dates et titres sont dans l'ensemble sujets à caution. Lorsque le doute est d'importance, il est signalé par un ? .

La typographie indique ainsi les divergences entre les catalogues du musée et nos propositions personnelles :

Intitulé du catalogue de 1975

(hypothèse des classeurs de travail)

[Hypothèse personnelle]

Sauf indication contraire, les oeuvres sont conservées au Musée Munch.

Le catalogue reprend la classification du musée Munch :

Huiles, gouaches et aquarelles sont répertoriées par la lettre M ;

les gravures sur bois par G/t (quand une estampe particulière est étudiée, elle est référencée sous G/t-n°) et P/t pour les planches ;

les lithographies sous G/l , les hectographies sous G/h, les dessins sous T.

Les dimensions sont celles de l'image.

Une référence composée telle que T 201-15 indique que le dessin fait partie d'un carnet. Le premier chiffre est la référence du carnet (201), le second celui de la page (15) ; -r indique que le dessin est au verso de la feuille.

Les dimensions sont indiquées en cm pour les tableaux, en mm pour les oeuvres graphiques (HxL).

L'ordre suivi est celui proposé dans le catalogue de 1975, c'est-à-dire pièce par pièce, et selon la progression dramatique de la pièce.

PEER GYNT

- *Peer Gynt* 1896

Lithographie, sbd « E Munch », 246x317, G/l 216.

La lithographie fut utilisée comme frontispice du programme du Théâtre de l'OEuvre à la création de *Peer Gynt* .

Acte I

Une vieille cabane (La maison de Peer Gynt) 1933 ? Encre , 100 x 170 , T 201-35.

La Chevauchée du bouc - Peer et Åse années 1930 Crayon, 215 x 276, T 1594. Feuille volante d'un carnet. Ce dessin a été repris sur plusieurs copies carbone, dont (232 x 313) T 2495 et T 2496.

La Chevauchée du bouc 1933 ? Encre, 100 x 170, T 201-58.

La Chevauchée du bouc [Le Jeune Peer] années 30 Crayon, 276 x 220, T 1630.

La Chevauchée du bouc [Le Jeune Peer] ca 1930 Crayon et crayon gras, 282 x 220 , T 1629.

«*La foule invitée grouille comme des mouches* » 1933 Encre, 170 x 100 , T 201-6.

« *Quel étrange nuage !* » - *Peer dormant/sur le bouc* ca 1930 Encre, 210 x 275, T 1598. Papier à lignes.

La Ferme d'Hægstad 1925 Crayon, 90 x 150, T 2823-26r. Papier à lignes (feuille volante conservée dans le carnet T 2823).

La Ferme d'Hægstad 1933 Encre, 100 x 170, T 201-29.

Dans la cour de la ferme d'Hægstad années 30 Crayon et encre de Chine, 281 x 219, T 1592. Papier déchiré quart inférieur droit.

Dans la cour de la ferme d'Hægstad années 30 (1933 ?) Encre, pinceau et crayon bleu sur papier carbone, 283 x 220 , T 2478.

« *Tous le regardent* » - *Dans la cour de la ferme d'Hægstad* années 30 Encre, 215 x 277 , T 1593.

Dans la cour de la ferme d'Hægstad ? ca 1930 [Homme devant une porte, entouré de quelques personnages. Ne fait pas partie de *Peer Gynt*, mais d'une série de dessins représentant un duel sous les yeux d'une femme.] Encre et pinceau, 247 x 350, T 238-10.

« *Peer, chevauche un peu dans les airs, pour voir !* » - *Dans la cour de la ferme d'Hægstad* [Tout le village est après lui, acte II] 1933 Encre, 100 x 170 , T 201-26.

Paysan d'Hægstad (« *Je vais le tuer !* ») [*Le Fiancé abandonné*] 1932-33 ? Encre et plume, 204 x 135, T 186-16.

Dans la cour de la ferme d'Hægstad ca 1935 Encre et crayon gras, 255 x 410 , T 206-31r.

« *Avec un de ces plaisirs, je vais lui donner sa raclée !* » - *Mère Åse* 1932-33 Encre, 204 x 135 , T 186-22.

Mère Åse 1932-33 Encre, 204 x 135 , T 186-23. [- *Esquisse de Mère Åse* 1932-33 Encre, 204x135, T 186-21

Esquisse de Mère Åse 1932-33 Encre, 204x135, T 186-24]

L'Enlèvement de la mariée ca 1935 Crayon gras, 255 x 410, T 206-28r.

L'Enlèvement de la mariée 1926-30 Encre, 206 x 171 , T 243-56.

Acte II

Les Amours de Peer et Ingrid années 1930 Crayon et encre, 501 x 651 , T 1625. Papier découpé. Copies sur papier carbone T 2492, T 2493 et T 2494 (papier découpé).

Les Amours de Peer et Ingrid ca 1933 Encre, 108 x 175, T 204-8.

Les Amours de Peer et Ingrid ca 1933 Encre, 108 x 175 , T 204-9.

Les Lamentations d'Ingrid années 1930 Crayon, encre, plume et pinceau, 213 x 275 , T 1631.

Les Lamentations d'Ingrid années 1930 Crayon et encre, 215 x 276 , T 1632.

Les Lamentations d'Ingrid années 1930 [Paraphrase de *Cendres* – Ne fait pas partie de la série *Peer Gynt*] Hectographie, 364 x 304 , G/h 806.

Les Lamentations d'Ingrid années 1930 Hectographie, 364 x 304 , G/h 805.

Les Lamentations d'Ingrid années 1920 [Paraphrase de *Cendres* – Ne fait pas partie de la série *Peer Gynt*] Encre et pinceau, 350 x 246 , T 191-20. [- *Les Lamentations d'Ingrid* ? Encre, 173 x 228, T 1590 B. Cette paraphrase de *Cendres* semble plus proche de la situation dramatique de *Peer Gynt* que le dessin T 191-20 ou l'hectographie G/h 806.]

Peer en fuite ca 1933 Encre (inscription à l'encre en bas à droite : « Per Gynt paa flugt »), 108 x 175 , T 204-10.

Après l'enlèvement . « *Tout le village est après lui* » [1909 ?] Crayon et encre de Chine, 214 x 275 , T 1612.

« *Tout le village est après lui* » années 1930 Hectographie, 215 x 215, G/h 802.

« *Tout le village est après lui* », années 1930 Hectographie, 215 x 215, G/h 801.

-
- « *Tout le village est après lui* » [1909 ?] Crayon et encre, 215 x 275 , T 1611.
- « *Tout le village est après lui* » 1916 Encre bleue et noire, 200 x 266, T 174-14.
- « *Tout le village est après lui* » - *Paysans armés* 1920-25 Encre, 128 x 106, T 202-2.
- « *Tout le village est après lui* » 1925 Encre , 150 x 90 , T 2823-19 R.
- Paysans d'Hægstad armés* 1933 Encre, 100 x 170 , T 201-44.
- Paysan d'Hægstad armé* 1933 Encre, 170 x 100 , T 201-46.
- Paysan d'Hægstad* 1933 Encre, 170 x 100 , T 201-47.
- Paysan d'Hægstad* 1933 Encre , 170 x 100 , T 201-36.
- Åse et Kari [Åse et Solveig]* 1925 Encre, 90 x 150 , T 2823-15 R. Papier à lignes.
- Peer et les filles des pâturages [Les Conquêtes de Peer]* années 1930 Crayon gras, 215 x 275 , T 1622.
- Les Filles des pâturages* années 1930 Crayon et encre , 215 x 275 , T 1621.
- Les Filles des pâturages [Les Femmes de Peer Gynt]* années 1930 Crayon et encre de Chine, 215 x 275 , T 1620.
- Les Filles des pâturages [Les Conquêtes de Peer]* années 1930 ? Crayon, 215 x 275 , T 1624.
- Les Filles des pâturages* années 1930 Hectographie, 165 x 250 , G/h 803. Papier déchiré côté gauche. [- *Les Conquêtes de Peer*, ca 1935 Crayon et encre, 255 x 410, T 206-34r.]
- « *Palais sur palais* » Crayon et encre, 215 x 276 , T 1595. Papier découpé côté gauche (trace de tâche)
- « *Palais sur palais* » Crayon, 215 x 276 , T 1596.

« *Palais sur palais* » 1912-15 Crayon, 402 x 270 , T 164-1.

Peer et la fille en vert années 1920 ? Crayon, 315 x 232 , T 1642. (- *Peer et la fille en vert* Encre, 209 x 240 , T 1288.)

« *C'est à sa monture qu'on reconnaît un grand homme* » années 1920 Crayon, 313 x 232 , T 1590 A. Feuille volante d'un carnet. Papier découpé dans le coin en bas à droite (trace de tâche).

Dans le hall de Dovregrubben ca 1930 Crayon, 233 x 313 , T 1640. Papier déchiré dans le coin en haut à droite.

« *Je vois une truie qui danse* » - *Dans le hall de Dovregrubben* ca 1916 Pastel bleu, 238 x 355 , T 165-7.

Dans le hall de Dovregrubben 1933 Encre, 170 x 100 , T 201-27. [- *Dans le hall de Dovregrubben* ? 1927 Encre, 105 x 80, T 188-24. La composition et les physionomies sont très similaires à celles de T 1640.]

Acte III

Peer et Solveig ? [*Les Lamentations d'Ingrid*] ? Hectographie, G/h 800. Le catalogue de 1975 précise : « Les personnages peuvent aussi être Peer et Ingrid, mais ils montrent une intimité qui ne correspond pas au rapport entre Peer et Ingrid ». [Le couple montre une intimité unilatérale : la femme repose sa tête contre l'homme, qui regarde devant lui avec inquiétude. Il peut donc s'agir d'une représentation du couple Peer et Ingrid avant leur rupture.] [- *Peer et son enfant troll* ? Crayon et encre, 215 x 276, T 279. La physionomie des personnages évoque l'épisode de Peer chez les trolls. La scène pourrait représenter l'enfant troll de Peer cherchant à l'attaquer.]

Saisie chez mère Åse [après 1931] Crayon et encre hectographique, 216 x 276 , T 2062.

Saisie chez mère Åse [après 1931] Crayon et encre hectographique, 216 x 276, T 2063.

La Mort d'Åse ca 1930 Crayon, 272 x 212 , T 1589. Papier à lignes.

La Mort d'Åse ca 1930 [Scène d'intérieur ; ne fait pas partie de *Peer Gynt*] Encre et aquarelle, 287 x 322 , T 1580.

La Mort d'Åse ca 1930 [après 1931] Crayon et encre de Chine, 282 x 220 , T 1602.

La Mort d'Åse ca 1930 [après 1931] Crayon et crayon gras, 212 x 272, T 1606.

La Mort d'Åse ca 1930 [après 1931] Encre, 293 x 224 , T 1610.

La Mort d'Åse env. 1930 [après 1931] Crayon, 282 x 220 , T 1607 Copie sur papier carbone T 2485.

La Mort d'Åse 1933 Encre, 100 x 170 , T 201-57.

La Mort d'Åse ca 1935 Crayon gras, 255 x 410 , T 206-29 R.

Acte IV

« Tu es un hôte superbe, ami Gynt ! » années 1930 Crayon et encre de Chine, 215 x 276 , T 2480. Copies à l'aide de papier carbone T 2479 (crayon bleu) et T 1974.

Les Hommes attablés ? ca 1933 [Caricature sans lien avec Peer Gynt] Encre, 108 x 175 , T 204-17.

Les Hommes attablés 1933 Encre, 170 x 100 , T 201-22.

Début de l'acte IV 1933 Encre, 170 x 100 , T 201-28.

Début de l'acte IV 1933 Encre, 170 x 100 , T 201-30.

Début de l'acte IV 1933 Encre, 100 x 170 , T 201-37.

Début de l'acte IV 1926-27 Encre, 120 x 180 , T 205-15.

Début de l'acte IV ? 1927 Encre, 113 x 174 , T 203-7.

« Les journaux que j'ai eus à bord .. » années 1930 Hectographie , 220 x 280 , G/h 804.

Peer dans le palmier 1915-20 Crayon gras , 266 x 200 , T 199-35.

Peer dans le palmier années 1920 Crayon gras , 410 x 258 , T 200-47 R.

Peer dans le palmier 1927 Encre , 113 x 174 , T 203-1.

Peer dans la tente du chef arabe ca 1930 ? Pinceau et encre brune, 222 x 290 , T 1627.

Peer sous la tente du chef arabe ca 1930 ? Pinceau et encre de Chine, 222 x 290 , T 1628.

Peer sous la tente du chef arabe ca 1930 ? Crayon, encre et pinceau, 224 x 290 , T 1616.

Peer sous la tente du chef arabe ca 1930 ? Crayon, pinceau et encre de Chine, 500 x 650 , T 1604.

La Danse d'Anitra env. 1935 Crayon gras et encre , 255 x 410 , T 206-33 R.

Peer et Anitra 1925 Encre, 90 x 150 , T 2823-20 R.

Anitra dansant devant Peer 1915-20 Crayon gras, 200 x 266 , T 199-21 [ou T 199-20 selon les classeurs. La page 20 du carnet T 199 est déchirée.]

Anitra et Peer dehors Crayon et encre de Chine, 290 x 225 , T 1615.

Anitra dansant devant Peer 1920-25 Encre, 206 x 128 , T 202-12.

La danse d'Anitra 1933 Encre, 100 x 170 , T 201-54.

Anitra et Peer 1927 Encre, 113 x 174 , T 203-8.

Anitra et Peer années 1920 ? Encre de Chine, 173 x 228 , T 1588.

Anitra dansant devant Peer années 1920 Encre, 215 x 276 , T 1591.

Anitra dansant 1917 ? Crayon gras, 200 x 265 , T 198-16.

Anitra à genoux devant Peer 1917 ? Crayon gras, 200 x 265 , T 198-17.

Anitra dansant devant Peer 1917 ? Crayon gras, 200 x 265 , T 198-18.

Anitra dansant devant Peer 1917 ? Crayon gras, 200 x 265 , T 198-24.

Anitra dansant devant Peer 1933 Crayon et encre, 100 x 185 , T 2741-2.

La Danse d'Anitra ca 1913 Pastel noir, vert, orange, jaune, 630 x 462 , T 1603.

La Danse d'Anitra ca 1913 Pastel noir, 412 x 260 , T 1647. [Feuille volante d'un carnet, certainement T 212 (non daté)].

La Danse d'Anitra ca 1913 Crayon gras, 409 x 258, T 1608.

La Danse d'Anitra ca 1913 Crayon gras, 325 x 252 , T 1644.

La Danse d'Anitra ca 1913 Crayon gras , 329 x 252 , T 1601.

Anitra ? [Jeune fille-Anitra] ca 1920 ? Crayon gras, 189 x 258 , T 200-29 R.

Anitra [Jeune fille] ca 1920 ? Crayon gras, 189 x 258 , T 200-31. [- Etude de *Jeune fille* ca 1920 ? Crayon gras, 189 x 258, T 200-30.]

Anitra ? env. 1920 [Deux jeunes filles devant une vieille femme. Ne fait pas partie de la série *Peer Gynt*.] Crayon gras, 208 x 277 , T 197-25.

Anitra années 1930 Crayon bleu sur papier, 215 x 276, T 2491. [Copie grâce à papier carbone ? Papier découpé côté droit.]

Anitra ca 1913 ? Aquarelle, 410 x 250 , T 1609. Papier déchiré.

Peer devant la tente d'Anitra années 1930 Crayon, 275 x 215 , T 1599.

« *Maître, tu m'appelles ?* » *Peer et Anitra* années 1930 Crayon et crayon de couleur, 312 x 232 , T 1639. Papier déchiré dans le coin en bas à droite.

Peer et Anitra années 1930 Crayon et pastel bleu , 313 x 232 , T 1643.

Peer et Anitra ca 1916 [Ce couple - une toute jeune fille et un homme mûr - peut aussi bien être Rubek et Maja (*Quand nous nous réveillerons d'entre les morts*) ou Solness et Hilde (*Solness le Constructeur*).] Crayon , 238 x 355 , T 165-16.

Jeune fille après 1913 Pastel noir, 630 x 462, T 551.

Anitra 1913 Crayon gras et pastel , 630 x 425 , T 550. [- *Homme et femme dansant* Aquarelle, 239 x 312, T 560.

Homme et femme dansant Aquarelle, 239 x 312, T 561. Ces deux aquarelles présentent des similitudes de composition avec les croquis du carnet T 198 qui permettent d'envisager une éventuelle appartenance à la série *Peer Gynt*.]

« *Je suis un bienheureux coq !* » - *La Danse d'Anitra* ca 1913 Pastel bleu, 355 x 260 , T 1645.

La Fuite d'Anitra 1915-20 Crayon gras, 200 x 266 , T 199-34.

La Fuite d'Anitra années 1920 Crayon et encre de Chine, 215 x 276 , T 1614. Papier déchiré côté gauche.

La Fuite d'Anitra 1925 Encre, 90 x 150 , T 2823-16r.

« *Ici gît le Turc* » 1925 Encre, 90 x 150 , T 2823-21 R.

La Fuite d'Anitra 1933 Crayon, 100 x 185 , T 2741-3.

La Fuite d'Anitra Crayon, 232 x 314 , T 1638. Papier déchiré partie en haut à droite.

Peer Gynt ? Dromadaire dans le désert 1917 ? Crayon gras, 265 x 200 , T 198-26.

Peer Gynt ? Etude de dromadaire 1917 ? Crayon gras, 265 x 200, T 198-27.

Begriffenfeldt ? [Personnages au Caire] années 1920 Encre, 219 x 282 , T 1587.

Peer et Begriffenfeldt en Egypte ca 1930 Crayon, 232 x 312 , T 1641.

Acte V

.
Peer sur le bateau – Le Passager étranger années 1930 ? Crayon et encre, 260 x 348 ,
T 1646.

.
Le Naufrage : Peer sur la quille 1933 Encre , 170 x 100 , T 201-53.

.
Le Naufrage : Peer sur la quille [Scène de noyade : Peer Gynt ??] 1913 Crayon , 270 x
404, T 210-76 R

.
Peer Gynt ? Scène de naufrage 1916-17 Crayon gras, 134 x 175 , T 218-30 R.

.
Peer Gynt ? Scène de naufrage ca 1935 Crayon gras, 410 x 255, T 206-32 R.

.
Peer de retour années 1930 Hectographie , G/h 808.

.
Peer de retour - Le Cimetière après 1909 Crayon, 275 x 216 , T 1618. Papier déchiré
dans le coin en bas à droite. Copie sur papier carbone (315 x 233) T 2486.

.
Peer de retour - Le Cimetière 1933 Encre , 170 x 100 , T 201-20.

.
Enchère à Hægstad années 1930 Hectographie , G/h 799.

.
Enchère à Hægstad Aquarelle et encre, 300 x 395, T 2081.

.
Peer de retour années 1930 Crayon , 276 x 215 , T 1613. Papier déchiré dans le coin
en bas à droite. Copies sur papier carbone T 2477 et T 2482.

.
Peer de retour années 1930. Crayon, 276 x 215, T 2476. Papier carbone déchiré dans
le coin en bas à droite.

.
Enchère à Hægstad années 1930 Crayon, 314 x 231 , T 1600 Papier déchiré dans le
coin en bas à droite. Copies sur papier carbone T 2483 et T 2484.

.
Enchère à Hægstad 1926-27 Encre , 180 x 120 , T 205-12.

.
« *Il était idiot et ne comprenait pas son public* » 1926-27 Encre , 180 x 120 , T 205-11. [
Dans les croquis T 205-11 et T 205-12, la physionomie de Peer semble plutôt
correspondre à l'acte I, *Dans la cour de la ferme d'Haegstad*]

Enchère à Hægstad env. 1935 Crayon gras et encre , 255 x 410 , T 206-34 R.

Enchère à Hægstad env. 1933 [Semble plutôt correspondre à l'acte IV, *Peer à l'asile*] Crayon et encre , 108 x 175 , T 204-19.

Le Roi Dovre [*Paysan d'Hægstad*] 1933 Encre , 170 x 100 , T 201-31.

Le Roi Dovre et sa fille années 1930 Crayon et encre de Chine, 276 x 215 , T 1626.

La Croisée des chemins - Peer et le fondateur de boutons années 1930 Pastel, pinceau et lavis, encre de Chine, 219 x 280 , T 1634.

Peer et le fondateur de boutons années 1930 Crayon , 219 x 282 , T 1635.

Peer et le fondateur de boutons [Edvard Munch et Albert Kollmann] années 1930 Crayon , 215 x 276 , T 1636. Copie au crayon sur papier carbone T 2489. Copie au crayon et à l'encre de Chine sur papier carbone T 2490.

Peer et le fondateur de boutons années 1930 Crayon et encre, 219 x 280 , T 1633. [Ebauche pour T 1634. Papier déchiré partie latérale droite.]

Peer et le fondateur de boutons [Munch et Kollmann] 1915-20 Crayon gras, 266 x 200 , T 199-22.

Peer et le fondateur de boutons [Helge Rohde et Albert Kollmann] ca 1917 ? Crayon gras, 200 x 265 , T 198-25.

Peer et le maigre ? Le fondateur de boutons ? ca 1916 Crayon gras , 238 x 355, T 165-2.

Un homme qui marche - Le fondateur de boutons ? 1925 Encre , 150 x 90 , T 2823-18. Papier à lignes.

Peer et le fondateur de boutons 1926-27 Encre , 180 x 120 , T 205-14.

Le Fondateur de boutons ? 1933 Encre , 170 x 100 , T 201-39.

Le Fondateur de boutons ? 1933 Encre , 170 x 100 , T 201-48.

Le Fondateur de boutons ? 1933 Encre , 170 x 100 , T 201-49.

Le Fondateur de boutons ca 1933 Encre, 175 x 108 , T 204-1r.

Le Fondateur de boutons ca 1933 Encre, 175 x 108 , T 204-3.

Le Fondateur de boutons ca 1933 Encre , 175 x 108 , T 204-4.

Le Fondateur de boutons ca. 1933 Encre, 175 x 108 , T 204-5.

Le Fondateur de boutons ca 1933 Crayon, 175 x 108 , T 204-12.

Peer et le fondateur de boutons 1925 Encre , 90 x 150 , T 2823-17 R. Papier à lignes.

Peer et le fondateur de boutons 1925 Encre , 150 x 90 , T 2823-22 R. Papier à lignes.

Peer et le fondateur de boutons 1933 Encre , 100 x 170 , T 201-62.

« *Avancer, reculer, c'est toujours aussi loin* » - *Peer rentrant chez lui ?* 1925 Encre , 90 x 150 , T 2823-23 R.

Peer et Solveig années 1930 Pinceau et encre de Chine, 220 x 282 , T 1637.

L'Enlèvement ? Peer et Solveig ? 1932-33 ? Encre , 135 x 204 , T 186-19 R.

LES REVENANTS

Décor 1906 Aquarelle et encre de Chine sur papier, 369x495, Cologne, Theatermuseum der Universität.

Paysage 1906 Huile sur toile , 69 x 100, M 165.

Osvold, Mme Alving et Manders 1906 Huile sur toile, 60 x 102, M 984.

Osvold, Mme Alving et Manders 1906 Tempéra sur toile [d'après le catalogue de Bâle : aquarelle et tempéra sur toile], sdbd « E. Munch 06 », 61 x 99.5, Bâle, Öffentliche Kunstsammlung, n°1570.

Osvald, Régine et Mme Alving 1906 Aquarelle et tempera sur toile, sbd « E. Munch » , 45.7 x 76.5, coll. part.

Osvald 1906 Huile sur panneau , 47.5 x 68 , M 1037.

Osvald assis 1906 Fusain, gouache et aquarelle sur panneau , sbd « E. Munch » , 69 x 90 , Bergen, Billedgalleri (Legs R. Stenersen).

Osvald, Régine et Mme Alving 1906 Huile sur toile , 60 x 102, M 65.

Osvald , Mme Alving, Manders, Régine et T. Engstrand 1906 Huile sur toile, 60 x 102 , M 983.

Osvald, Mme Alving, Manders et T. Engstrand 1906 Tempera et gouache sur panneau , 46 x 71 , M 1038.

Osvald 1906 Huile sur panneau, 45 x 63, sbd « E. Munch » . Localisation inconnue, faisait partie en 1927 de la collection Fritz Hess, Berlin. Apparaît dans le catalogue de la rétrospective Munch à la Nationalgalerie de Berlin en 1927.

Osvald et Mme Alving 1906 OEuvre inconnue, mentionnée in Midbøe XI, 1964. Reproduite in P. Krieger, p. 17.

Osvald, Mme Alving, Manders et Engstrand 1906 OEuvre inconnue, mentionnée in Midbøe VIII.

Osvald, Mme Alving et Manders 1920 ? Crayon gras et crayon de couleur bleu, 332 x 364 , T 1582.

Esquisse dernière scène , Osvald et Mme Alving 1906 Encre, 115 x 182 , T 1577.

Décor (esquisse porte et fenêtre) 1906 Encre, 100 x 139 , T 2854. Dessin au dos d'une carte postale timbrée, mais non envoyée. L'auteur a écrit à côté du dessin : « Ein Vorschlag – Breites Fenster – Hintergrund – Grosses Thur und Kleines Fenster links. Gruss E Munch ».

Osvald, Mme Alving, Manders ca 1920 Lithographie, 335 x 672 , G/I 459.

Scène de famille 1920 Lithographie, 502 x 754, G/I 420-1. Lithographie aquarellée

(rouge, bleu, jaune), 502 x 754 , G/I 420-3.

Osvald 1920 Lithographie aquarellée , 473 x 630 , G/I 421-1.

Scène des Revenants 1912-1920 Crayon gras, 266 x 378 , T 2409.

Scène de famille 1919-20 ? Crayon gras , 195 x 268 , T 208-9.

Arrivée d'Osvald 1919-20 Crayon gras, 195 x 268 , T 208-10.

Osvald 1919-20 Crayon gras, 195 x 268 , T 208-12.

Osvald, Régine et Mme Alving 1919-20 Crayon gras, 195 x 268 , T 208-13. [Les pages des croquis du carnet T 208 sont erronées dans le catalogue de 1975.]

Osvald, Mme Alving et Manders 1917 ? Crayon gras, 200 x265 , T 198-23.

Osvald , Régine et Mme Alving Plume et encre, 266 x 210, T 1579 A. Papier à lignes.

Régine et Mme Alving Encre et plume, 266 x 210, T 1579 B

HEDDA GABLER

Décor 1906-07 Crayon, encre de Chine et aquarelle , 240 x 312 , T 1581. Le dessin porte les indications de la main de l'artiste (crayon): « Die hohe des Raumes ein Wenig höher im Gespenster - » ; « Bitte mit Bemärkungen zurückschicken » ; « Norwegische moderne Holzmöblern gelbe – Norwegische Teppiche in Blau Roth und gelb ». Dans le coin supérieur gauche, annotation d'H. Bahr (encre).

Décor 1906-07 Gouache et encre sur carton brun, 344 x 499, T 1583.

Hedda 1906-07 Huile sur panneau , 73 x 102, M 224.

Hedda et Théa 1906-07 Gouache sur panneau , 45 x 72 , M 223.

Hedda 1906-07 Crayon , 272 x 211 , T 1578.

Hedda 1906-07 Crayon et aquarelle , 660 x 488 , T 1584.

Hedda Gabler - Paraphrase années 1920 Huile sur panneau , 55 x 46, M 630 . [- *Esquisse d'Hedda – Esquisse du décor* 1906-07 Crayon sur papier à lignes, 273 x 211, T 1576 A-B.

Hedda et Løvborg ? ? 1927-30 Crayon gras , 170 x 208 , T 195-133.

Hedda Gabler – La Meurtrière 1906-07 **Fusain et pastel, 965 x 720, T 485.]**

LES PRETENDANTS A LA COURONNE

Page de titre Crayon gras (calqué sur la planche P/ t 667) , 290 x 380 , T 2080.

Page de titre 1916-17 Gravure sur bois et crayon, 179 x 272 , G/t 667-1. Sur l'estampe est écrit au crayon : « KONGSNGSEMNERNE ». Signature et inscription en bas à droite : « Edv Munch Titelblad ».

L'Épreuve du fer 1916-17 Gravure sur bois, 272 x 528 , G/t 666.

L'Épreuve du fer ca 1930 Gravure sur bois, 458 x 373 , G/t 657-13. Signature et inscription : « Edv Munch Gottes Urteil ».

Groupe de gens - L'Épreuve du fer ? 1926-30 ? Encre , 206 x 171 , T 243-21. (- *L'Épreuve du fer* ? 1927-30 Encre , 208 x 170 , T 195-170 .)

Groupe de gens – L'Épreuve du fer ? ? 1927-30 Encre , 208 x 170 , T 195-171.

Nikolas et Dagfinn Bonde 1916-17 ? Lithographie, 232 x 310 , G/l 461.

Nikolas et Dagfinn Bonde 1916-17 Gravure sur bois, 258 x 300 , G/t 660.

Nikolas et Dagfinn Bonde années 1920 Crayon noir, blanc et brun sur papier gris jaune , 255 x 375 , T 2072.

Nikolas et Dagfinn Bonde années 1920 Fusain, 280 x 382, T 2827. Feuille volante insérée dans le carnet T 164.

Nikolas et Dagfinn Bonde 1916-18 Crayon gras , 200 x 265 , T 214-9.

Nikolas et Dagfinn Bonde ca 1919 [1916-17] Crayon gras , 240 x 355 , T 211-14.

Nikolas à la cour royale de Bergen ca 1919 [1916-17] Crayon gras , 240 x 355 , T 211-24. [Par l'importance numérique des croquis de la pièce et les similarités stylistiques avec les gravures, le carnet T 211 nous paraît plus probablement dater de 1916-17.]

Nikolas à la cour royale de Bergen 1926-30 Encre et plume, 206 x 170, T 243-59.

Nikolas à la cour royale de Bergen – Le Jeu d'échecs 1927 Encre , 202 x 275 , T 216-6.

Nikolas à la cour royale de Bergen 1927 Encre , 202 x 275 , T 216-7.

Håkon et Dagfinn Bonde ? Nikolas et Dagfinn ? Håkon et Skule ? 1916-18 Crayon gras , 200 x 265 , T 214-8.

Skule , Dagfinn et Nikolas [Nikolas, Skule et Håkon] ca 1919 [1916-17] Crayon noir , 240 x 355 , T 211-30.

Skule et Nikolas ca 1919 [1916-17] Crayon gras , 240 x 355 , T 211-11.

Skule et Nikolas ca 1919 [1916-17] Crayon gras , 240 x 355 , T 211-13.

La Mort de l'évêque Nikolas 1916-20 Gravure sur bois, 557 x 360 , G/t 669.

La Mort de l'évêque Nikolas années 1930 Hectographie , 226 x 174 , G/h 809.

La Mort de l'évêque Nikolas 1916-18 Crayon gras , 200 x 265 , T 214-12.

La Mort de l'évêque Nikolas (esquisse) 1916-18 Crayon gras, 200 x 265 , T 214-16.

La Mort de l'évêque Nikolas 1916-18 Crayon gras, 200 x 265 , T 214-17.

La Mort de l'évêque Nikolas 1916-18 Crayon gras , 200 x 265 , T 214-19.

La Mort de l'évêque Nikolas 1916-18 Crayon gras, 200 x 265 , T 214-67r.

La Mort de l'évêque Nikolas ca 1917-18 Crayon , 128 x 178 , T 218-18r.

.
La Mort de l'évêque Nikolas ca 1917-18 Crayon , 128 x 178 , T 218-19r. [- - *La Mort de l'évêque Nikolas* ca 1917-18 Crayon , 128 x 178 , T 218-6r. Même composition que T 218-18r, mais les personnages sont remplacés par des ombres.

.
La Mort de l'évêque Nikolas ca 1917-18 Crayon , 128 x 178 , T 218-17r.]

.
La Mort de l'évêque Nikolas ca 1919 [1916-17] Crayon gras , 355 x 240 , T 211-23.

.
Håkon et Margrethe 1916-17 Gravure sur bois, 354 x 578 , G/t 708.

.
Håkon et Margrethe 1916-17 Lithographie , 355 x 378 , G/l 505.

.
Håkon et Margrethe 1930 Gravure sur bois , 326 x 410 , G/t 658. Tirage G/t 658-2 (signé E Munch) sur papier lilas.

.
Håkon et Margrethe 1925-30 Pastel brun , 255 x 408 , T 215-20 R.

.
Håkon et Margrethe ca 1930 Crayon gras, 225 x 405 , T 720.

.
Håkon et Margrethe ca 1917 Crayon, 113 x 190 , T 2740 –26r.

.
Håkon et Margrethe 1916-18 Crayon gras , 200 x 265 , T 214-21.

.
Håkon, Margrethe et D. Bonde ? ca 1919 [1916-17] Crayon gras, 240 x 355 , T 211-22.

.
Håkon et Margrethe ca 1919 [1916-17] Crayon gras, 240 x 355 , T 211-23.

.
Håkon , Margrethe et Dagfinn Bonde à la fenêtre 1916-18 Crayon gras, 200 x 265 , T 214-7.

.
Håkon , Margrethe et Skule ? 1916-18 Crayon gras , 200 x 265 , T 214-13.

.
Håkon , Margrethe et leur fils 1917-18 Crayon, 128 x 178 , T 218-21 R.

.
Håkon, Margrethe et leur fils 1917-18 Crayon, 128 x 178 , T 218-22 R. [Si le sujet de T 218-21r et 22r est effectivement le portrait d'Håkon, Margrethe et le prince héritier, il est issu de l'imagination de l'artiste, car une telle scène n'apparaît pas dans le texte. En revanche, le bébé est partie de l'action à l'acte IV, lorsque Margrethe le montre à son

père. L'enjeu dramatique justifierait une illustration, mais la caractérisation du personnage masculin évoque plus Håkon que Skule. La lecture biographique également, l'artiste prenant pour modèle le couple de Christian et Hjørdis Gierløff, dont le fils Åge, né en 1914, est le filleul de Munch.]

Håkon et Margrethe ? ca 1930 ? Crayon gras , 208 x 338 , T 217-1.

Håkon et Margrethe ? ca 1930 ? Crayon gras , 208x 338 , T 217-2.

Håkon et Margrethe ca 1930 ? Encre , 338 x 208 , T 217-3.

Après la bataille de Laaka 1916-17 Gravure sur bois , 302 x 392 , G/t 661. La même planche de bois (303 x 494 x 5) a pour motif *Après la bataille de Laaka* (P/t 661) et au dos *La Bataille d'Oslo* (P/t 664).

Après la bataille de Laaka env. 1915 ? Crayon , 265 x 200 , T 179-71r.

Après la bataille de Laaka 1915-20 ? Crayon gras , 200 x 408 , T 212-64r.

Après la bataille de Laaka 1925-30 Fusain , 255 x 408 , T 215-48r.

Après la bataille de Laaka ca 1919 [1916-17] Crayon gras, 240 x 355 , T 211-9.

Après la bataille de Laaka ca 1919 [1916-17] Crayon gras et fusain, 240 x 355 , T 211-21.

Skule et Jatgeir 1916-17 Gravure sur bois, teintée à la main , 292 x 527 , G/t 646-4.

Skule et Jatgeir, ca 1930 ? Lithographie, 292 x 525, G/l 504-1. La lithographie semble avoir été calquée sur le bois P/t 646.

Skule et Jatgeir - Mélancolie 1901-16 Gravure sur bois bicolore avec gouache, 388 x 474 , G/t 606-1. La gravure sur bois *Mélancolie III* (P/t 606) date de 1901, mais les ajouts à la gouache de l'exemplaire ont été fait vraisemblablement en 1916.

Skule et Ingebjørg 1916-17 Gravure sur bois, 543 x 207 , G/t 659.

Håkon et Margrethe ? Homme et femme [Skule et Ingebjørg ?] 1916-18 Crayon gras , 200 x 265 , T 214-20. Le catalogue de 1975 précise que la scène ne semble pas avoir

de lien direct avec un moment précis du drame, mais se trouve entourée de croquis portant sur la pièce.

.
Guerriers 1916 –17 Gravure sur bois , 350 x 573 , G/t 662.

.
Guerriers ca 1919 [1916-17] Crayon gras , 240 x 355 , T 211-31.

.
Dans la cour royale de Nidaros ? Crayon gras , 290 x 223 , T 2052. Inscription au dos : « Hr Kunsthandler Kreis » (début de brouillon de lettre).

.
Palais royal à Nidaros ? 1916-18 Crayon gras , 265 x 200 , T 214-23.

.
Skule 1925-30 ? Fusain , 270 x 370 , T 220-7.

.
Une rue d'Oslo . Gens en fuite ca 1919 [1916-17] Crayon gras , 240 x 355 , T 211-32.

.
Une rue d'Oslo - Gens en fuite 1916-18 Crayon gras , 200 x 265 , T 214-10.

.
Une rue d'Oslo (Les Prétendants ?) ca 1919 [1916-17] Crayon gras , 240 x 355 , T 211-28 .

.
Gens en fuite (Les Prétendants ?) 1925-30 Pastel bleu , 255 x 408 , T 215-23r.

.
Gens en fuite (Les Prétendants ?) ca 1919 [1916-17] Encre , 208 x 165 , T 211-64r.

.
Gens en fuite (Les Prétendants ?) 1927-30 Crayon et encre, 208 x 170, T 195-116.

.
Groupe de gens sur une place 1916-17 Gravure sur bois, 304 x 494 , G/t 649. Un exemplaire se trouve au département graphique de la Künsthhaus de Zürich.

.
Groupe de gens 1916-18 Crayon gras , 200 x 265 , T 214-14.

.
Groupe de gens 1916-18 Crayon gras , 200 x 265 , T 214-15.

.
Fratricide 1916-17 Gravure sur bois, 306 x 373, G/t 668. Signature et inscription au crayon en bas à droite : « Edvard Munch Die Gefallene ».

.
Fratricide 1916 Lithographie, 282 x 433 , G/I 502.

Fratricide Lithographie , 360 x 405 , G/l 505.

Fratricide ca 1917-18 Crayon gras , 128 x 178 , T 218-20r.

Fratricide - Les Morts 1916-18 Crayon gras, 200 x 265 , T 214-6.

Fratricide - Les Morts ca 1919 [1916-17] Crayon gras , 240 x 355 , T 211-15.

Fratricide - Les Morts (esquisse) ca 1919 [1916-17] Crayon gras , 240 x 355 , T 211-16.

Fratricide ? (esquisse) 1915-20 Encre , 266 x 200 , T 199-36.

Fratricide années 1930 Fusain, 452 x 278, T 213-73r.

Fratricide années 1930 Fusain, 278 x 452, T 213-66r.

Fratricide 1927 Encre, 120 x 180, T 205-10.

La Bataille d'Oslo 1916-17 Gravure sur bois, 353 x 573 , G/t 663.

La Bataille d'Oslo ca 1917-18 Crayon , 128 x 178 , T 218-17r.

La Bataille d'Oslo ca 1919 Crayon gras , 240 x 355 , T 211-29.

La Bataille d'Oslo 1927-30 Fusain , 270 x 370 , T 220-4.

Jatgeir à la bataille d'Oslo 1916-17 Gravure sur bois, 306 x 490 , G/t 664.

Scène de bataille 1915-20 Crayon gras, 260 x 408 , T 212-57r.

Scène de bataille 1915-20 ? Crayon gras, 260 x 408 , T 212-56r.

Scène de bataille 1915-20 ? Crayon gras, 260 x 408 , T 212-58r.

Après la bataille de Laaka 1927-30 Fusain , 270 x 370 , T 220-3.

.
Skule et Nikolas dans les bois d'Elgeseter 1877 Crayon et plume , 109 x 173 , T 34. Signature, date et inscription : « Skule Baardssön og Bisp Nicolay – E. Munch 1877 ».

.
Skule et Nikolas dans les bois d' Elgeseter 1916-17 Gravure sur bois , 279 x 523 , G/t 665. [Le dessin T 2353 est sans aucun doute le dessin préparatoire de cette gravure.]

.
La Dernière heure 1916-17 Gravure sur bois , 432 x 580 , G/t 650. Un exemplaire se trouve au département graphique de la Kunsthaus de Zürich.

.
La Dernière heure 1916-18 Crayon gras et fusain , 200 x 265 , T 214-22.

.
La Dernière heure ca 1919 [1916-17] Crayon gras , 240 x 355 , T 211-25.

.
La Dernière heure ca 1919 [1916-17] Crayon gras , 240 x 355 , T 211-26.

.
Skule à Nidaros ? 1927-30 Fusain , 270 x 370 , T 220-6.

.
Gens en fuite (Les Prétendants ?) ca 1916 Encre , 208 x 165 , T 221-65r.

.
Guerriers (Les Prétendants ?) ca 1916 Encre , 208 x 165 , T 221-62r .

.
Guerriers (Les Prétendants ?) ca 1916 Encre , 208 x 165 , T 221-63r.

.
Guerriers (Les Prétendants ?) ca 1916 Encre , 208 x 165 , T 221-64r.

.
Navire armé (Les Prétendants ?) 1926-30 Crayon, 171 x 206, T 243-57.

JOHN - GABRIEL BORKMAN

.
John-Gabriel Borkman – Portrait d'Ibsen 1897 Lithographie , 320 x 208 , G/l 721-1. Programme du Théâtre de l'OEuvre avec distribution (G/l 721-2), publié dans *L'Art et la scène*. (- *Borkman ? - Tumulte intérieur* Crayon gras , 297 x 237 , T 246-2.)

.
Gunnhild et Ella Rentheim années 1920 ? [1909-10] Crayon, encre et plume, pastel bleu , 270 x 408 , T 183-26.

.
Borkman années 1920 ? [1909-10] Crayon , 270 x 408 , T 183-31.

Borkman années 1920 ? [1909-10] Crayon , 270 x 408 , T 183-27.

Borkman – En tumulte intérieur 1926-30 Encre bleue , 206 x 171 , T 243-37.

Borkman 1926-30 Encre , 206 x 171 , T 243-34.

Borkman [Foldal] 1926-30 Encre , 171 x 206 , T 243-30. [- *Borkman – En tumulte intérieur* 1927-30 Encre, 208 x 170, T 195-117.

Borkman – En tumulte intérieur 1927-30 Encre, 208 x 170, T 195-119.]

Borkman à la fenêtre ? 1925-30 Fusain , 408 x 255 , T 215-43r.

Borkman ? Tête à la fenêtre ca 1920 Crayon gras , 277 x 208 , T 197-21.

Borkman ? Tête à la fenêtre [Frimann Koren] 1926-30 Encre et plume , 206 x 171 , T 243-42 .

Borkman en peignoir 1925-30 Fusain, 255 x 408 , T 215-44r.

Borkman ? 1926-30 Crayon , 206 x 171 , T 243-38.

Foldal et Borkman années 1920 ? [1909-10] Crayon, 270 x 408 , T 183-28.

Borkman et Ella ? 1925-30 Fusain, 255 x 408, T 215-57r. (- *Borkman et Ella* Fusain, 487 x 634, T 2106.

Ella et Borkman ? Gunnhild et Erhardt ? Fusain , 490 x 633 , T 2105.

Borkman, Gunnhild et Ella Gouache sur papier (vert, brun, rouge, noir, marron, jaune, bleu), 480 x 635 , T 2104.

Borkman, Gunnhild et Ella ? Encre et plume sur papier à lettres à en-tête « Saturn Post », 225 x 293 , T 2060.

Borkman, Gunnhild et Ella Encre, plume et lavis sur papier à lettres à en-tête « Saturn Post », 293 x 225, T 2066.

.
Borkman, Gunnhild et Ella Encre, lavis et aquarelle , 290 x 424 , T 2086.

.
Borkman, Gunnhild et Ella Fusain, 700 x 660 , T 2119.

.
Borkman, Gunnhild et Ella Encre sur papier à lettres, 173 x 227 , T 2048-2.

.
Borkman, Gunnhild et Ella Encre, pinceau et encre de Chine, 290 x 425, T 2828. [L'appartenance de ces dessins à la série de *John-Gabriel Borkman* n'est pas considérée comme une certitude par les conservateurs du musée Munch ; elle a été envisagée apparemment assez tardivement – T 2104 était intitulé à l'origine *Scène de la chambre mortuaire* – ce qui explique peut-être leur absence dans le catalogue de 1975. Elles figurent cependant dans les classeurs de travail. Effectivement, l'adéquation de la composition et des personnages à la situation et à l'atmosphère de la pièce, rendent très convaincante l'hypothèse de l'illustration. En outre, une des versions de la série, T 2048-b, est le verso d'une feuille où figure de l'autre côté ce qui est très certainement le départ de Borkman dans la neige (T 2048 a). Autre élément d'incertitude, la datation qui reste inconnue. Il est très possible que certains de ces dessins fassent partie de la série que mentionne Ravensberg dans son journal en 1910, mais d'autre part, certaines similarités stylistiques avec les scènes de la mort d'Åse dans *Peer Gynt* pourraient indiquer une datation beaucoup plus tardive, proche des années trente.])

.
Borkman , Gunhild et Ella années 1920 [1909-10] Crayon et crayon gras, 270 x 408 , T 183-29.

.
Le Retour d'Erhardt 1925-30 Fusain , 255 x 408 , T 215-42r.

.
Fanny Wilton 1916-23 ? [1910 ?] Fusain , 480 x 650 , T 2110. Inscription au pastel bleu turquoise en bas à droite : « Rhomnol ». [Le papier gris-brun très épais (0.38 mm) est le même que celui de T 2116, daté à la lumière du journal de Ravensberg des tout premiers jours de janvier 1910.] [- *Entrée de Fanny Wilton* Encre, 173 x 227, T 2049. Cette scène est traitée dans un ton très différent, ouvertement caricatural. Mais tous les personnages de la scène de *John-Gabriel Borkman* figurent : les deux soeurs, le jeune garçon timide (habillé en moine), le vieil homme, la jeune femme entrant triomphalement. En outre, le papier (à lettres) est le même que T 2048.]

.
Borkman sortant, Gunnhild et Ella Encre noire, 170 x 265 , T 2050. Papier à lettres déchiré. Dessin d'une fleur dans la partie supérieure.

.
Borkman et Ella sortant eca 1918-20 ? Crayon gras , 242 x 355 , T 181-78r.

Gunhild (?) sur le balcon ca 1923 Pastel bleu, jaune, noir, orange, 500 x 321, T 2368 .

Borkman 1926-30 Encre et plume, 171 x 206 , T 243-28.

Borkman années 1920 Crayon gras, 250 x 410 , T 193-48.

Borkman ? env. 1930 Craie sur planche de bois, 455 x 550 , planche 12.

Borkman, Gunnhild et Ella dehors ? Encre sur papier à lettres, 176 x 228, T 2048-a.

Borkman devant la maison 1925-30 Fusain, 255 x 408 , T 215-46r.

Borkman ? [*Foldal*] 1926-30 Encre, 171 x 206, T 243-29.

Cheval au galop ca 1933 Encre , 108 x 175 , T 204-16.

L'Accident de Foldal : Borkman et Ella ? [*Gunnhild et Ella* ?] 1916 ? Crayon et pastel brun, 238 x 355 , T 165-18.

L'Accident de Foldal 1918-20 ? Crayon gras , 242 x 355 , T 181-80r.

Foldal ? *dans la neige* ca 1933 Encre , 108 x 175 , T 204-18.

L'Accident de Foldal 1916-23 Crayon et encre de Chine , 744 x 631 , T 1882. Papier tâché, déchiré dans le coin droit. (- *L'Accident de Foldal* Encre sur papier à lettres « Saturn Post », 293 x 225 , T 1865.

L'Accident de Foldal Pastel bleu turquoise et marron, 415 x 406, T 1872.

L'Accident de Foldal Crayon sur papier à lettres , 290 x 226 , T 1860.

L'Accident de Foldal Crayon et encre de Chine, 289 x 224, T 1866. [Ces quatre versions ne figurent pas dans le catalogue de 1975, mais dans les classeurs de travail ; il est peu douteux qu'elles fassent partie de la série.]

Foldal dans le fossé après 1935 ? Crayon et aquarelle , 606 x 595 , T 2114.

Foldal ? derrière le cheval 1926-30 Encre , 171 x 206 , T 243-3.

Foldal 1926-30 Encre, 206 x 171 , T 243-31.

Foldal 1926-30 Pastel brun, 206 x 171 , T 243-39.

« *Me voilà dehors !* » après 1935 Encre, plume et lavis , 224 x 293 , T 2055.

« *Me voilà dehors !* » après 1935 Encre, plume et lavis , 292 x 225 , T 2056.

« *Me voilà dehors !* » 1926-30 Encre bleue et noire, 206 x 171 , T 243-43.

Borkman marchant dans la neige 1925-30 Fusain, 255 x 408 , T 215-53r.

Borkman marchant dans la neige 1925-30 Fusain , 255 x 408 , T 215-54r.

Borkman marchant dans la neige Encre, plume et lavis sur papier à lettres « Saturn Post » , 293 x 225 , T 2054.

Borkman marchant dans la neige Frottage de gravure (G/t 655), fusain et pastel bleu, 500 x 630, T 2097.

Borkman marchant dans la neige 1926-30 Encre , 171 x 206 , T 243-35.

Borkman marchant dans la neige 1926-30 Pastel brun , 206 x 171 , T 243-40.

Borkman marchant dans la neige 1927 Encre , 185 x 105 , T 188-9.

« *Regarde, Gunnhild, le voilà* » 1916-23 (corrigé 1909-10 (A. Eggum, 1987)) Fusain , 480 x 656 , T 2116.

La Mort de Borkman 1916-23 Fusain , 700 x 860 , T 2126.

Dernière scène 1926-30 Encre, 206 x 171 , T 243-36.

Dernière scène 1929 Encre, 108 x 180 , T 228-11.

Borkman inanimé Crayon gras , 190 x 253 , T 2043. Papier découpé dans le coin

inférieur gauche.

.
Ella Rentheim sur le banc ? Crayon gras , 190 x 253 , T 2042. Papier déchiré quart supérieur droit.

.
Dernière scène 1936-37. Crayon, 338 x 205 , T 194-12.

.
Gunnhild et la bonne ? 1926-30 Encre , 171 x 206 , T 243-41.

.
La Main de glace - « Un mort et deux ombres » 1916-23 [après 1923] Fusain , 700 x 625 , T 2421.

.
Nuit étoilée Pastel bleu , 645 x 500 , T 1440.

.
Nuit étoilée Gravure sur bois , 370 x 400 , G/t 677.

.
Borkman inanimé - Nuit étoilée ca 1920 (1925 dans le classeur des oeuvres graphiques) Lithographie , 400 x 363, G/l 497.

.
Nuit étoilée [Borkman sortant de la maison] 1927-30 Crayon gras et encre , 208 x 170 , T 195-56.

.
Nuit étoilée [Borkman sortant de la maison] 1927-30 Encre , 208 x 170 , T 195-69.

.
Nuit étoilée [Borkman sortant de la maison] 1927-30 Encre , 208 x 170 , T 195-99.

.
Dernière scène après 1935 Encre et plume , 292 x 225 , T 2059.

.
Borkman 1926-30 Encre , 206 x 171 , T 243-51.

.
Borkman 1926-30 Crayon gras et encre, 206 x 171 , T 243-66r.

.
Borkman [Foldal dans le fossé] 1926-30 Crayon gras , 206 x 171 , T 243-83.

.
Borkman [Foldal dans le fossé] 1926-30 Crayon gras , 206 x 171 , T 243-84.

.
Borkman 1936-37 Encre , 338 x 205 , T 194-15.

Esquisse pour Borkman 1936-37 Encre , 338 x 205 , T 194-16.

Borkman 1936-37 Encre et lavis , 338 x 205 , T 194-17.

Borkman sous la neige Gravure sur bois et crayon gras , 501 x 743, G/t 655-2. [?
Borkman et la fille de Foldal ? 1909-10 Crayon, 206 x 171 , T 183-35. Le décor – les fenêtres, le piano contre lequel l'homme est adossé – est assez proche de celui du drame et les personnages, surtout celui de la fillette, sont manifestement fictifs. En revanche, les objets au premier plan – une table où trônent une bouteille et un livre – n'ont pas de justification dramatique. De même, la relation entre les personnages paraît très éloignée de l'attendrissante complicité entre Frida et Borkman.]

QUAND NOUS NOUS REVEILLERONS D'ENTRE LES MORTS

(- Deux crucifiés [Quand nous nous réveillerons d'entre les morts] 1927-30

Encre , 170 x 208 , T 195-64.

Groupe de gens [Dernière scène] années 1920 [1909-10] Pastel violet, marron et bleu, 270 x 408 , T 183-22.)

Rubek, Maja, Irène et la diaconesse années 1920 [années 1909-10] Pastel bleu , 270 x 408 , T 183-30.

Rubek, Maja, Irène et la diaconesse Crayon gras , 208 x 277, T 197-27.

Rubek et Maja années 1920 [1909-10] Pastel bleu, violet et noir , 270 x 408 , T 183-23.

Irène et la diaconesse 1927-30 Encre , 208 x 170 , T 195-80 .

Irène et la diaconesse / Rubeck, Irène et la diaconesse 1912-18 ? Encre de Chine, 220 x 285 , T 2763. Feuille insérée entre les pages 400 et 401 de l'édition Ibsen, Samlede Verker de l'artiste.

« Mais maintenant vient une autre figure (?) » 1912-18 Encre et plume , 220 x 147 , T 2420.

Irène et la diaconesse 1927-30 Encre , 208 x 170 , T 195-87.

Esquisse paraphrase des trois femmes + Irène ? ca 1930 ? Encre , 338 x 208, T 217-5. Inscription à l'encre en haut de page : « De dode vagner ».

Irène et la diaconesse dans le parc Aquarelle et encre de Chine sur carton brun , 502 x 650 , T 1537.

Irène et la diaconesse, Rubek et Maja 1927-30 Encre , 170 x 208 , T 195-158.

Rubek, Maja, Irène et la diaconesse Disparu , T 2102.

Maja et Ulfheim, Rubek et la diaconesse dans le parc après 1909 Crayon, encre de Chine et lavis sur carton brun, 500 x 650 , T 748.

Maja et Rubek, Irène et la diaconesse dans le parc Crayon, encre de Chine et lavis, 500 x 650 , T 749.

Maja et Rubek dans le parc Encre , 183 x 221 , T 2653.

Maja, Rubek, Irène et la diaconesse Crayon sur papier à lettres « Saturn Post » , 225 x 293 , T 2053. [Le papier est le même que celui des dessins T 2060, T 2066 et T 1860, représentant des scènes de John-Gabriel Borkman.]

Maja, Rubek, Irène et la diaconesse 1925-30 Fusain , 255 x 408 , T 215-56r.

Maja, Rubek, Irène et la diaconesse avant 1925 Encre , 206 x 128 , T 202-11.

Paraphrase des trois femmes années 1920 [1909-10] Pastel brun, bleu et violet , 270 x 408 , T 183-21.

Maja, Rubek, Irène et la diaconesse avant 1925 Encre , 128 x 206 , T 202-8.

Irène et la diaconesse 1919-20 ? Crayon gras , 195 x 268 , T 208-6.

Irène et la diaconesse 1919-20 ? Crayon gras , 195 x 268 , T 208-7.

Irène et la diaconesse 1927-30 Pastel bleu , 170 x 208 , T 195-178.

Le propriétaire Ulfheim ? années 1920 [1909-10] Pastel bleu , 270 x 408 , T 183-25.

.
Rubek et Maja [Rubek et Irène ?] 1912-18 Encre de Chine , 130 x 220 , T 269.

.
Irène et Rubek à la source 1912-18 Encre de Chine , 145 x 220 , T 2419. Inscription :
« Hele min udstilling som jeg viste Ibsen 1894 Blomqvist Livsfrisen [???
Opstandelsesdag] Dyrebilleder portraetter – Irene – Rubek ved kilden [???] »

.
Rubek, Irène et la diaconesse 1927-30 Encre, 170 x 208, T 195-157.

.
Rubek et Irène - Cendres 1927-30 Encre , 208 x 170 , T 195-90.

.
Rubek et Irène – Cendres 1927-30 Encre , 170 x 208 , T 195-78.

.
Rubek et Irène - Cendres 1927-30 Encre, 208 x 170 , T 195-65.

.
Rubek et Irène ? - Cendres 1927-30 Encre, 208 x 170 , T 195-79. [- Rubek et Irène ? -
Cendres 1927-30 Encre, 208 x 170 , T 195-149.

.
Rubek et Irène ? - Cendres 1927-30 Encre, 208 x 170 , T 195-154.]

.
Rubek et Irène ? - Jalousie 1927-30 Encre , 208 x 170 , T 195-66.

.
Rubek et Irène - Vampire 1927-30 Encre , 208 x 170 , T 195-135. [- Rubek et Irène -
Vampire 1927-30 Encre , 208 x 170 , T 195-86.]

.
Rubek 1927-30 Encre , 208 x 170 , T 195-89.

.
Maja et Rubek [Maja et Ulfheim ?] 1919-20 ? Crayon gras , 268 x 195 , T 208-8. (-
Rubek ? 1927-30 Encre , 170 x 208 , T 195-63 .

.
Rubek ? 1927-30 Encre , 208 x 170 , T 195-67 .

.
Rubek ? 1927-30 Encre , 208 x 170 , T 195-68.)

ILLUSTRATIONS

Les reproductions sont issues de photocopies de publications ou de photographies, avec

l'aimable autorisation du musée Munch.

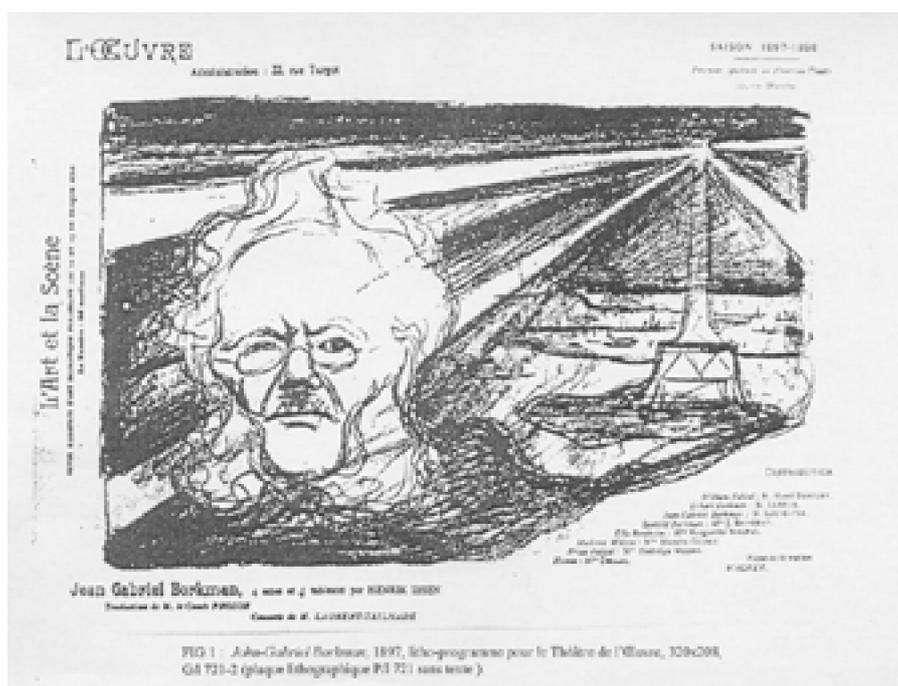


FIG.1 : John-Gabriel Borkman, 1897, litho-programme pour le Théâtre de l'Œuvre, 320x208, G/1 721-2 (plaque lithographique P/1 721 sans texte).

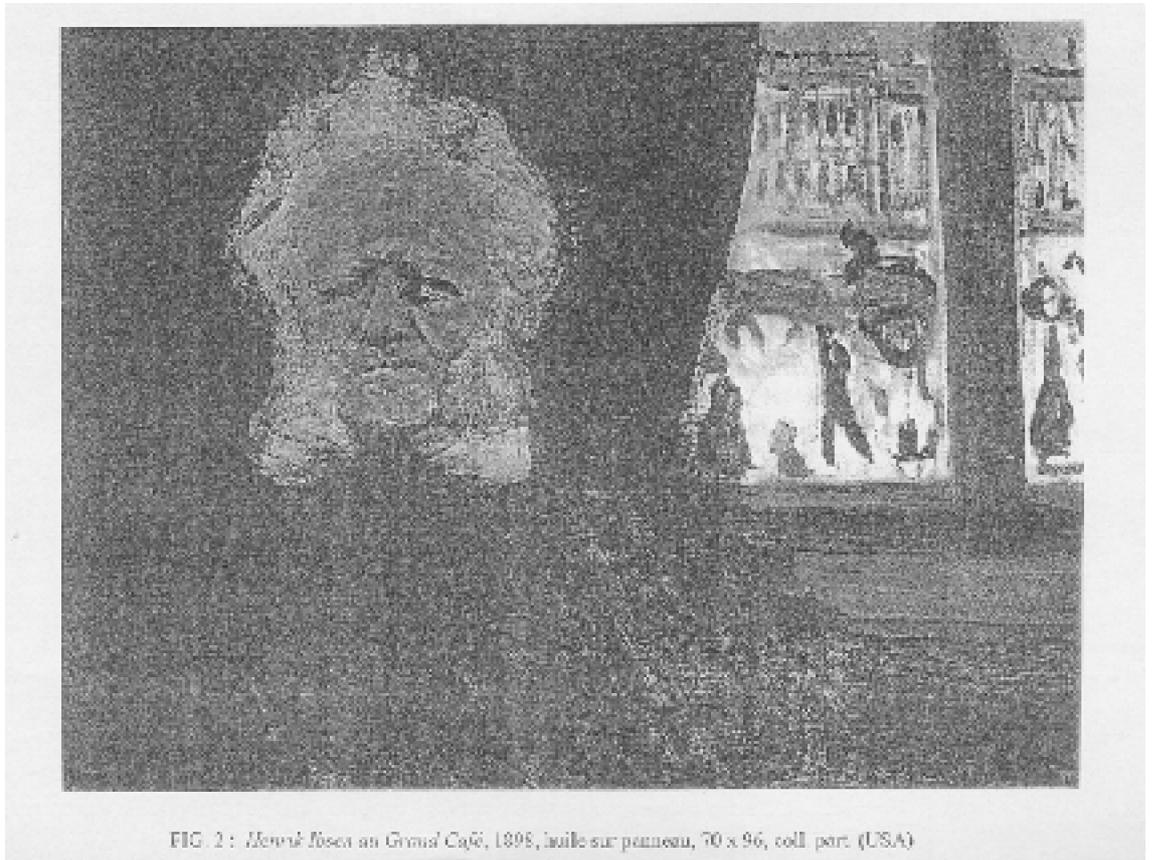


FIG. 2 : Henrik Ibsen au Grand Café, 1898, huile sur panneau, 70 x 96, coll. part. (USA).



FIG.3 : *Le Printemps*, 1889, huile sur toile, 169 x 263.5, Oslo, Nasjonalgalleriet.

FIG.3 : Le Printemps, 1889, huile sur toile, 169 x 263.5, Oslo, Nasjonalgalleriet.



FIG.4 : Henrik Ibsen au Grand Café, 1902, lithographie, 420 x 580, G/I 244.

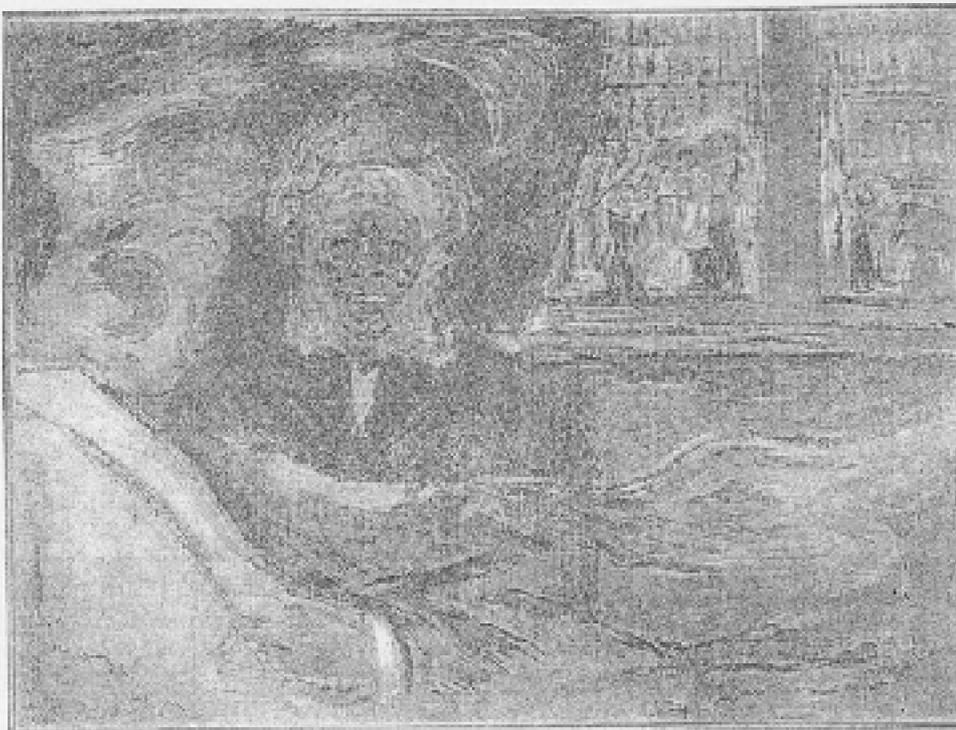


FIG. 5 : Henrik Ibsen au Grand Café, 1909, huile sur panneau, 135 x 180.5, M 717.

FIG. 5 : Henrik Ibsen au Grand Café, 1909, huile sur panneau, 135 x 180.5, M 717.

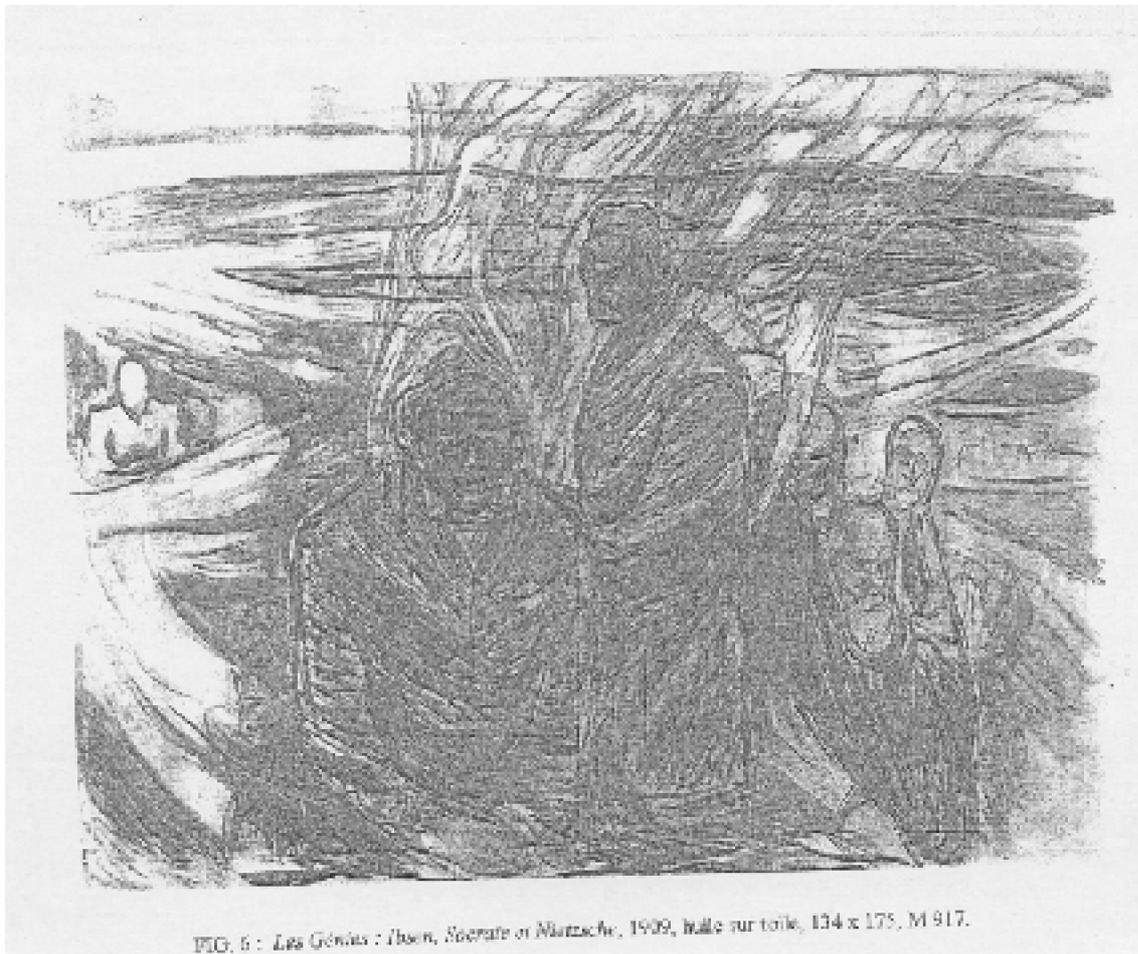


FIG. 6 : Les Génies : Ibsen, Socrate et Nietzsche, 1909, huile sur toile, 134 x 175, M 917.

FIG. 6 : Les Génies : Ibsen, Socrate et Nietzsche, 1909, huile sur toile, 134 x 175, M 917.

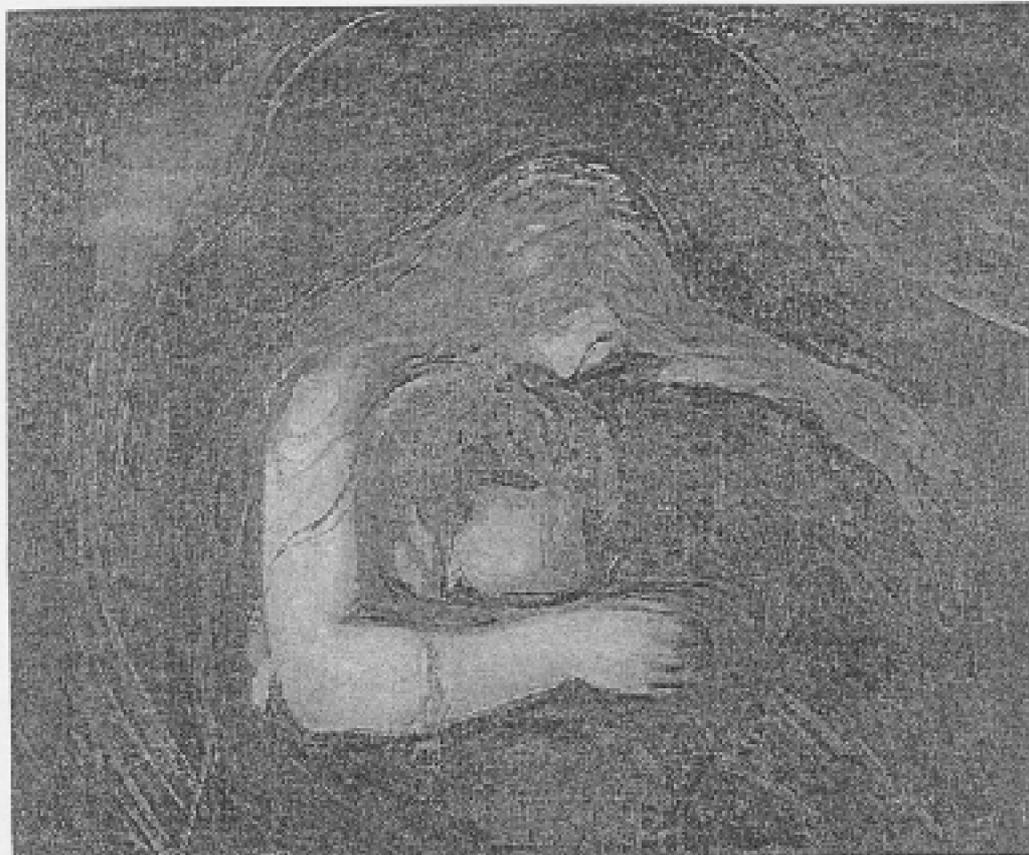


FIG. 7 : Vampire, 1893, huile sur toile, 91 x 109, M 679.

FIG. 7 : Vampire, 1893, huile sur toile, 91 x 109, M 679.

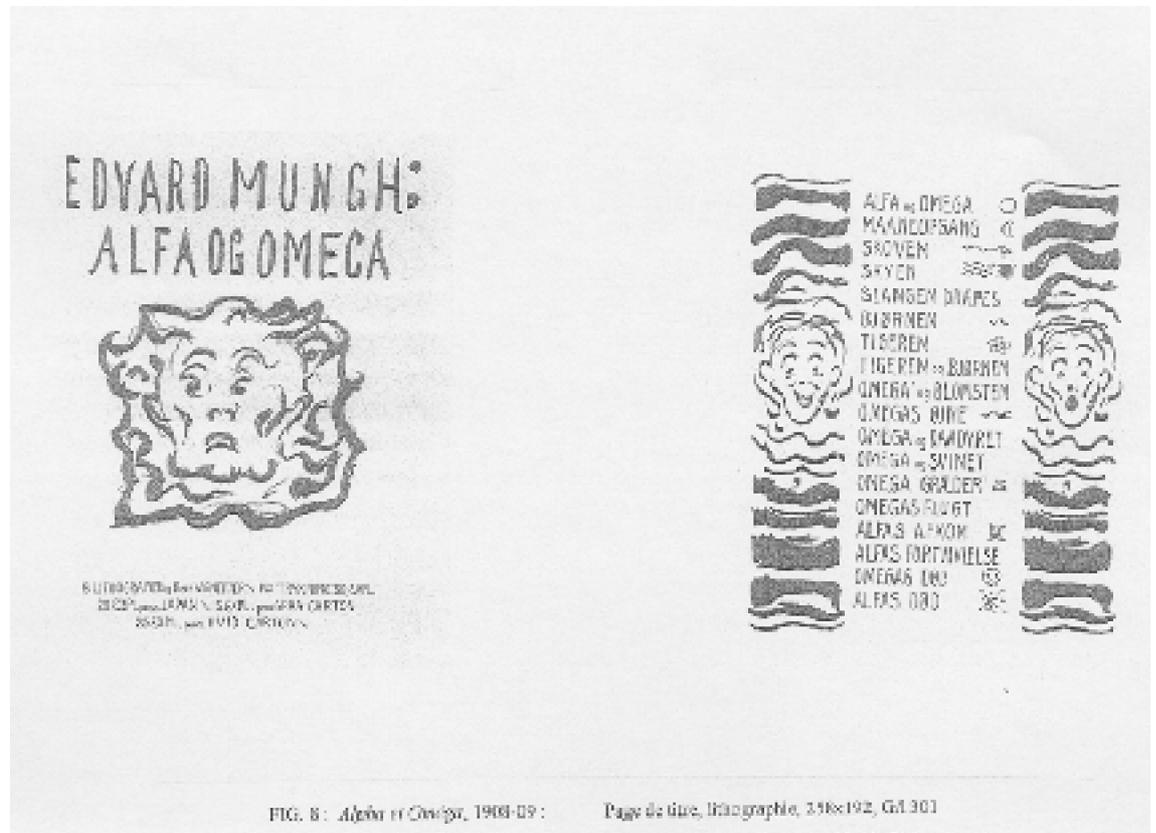


FIG. 8 : Alpha et Oméga, 1908-09 : 011Page de titre, lithographie, 258x192, G/I 301
Sommaire, lithographie, 306x192, G/I 302.



FIG. 9 : *Mort dans la chambre de la malade*, 1893-94, huile sur toile, 150 x 167,5, Oslo, Nasjonalgalleriet.

FIG. 9 : Mort dans la chambre de la malade, 1893-94, huile sur toile, 150 x 167.5, Oslo, Nasjonalgalleriet.

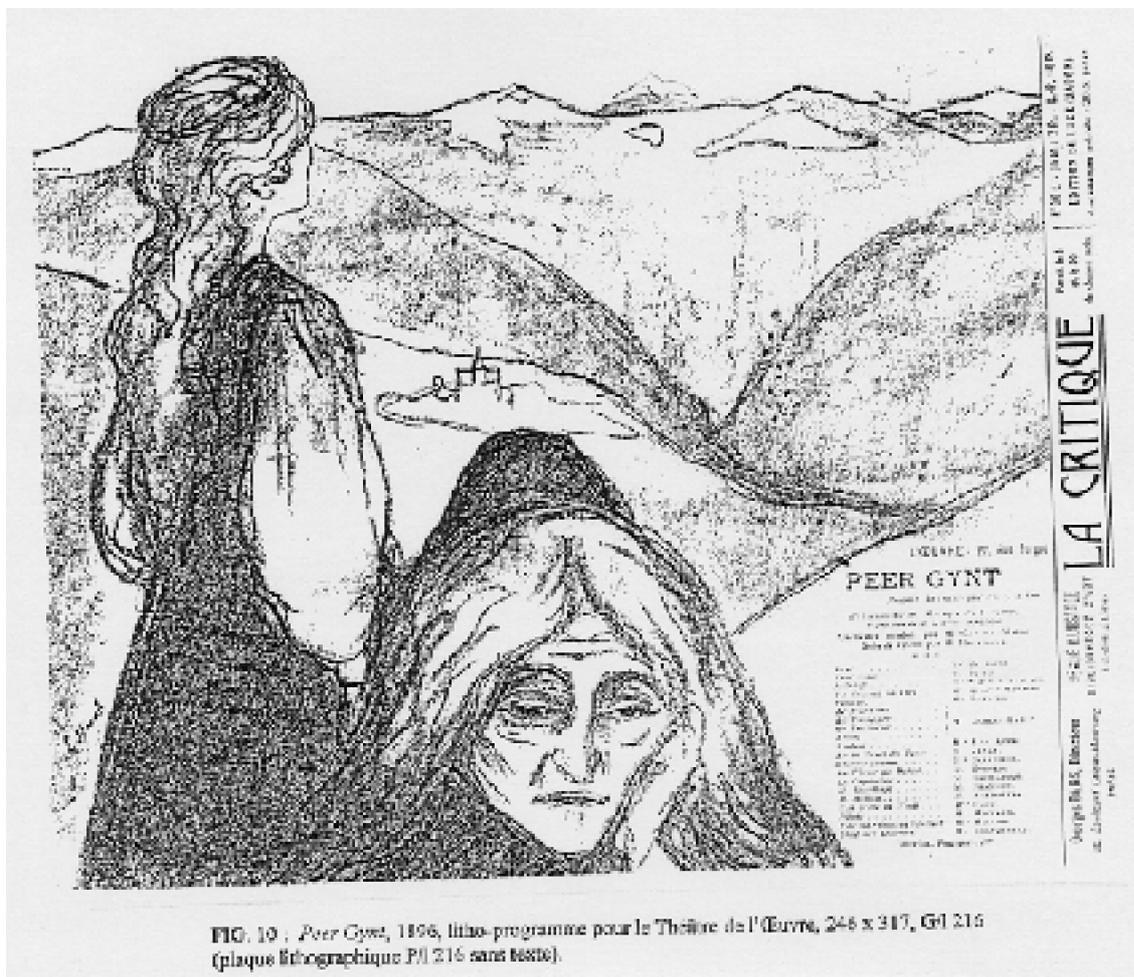


FIG. 10 : Peer Gynt, 1896, litho-programme pour le Théâtre de l'Œuvre, 246 x 317, G/I 216 (plaque lithographique P/I 216 sans texte).

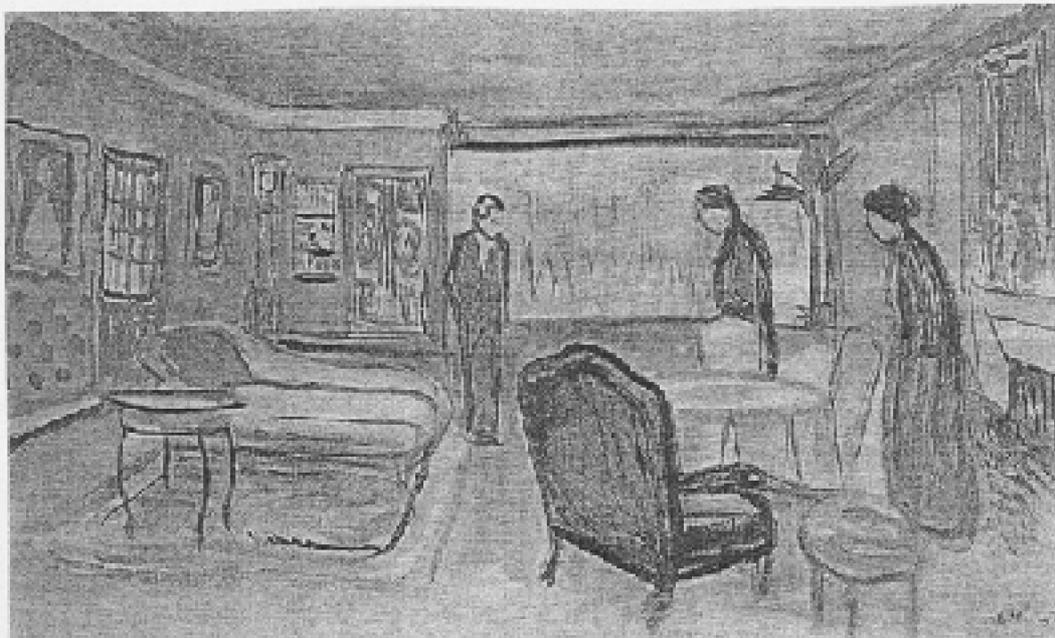


FIG. 11 : Scène des Revenants, 1906, tempera sur toile, 61 x 99.5, Bâle, Öffentliche Kunstmuseum.

FIG. 11 : Scène des Revenants, 1906, tempera sur toile, 61 x 99.5, Bâle, Öffentliche Kunstsammlung .

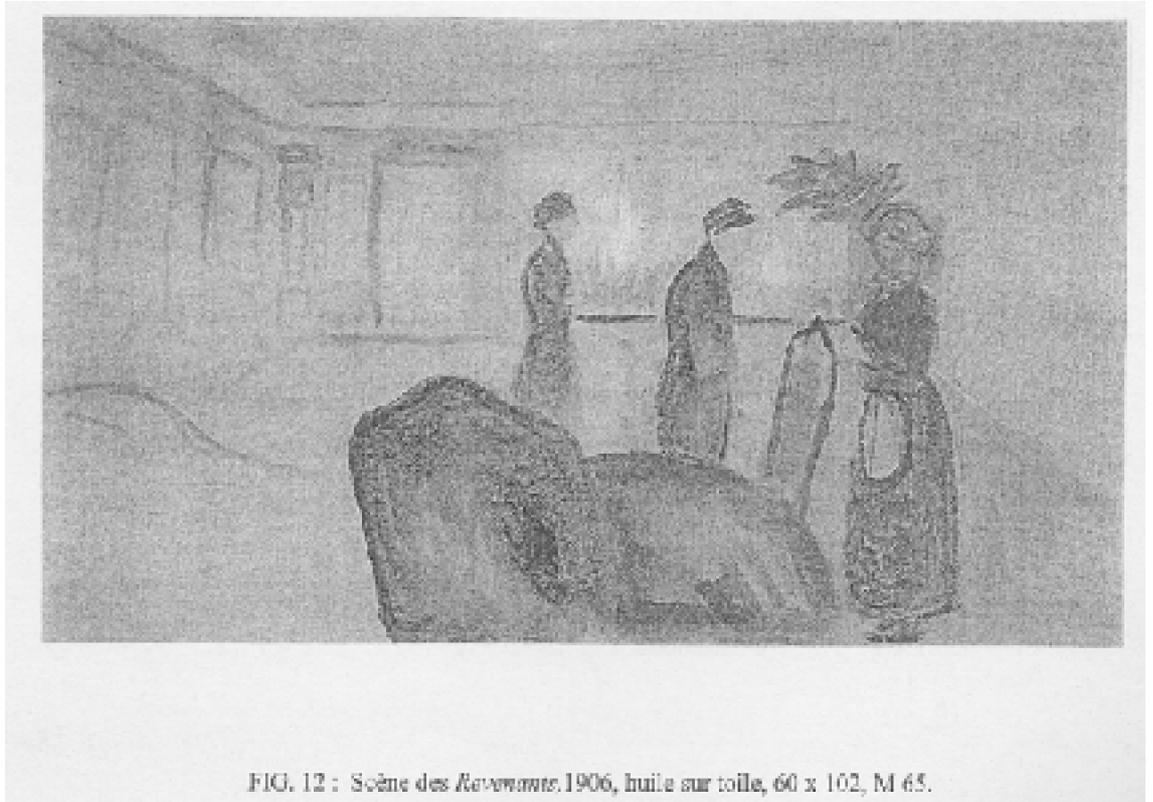


FIG. 12 : Scène des Revenants, 1906, huile sur toile, 60 x 102, M 65.



FIG. 13 : Scène des Revenants, 1906, huile sur toile, 60 x 102, M 983.

FIG. 13 : Scène des Revenants, 1906, huile sur toile, 60 x 102, M 983.



FIG. 14 : Scène des *Revenants*, 1906, fusain, gouache et aquarelle sur panneau, 60 x 90, Bergen, Billedgalleri.

FIG. 14 : Scène des *Revenants*, 1906, fusain, gouache et aquarelle sur panneau, 69 x 90, Bergen, Billedgalleri.

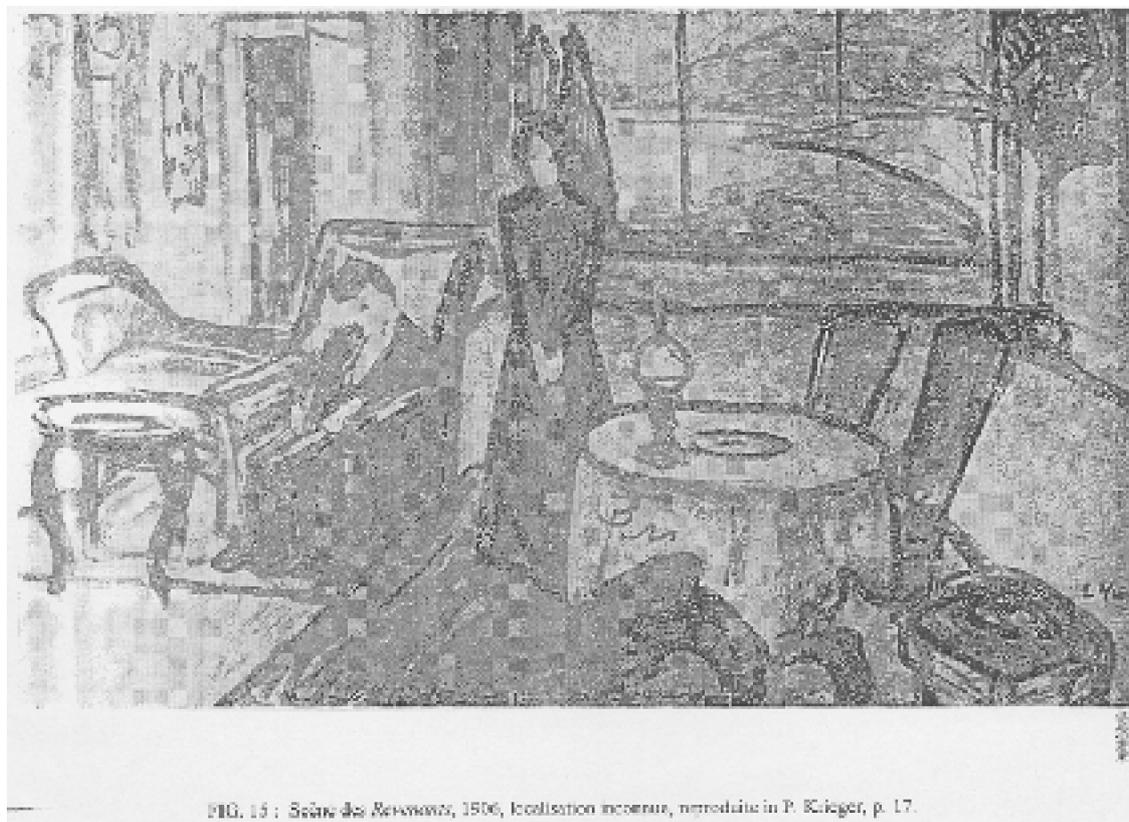


FIG. 15 : Scène des Revenants, 1906, localisation inconnue, reproduite in P. Krieger, p. 17.



FIG. 16 : Scène des *Revenants*, 1906, tempera et gouache sur panneau, 46 x 71, M 1038.

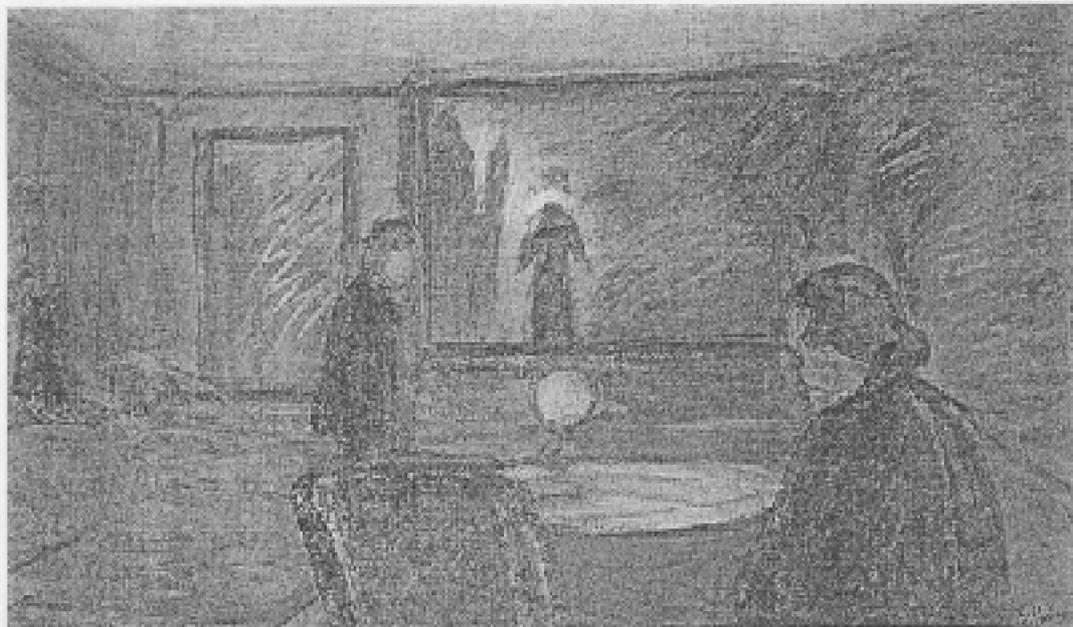


FIG. 17 : Scène des Revenants, 1906, aquarelle et tempera sur toile, 45.7 x 67.5, coll. part.

FIG. 17 : Scène des Revenants, 1906, aquarelle et tempera sur toile, 45.7 x 67.5, coll. part.

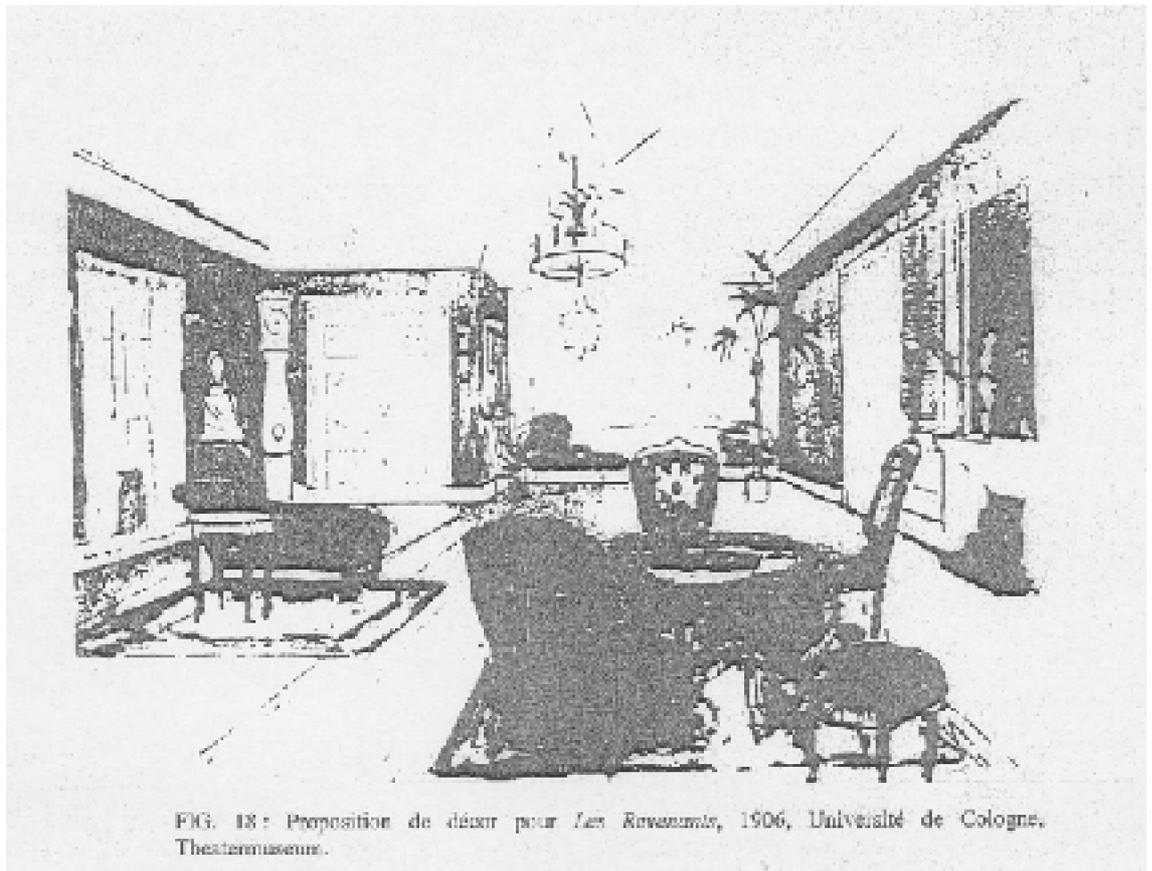


FIG. 18 : Proposition de décor pour Les Revenants, 1906, encre et aquarelle, 369 x 495, Université de Cologne, Theatermuseum.

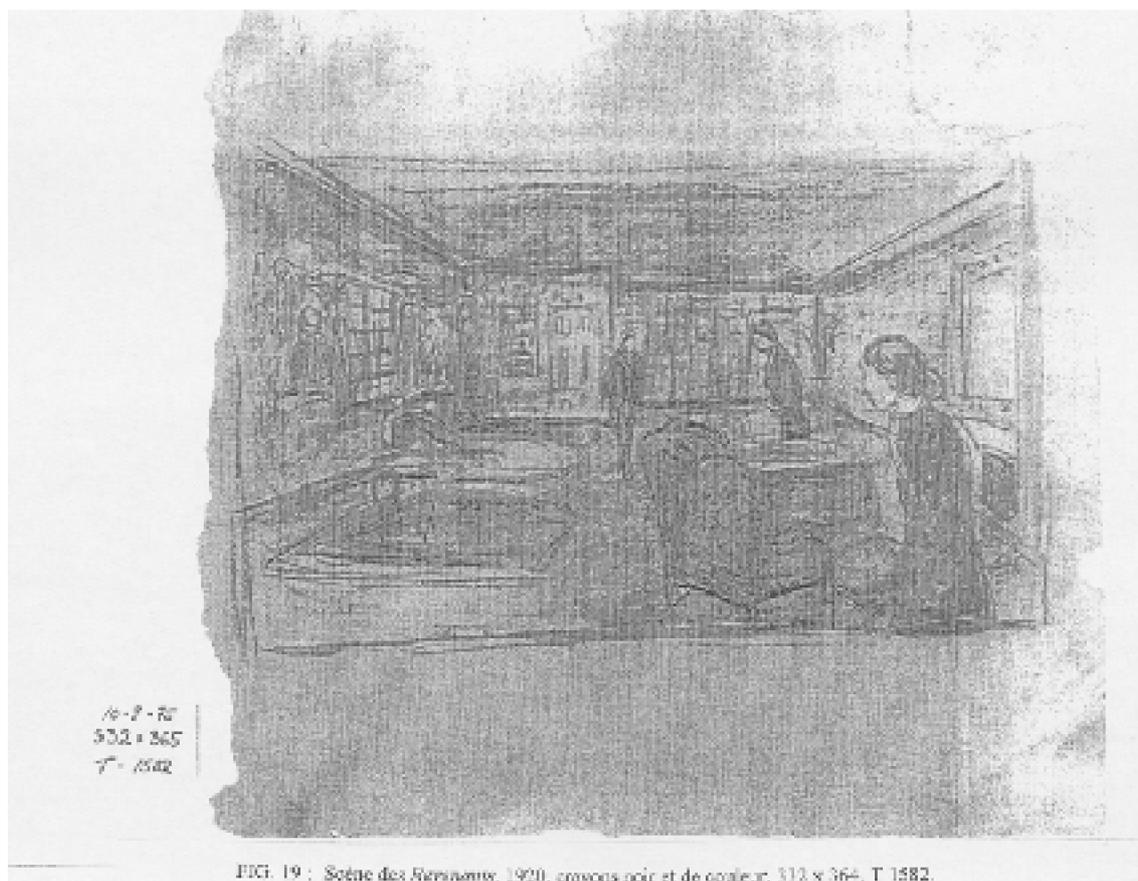


FIG. 19 : Scène des Revenants, 1920, crayons noir et de couleur, 332 x 364, T 1582.

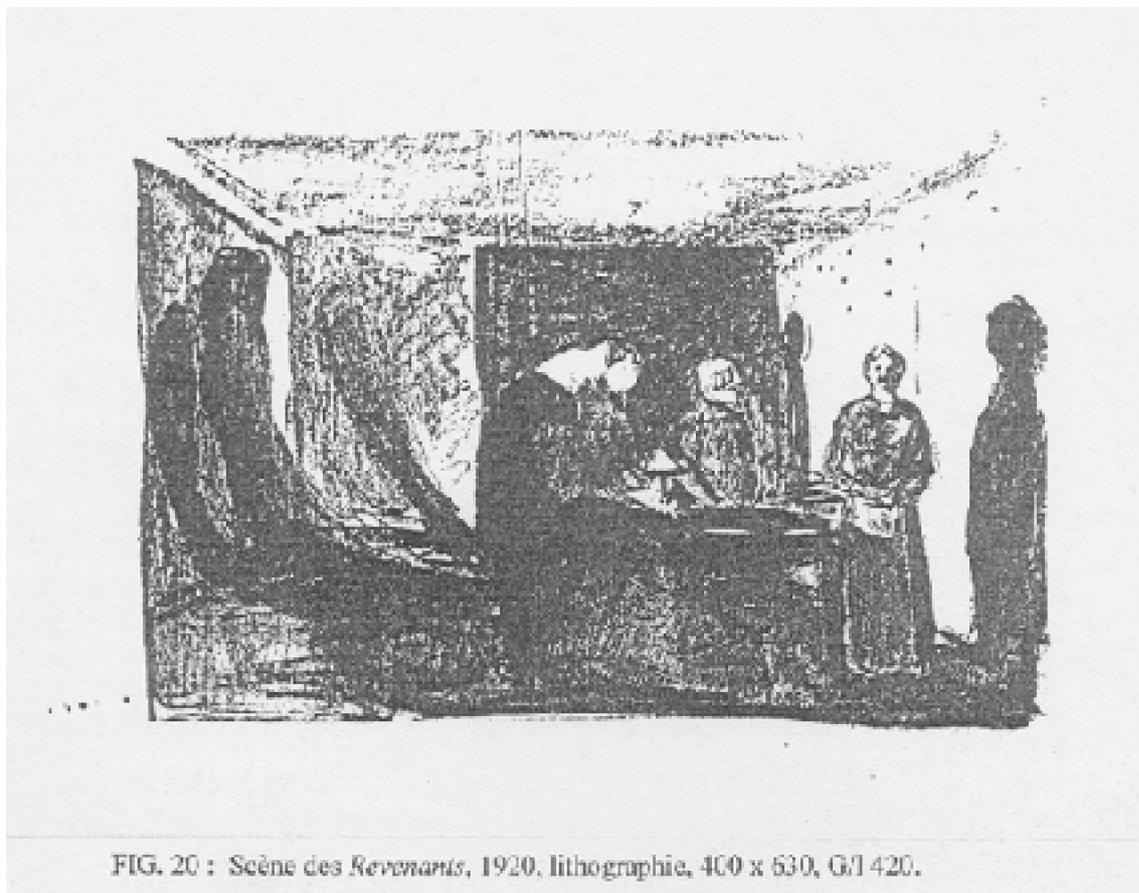


FIG. 20 : Scène des Revenants, 1920, lithographie, 400 x 630, G/I 420.

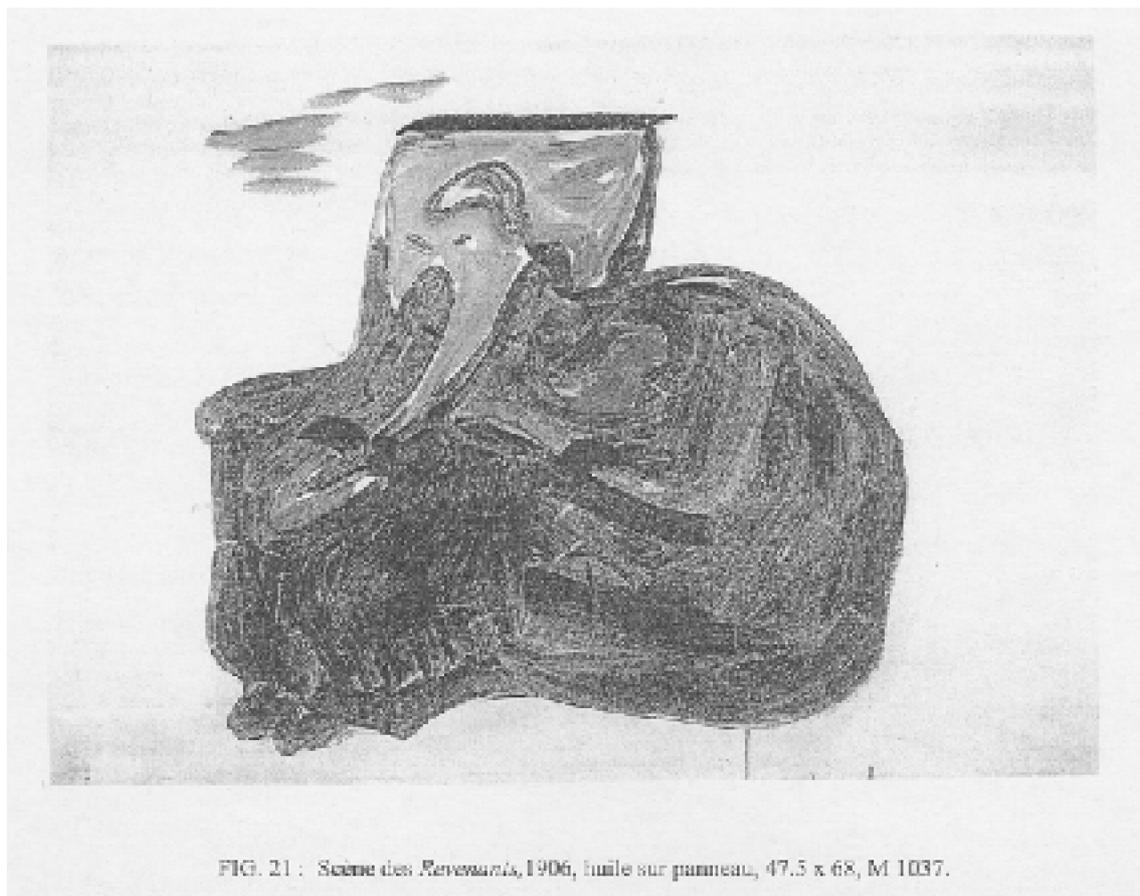


FIG. 21 : Scène des Revenants, 1920, huile sur panneau, 47.5 x 68, M 1037.



FIG. 22 : Scène d'*Hedda Gabler* : *Hedda*, 1907, huile sur panneau, 73 x 102, M 224.



FIG. 23 : Scène d'Hedda Gabler : Hedda et Théa, 1907, huile sur panneau, 45 x 72, M 223.

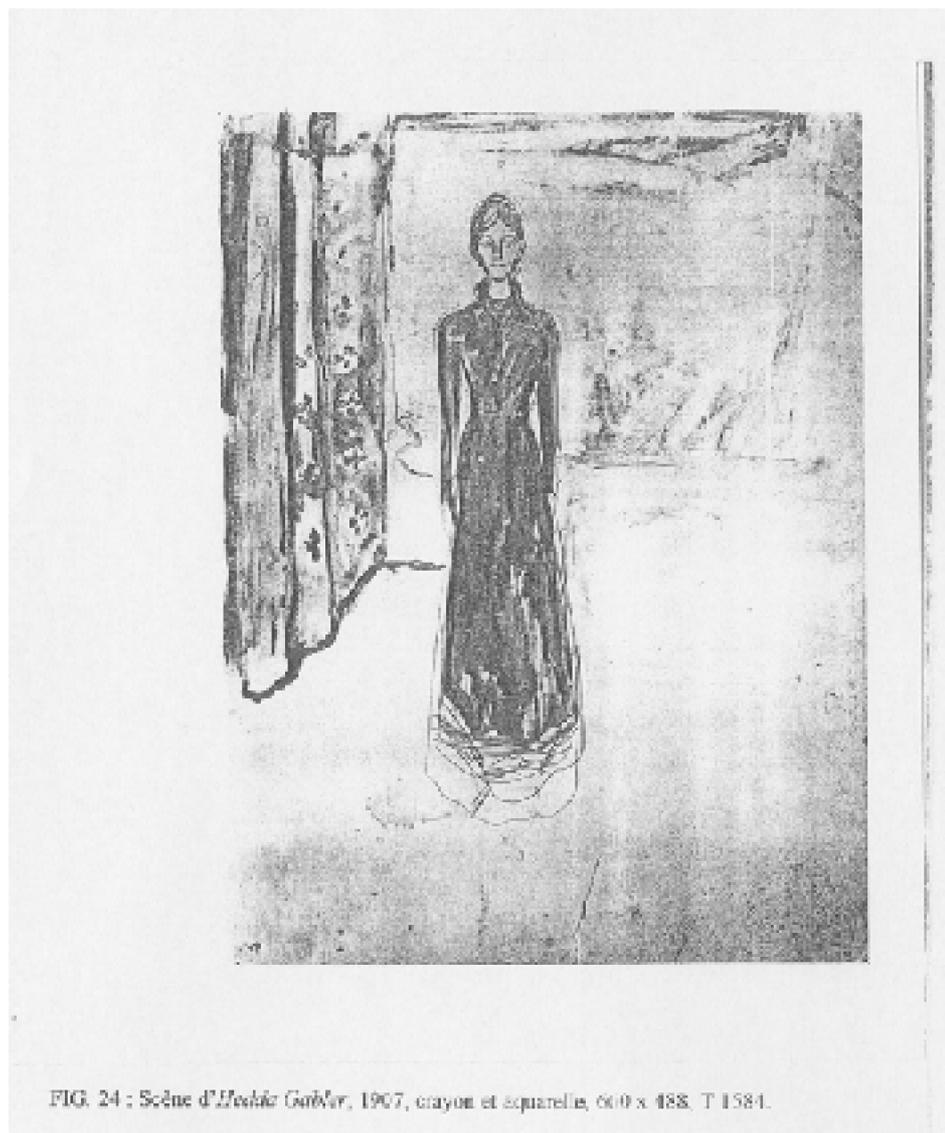


FIG. 24 : Scène d'Hedda Gabler, 1907, crayon et aquarelle, 660 x 488, T 1584.

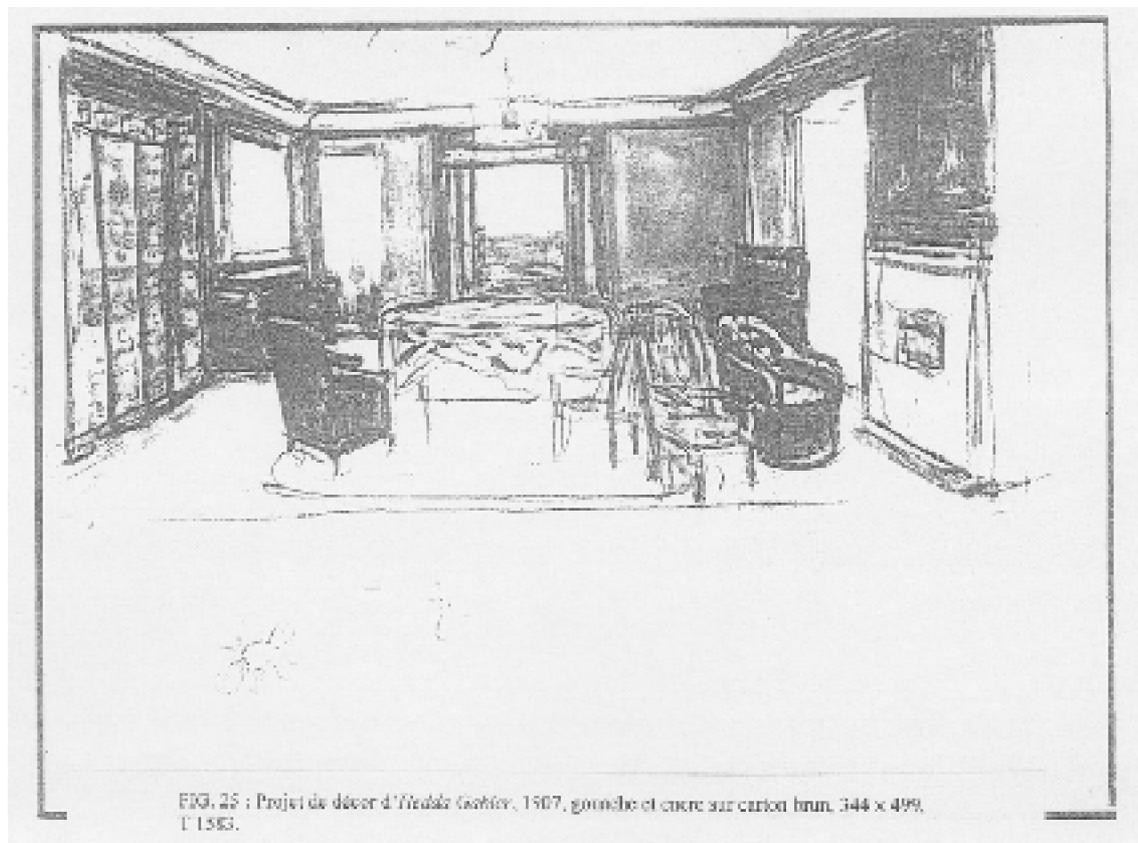


FIG. 25 : Projet de décor d'Hebda Gabler, 1907, gouache et encre sur carton brun, 344 x 499, T 1583.

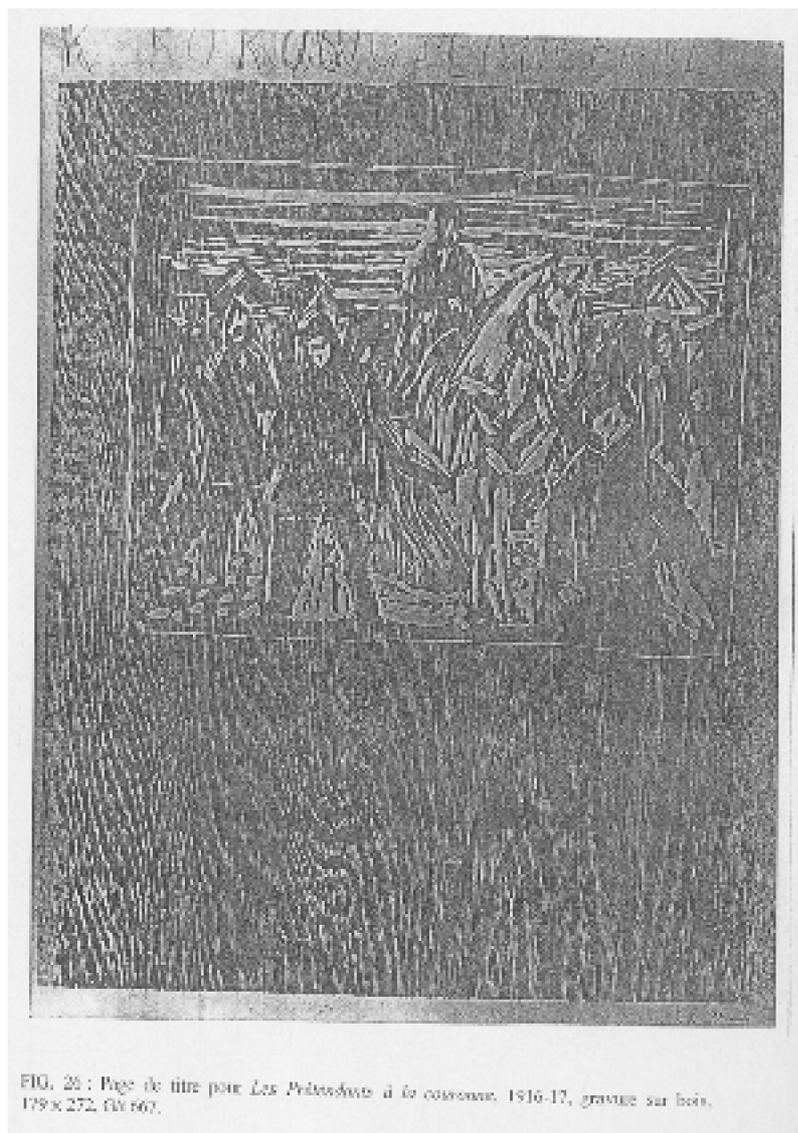


FIG. 26 : Page de titre pour *Les Prétendants à la couronne*, 1916-17, gravure sur bois, 179 x 272, G/t 667.

FIG. 26 : Page de titre pour Les Prétendants à la couronne, 1916-17, gravure sur bois, 179 x 272, G/t 667.



FIG. 27 : Peer Gynt : Tout le village est après lui, crayon et encre, 215 x 275, T 1611.



FIG. 28 : Peer Gynt : Tout le village est après lui, crayon et encre de Chine, 215 x 275, T 1612.

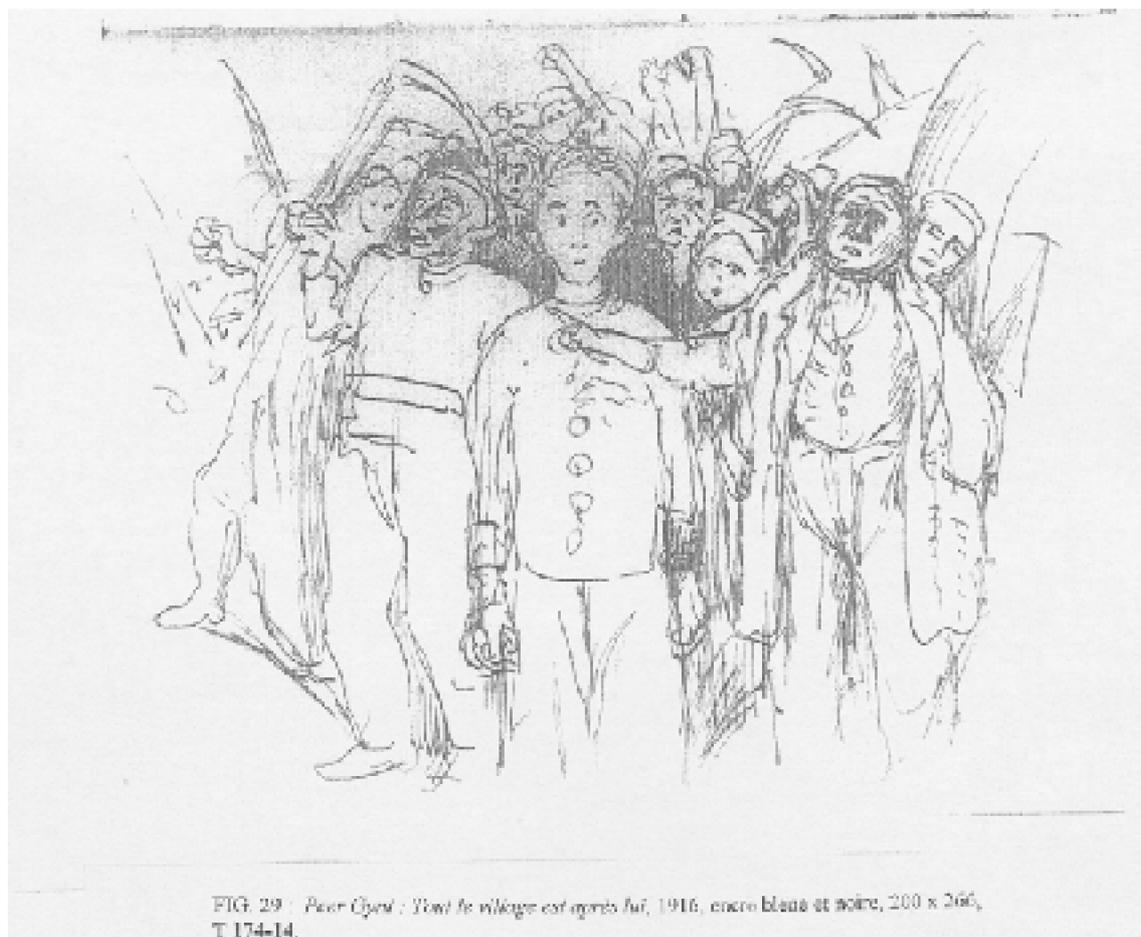


FIG. 29 : Peer Gynt : Tout le village est après lui, 1916, encre bleue et noire, 200 x 266, T 17414.

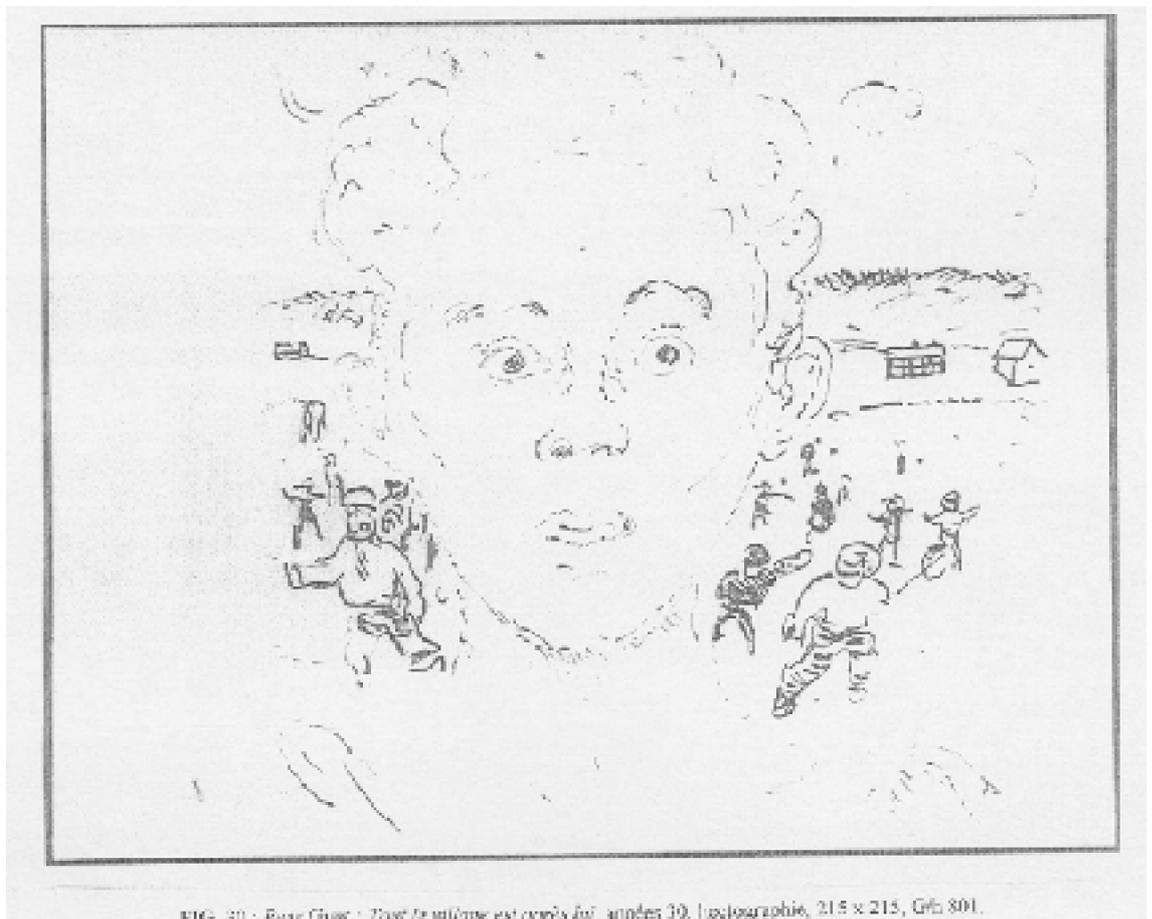


FIG. 30 : *Peer Gynt* : *Tout le village est après lui*, années 30, hectographie, 215 x 215, G/h 801.



FIG. 31 : John-Gabriel Borkman : La Mort de Borkman, 1909-10, fusain, 480 x 650, T 2116.



FIG. 32 : John-Gabriel Borkman : L'Accident de Foldal, pastel, 415 x 406, T 1872.

FIG. 32 : John-Gabriel Borkman : L'Accident de Foldal, pastel bleu, 415 x 406, T 1872.

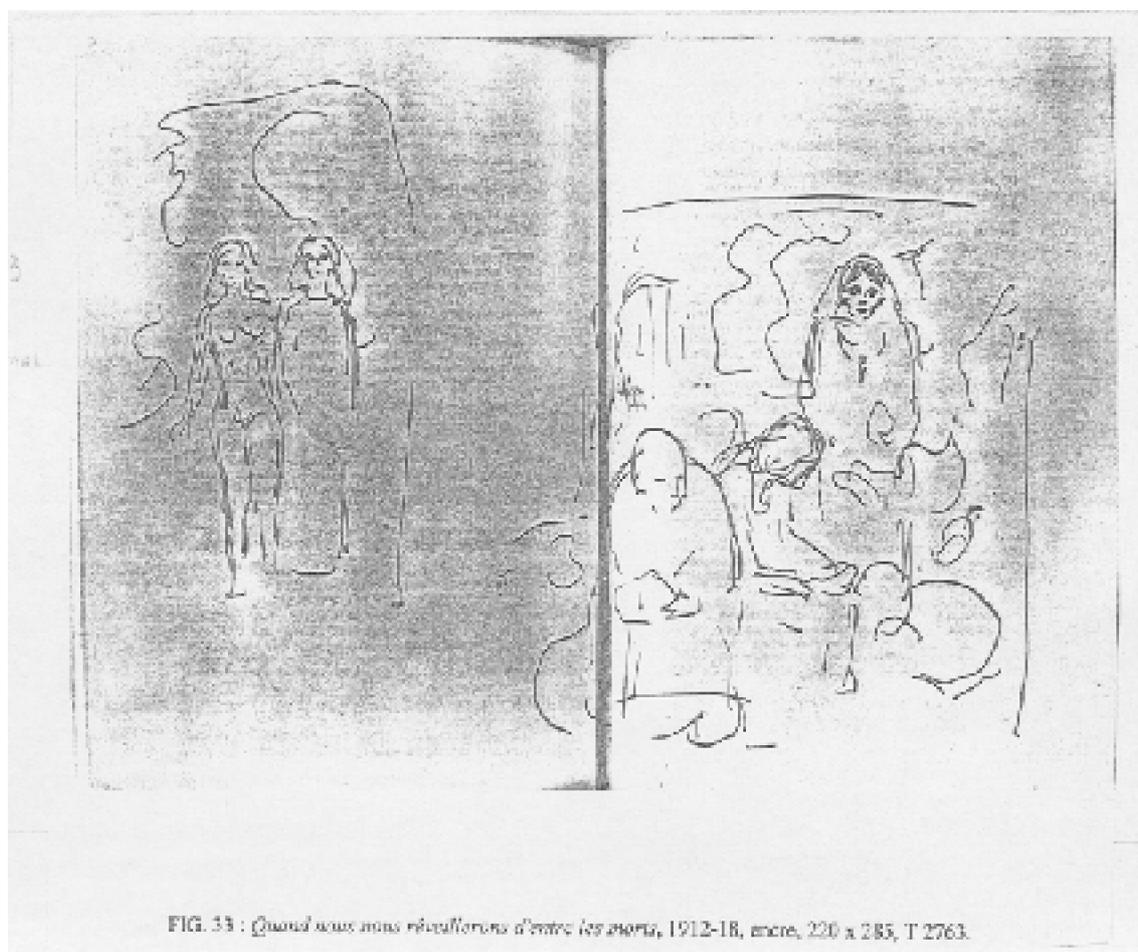


FIG. 33 : *Quand nous nous réveillerons d'entre les morts*, 1912-18, encre, 220 x 285, T 2763.

FIG. 33 : Quand nous nous réveillerons d'entre les morts, 1912-18, encre, 220 x 285, T 2763.

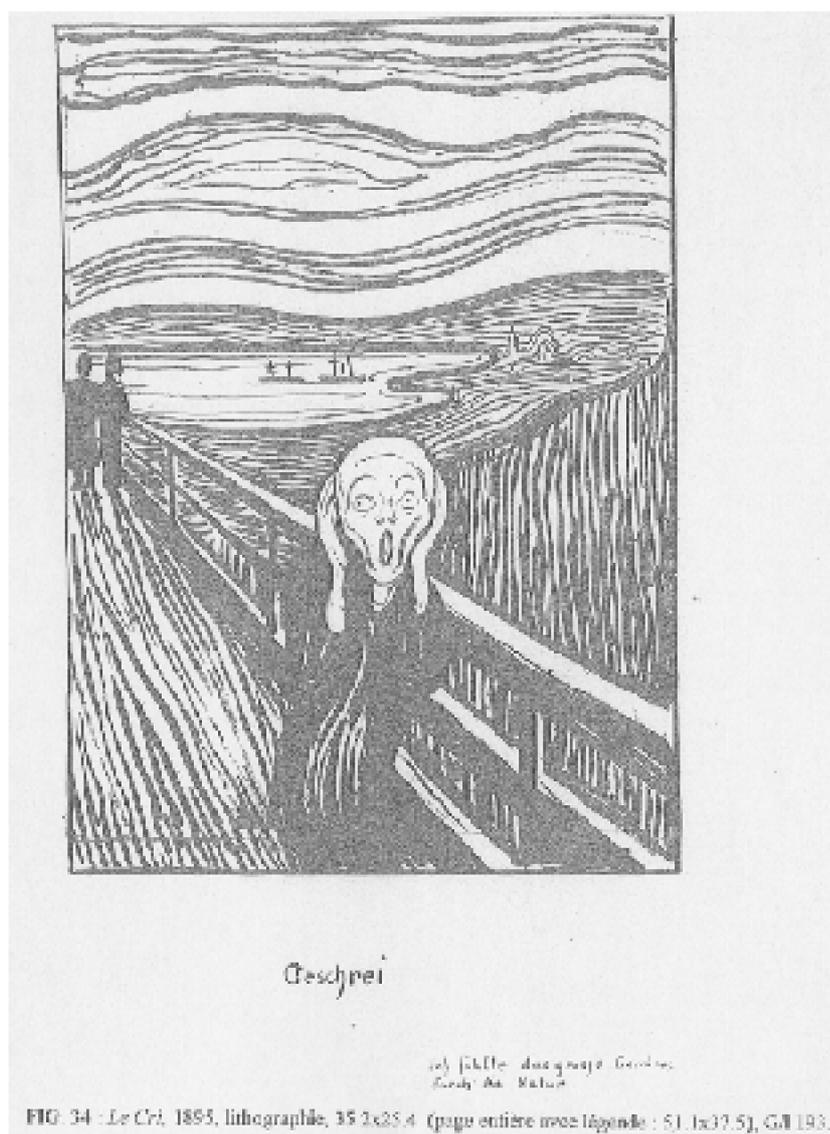


FIG. 34 : Le Cri, 1895, lithographie, 352 x 254 (page avec légende : 511 x 375), G/I 193.

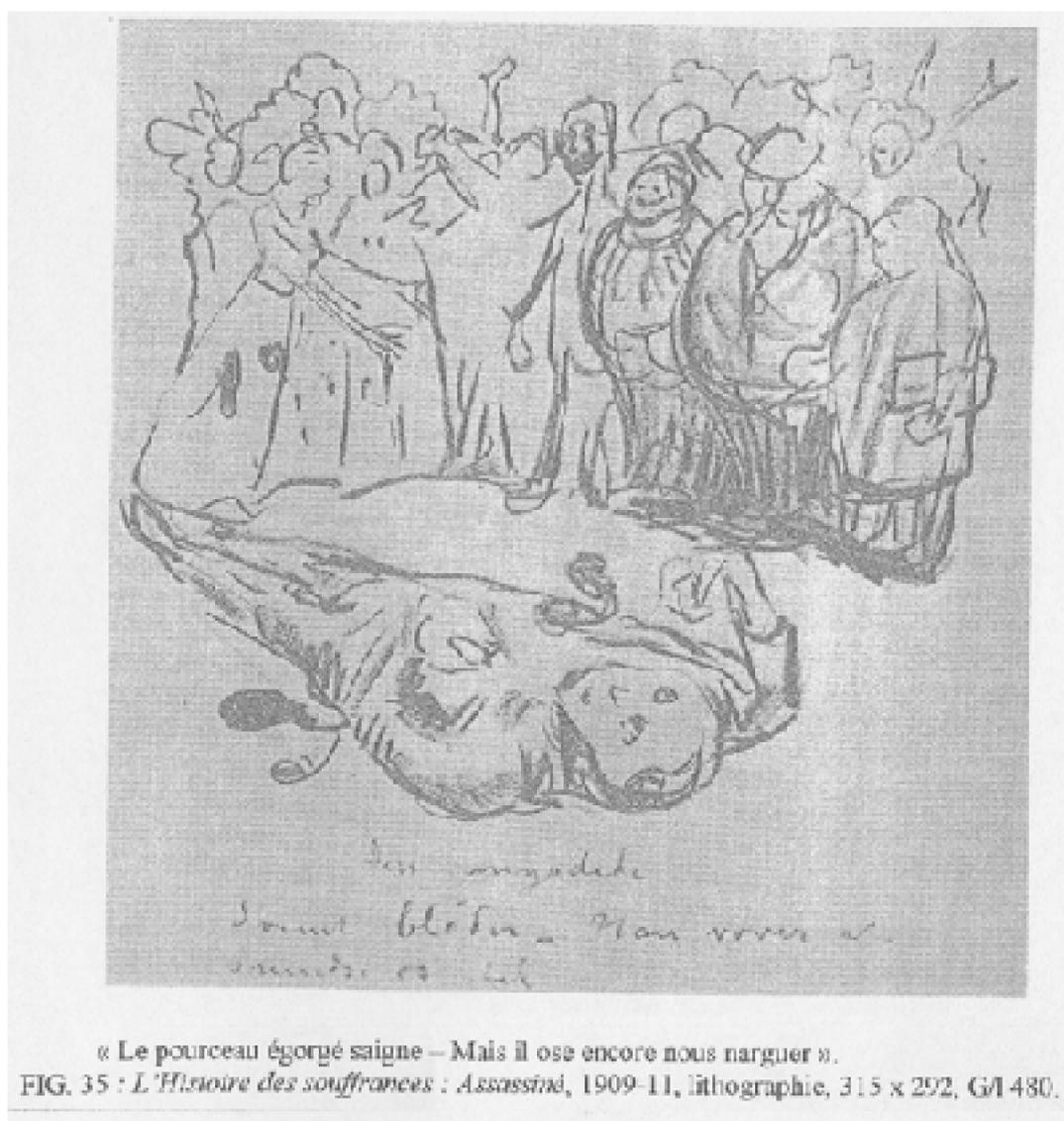


FIG. 35 : L'Histoire des souffrances : Assassiné, 1909-11, lithographie, 315 x 292, G/I 480.

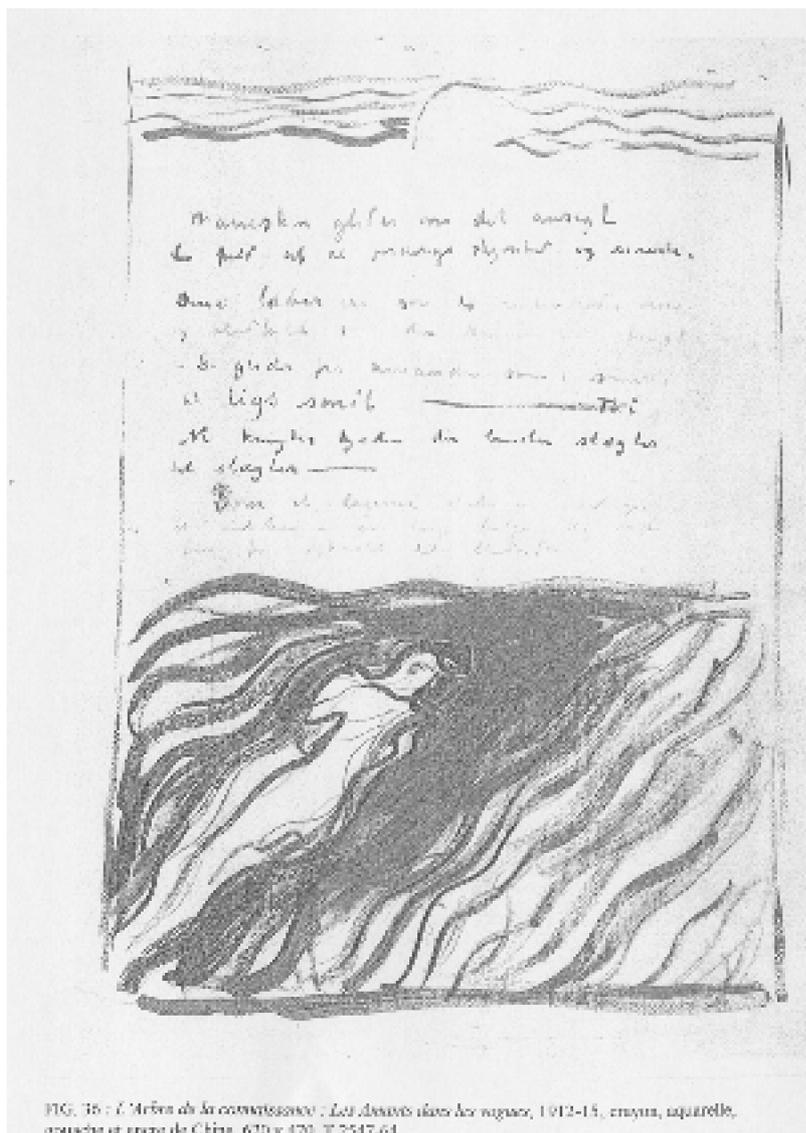


FIG. 36 : L'Arbre de la Connaissance : Les Amants dans les vagues, 1912-15, crayon, aquarelle, gouache et encre de Chine, 620 x 470, T 2547-64.

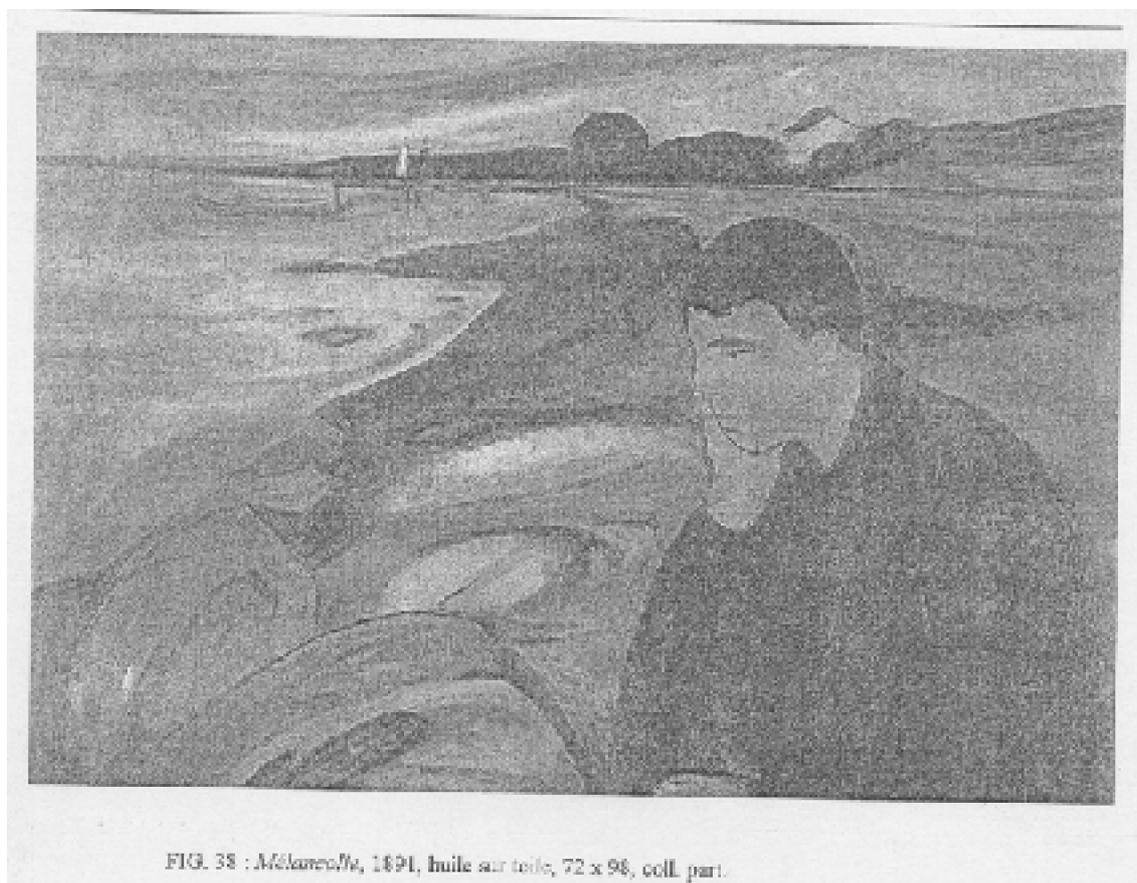


FIG. 37 : Cendres, 1894, huile sur toile, 120.5 x 141, Oslo, Nasjonalgalleriet.

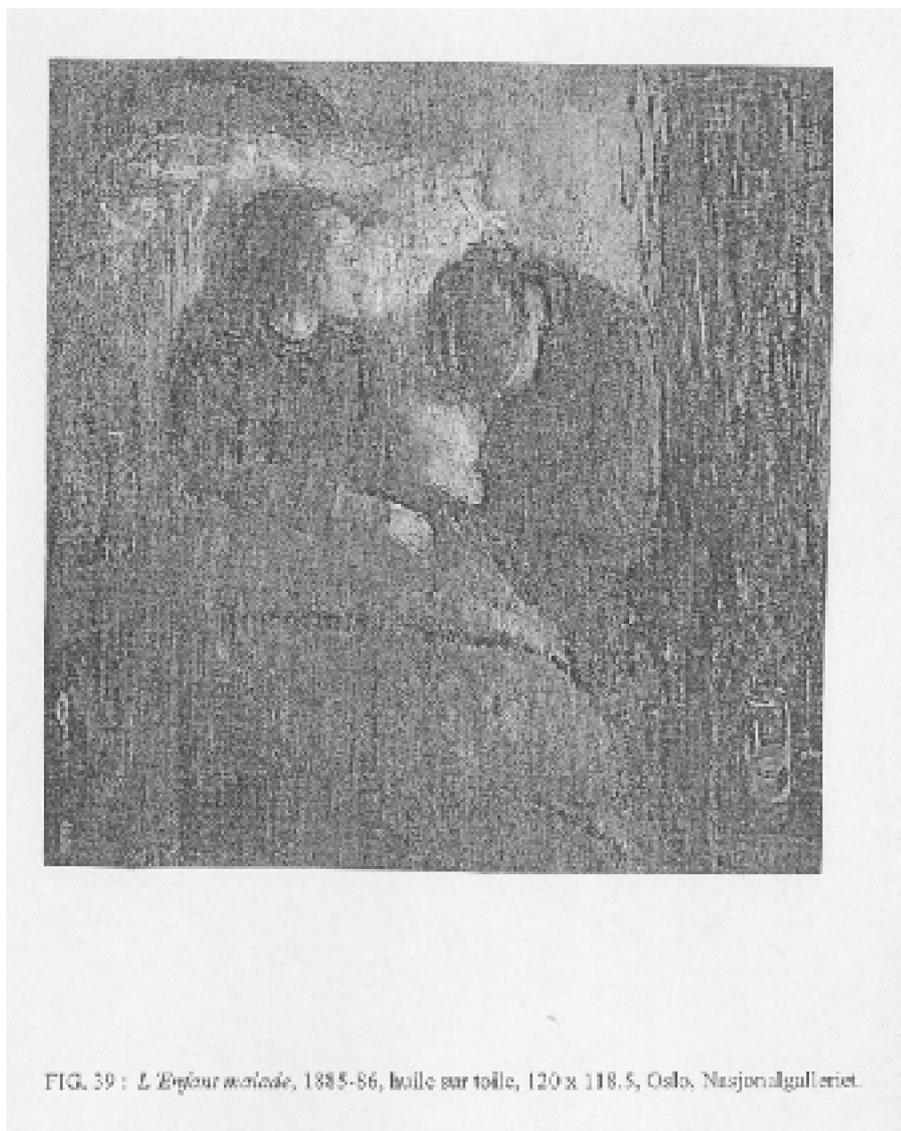


FIG. 39 : *L'Épave norvégienne*, 1885-86, huile sur toile, 120 x 118,5, Oslo, Nasjonalgalleriet.

FIG. 38 : *Mélancolie*, 1891, huile sur toile, 72 x 98, coll. part.



FIG. 39 : *L'Enfant malade*, 1885-86, huile sur toile, 120 x 118.5, Oslo, Nasjonalgalleriet.

FIG. 39 : L'Enfant malade, 1885-86, huile sur toile, 120 x 118.5, Oslo, Nasjonalgalleriet.

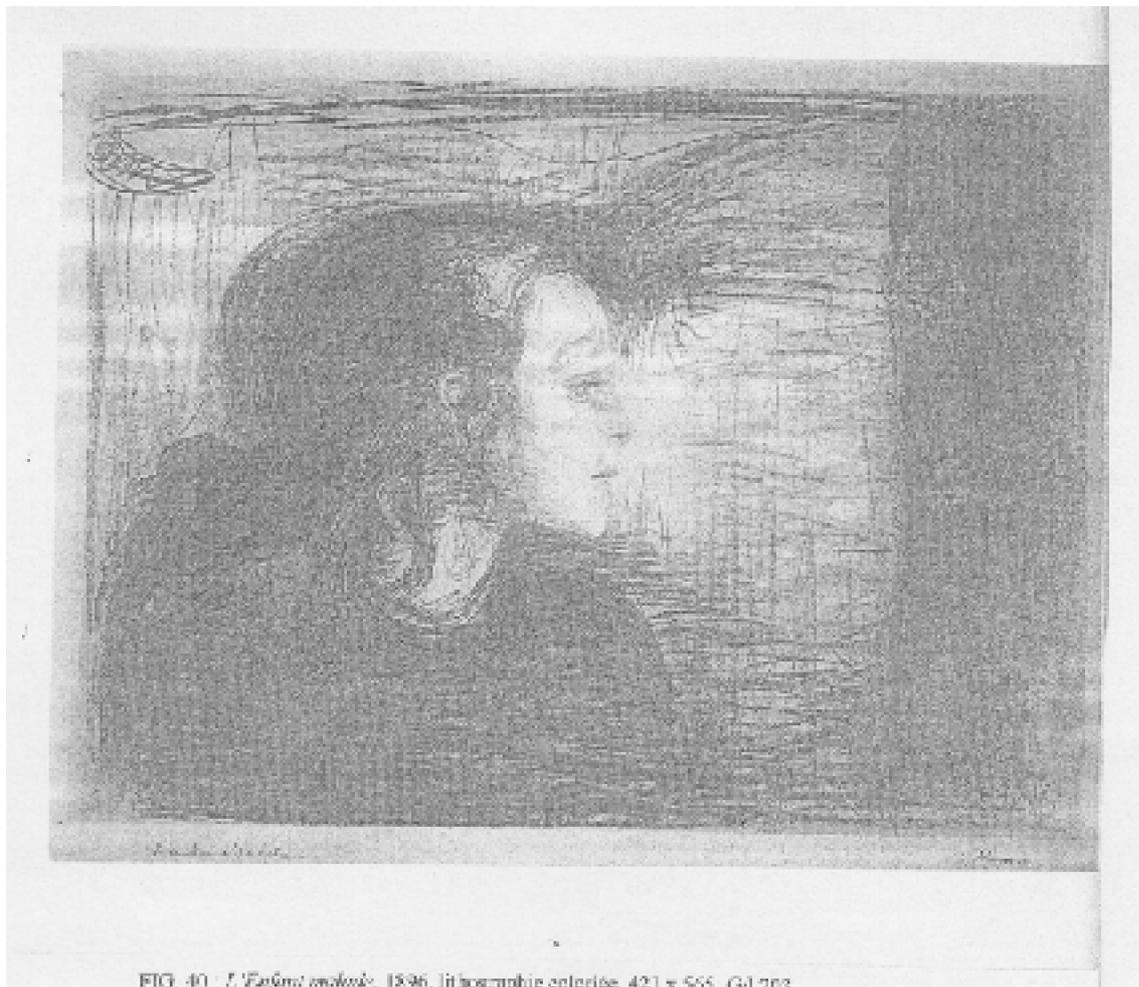


FIG. 40 : *L'Enfant malade*, 1896, lithographie coloriée, 421 x 565, G/I 203.



FIG. 41 : *Hérédité*, 1897-99, huile sur toile, 141 x 120, M 11.

FIG. 41 : *Hérédité*, 1897-99, huile sur toile, 141 x 120, M 11.



FIG. 42 : Puberté, eau-forte, 382 x 267, coll. part.



FIG. 43 : Fièvre, 1894, fusain, 425 x 482, T 2381 A.

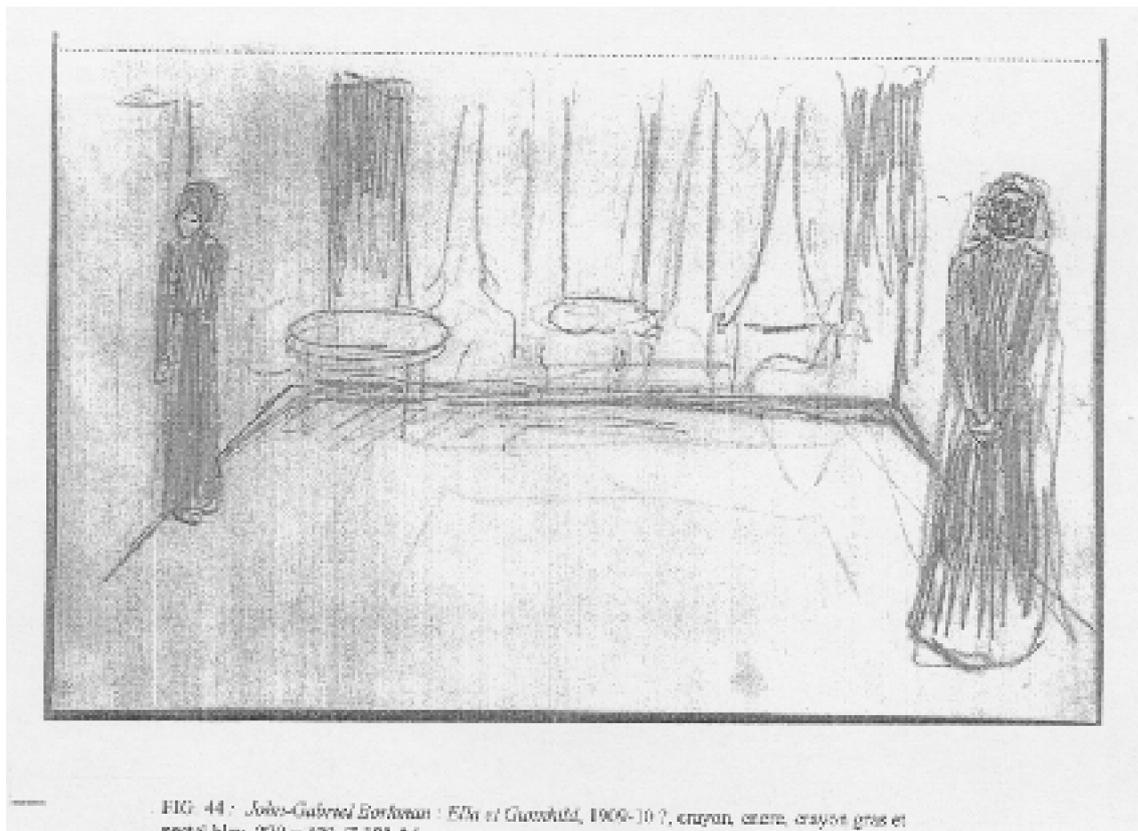


FIG. 44 : John-Gabriel Borkman : *Ella et Gunnhild*, 1909-10 ?, crayon, pastel bleu et encre, 270 x 409, T 183-26.



FIG. 45 : John-Gabriel Borkman : Borkman, 1909-10 ?, crayon, 270 x 409, T 183-27.

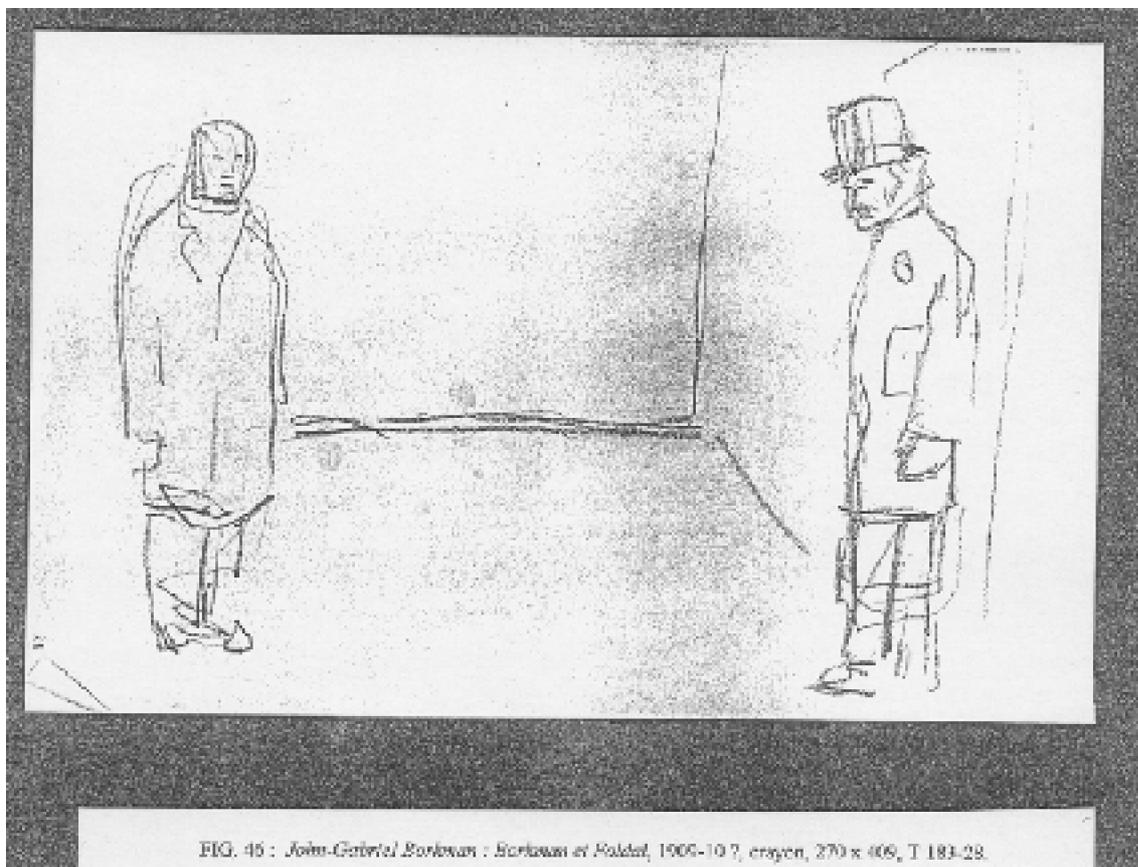


FIG. 46 : John-Gabriel Borkman : Borkman et Foldal, 1909-10 ?, crayon, 270 x 409, T 183-28.



FIG. 47 : John-Gabriel Borkman : Borkman, Ella et Gunnhild, 1909-10 ?, crayon et crayon gras, 270 x 409, T 183-29.

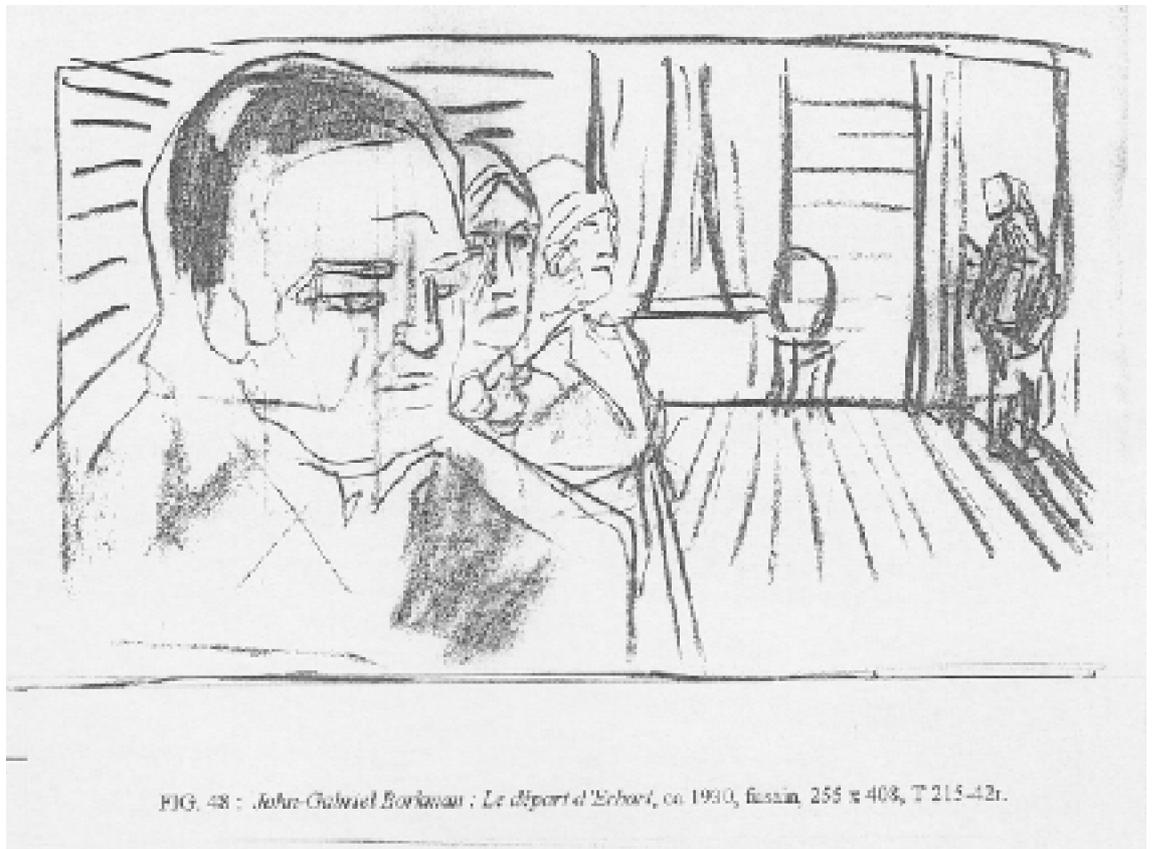


FIG. 48 : John-Gabriel Borkman : *Le Départ d'Erhart*, ca 1930, fusain, 255 x 408, T 215-42r.

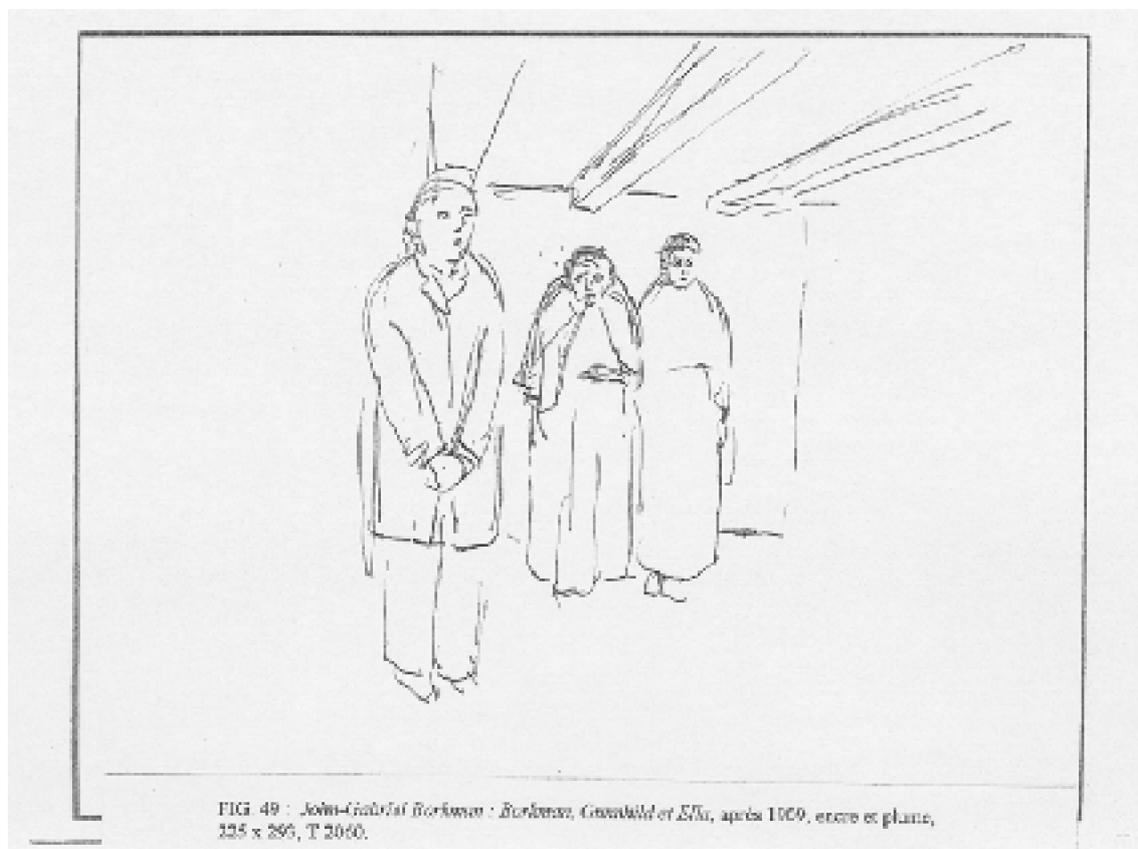


FIG. 49 : John-Gabriel Borkman : Borkman, Ella et Gunnhild, après 1909, encre et plume, 225 x 293, T 2060.

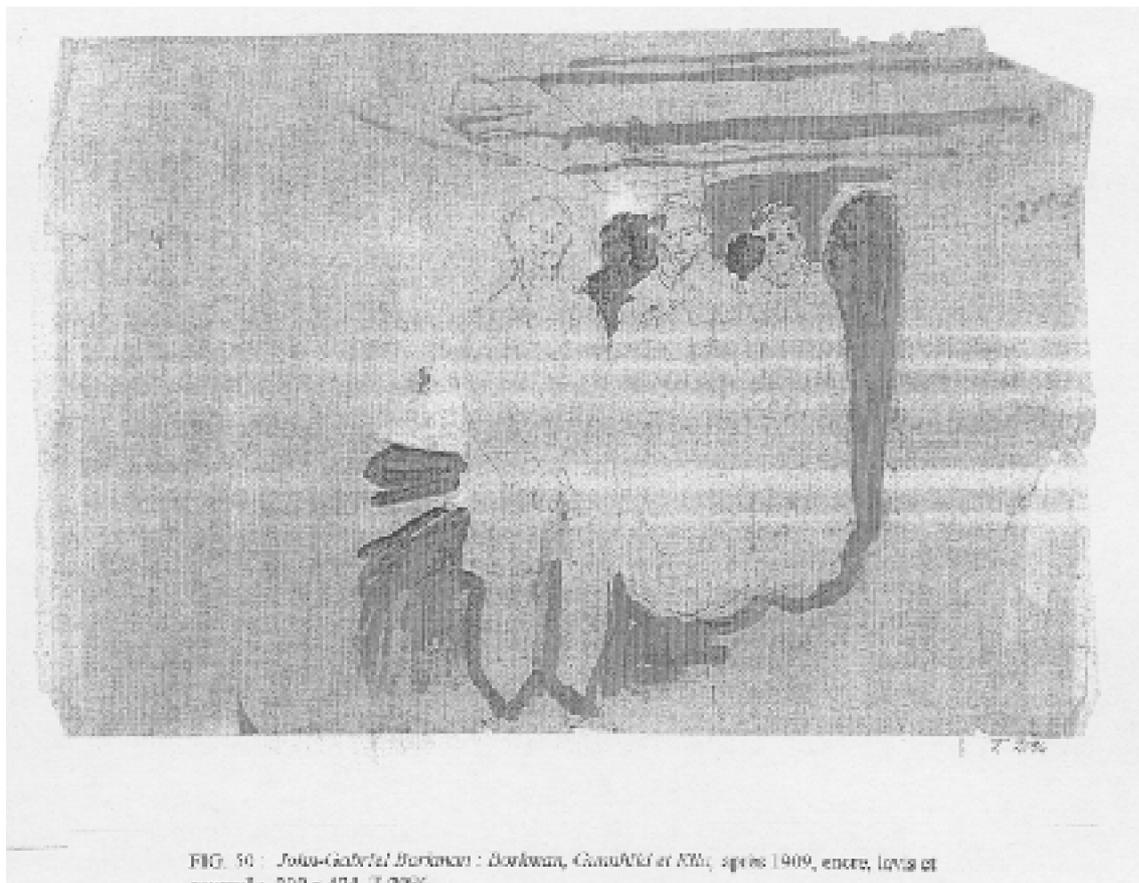


FIG. 50 : John-Gabriel Borkman : Borkman, Ella et Gunnhild, après 1909, encre, lavis et aquarelle, 290 x 424, T 2086.



FIG. 51 : John-Gabriel Borkman : *Borkman, Ella et Gunnhild*, après 1909, encre, plume et lavis, 293 x 225, T 2066.

FIG. 51 : John-Gabriel Borkman : Borkman, Ella et Gunnhild, après 1909, encre, plume et lavis, 293 x 225, T 2066.



FIG. 52 : John-Gabriel Borkman : Borkman, Ella et Gunnhild, après 1909, encre, plume et encre de Chine, 290 x 424, T 2828.



FIG. 53 : John-Gabriel Borkman : Borkman, Gunnhild et Ella, après 1909, gouache, 480 x 635, T 2104.

FIG. 53 : John-Gabriel Borkman : Borkman, Ella et Gunnhild, après 1909, gouache, 480 x 635, T 2104.

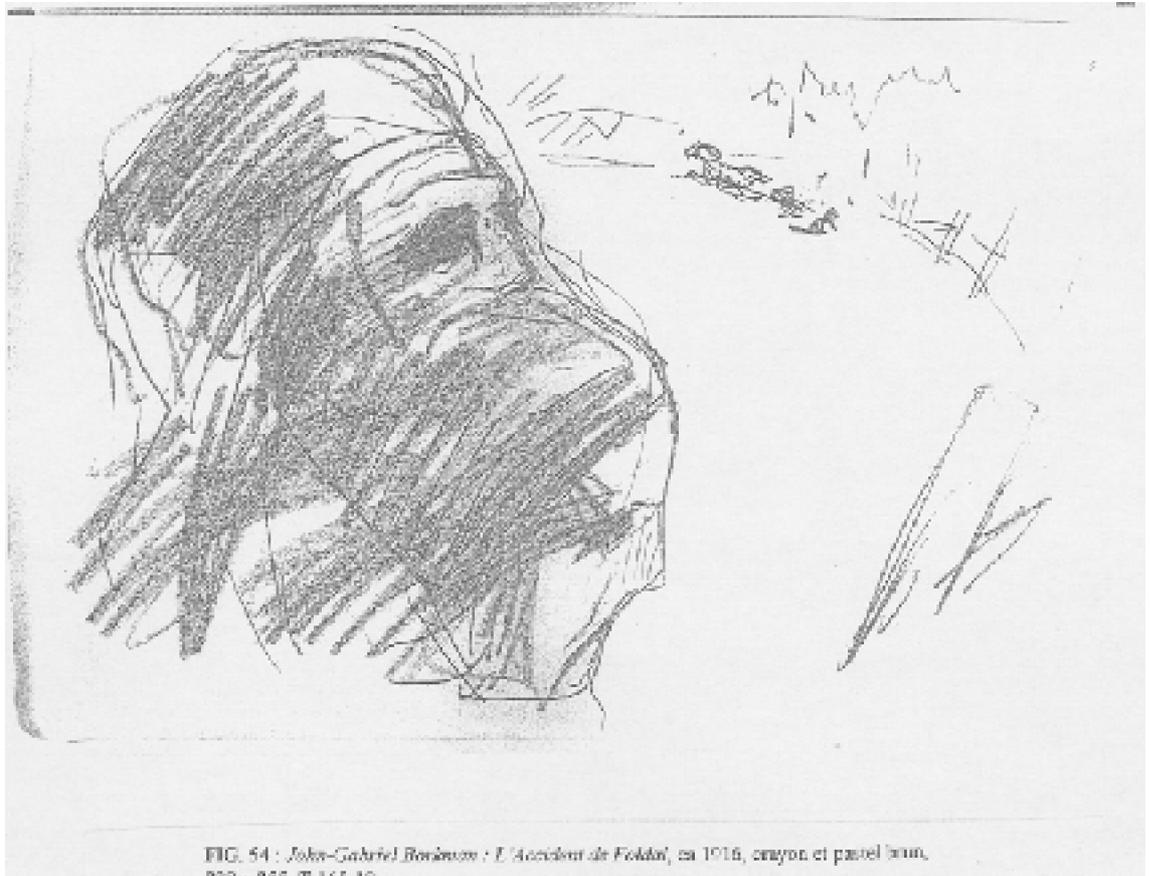


FIG. 54 : John-Gabriel Borkman : L'Accident de Foldal, ca 1916, crayon et pastel brun, 238 x 355, T 165-18.



FIG. 55 : John-Gabriel Borkman : Foldal, 1926-30, encre, 191 x 206, T 243-29.



FIG. 56 : *Foldal dans le fossé*, après 1909, crayon et aquarelle, 606 x 565, T 2114.

FIG. 56 : John-Gabriel Borkman : *Foldal dans le fossé*, après 1909, crayon et aquarelle, T 2114.

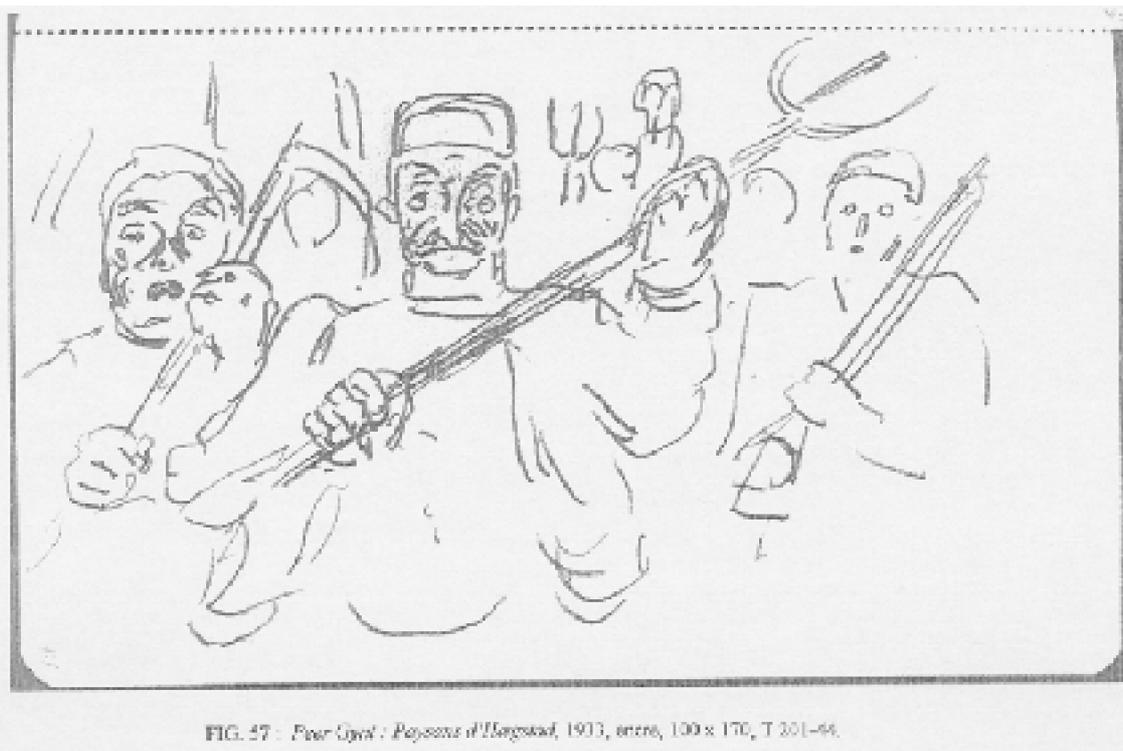


FIG. 57 : Peer Gynt : Paysans d'Hægstad, 1933, encre, 100 x 170, T 201-44.

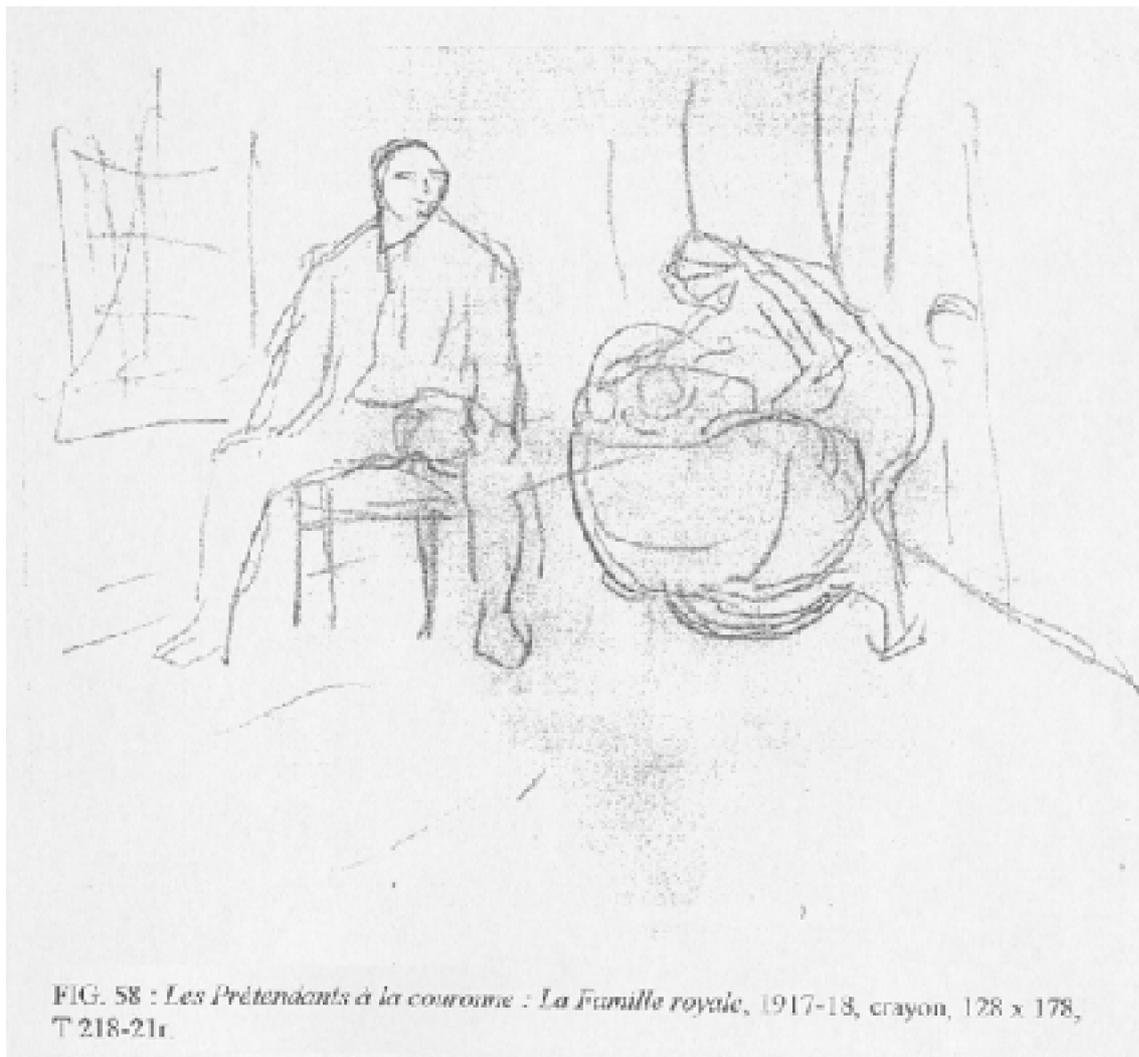


FIG. 58 : *Les Prétendants à la couronne : La Famille royale*, 1917-18, crayon, 128 x 178, T 218-21r.

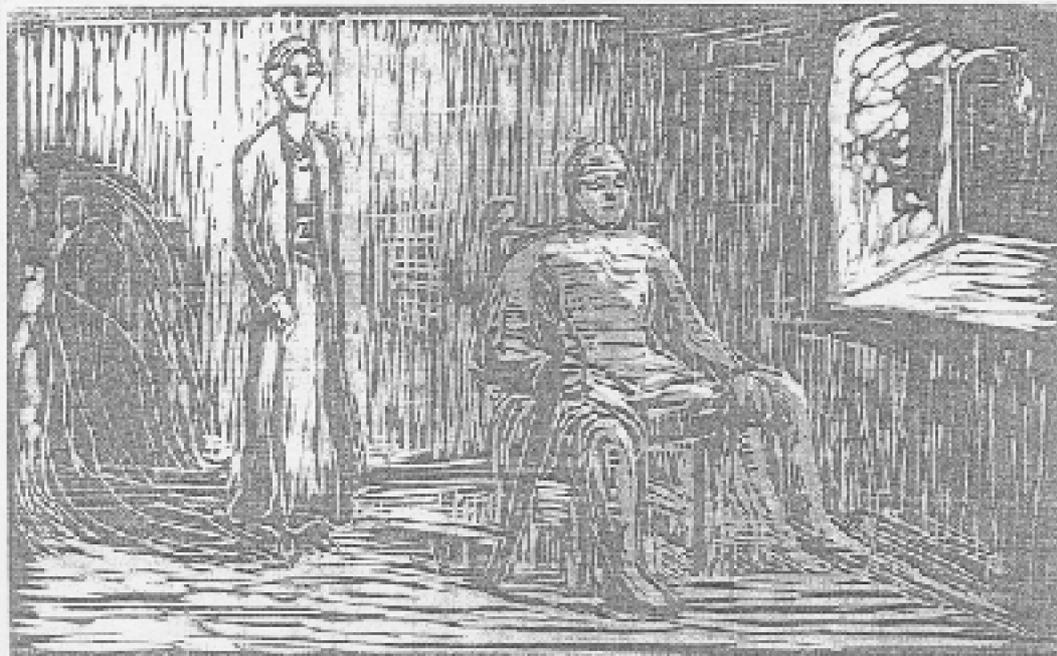


FIG. 59 : *Les Prétendants à la couronne : Håkon et Margrethe*, 1916-17, gravure sur bois, 326 x 410, G/t 658.

FIG. 59 : Les Prétendants à la couronne : Håkon et Margrethe, 1916-17, gravure sur bois, 326 x 410, G/t 658.



FIG. 60 : *Portrait de Christian Gierløff et sa femme*, 1913, huile sur panneau, 155.5 x 174.5, M 5.

FIG. 60 : *Portrait de Christian et Hjørdis Gierløff*, 1913, huile sur panneau, 155.5 x 174.5, M 5.

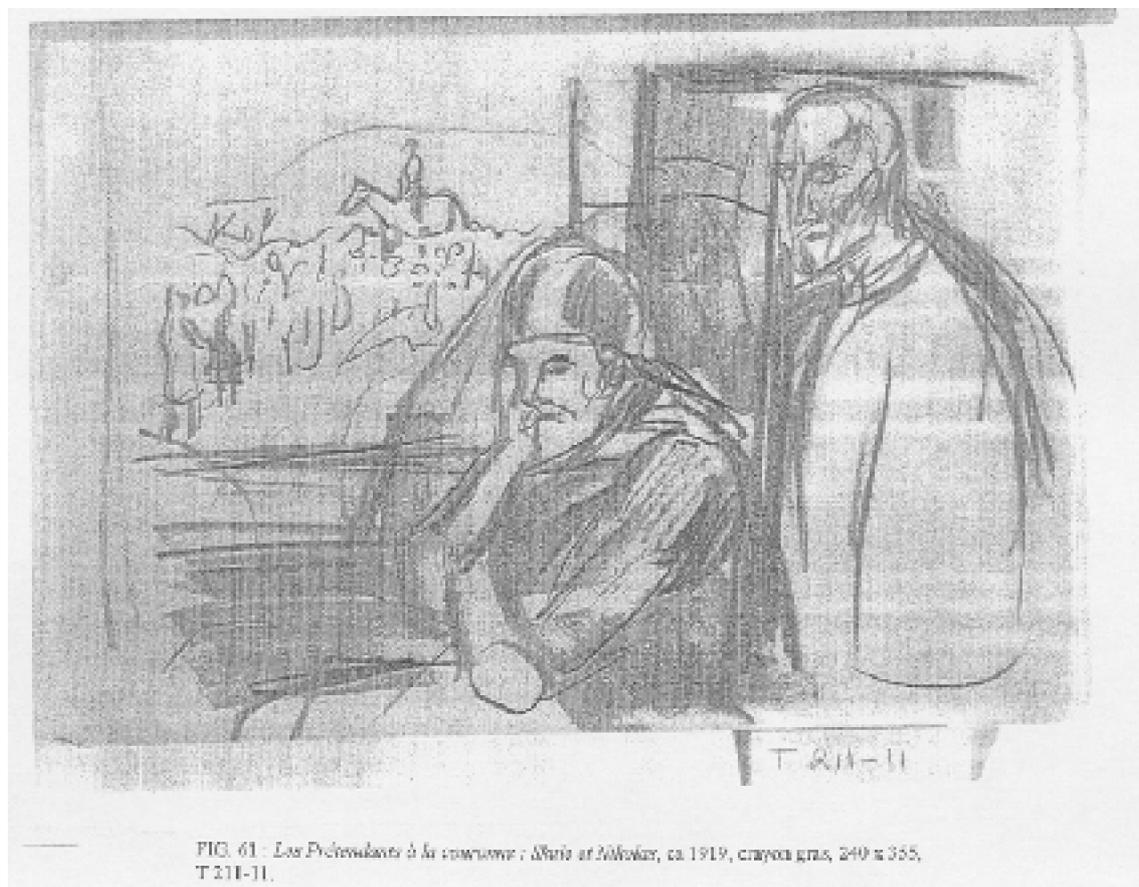


FIG. 61 : Les Prétendants à la couronne : Skule et Nikolas, ca 1919 ?, 1916-17 ?, crayon gras, 240 x 355, T 211-11.



FIG. 62 : Les Prétendants à la couronne : Skule et Nikolas, ca 1916 ?, crayon gras, 240 x 355, T 211-13.



FIG. 63 : *Jalousie*, 1895, huile sur toile, 67 x 100, Bergen, Rasmus Meyers Samlingen.

FIG. 63 : Jalousie, 1895, huile sur toile, 67 x 100, Bergen, Rasmus Meyers Samlingen.



FIG. 64 : Les Prétendants à la couronne : Après la bataille de Laaka, 1915-20, crayon gras, 260 x 408, T 212-64r.



FIG. 65 : Les Prétendants à la couronne : La Bataille d'Oslo, ca 1916 ?, crayon gras, 240 x 355, T 211-29.

FIG. 65 : Les Prétendants à la couronne : La Bataille d'Oslo, ca 1916 ?, crayon gras, 240 x 355, T 211-29.



FIG. 66 - Les Prétendants à la couronne : Après la bataille de Laaka, 1916-17, gravure sur bois, 305 x 392, G/t 661.

FIG. 66 : Les Prétendants à la couronne : Après la bataille de Laaka, 1916-17, gravure sur bois, 305 x 392, G/t 661.



FIG. 67 : *Les Prétendants à la couronne : La Bataille d'Oslo*, 1916-17, gravure sur bois, 353 x 579, G/t 663.

FIG. 67 : Les Prétendants à la couronne : La Bataille d'Oslo, 1916-17, gravure sur bois, 353 x 579, G/t 663.

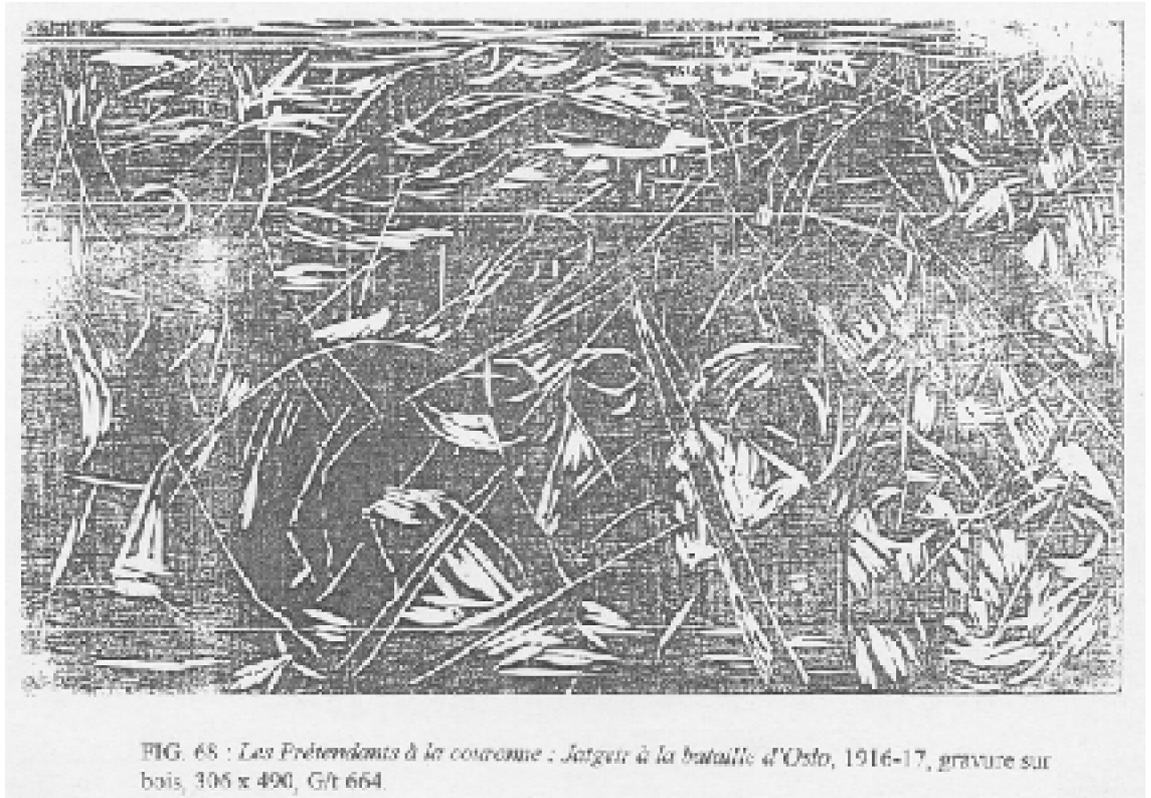


FIG. 68 : Les Prétendants à la couronne : Jatgeir à la bataille d'Oslo, 1916-17, gravure sur bois, 306 x 490, G/t 664.



FIG. 69 : *Les Prétendants à la couronne : Fratricide*, 1916-17, gravure sur bois, 306 x 373, G/t 668.

FIG. 69 : Les Prétendants à la couronne : Fratricide, 1916-17, gravure sur bois, 306 x 373, G/t 668.

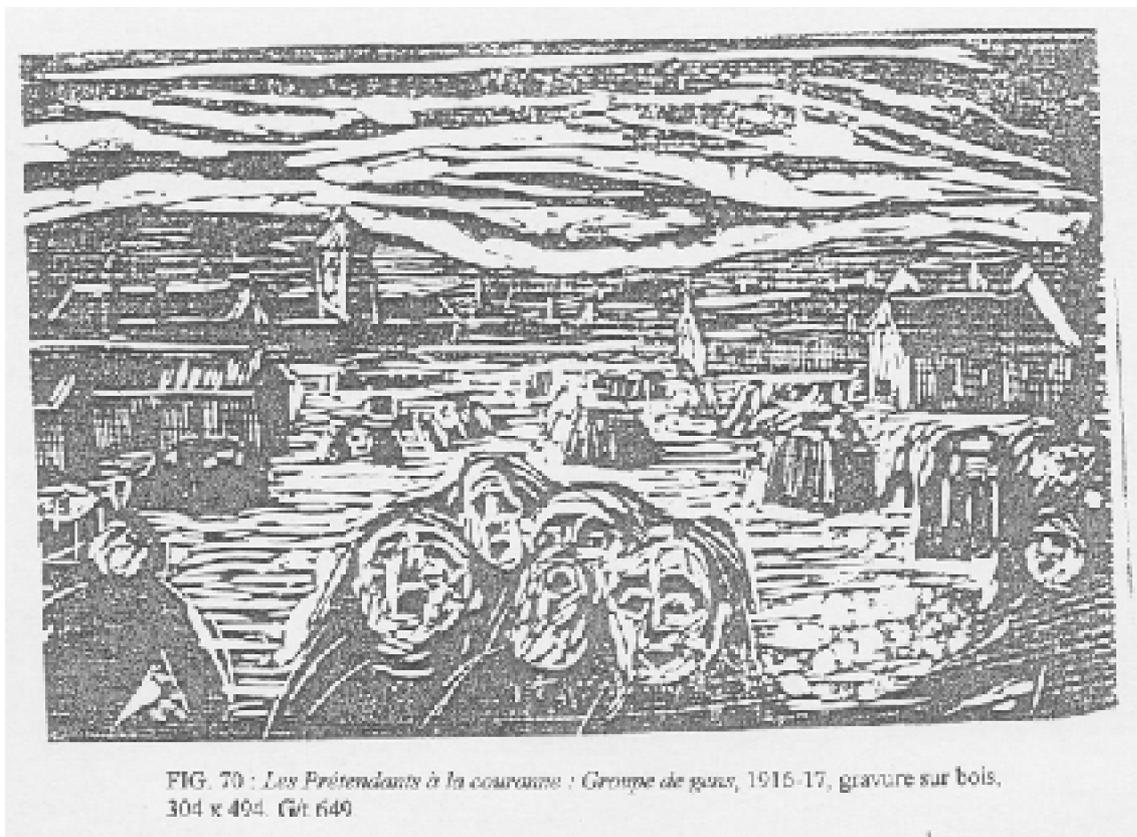


FIG. 70 : *Les Prétendants à la couronne : Groupe de gens*, 1916-17, gravure sur bois, 304 x 494, G/t 649.

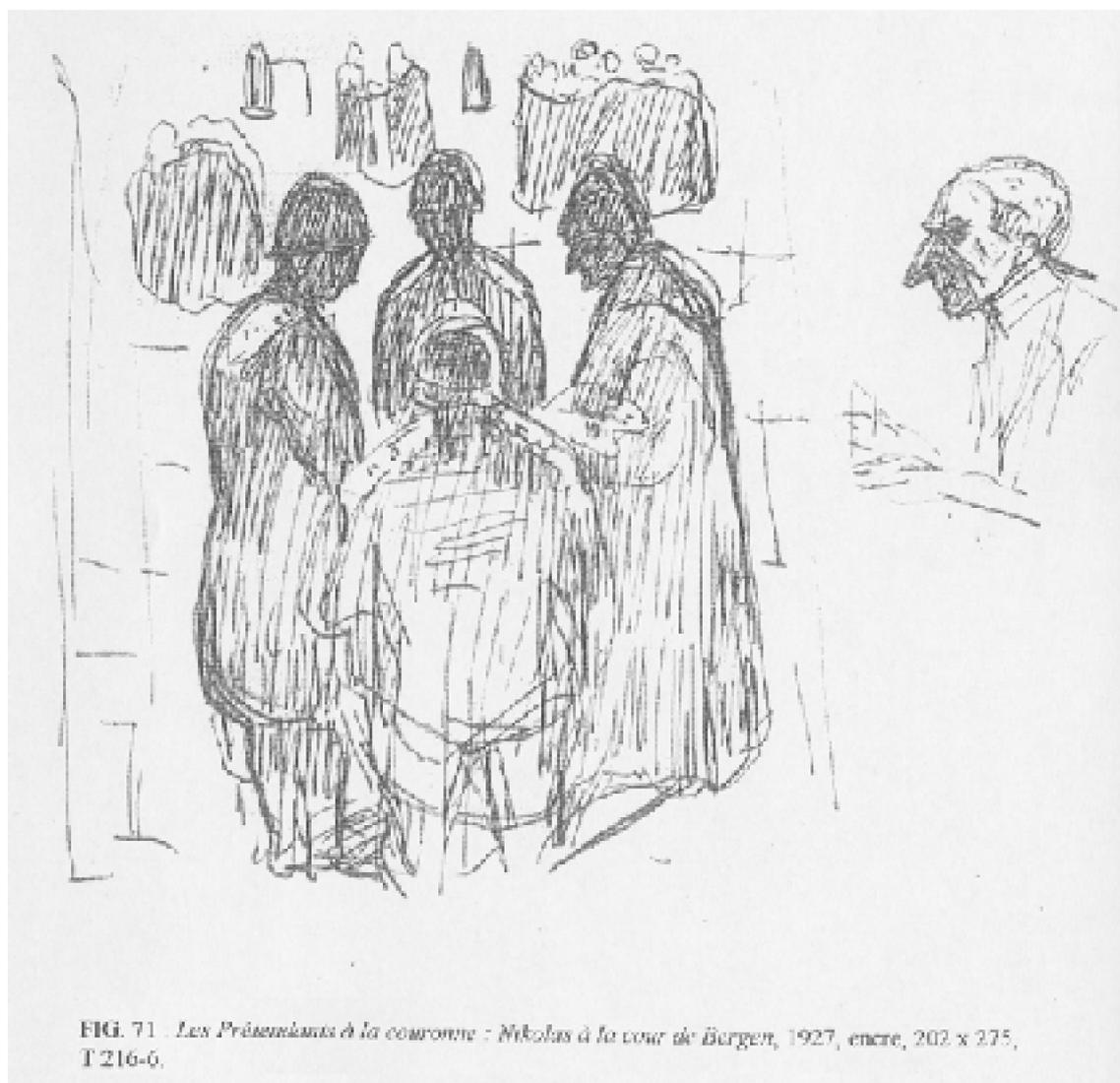


FIG. 71 *Les Prétendants à la couronne : Nikolas à la cour de Bergen, 1927, encre, 202 x 275, T 216-6.*

FIG. 71 : Les Prétendants à la couronne : Nikolas à la cour de Bergen, 1927, encre, 202 x 275, T 216-6.

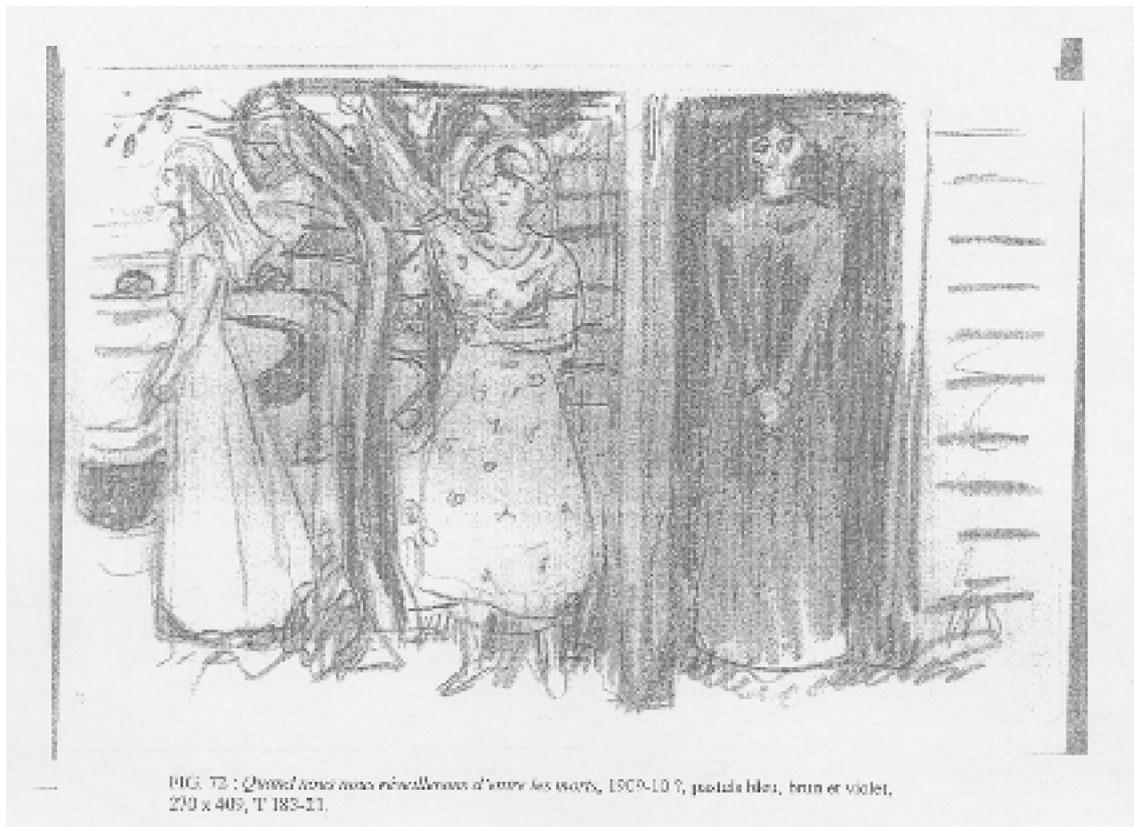


FIG. 72 : Quand nous nous réveillerons d'entre les morts, 1909-10 ?, pastel bleu, brun et violet, 270 x 409, T 183-21.

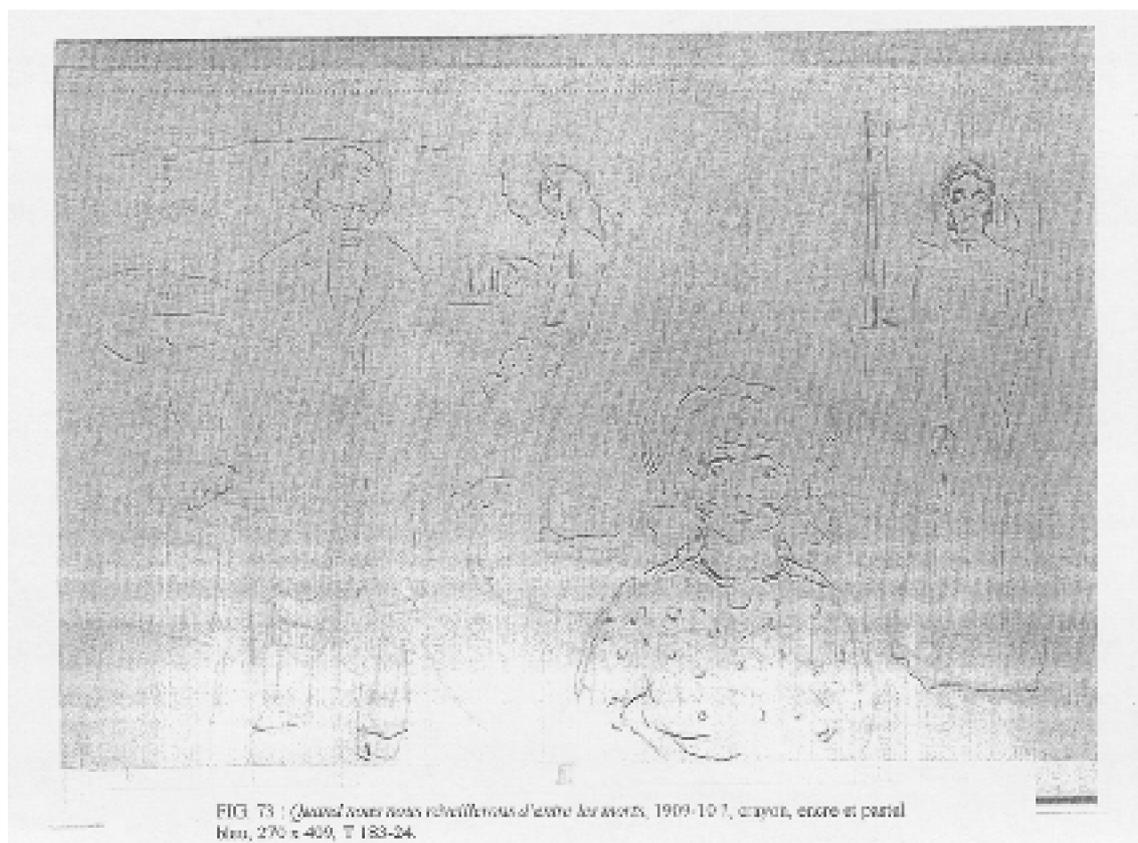


FIG. 73 : Quand nous nous réveillerons d'entre les morts, 1909-10 ?, crayon, pastel bleu et encre, 270 x 409, T 183-24.



FIG. 74 : *Quand nous nous réveillerons d'entre les morts, après 1909*, crayon et encre de Chine, 500 x 650, T 748.



FIG. 75 : Quand nous nous réveillerons d'entre les morts, après 1909, crayon et gouache, 500 x 650, T 749.

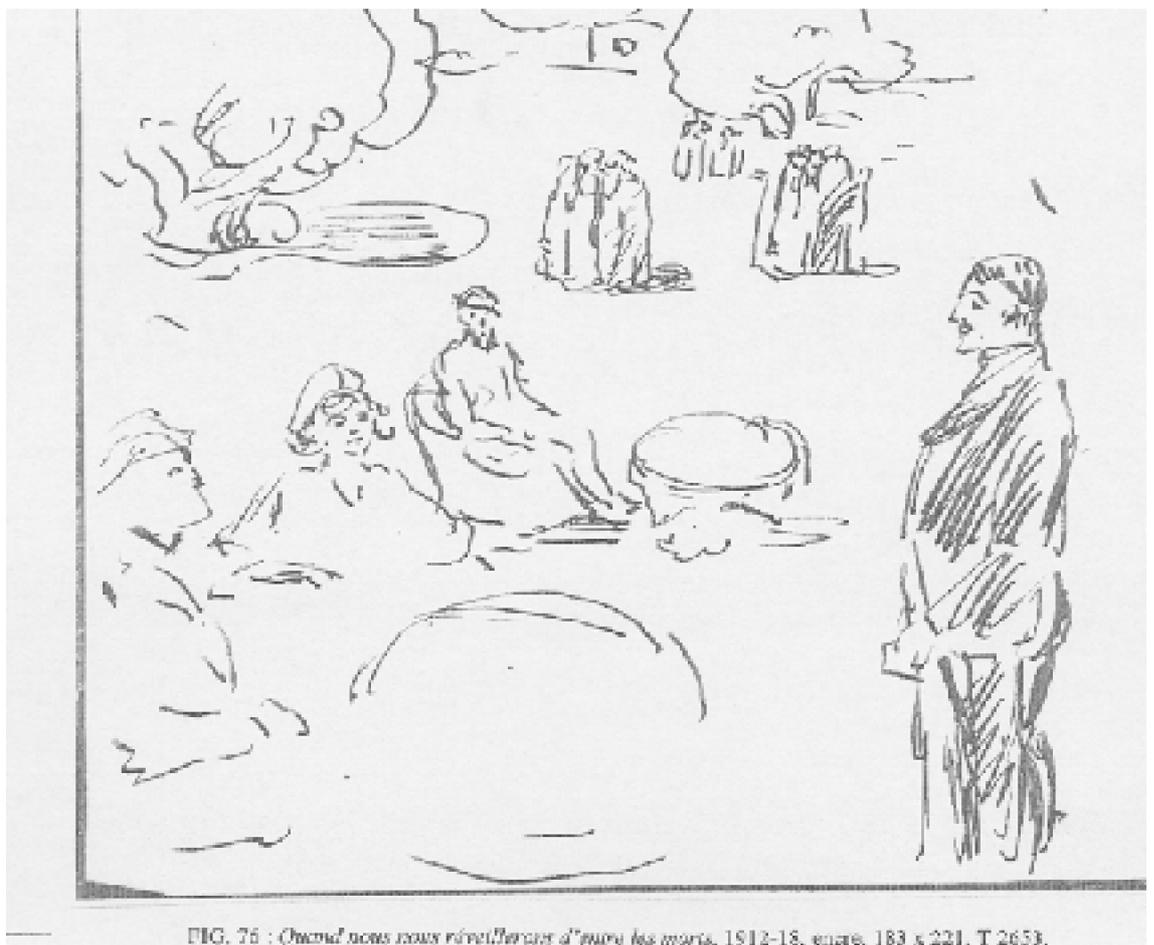


FIG. 76 : *Quand nous nous réveillerons d'entre les morts*, 1912-18, encre, 183 x 221, T 2653.

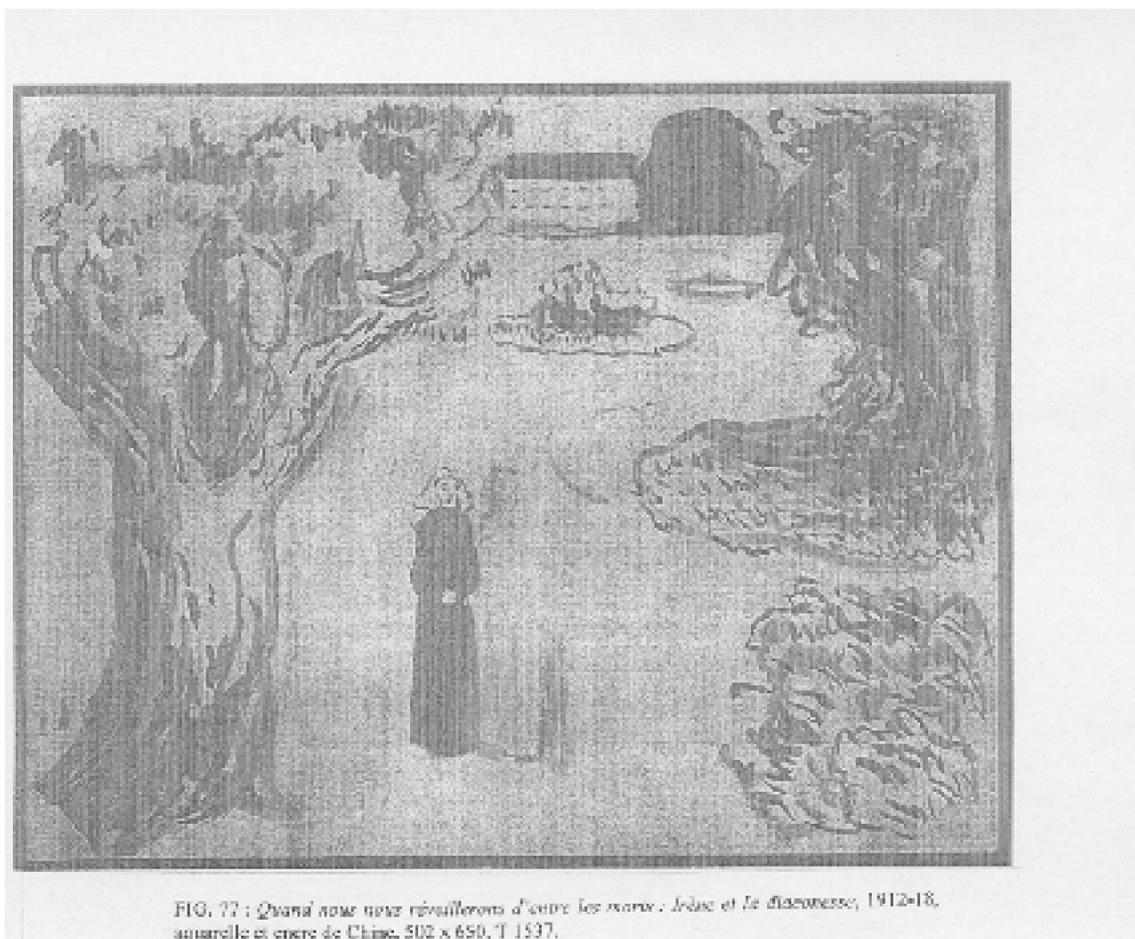


FIG. 77 : Quand nous nous réveillerons d'entre les morts, 1912-18, aquarelle et encre de Chine, 502 x 650, T 1537.

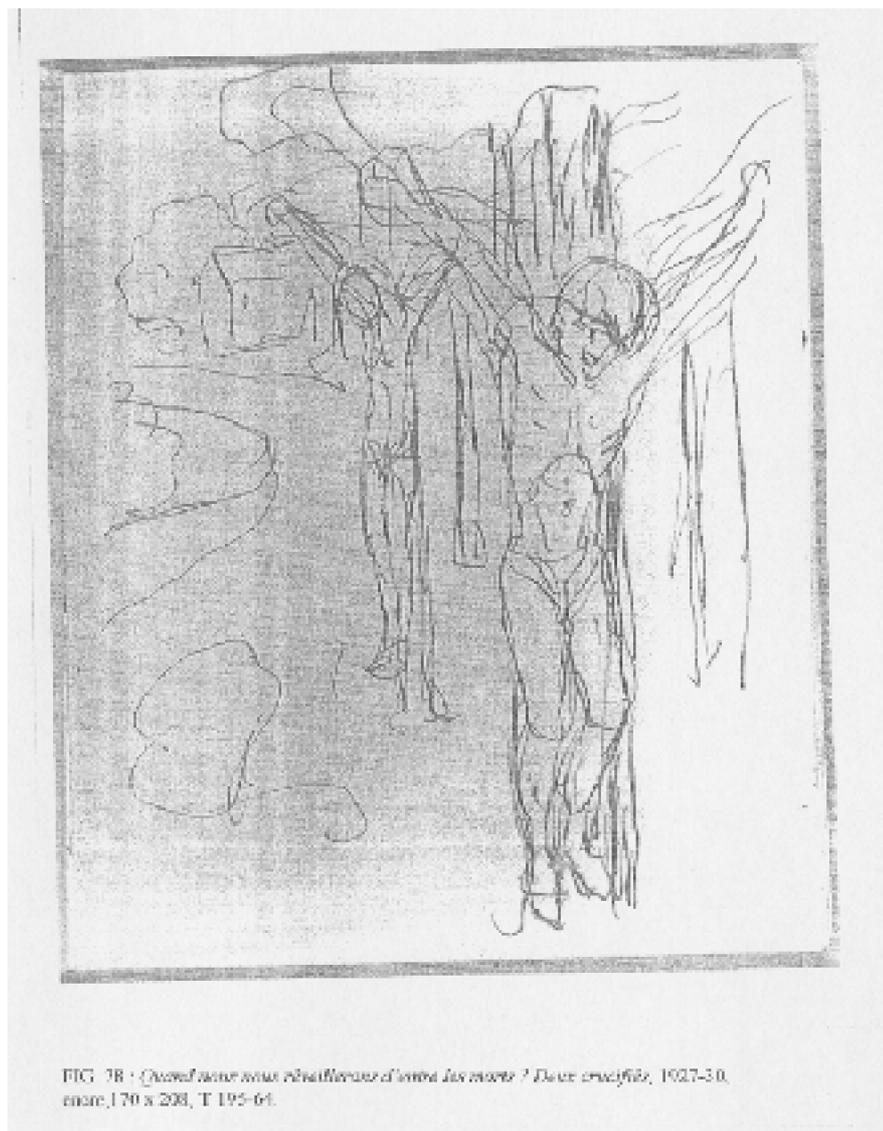


FIG. 78 : Quand nous nous réveillerons d'entre les morts ? Deux crucifiés, 1927-30, encre, 170 x 208, T 195-64.

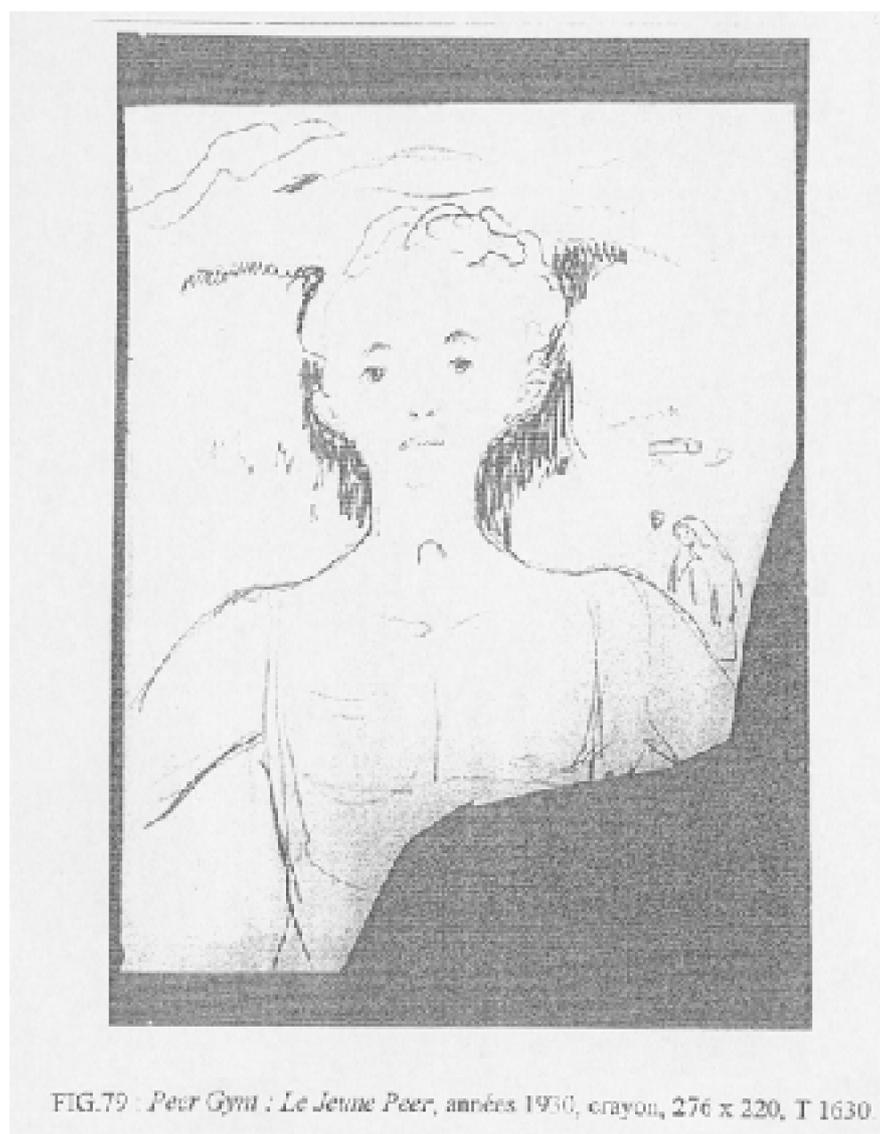


FIG. 79 : Peer Gynt : Le Jeune Peer, années 1930, crayon, 276 x 220, T 1630.



FIG. 80 : Peer Gynt : La Chevauchée du bouc, 1933 ?, encre, 100 x 170, T 201-58.



FIG. 81 : Peer Gynt : La Chevauchée du bouc, années 1930, crayon, 215 x 276, T 1594.

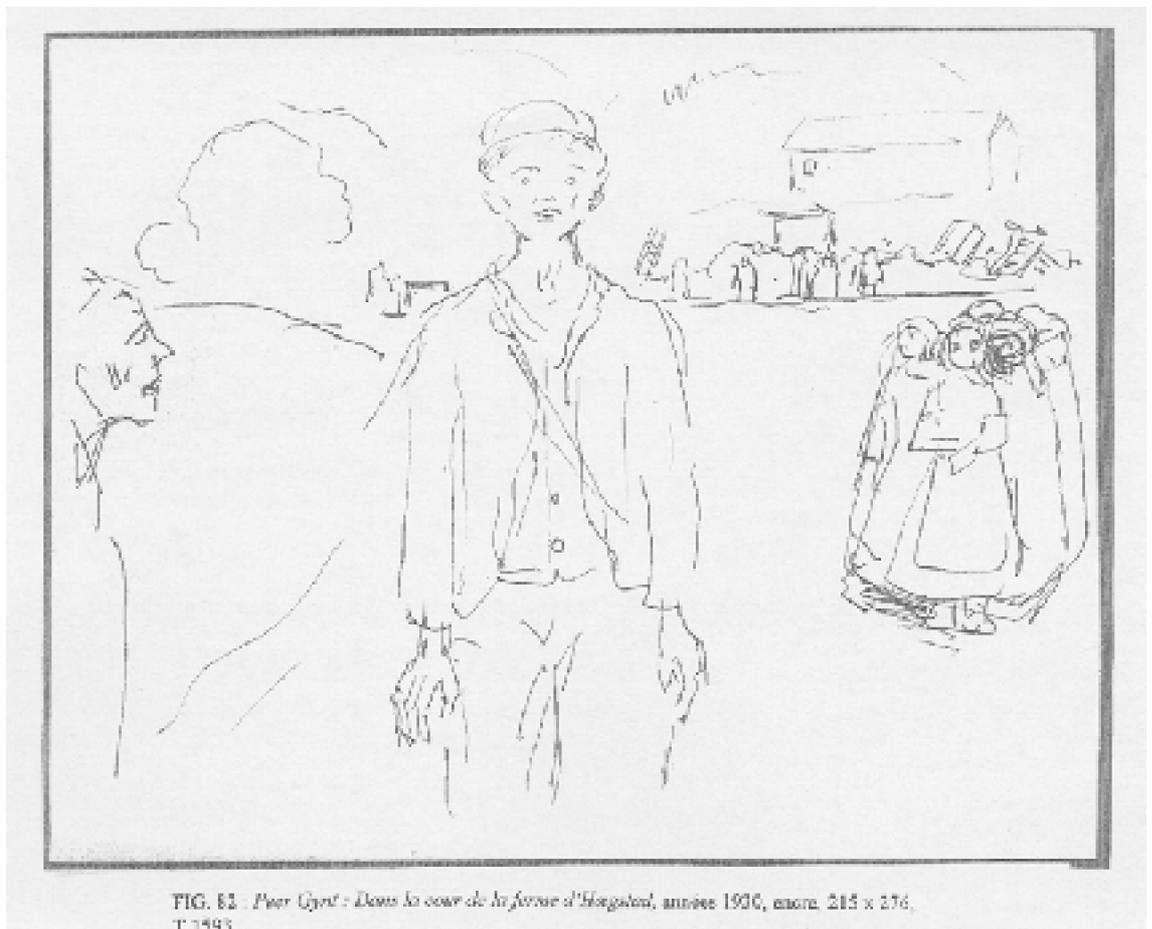


FIG. 82 : *Peer Gynt* : Dans la cour de la ferme d'Hægstad, années 1930, encre, 215 x 276, T 1593.



FIG. 83 : Peer Gynt : Les Amours de Peer et Ingrid, années 1930, crayon et encre, 501 x 651, T 162 5.

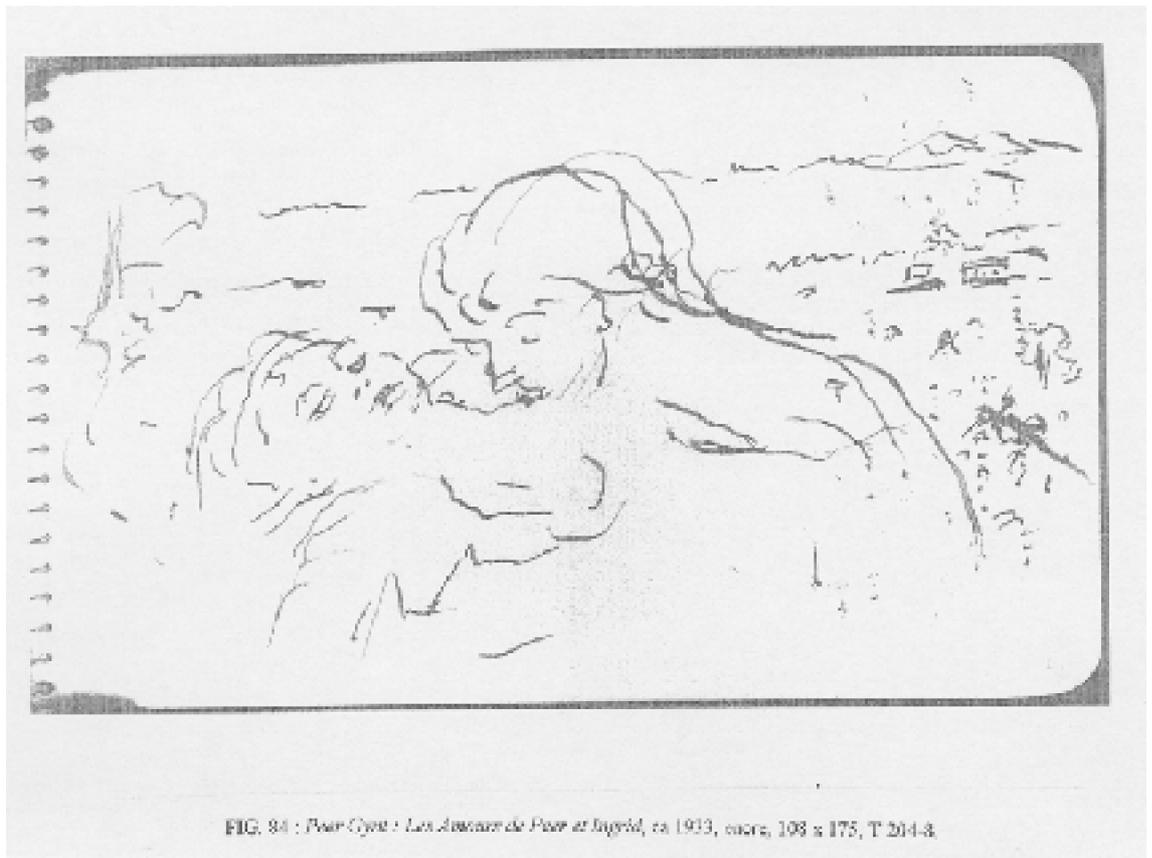


FIG. 84 : Peer Gynt : Les Amours de Peer et Ingrid, ca 1933, encre, 108 x 175, T 204-8.



FIG. 85 : Peer Gynt : Peer et la femme en vert, années 1920 ?, crayon, 315 x 232, T 1642.

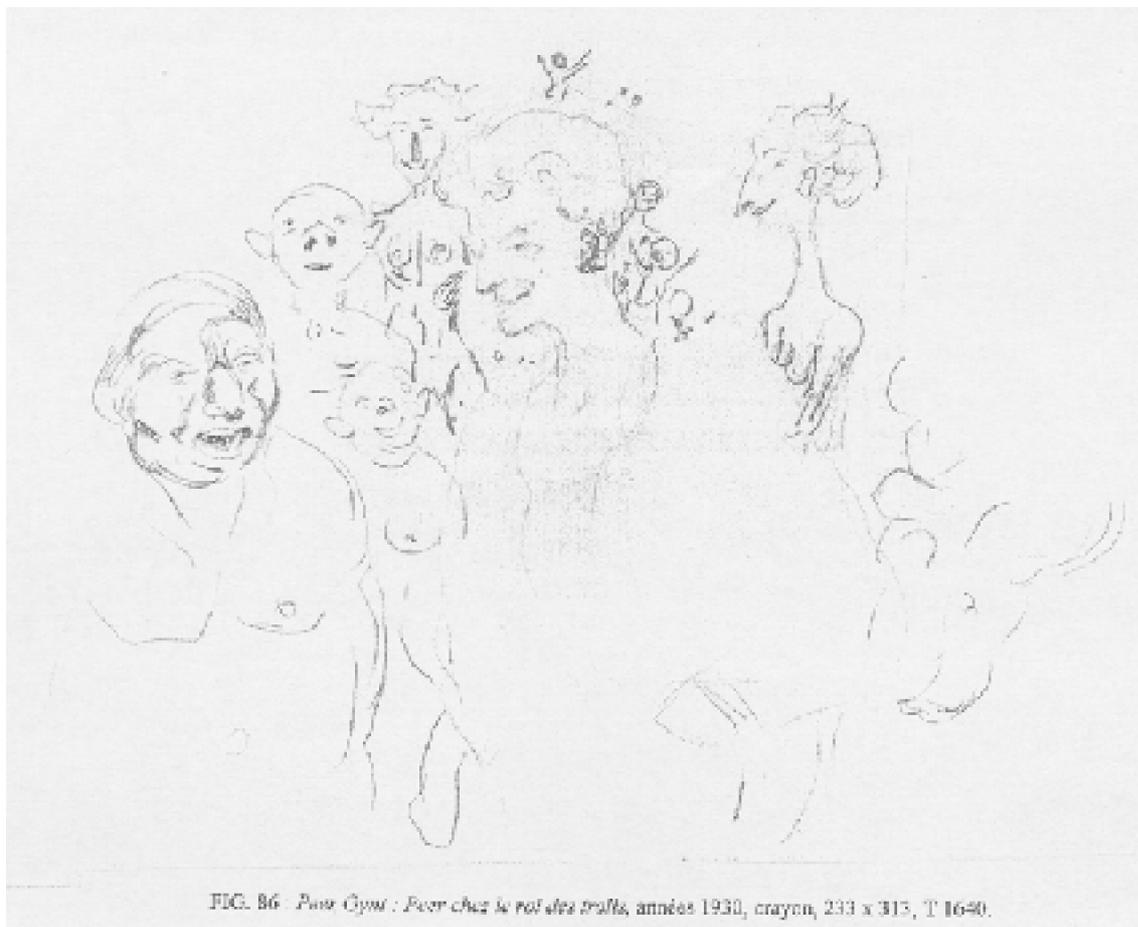


FIG. 86 : Peer Gynt : Peer chez le roi des trolls, années 1930, crayon, 233 x 313, T 1640.

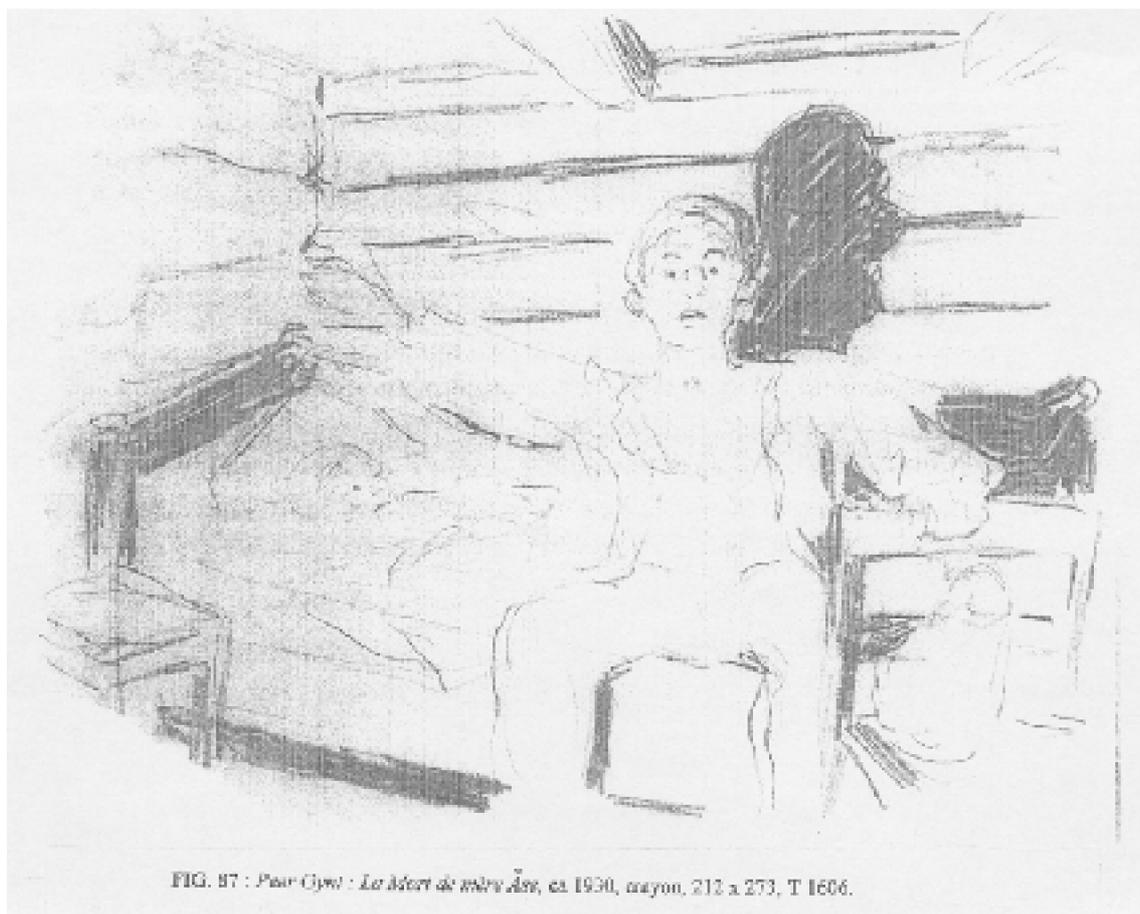


FIG. 87 : Peer Gynt : *La Mort de mère Åse*, ca. 1930, crayon, 212 x 273, T 1606.

FIG. 87 : Peer Gynt : *La Mort de mère Åse*, années 1930, crayon, 212 x 273, T 1606.

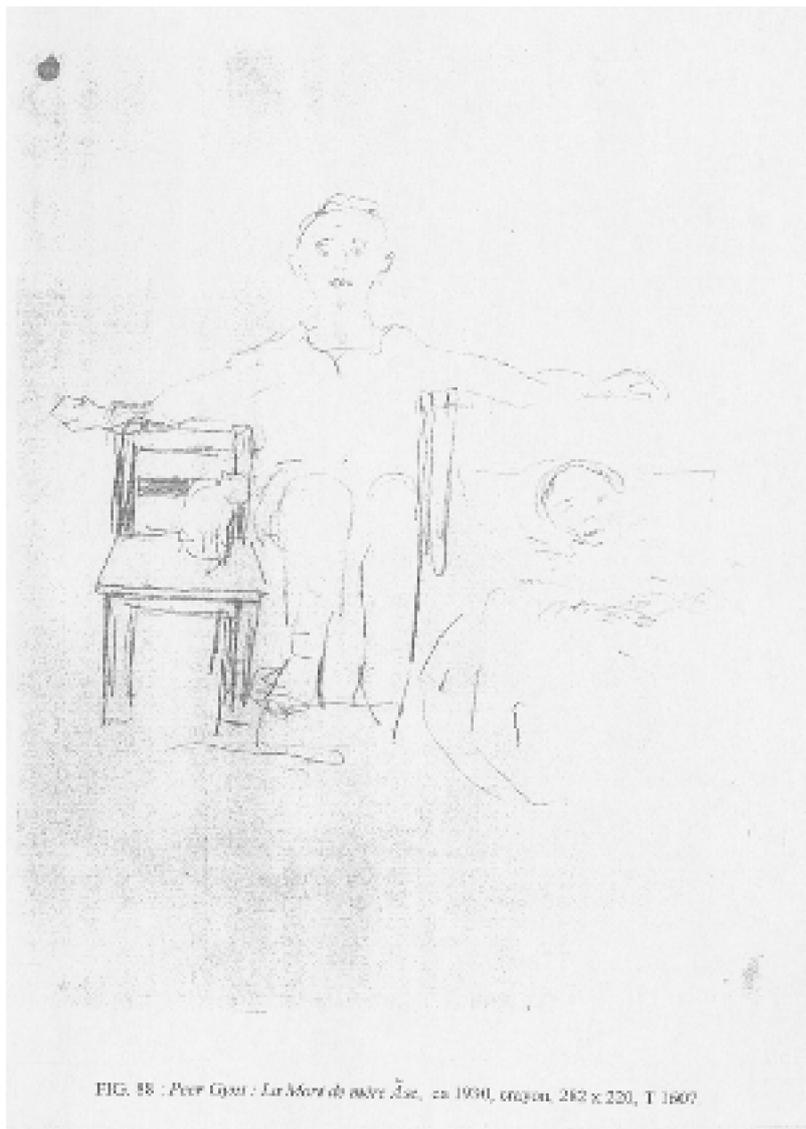


FIG. 88 : Peer Gynt : La Mort de mère Åse, années 1930, crayon, 282 x 220, T 1607.



FIG. 89 : Peer Gynt : La Mort de mère Åse, années 1930, crayon et encre de Chine, 282 x 220, T 1602.



FIG. 90 : Peer Gynt : Peer sur la côte du Maroc, 1933, encre et plume, 170 x 100, T 201-22.



FIG. 91 : Peer Gynt : Peer sur la côte du Maroc, années 1930, crayon, 215 x 276, T 1974.

FIG. 91 : Peer Gynt : Peer sur la côte du Maroc, années 1930, crayon, 215 x 276, T 1974.



FIG. 92 : Peer Gynt : Peer sur la côte du Maroc, années 1930, hectographie, 220 x 280, G/h 804.



FIG. 93 : Peer Gynt : Peer en haut du palmier, 1915-20, crayon gras, 266 x 200, T 19935.



FIG. 94 : Peer Gynt : Peer en haut du palmier, années 1920, crayon gras, 410 x 258, T 200-47r.



FIG. 95 : Peer Gynt : Peer et Begriffenfeldt, ca 1930, crayon, 232 x 312, T 1641.

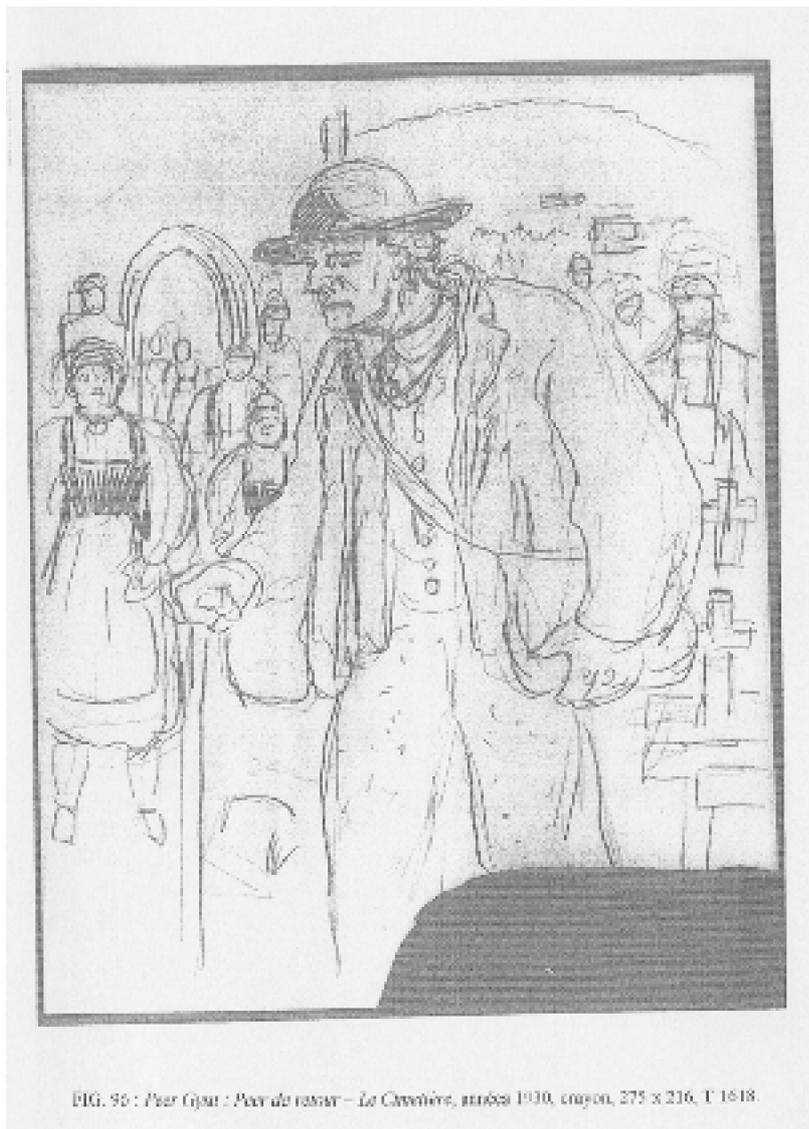


FIG. 96 : *Peer Gynt : Peer de retour – Le Cimetière, années 1930, crayon, 275 x 216, T 1618.*



FIG. 97 : Peer et Solveig, années 1930, pinceau et encre de Chine, 220 x 282, T 1637.



FIG. 98 : *Peer Gynt* : Anitra dansant devant Peer, ca 1917, crayon gras, 200 x 265, T 198-18.



FIG. 99 : Peer Gynt : Anitra dansant devant Peer, ca 1917, crayon gras, 200 x 265, T 198-24.

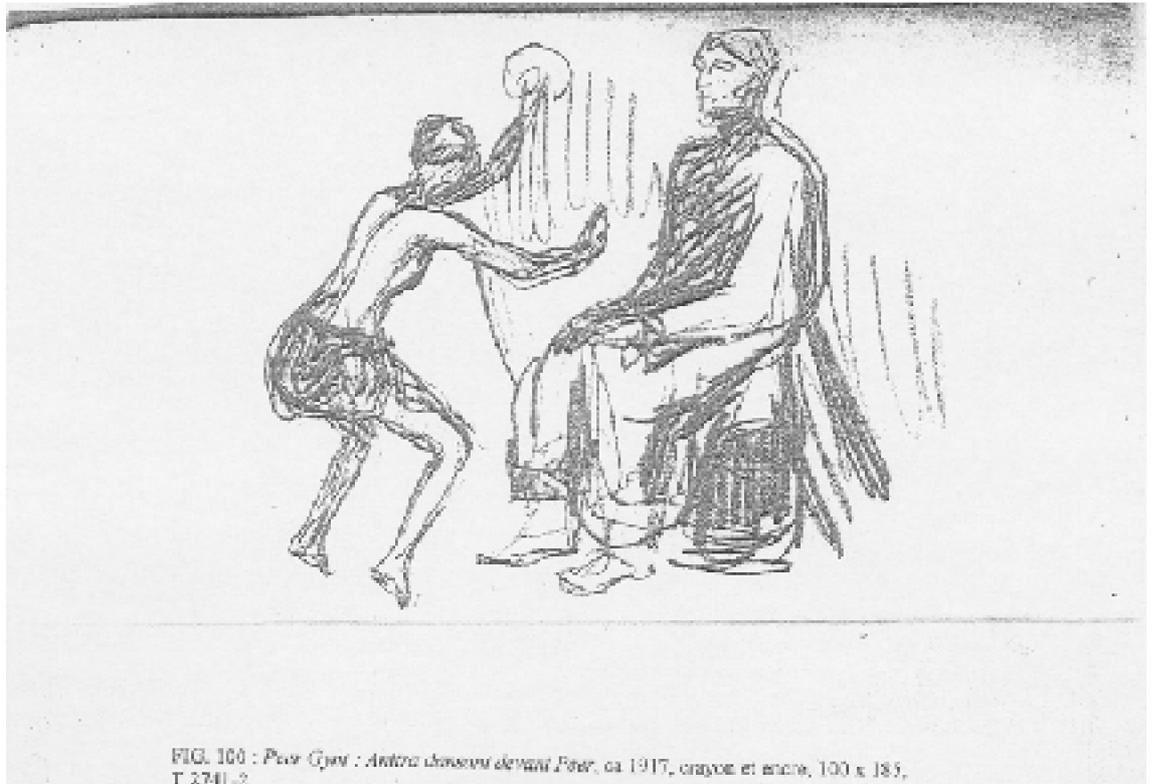


FIG. 100 : Peer Gynt : Anitra dansant devant Peer, ca 1917, crayon et encre, 100 x 185, T 27412.



FIG. 101 : *Peer Gynt* : *Peer et Anitra*, 1927, encre, 113 x 174, T 203-8.

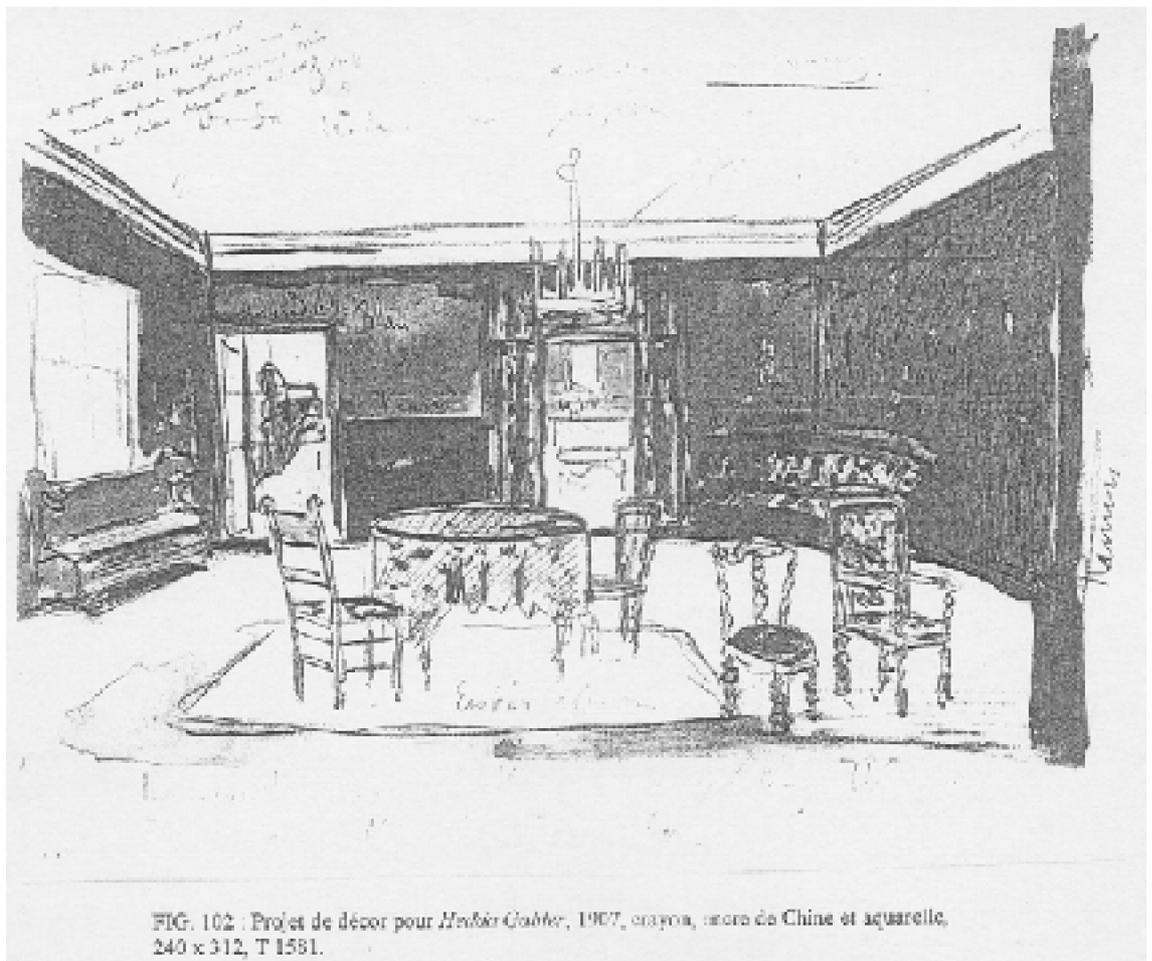


FIG. 102 : *Projet de décor pour Hedda Gabler, 1907, crayon, encre de Chine et aquarelle, 240 x 312, T 1581.*

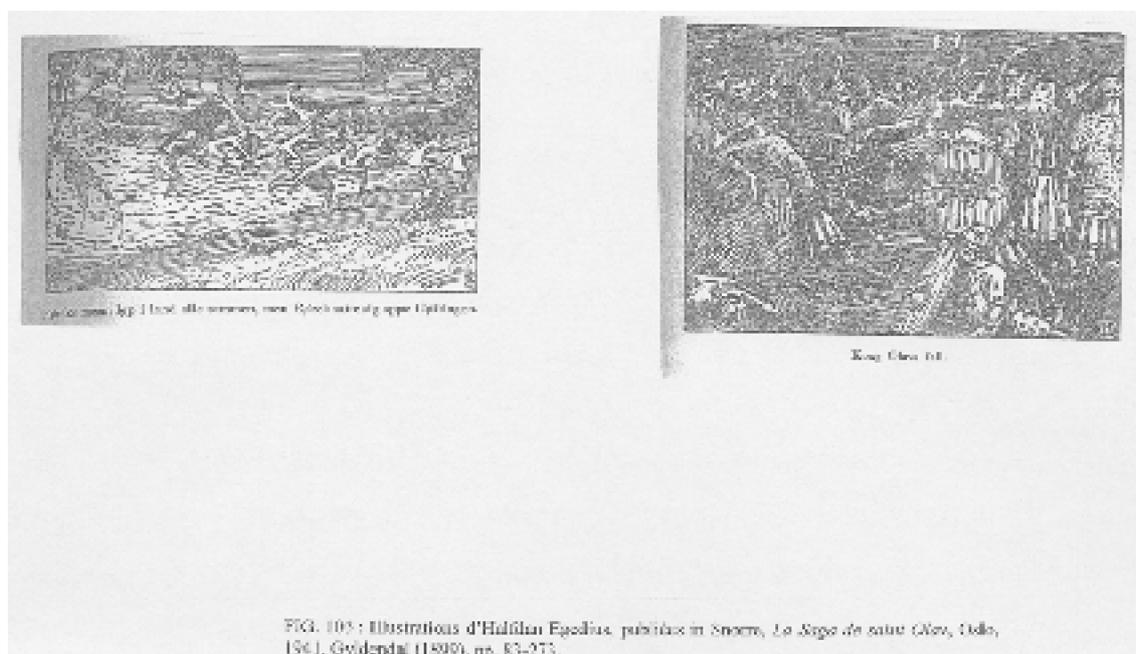


FIG. 103 : Illustrations d'Halfdan Egedius, publiées in Snorre, *La Saga de saint Olav*, Oslo, 1941, Gyldendal (1899), pp. 83-273.



FIG. 104 : *La Mère morte et l'enfant*, 1897-99, huile sur toile, 104,5 x 179,5, M 420.

FIG. 104 : La Mère morte et l'enfant, 1897-99, huile sur toile, 104.5 x 179.5, M 420.

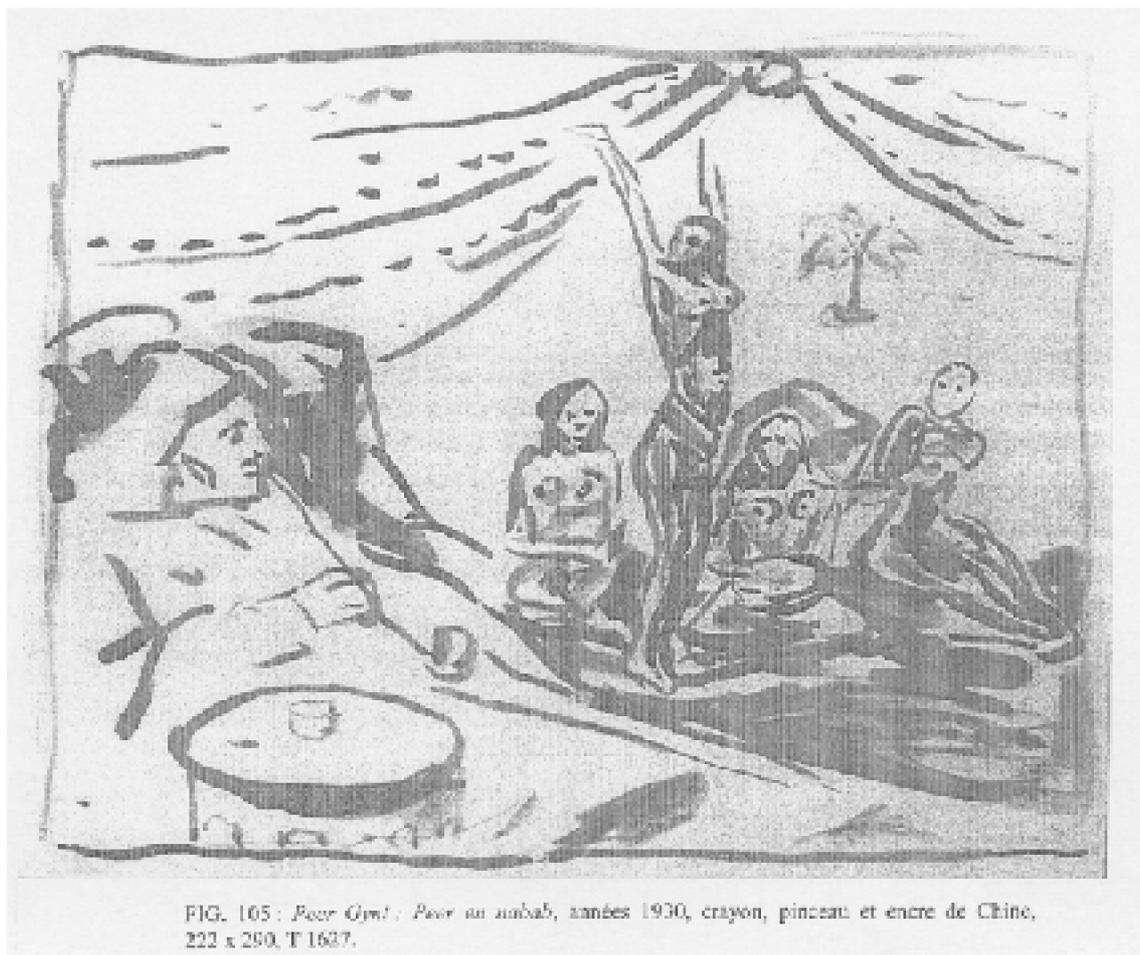


FIG. 105 : Peer Gynt : Peer en nabab, années 1930, crayon, pinceau et encre de Chine, 222 x 290, T 1627.



FIG. 106 : Peer Gynt : Peer en nabab, années 1930, pinceau et encre de Chine, 222 x 290, T 1628.



FIG. 107 : Peer Gynt : Peer en nabab, ca 1930 ?, crayon, pinceau et encre de Chine, 500 x 650, T 1604.

FIG. 107 : Peer Gynt : Peer en nabab, ca 1930 ?, crayon, pinceau et encre de Chine, 500 x 650, T 1604.



FIG. 108 : *Les Prétendants à la couronne* : *Nikolas et Dagfinn Bonde*, 1916-17, gravure sur bois, 258 x 300, G/t 660.

FIG. 108 : *Les Prétendants à la couronne*, *Nikolas et Dagfinn Bonde*, 1916-17, gravure sur bois, 258 x 300, G/t 660.



FIG. 109 : *Les Prétendants à la couronne* : *L'Épreuve du fer*, 1916-17, gravure sur bois, 272 x 528, G/t 666.

FIG. 109 : *Les Prétendants à la couronne* : *L'Épreuve du fer*, 1916-17, gravure sur bois, 272 x 528, G/t 666.

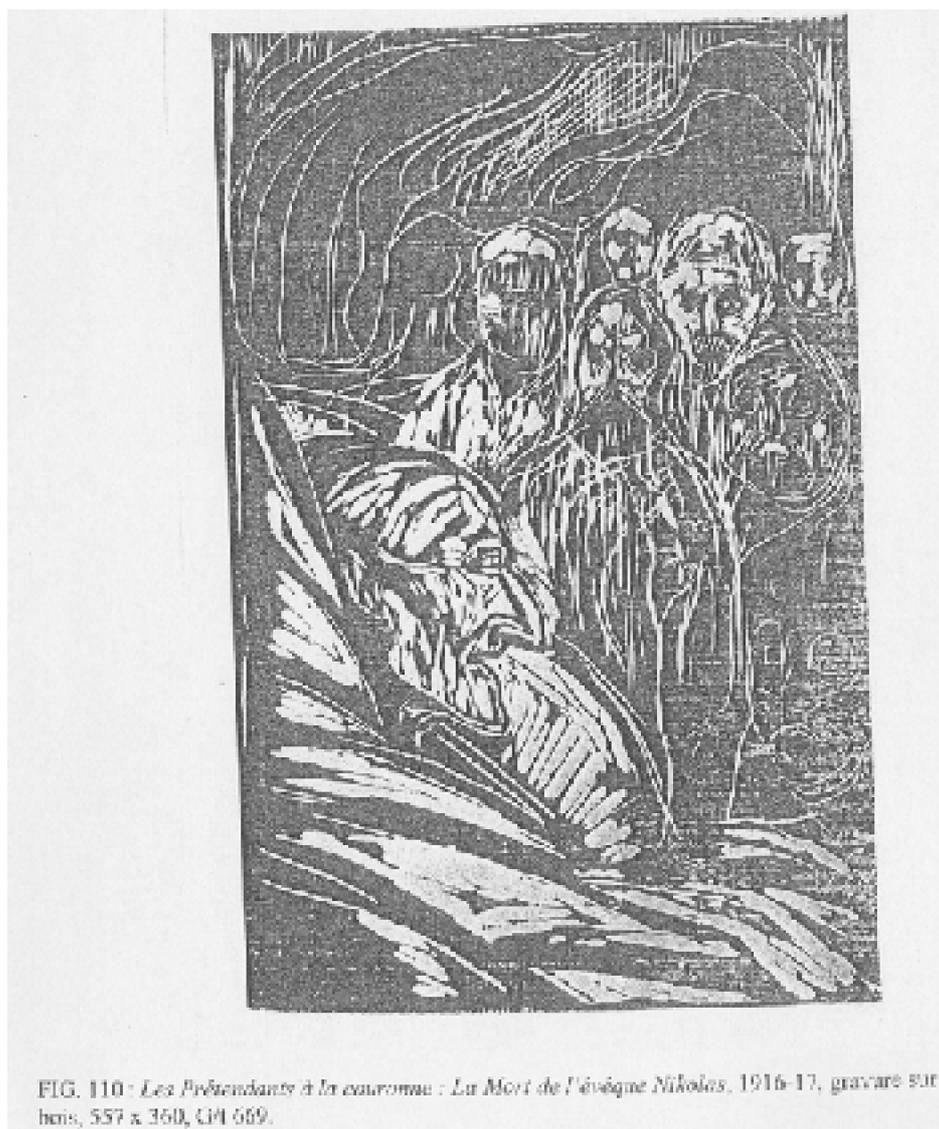


FIG. 110 : *Les Prétendants à la couronne : La Mort de l'évêque Nikolas*, 1916-17, gravure sur bois, 557 x 360, G/t 669.

FIG. 110 : Les Prétendants à la couronne : La Mort de l'évêque Nikolas, 1916-17, gravure sur bois, 557 x 360, G/t 669.

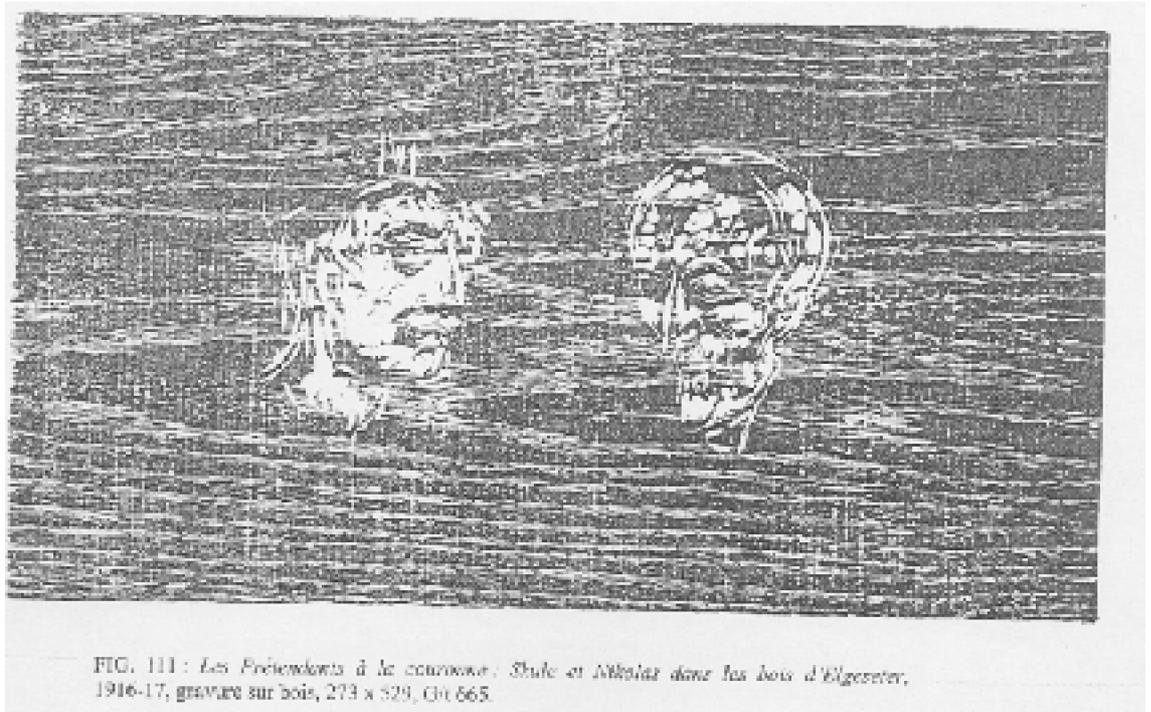


FIG. 111 : Les Prétendants à la couronne : Skule et Nikolas dans les bois d'Elgeseter, 1916-17, gravure sur bois, 273 x 529, G/t 665.

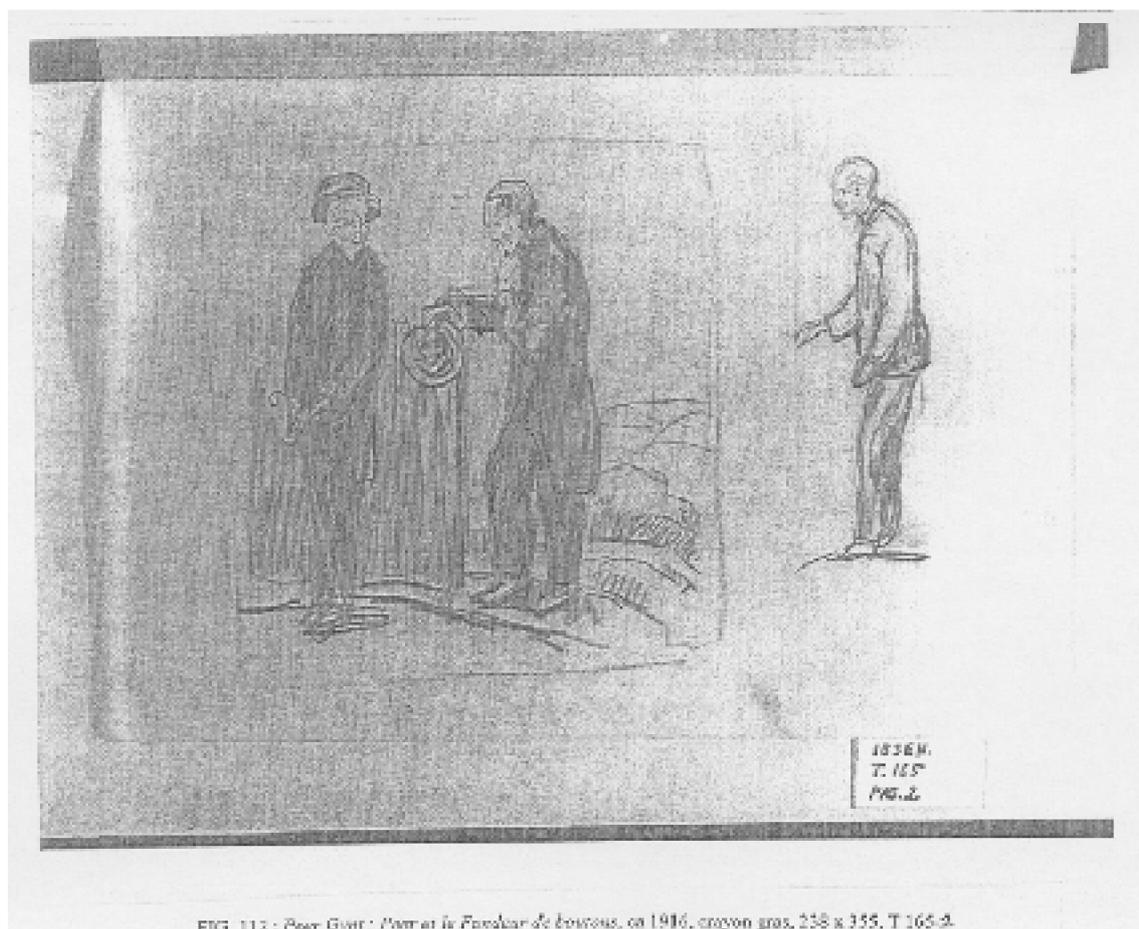


FIG. 112 : Peer Gynt : Peer et le Fondateur de boutons, ca 1916, crayon gras, 238 x 355, T 1652.



FIG. 113 : *Peer et le Fondateur de boutons*, 1933, encre, 100x170, T 201-62.



FIG. 114 : *Peer Gynt : Peer et le fondeur de boutons*, encre, pinceau et lavis, aquarelle, 219 x 280, T 1634.

FIG. 114 : Peer Gynt : Peer et le fondeur de boutons, encre, pinceau et lavis, aquarelle, 219 x 280, T 1634.

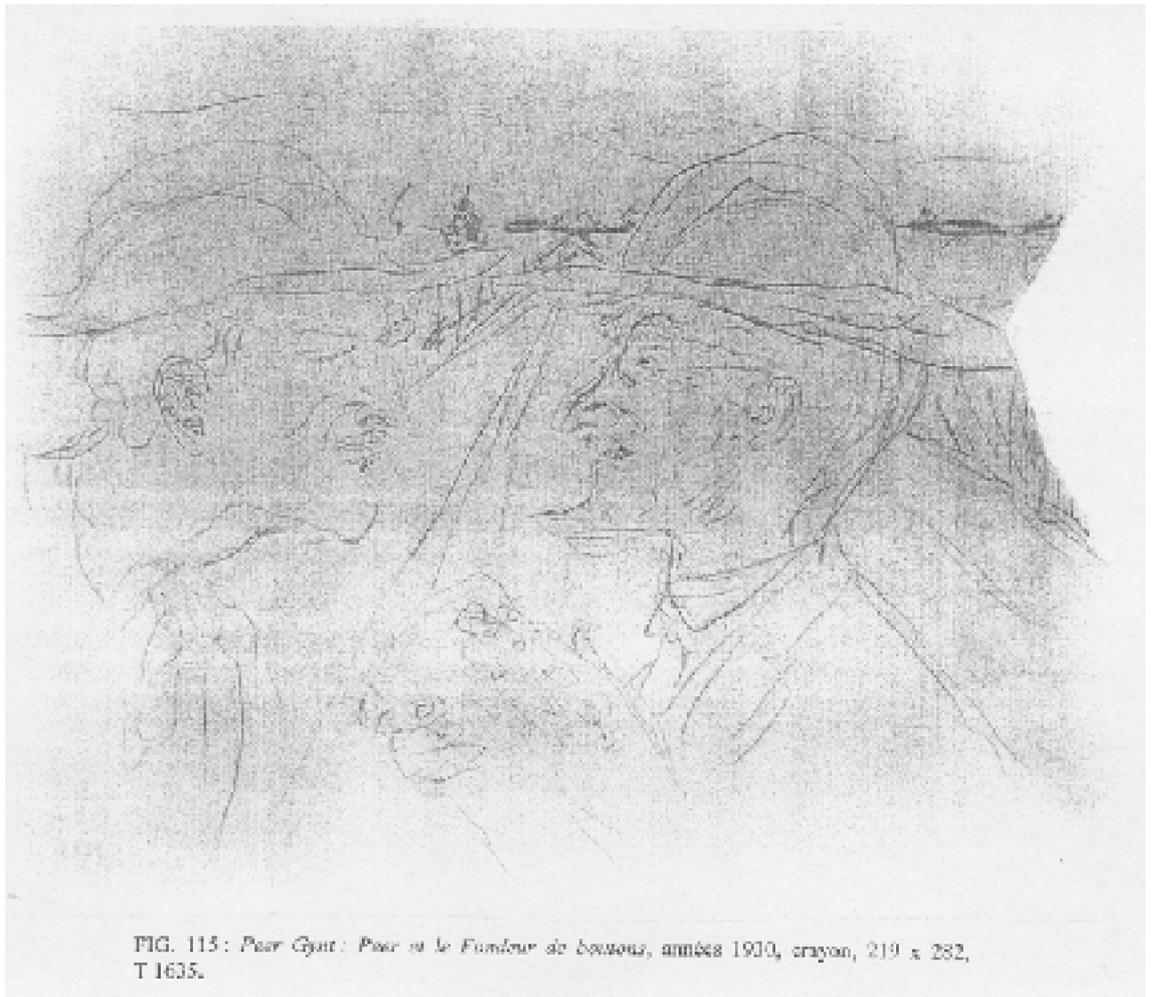


FIG. 115 : *Peer Gynt* : *Peer et le Fondateur de boutons*, années 1930, crayon, 219 x 282, T 1635.

FIG. 115 : *Peer Gynt* : *Peer et le Fondateur de boutons*, années 1930, crayon, 219 x 282, T 1635.

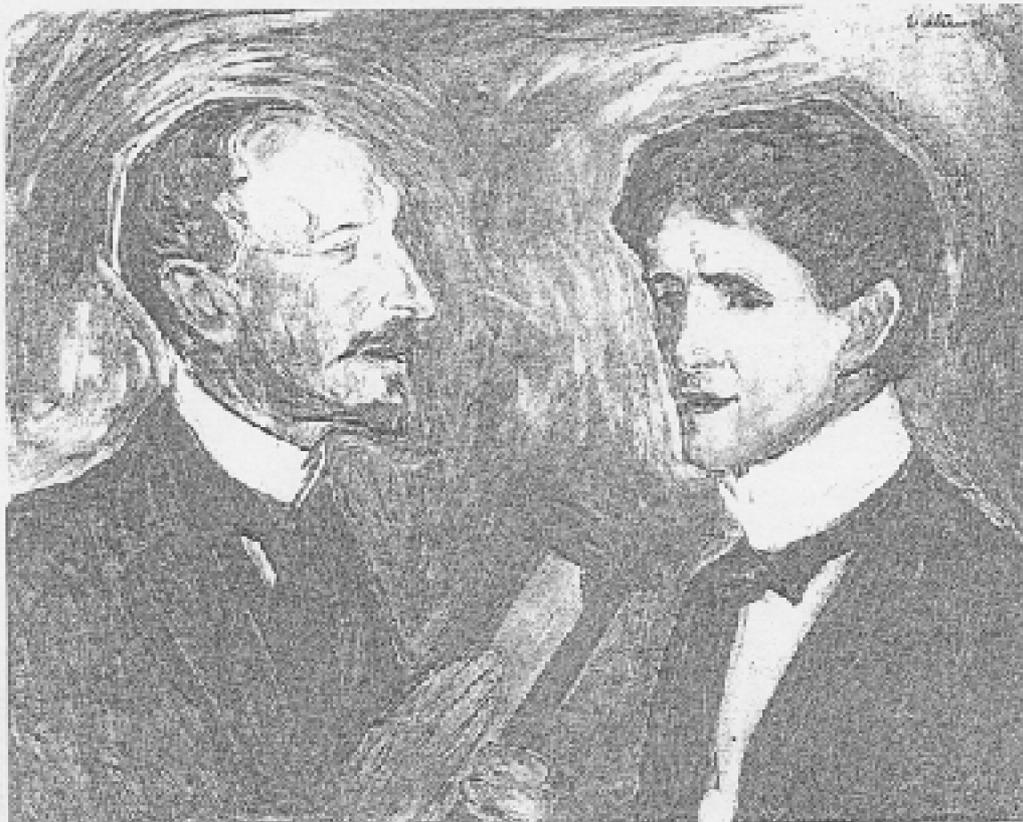


FIG. 116 : *Portrait d'Albert Kollmann et Sten Drewsen*, 1904-1906, huile sur toile, 59 x 73.5, Hambourg, Kunsthalle.

FIG. 116 : Portrait d'Albert Kollmann et Sten Drewsen, 1904-1906, huile sur toile, 59 x 73.5, Hambourg, Kunsthalle.



FIG. 117 : Munch et Kollmann en Peer et Fondeur de boutons, années 1930, crayon, 215 x 276, T 1636.



FIG. 118 : Peer Gynt : La Mort de mère Åse, années 1930, encre, 293 x 224, T 1610.

FIG. 118 : Peer Gynt : La Mort de mère Åse, années 1930, encre, 293 x 224, T 1610.



FIG. 119 : *Karen Bjølstad*, 1889, crayon, 350 x 280 , Oslo, Nasjonalgalleriet.

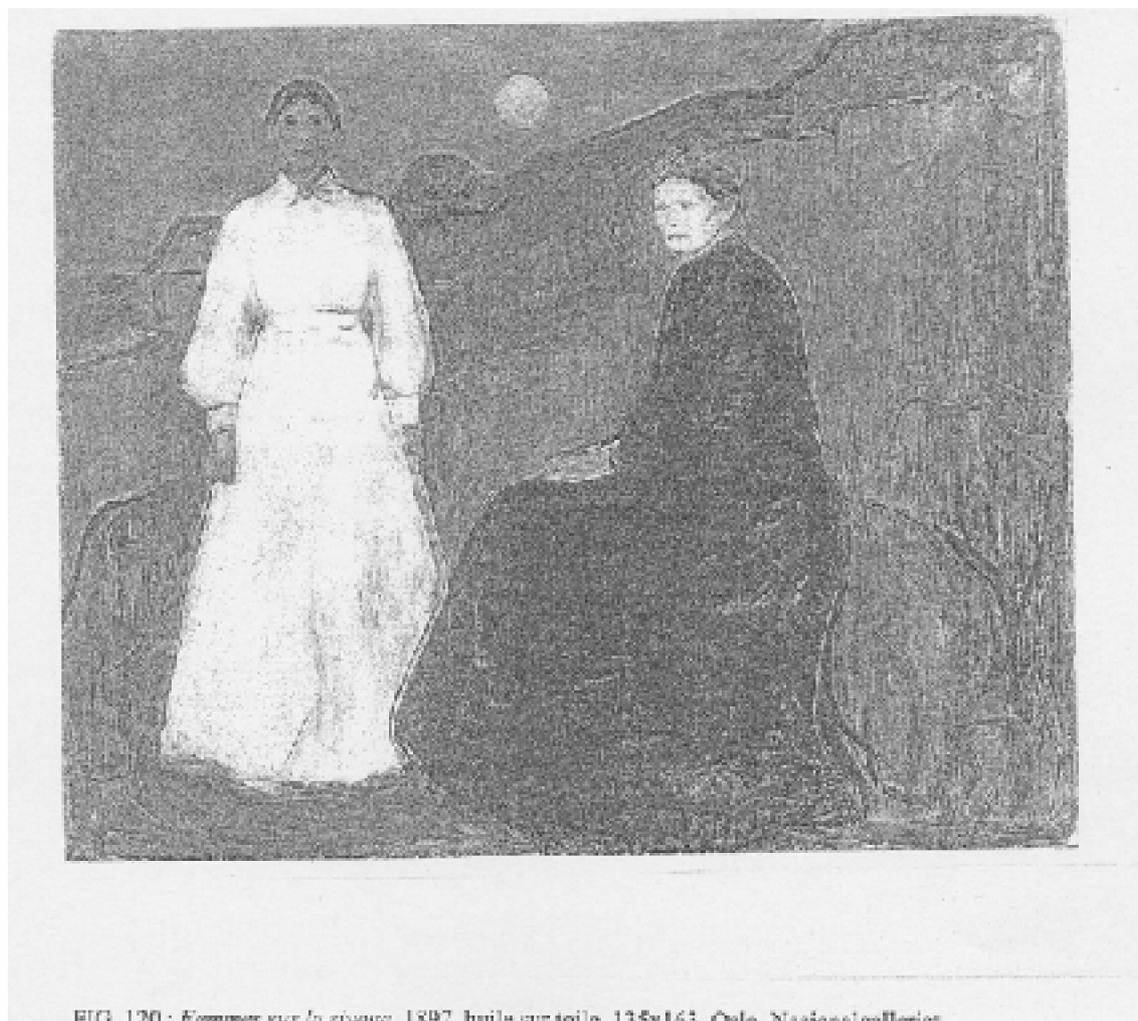


FIG. 120 : Femmes sur le rivage, 1897, huile sur toile, 135x163, Oslo, Nasjonalgalleriet.



FIG. 121 : *Peer Gynt* : *La Fuite d'Anitra*, années 1920 ?, crayon, 232 x 314, T 1638.

FIG. 121 : *Peer Gynt* : *La Fuite d'Anitra*, années 1920 ?, crayon, 232 x 314, T 1638.



FIG. 122 : Peer Gynt : La Fuite d'Anitra, 1933, crayon, 100 x 185, T 2741-3.

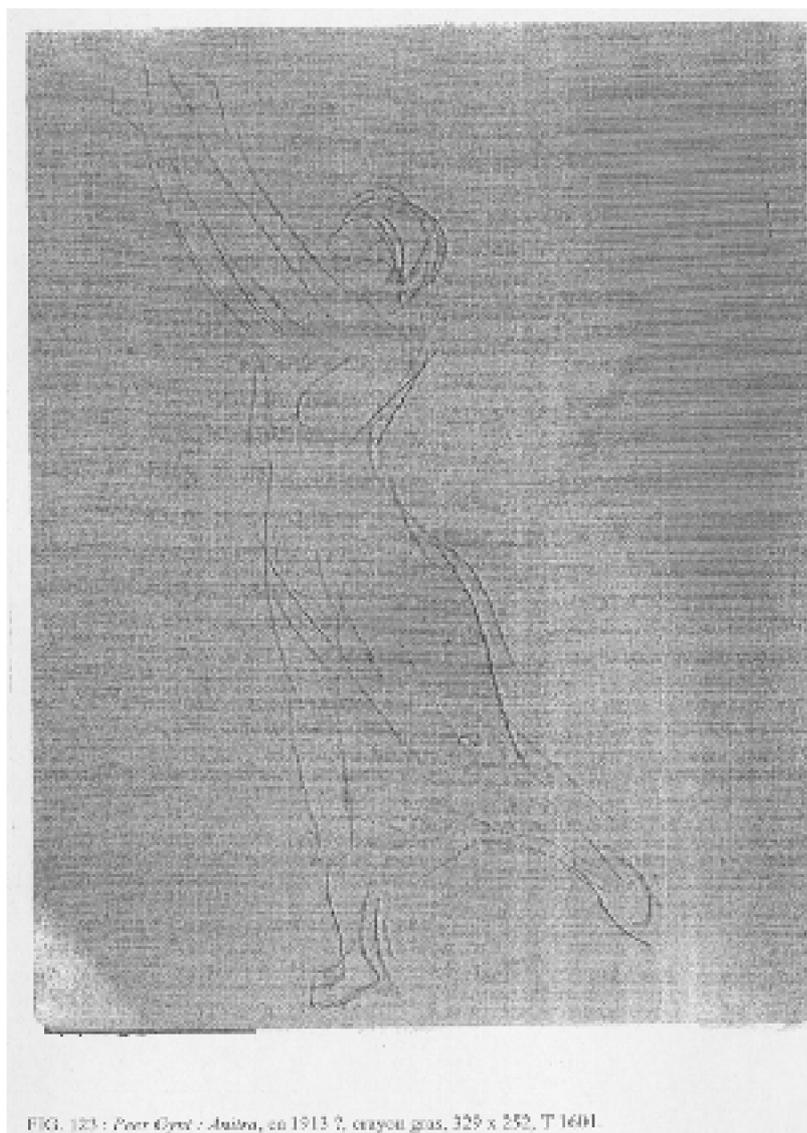


FIG. 123 : Peer Gynt : Anitra, ca 1913 ?, crayon gras, 329 x 252, T 1601.



FIG. 124 - Peer Gynt : La Danse d'Anitra, ca 1913 ?, crayon gras, 325 x 252, T 1644.

FIG. 124 : Peer Gynt : La Danse d'Anitra, ca 1913 ?, crayon gras, 325 x 252, T 1644.

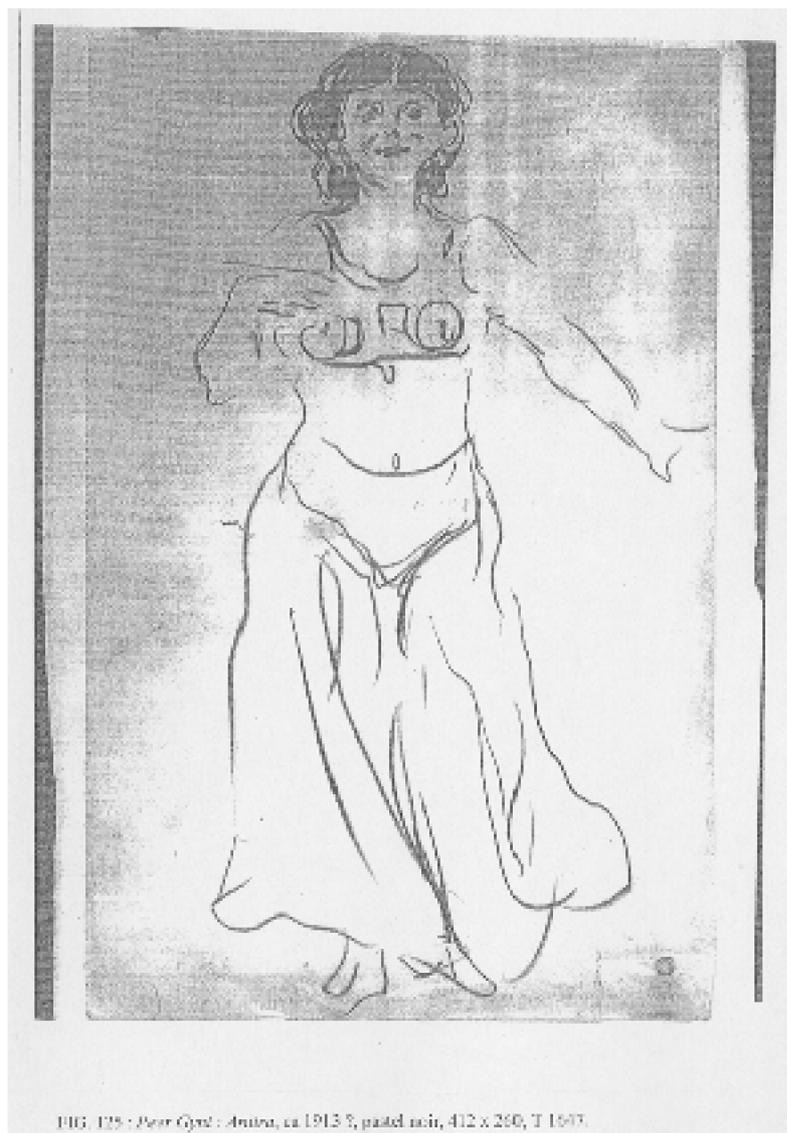


FIG. 125 : Peer Gynt : Anitra, ca 1913 ?, pastel noir, 412 x 260, T 1647.



FIG.126 : *Jeune fille*, années 1920, crayon gras, 189 x 258, T 200-31.

FIG.126 : *Jeune fille*, années 1920, crayon gras, 189 x 258, T 200-31.



FIG. 127 : John-Gabriel Borkman : L'Accident de Foldal, 1926-30, encre, 171 x 206, T 2433.



FIG. 128 : John-Gabriel Borkman : L'Accident de Foldal, 1926-30, encre, 206 x 171, T 24335.



FIG. 129 : John-Gabriel Borkman : L'Accident de Foldal, encre sur papier à lettres Saturn Post, 293 x 225, T 1865.



FIG. 130 : John-Gabriel Borkman : L'Accident de Foldal, crayon sur papier à lettres, 290 x 226, T 1860.

FIG. 130 : John-Gabriel Borkman : L'Accident de Foldal, crayon sur papier à lettres, 290 x 226, T 1860.



FIG. 131 : John-Gabriel Borkman : *L'Accident de Foldal*, 1916-23 ?, crayon et encre de Chine, 744 x 631, T 1882.

FIG. 131 : John-Gabriel Borkman : *L'Accident de Foldal*, 1916-23 ?, crayon et encre de Chine, 744 x 631, T 1882.



FIG. 132 : *Cheval au galop*, 1912, huile sur toile, 148 x 120, M 541.

FIG. 132 : *Cheval au galop*, 1912, huile sur toile, 148 x 120, M 541.



FIG. 133 : *John-Gabriel Borkman* : *La Mort de Borkman*, après 1909, fusain, 700 x 860, T 2126.

FIG. 133 : *John-Gabriel Borkman* : *La Mort de Borkman*, après 1909, fusain, 700 x 860, T 2126.

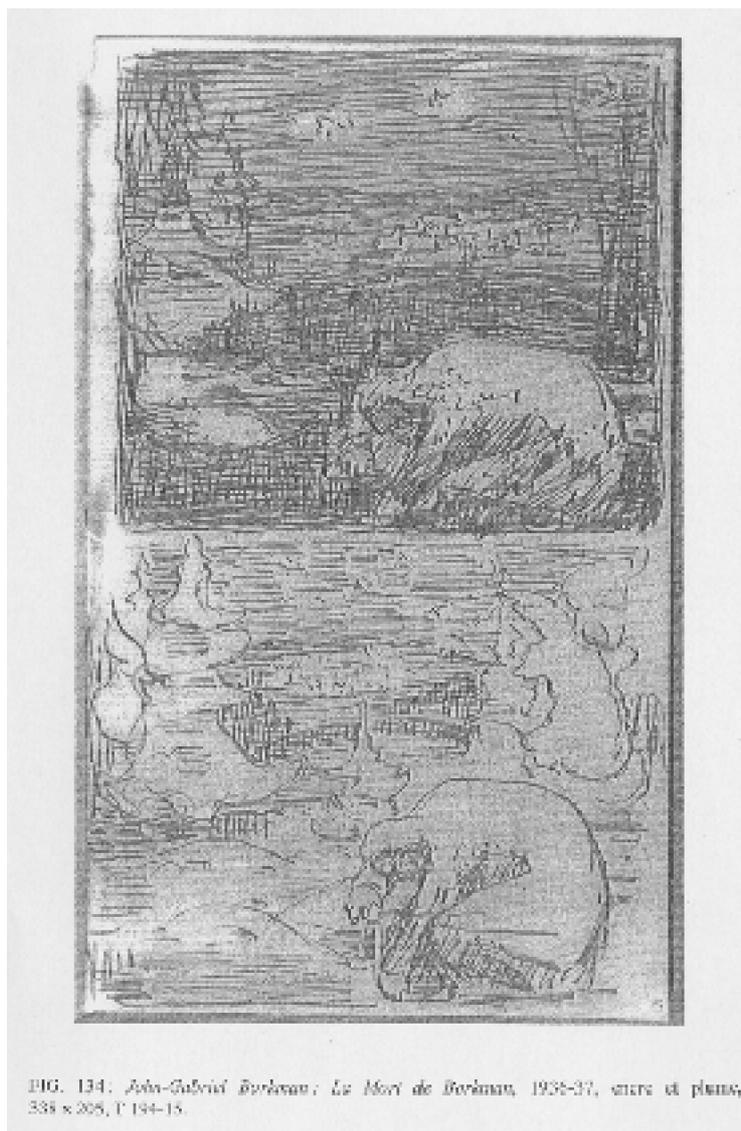


FIG. 134 : John-Gabriel Borkman : *La Mort de Borkman*, 1936-37, encre et plume, 338 x 205, T 194-15.



FIG. 135 : John-Gabriel Borkman : La Marche de Borkman, 1926-30, encre et plume, T 24335.



FIG. 136 : John-Gabriel Borkman : *La Marche de Borkman*, encre, 173 x 227, T 2048-A.

FIG. 136 : John-Gabriel Borkman : *La Marche de Borkman*, encre, 173 x 227, T 2048a.

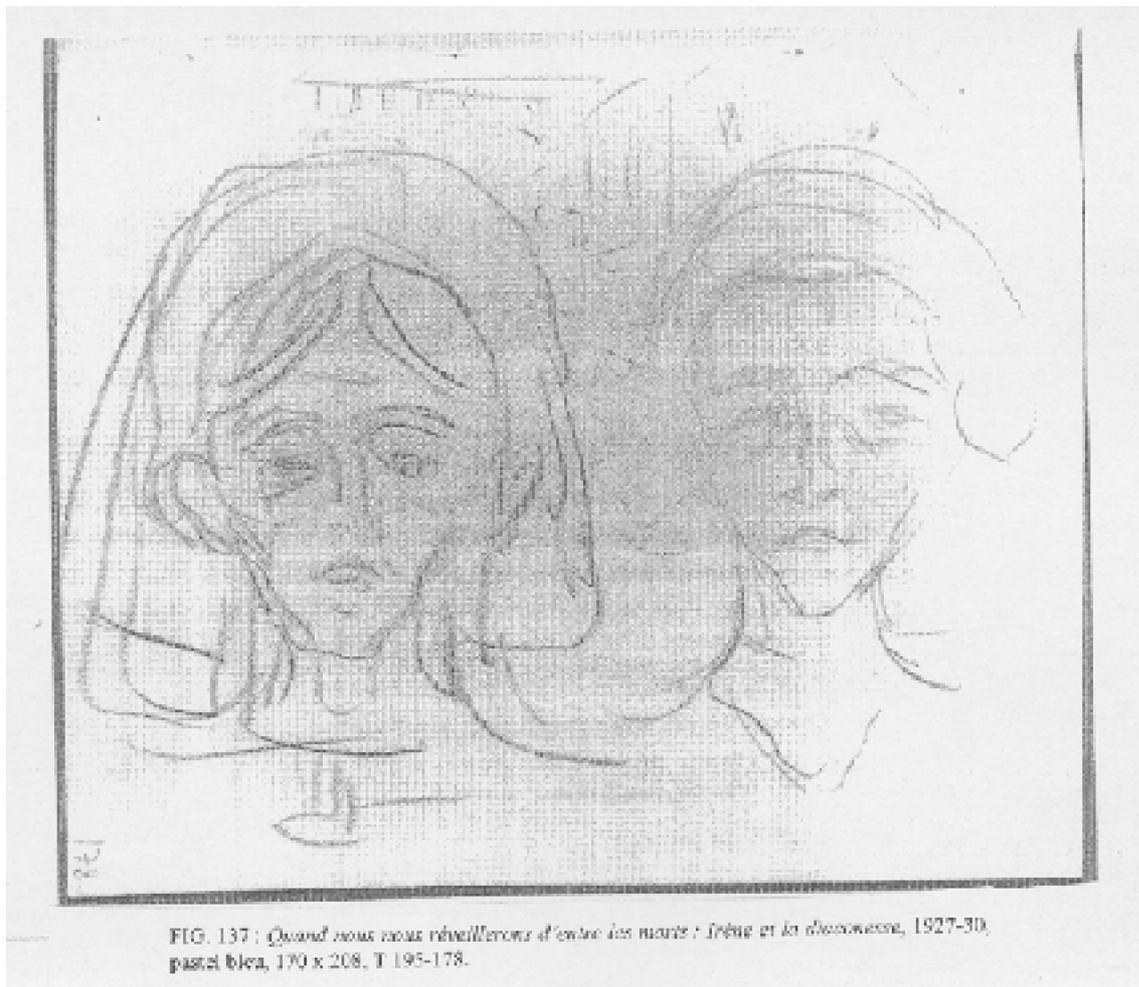


FIG. 137 : Quand nous nous réveillerons d'entre les morts : Irène et la diaconesse, 1927-30, pastel bleu, 170 x 208, T 195-178.



FIG. 138 : Peer Gynt : La Fuite d'Anitra, 1915-20, crayon gras, 200 x 266, T 199-34.

FIG. 138 : Peer Gynt : La Fuite d'Anitra, 1915-20, crayon gras, 200 x 266, T 199-34.

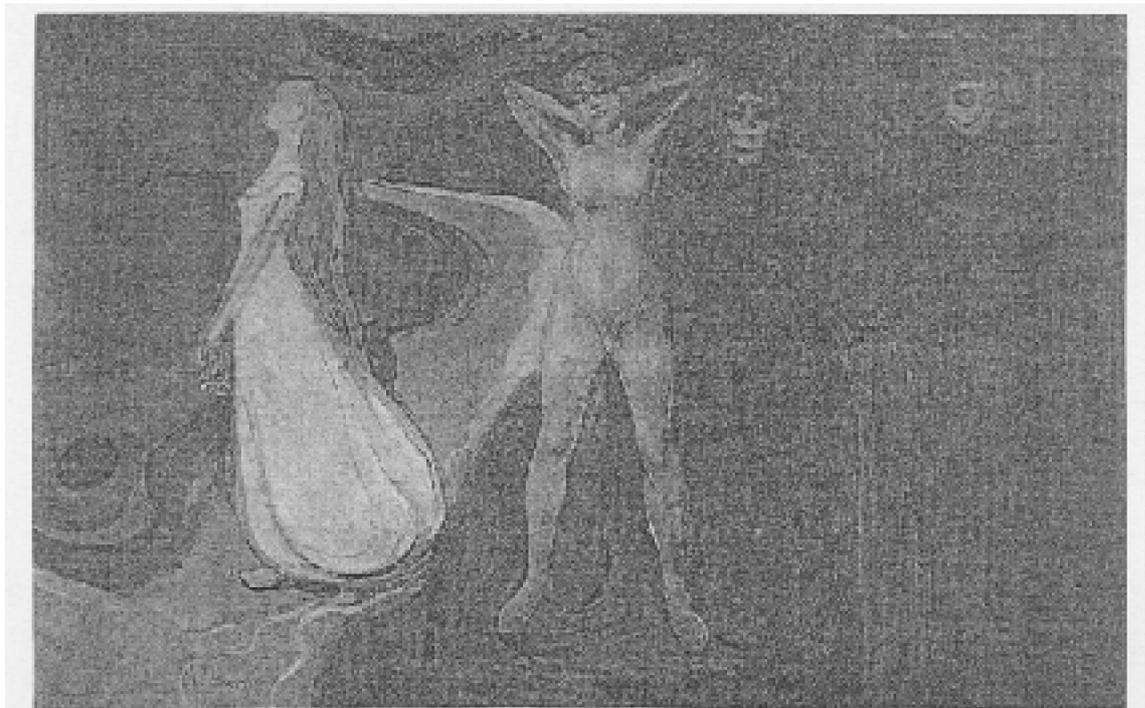


FIG. 139 : *Sphinx - Les Trois stades de la femme*, ca 1894, huile sur toile, 164 x 250, Bergen, Rasmus Meyer Samlingen.

FIG. 139 : Sphinx - Les Trois stades de la femme, ca 1894, huile sur toile, Bergen, Rasmus Meyer Samlingen.



FIG. 140 : *La Danse de la Vie*, 1899, huile sur toile, 126 x 191, Oslo, Nasjonalgalleriet.

FIG. 140 : La Danse de la vie, 1899, huile sur toile, 126 x 191, Oslo, Nasjonalgalleriet.

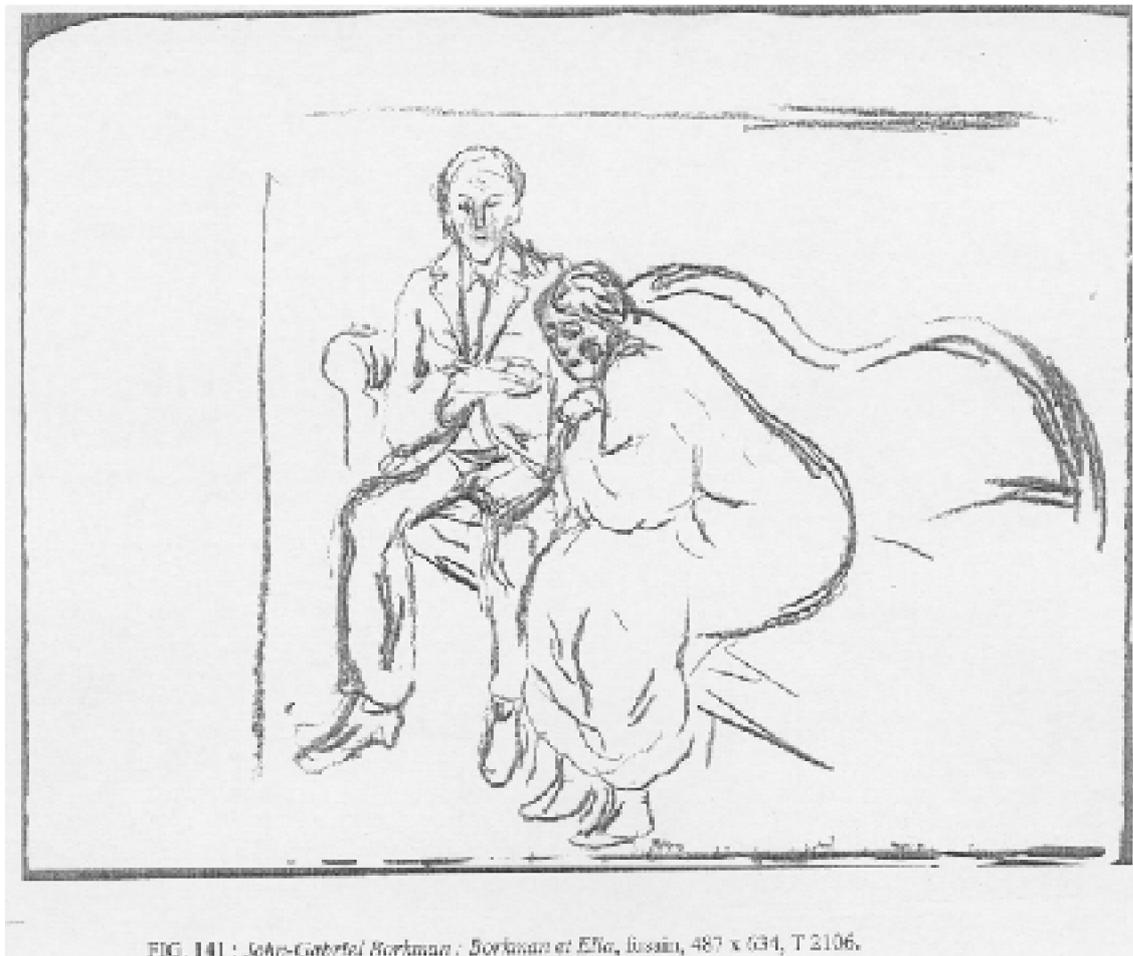


FIG. 141 : John-Gabriel Borkman : Borkman et Ella, fusain, 487 x 634, T 2106.



FIG. 142 : Peer Gynt : Le Naufrage, années 1930 ?, crayon et encre de Chine, 260 x 348, T 1646.

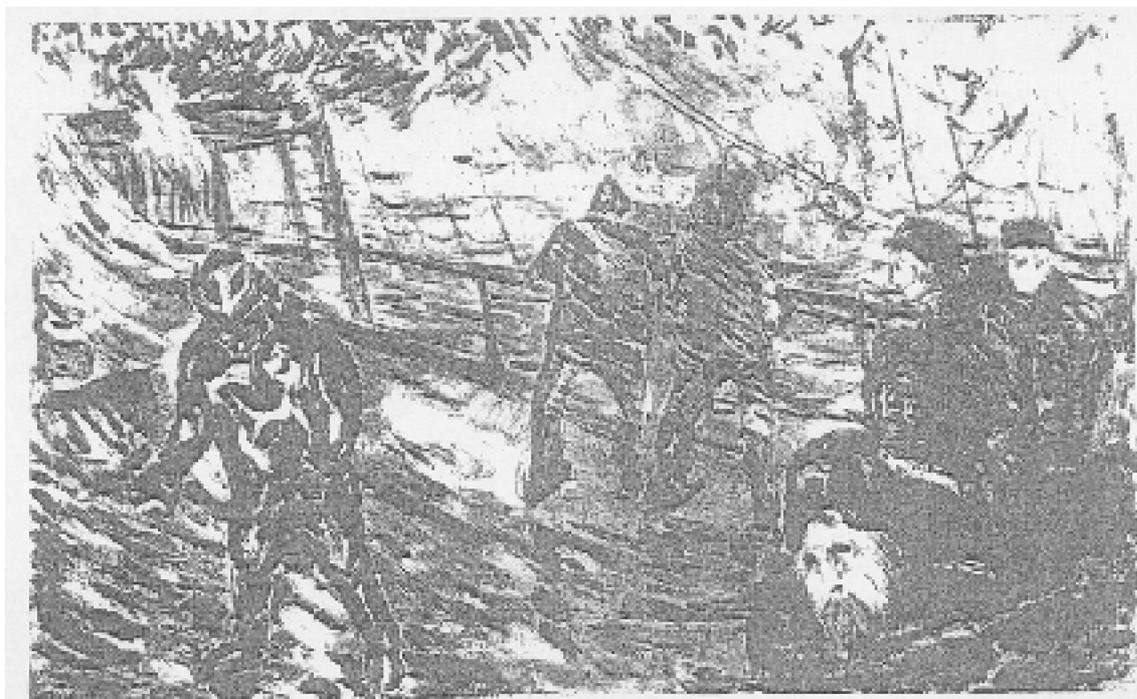


FIG. 143 : *Sur le pont dans la tempête*, ca 1910, huile sur toile, 124 x 205, M 394.

FIG. 143 : Sur le pont dans la tempête, ca 1910, huile sur toile, 124 x 205, M 394.



FIG. 144 : Peer Gynt : Les Lamentations d'Ingrid, années 1930, crayon, plume et lavis, 213 x 275, T 1631.



FIG. 145 : Peer Gynt : Les Lamentations d'Ingrid, années 1930, hectographie, 364 x 304, G/h 805.



FIG. 146 : *Mélancolie*, 1901, gravure sur bois, 388 x 474, G/t 606.



Skule et Jatgeir, 1901-16, gravure sur bois teintée à la gouache, 388 x 474, G/t 606-1.

FIG. 146 : *Mélancolie*, 1901, gravure sur bois, 388 x 474, G/t 606. *Skule et Jatgeir*, 1901-16, gravure sur bois teintée à la gouache, 388 x 474, G/t 606-1.



FIG. 147 : *Les Prétendants à la couronne* : Skule et Jatgeir, 1916-17, 292 x 545, G/t 646.

FIG. 147 : *Les Prétendants à la couronne* : Skule et Jatgeir, 1916-17, 292 x 545, G/t 646.

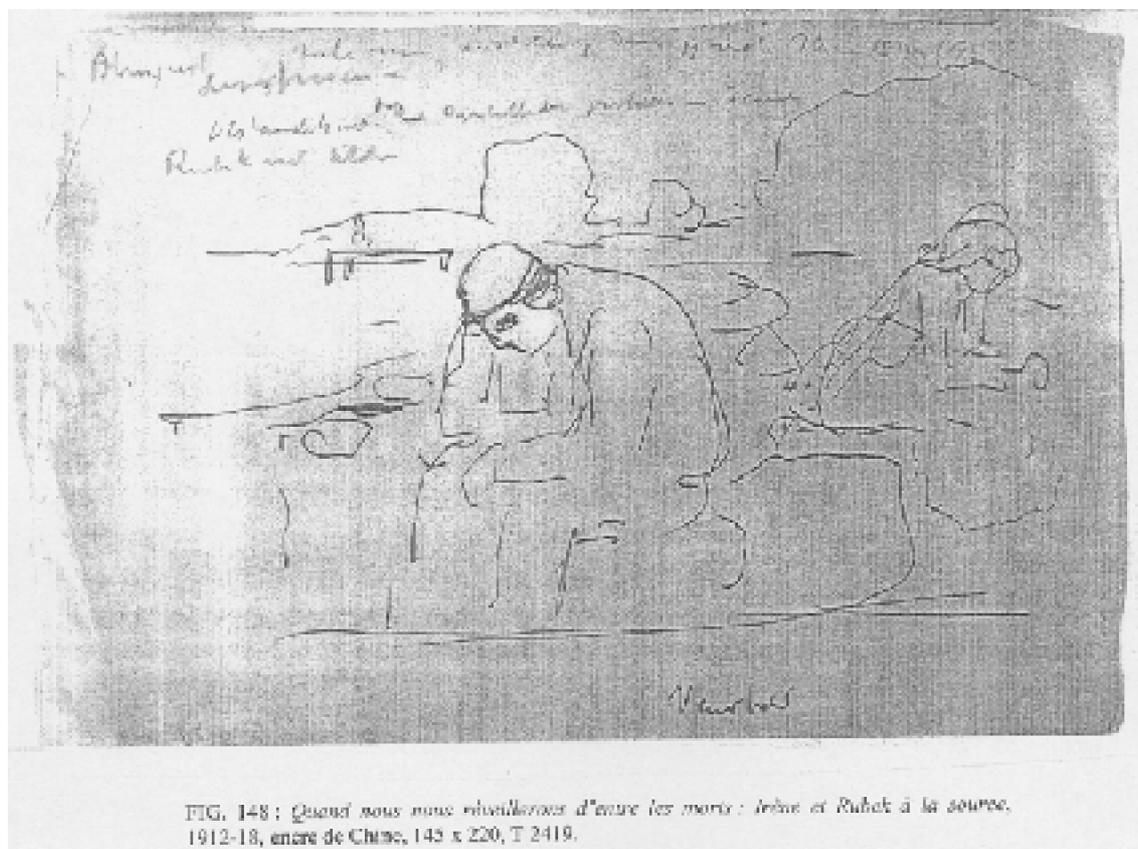


FIG. 148 : Quand nous nous réveillerons d'entre les morts : Irène et Rubek à la source, 1912-18, encre de Chine, 145 x 220, T 2419.



FIG. 149 : *Quand nous nous réveillerons d'entre les morts : Rubek et Irène - Cendres*, 1927-30, encre, 208 x 170, T 195-65.

FIG. 149 : Quand nous nous réveillerons d'entre les morts : Rubek et Irène - Cendres, 1927-30, encre, 208 x 170, T 195-65.

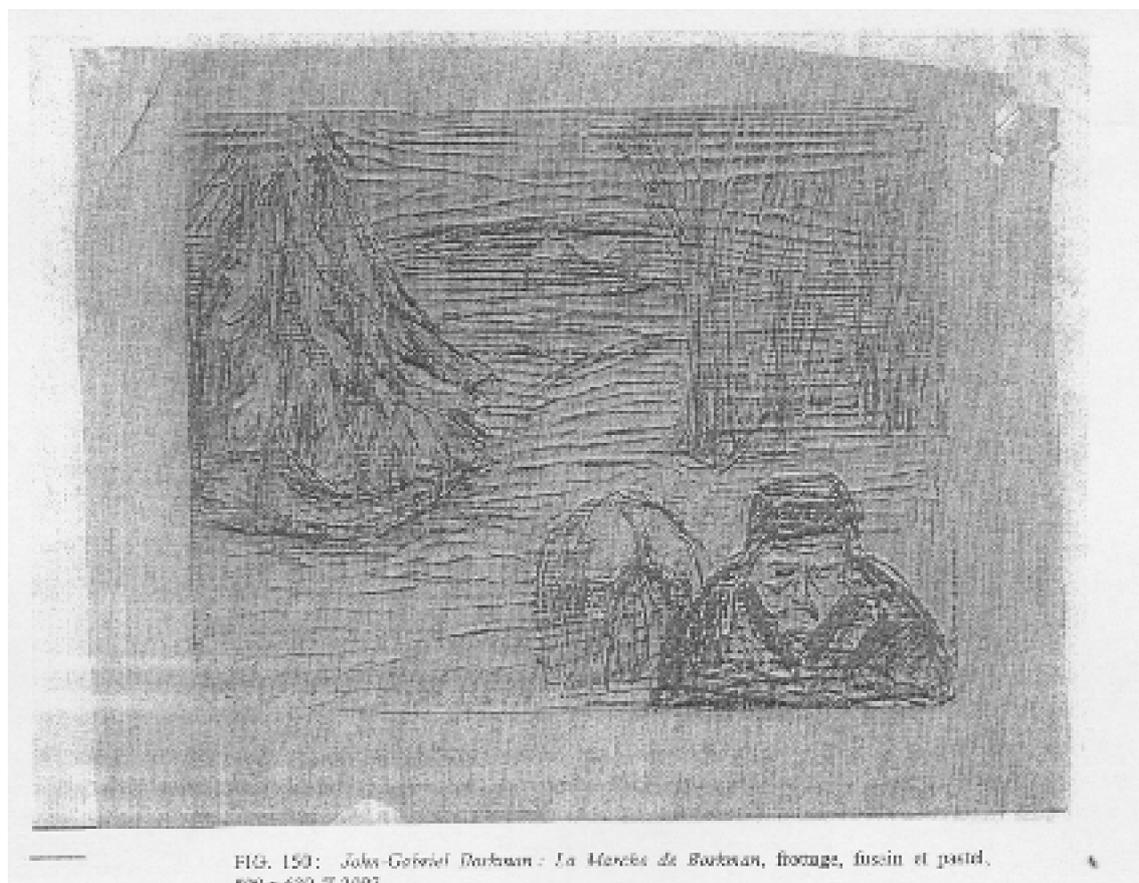


FIG. 150 : John-Gabriel Borkman : La Marche de Borkman, frottage, fusain et pastel, 500 x 630, T 2097.

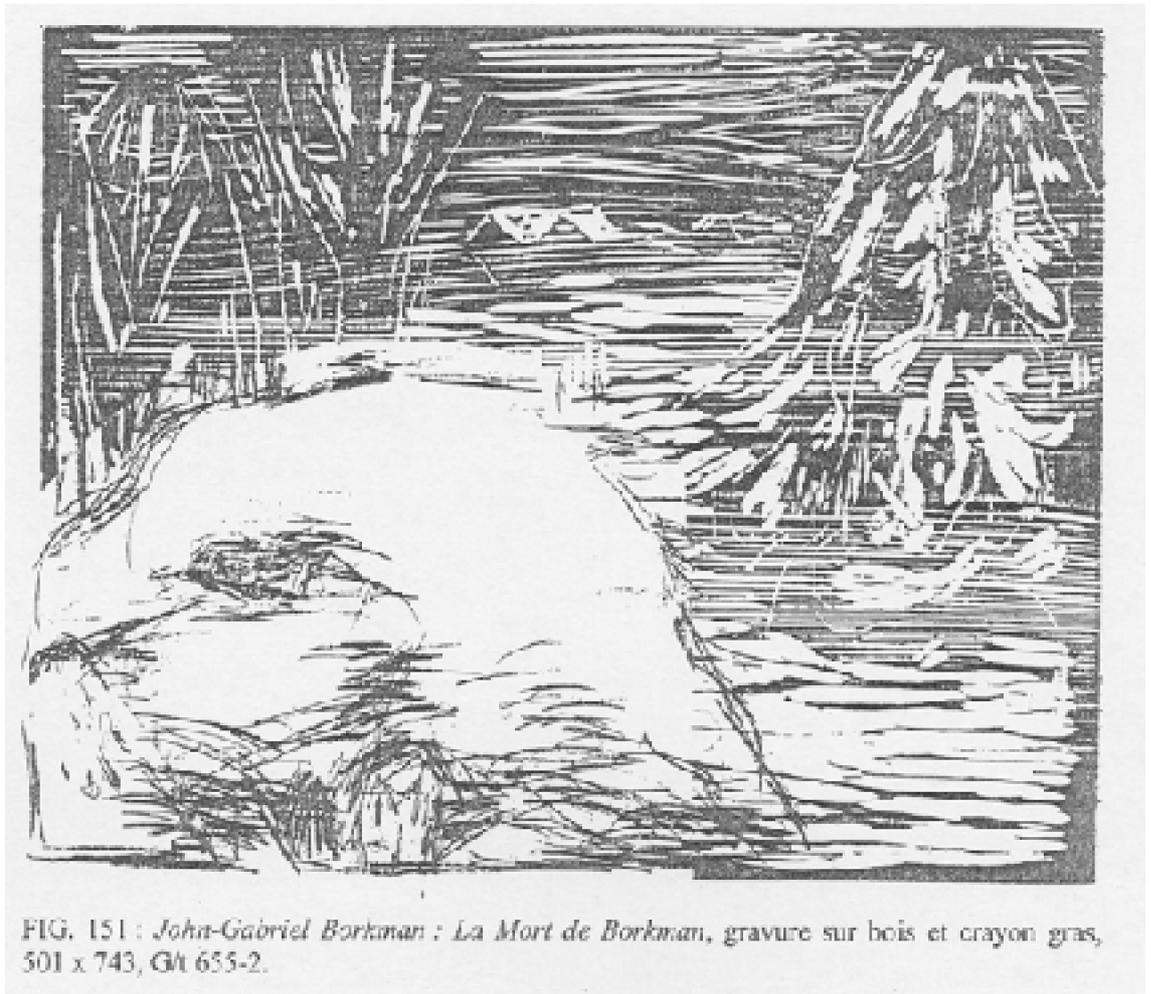


FIG. 151 : John-Gabriel Borkman : *La Mort de Borkman*, gravure sur bois et crayon gras, 501 x 743, G/t 655-2.

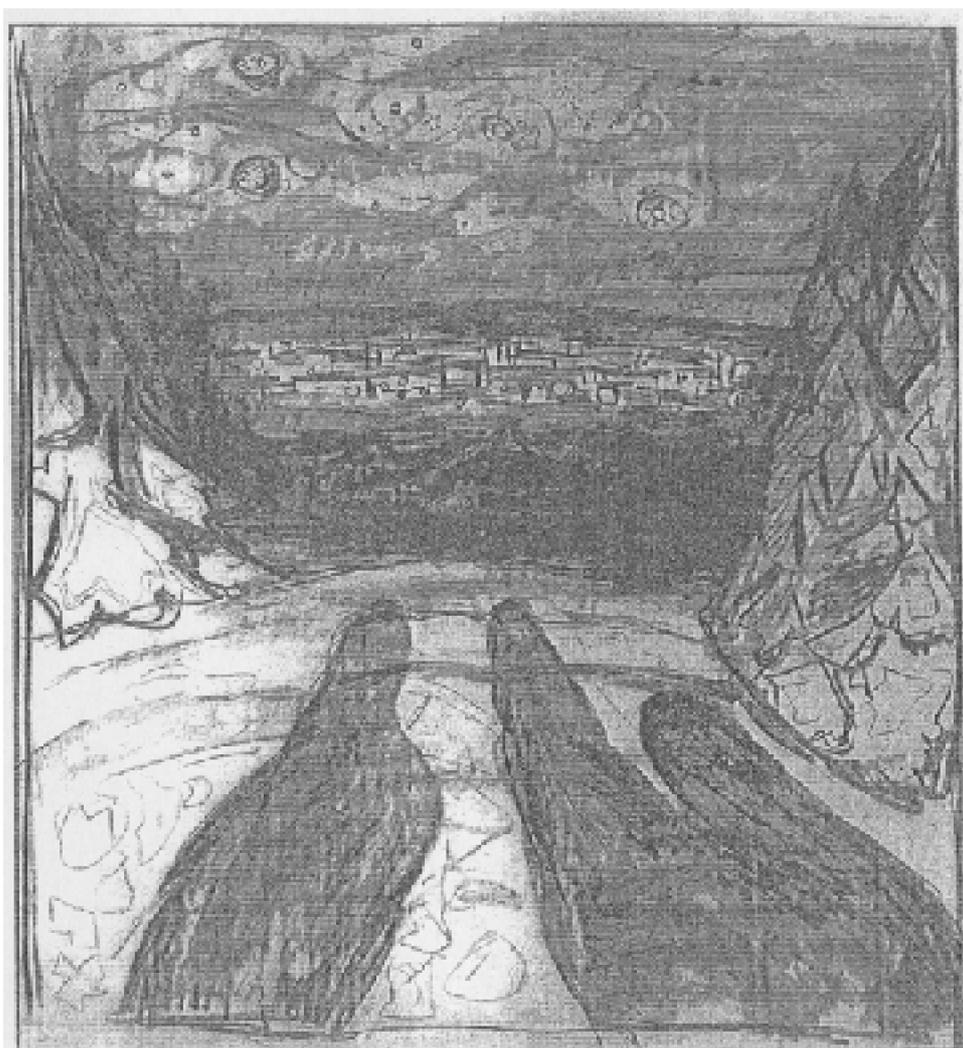


FIG. 152 : John-Gabriel Borkman - *Nuit étoilée*, fusain, 700 x 625, T 2421.

FIG. 152 : John-Gabriel Borkman - *Nuit étoilée*, fusain, 700 x 625, T 2421.

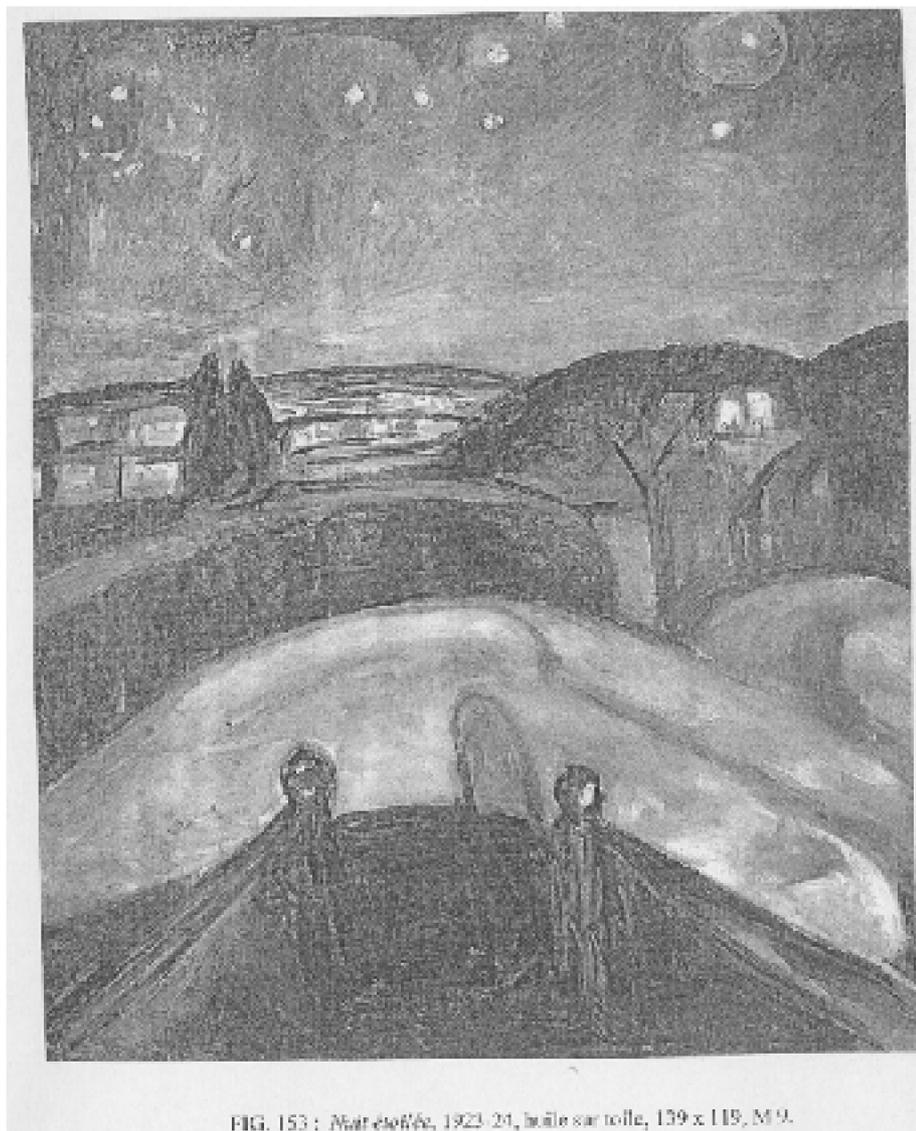


FIG. 153 : Nuit étoilée, 1923-24, huile sur toile, 139 x 119, M 9.

FIG. 153 : Nuit étoilée, 1923-24, huile sur toile, 139 x 119, M 9.

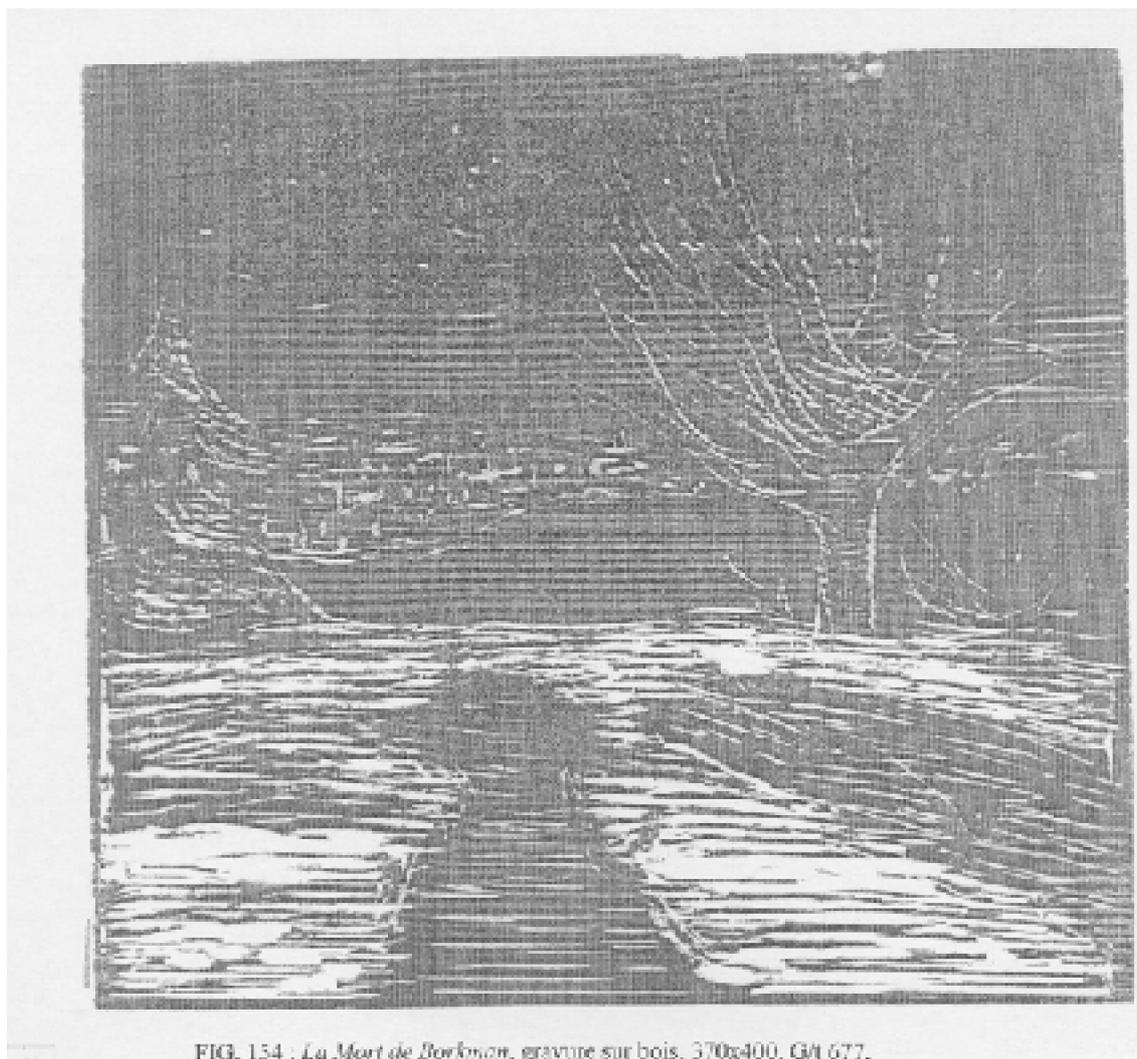


FIG. 154 : *La Mort de Borkman*, gravure sur bois, 370x400, G/t 677.

FIG. 154 : La Mort de Borkman, gravure sur bois, 370x400, G/t 677.

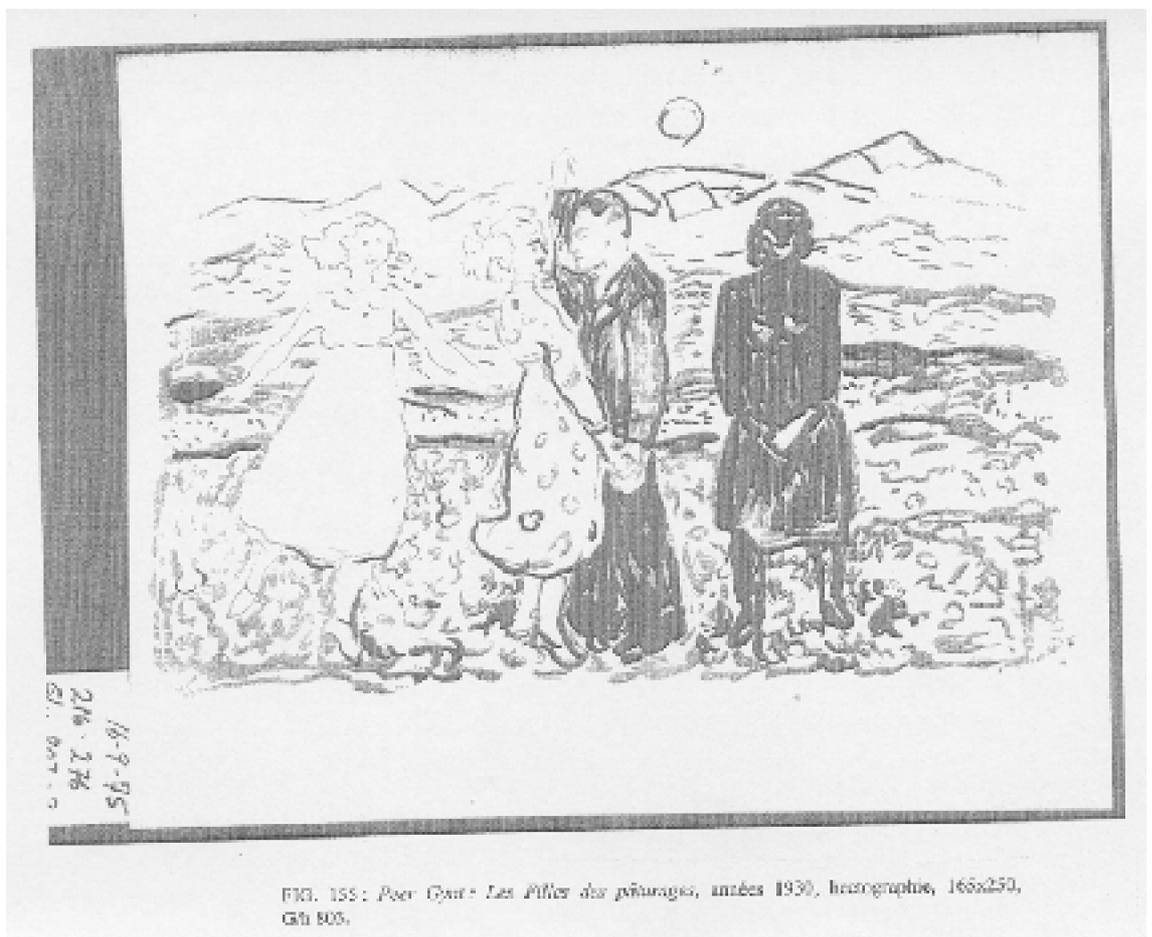


FIG. 155 : Peer Gynt : Les Filles des pâturages, années 1930, hectographie, 165x250, G/h 803.

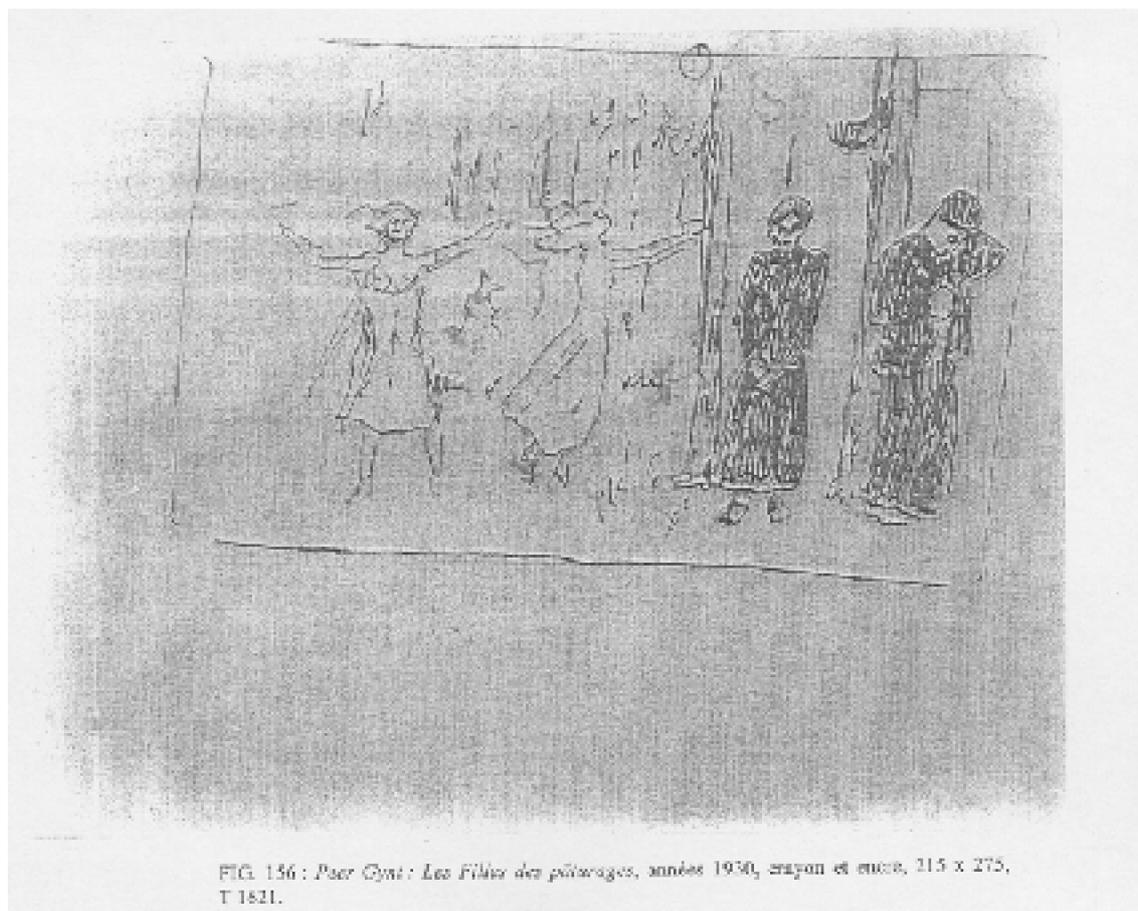


FIG. 156 : Peer Gynt : Les Filles des pâturages, années 1930, crayon et encre, 215 x 275, T 1621.



FIG. 157 : *Peer Gynt* : *Les Conquêtes de Peer*, années 1930, crayon gras, 215 x 275, T 1622.

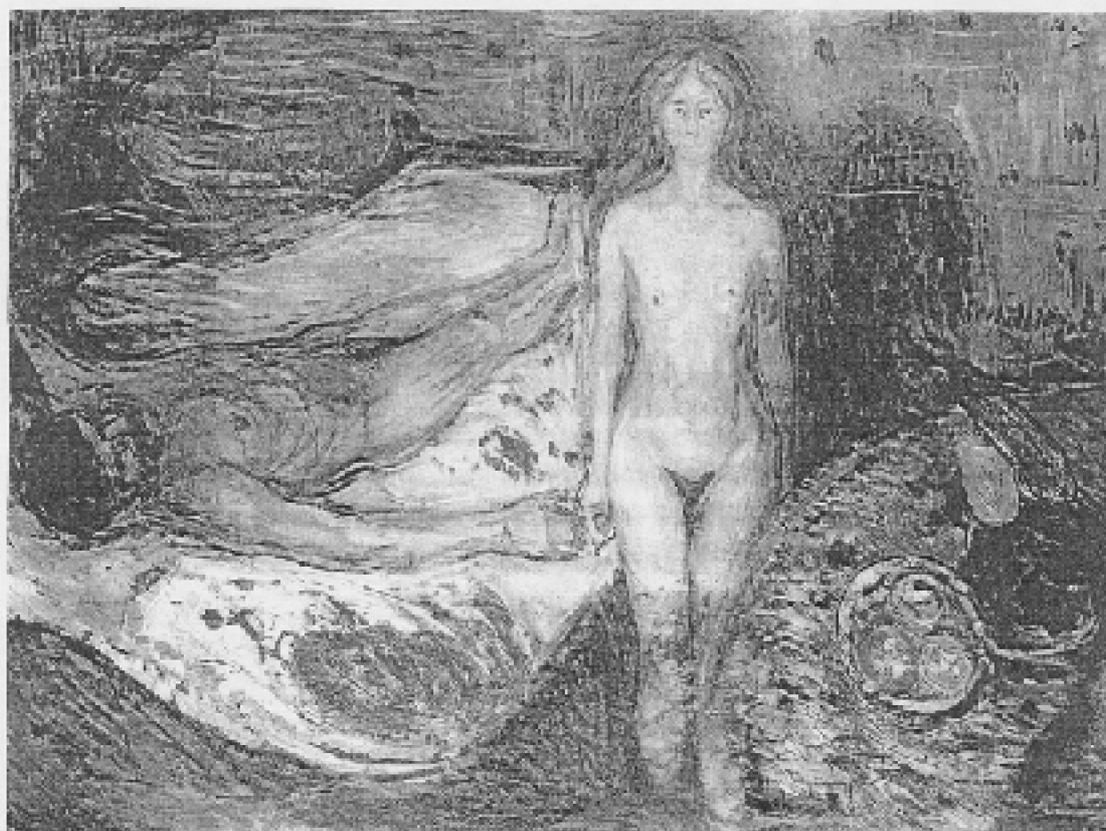


FIG. 158 . *La Mort de Marat*, 1907, huile sur toile, 150x200, M 351.

FIG. 158 : La Mort de Marat, 1907, huile sur toile, 150x200, M 351.



FIG. 159 : Femme debout dans un intérieur, 1907 ?, fusain et pastel, 965x720, T 485.

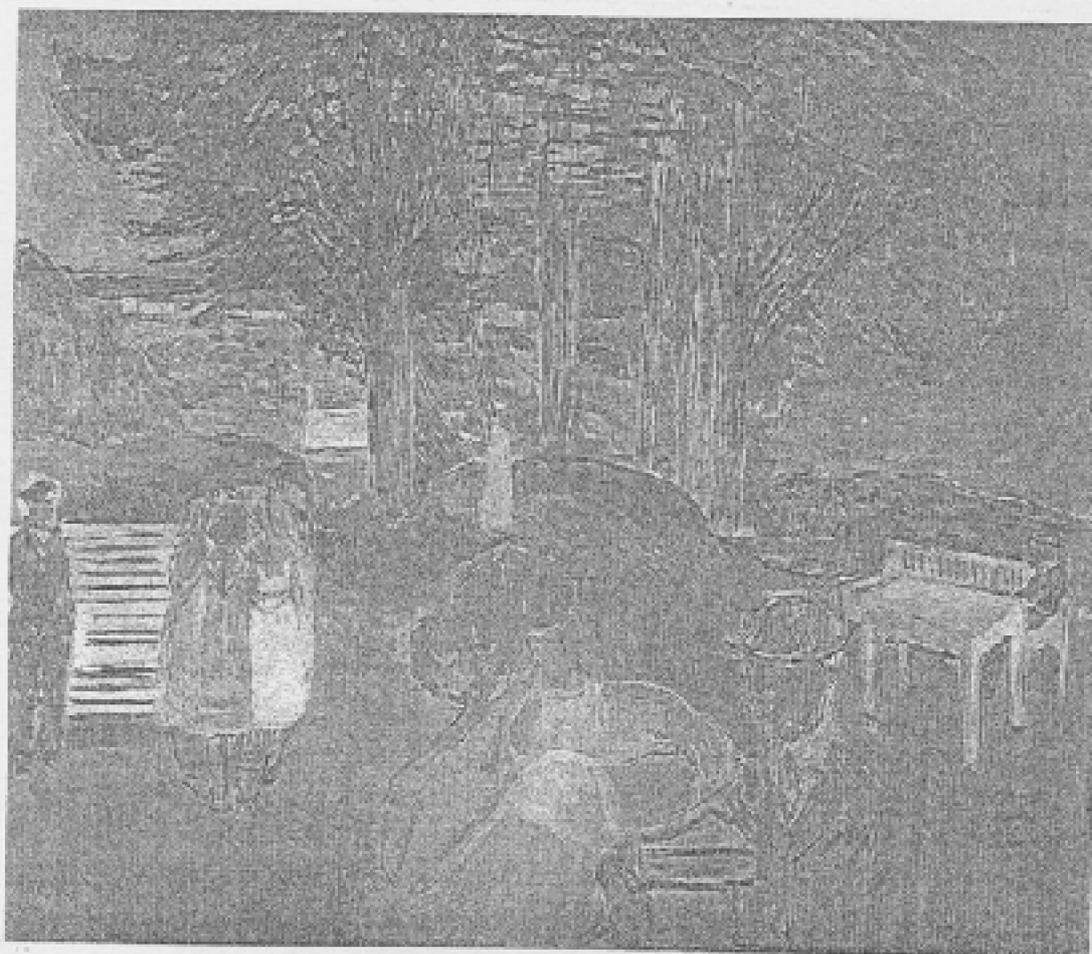


FIG. 160 : *Romance dans le parc I*, 1942, huile sur toile, 130x150, M 21.

FIG. 160 : *Romance dans le parc I*, 1942, huile sur toile, 130x150, M 21.

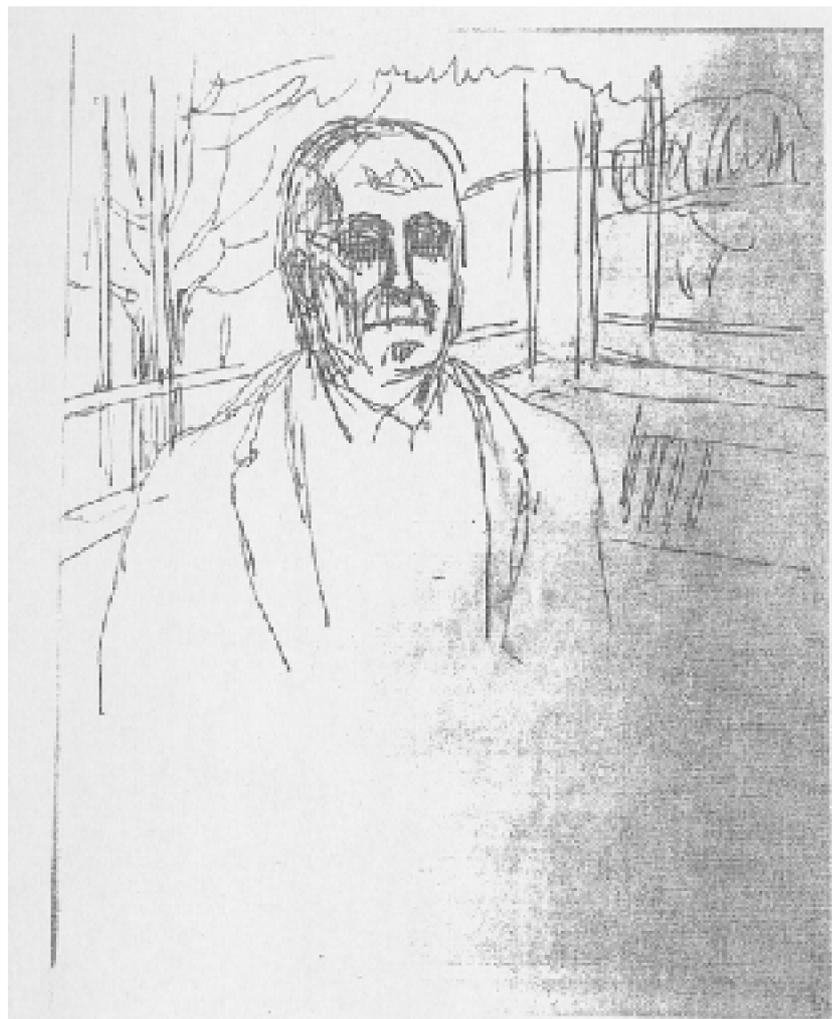


FIG. 161 : *Frimann Koren*, 1926-30, encre et plume, 206 x 171, T 243-42.

FIG. 161 : *Frimann Koren*, 1926-30, encre et plume, 206 x 171, T 243-42.



FIG. 162 : Autoportrait à la fenêtre, ca 1940, huile sur toile, 84 x 107.5, M 446.

ANNEXES _ documents

Annexe 1 : Edvard Munch : Repères biographiques

Naissance d'Edvard Munch à Løten en Norvège. Il est le deuxième enfant du docteur Christian Munch et de son épouse Laura Bjølstad. Sa soeur Sophie (1862) est l'aînée ; viendront ensuite Andreas (1865), Laura (1867) et Inger (1868).

1864 : La famille s'installe à Christiania (Oslo).

1868 : Laura Bjølstad meurt de la tuberculose. Sa soeur Karen s'installe à la maison

pour s'occuper des enfants.

1877 : Sophie meurt à quinze ans de la tuberculose.

1880 : Edvard interrompt ses études d'ingénieur et commence des cours de peinture à l'Ecole des Beaux-Arts de Christiania.

1881 : Il s'inscrit en outre à l'Ecole de Dessin de Christiania. Il peint son premier autoportrait.

1882 : Munch loue avec six autres étudiants des Beaux-Arts un atelier. Christian Krohg corrige leurs travaux.

1883 : Première participation à l'Exposition d'Automne de Christiania. Munch fréquente à Modum l'« Académie de peinture en plein air » de Frits Thaulow.

1884 : Contacts suivis avec la bohème de Christiania, autour de Hans Jæger et Christian Krohg.

1885 : Participe à l'Exposition Universelle d'Anvers. Lors d'un court séjour à Paris, il visite les salons et le Louvre, où il est très impressionné par Manet. Il commence trois de ses plus importantes toiles : *L'Enfant malade*, *Le Lendemain*, *Puberté*.

1886 : *L'Enfant malade* est présenté à l'Exposition d'Automne d'Oslo, suscitant l'indignation du public.

1889 : Première exposition individuelle à Christiania (110 oeuvres), qui connaît un succès controversé. Munch passe l'été à Åsgårdstrand, une petite station balnéaire, où il se rendra fréquemment. Il obtient une bourse d'Etat pour se rendre à Paris, où il suit les cours de Léon Bonnat.

Son père meurt en novembre. A la fin de l'année, il s'installe à St-Cloud, où il rédige sa conception artistique, ce qu'il appelle « Le Manifeste de St-Cloud ». Il y prend ses distances avec le naturalisme.

1890 : Poursuit ses études chez Bonnat. Rentre à Oslo en mai. Ses peintures portent l'empreinte des influences néo-impressionnistes. Grâce à une deuxième bourse d'Etat, il se rend au Havre en novembre, mais reste deux mois à l'hôpital.

1891 : Séjourne plusieurs mois à Nice, revient à Paris. Commence ses premiers motifs de la *Frise de la Vie*.

1892 : Revient en Norvège au printemps. Il est invité par l'Association des Artistes Berlinoise à venir exposer. Le vernissage provoque un scandale tel que l'exposition est interrompue après quelques jours. La polémique qui s'ensuit aboutira à la Sécession berlinoise.

1892-93 : Fréquente le cercle littéraire Zum Schwarzen Ferkel, rassemblé autour de Strindberg, Przybyszewski, Meier-Graefe. Expositions à Copenhague, Dresde, Munich, Berlin. Elabore sa *Frise de la Vie*, dont *Le Cri*.

1894-95 : S'essaye à la gravure avec ses premières eaux-fortes et lithographies.

Son frère Andreas meurt, laissant deux enfants.

1896-97 : Effectue plusieurs séjours à Paris. Commence à travailler la gravure sur

bois. Collabore avec le Théâtre de l'OEuvre. Rentre en été en Norvège, et achète une petite maison à Åsgårdstrand.

1898-99 : Rencontre Tulla Larssen. Voyage en Europe.

1900 : Séjourne dans un sanatorium en Suisse. Achève sa *Frise de la Vie*.

1902 : Passe le début de l'année à Berlin. Expose à la Sécessoin berlinoise sa *Frise de la Vie*. Se lie avec le docteur Max Linde et Gustav Schiefler, qui établira le premier catalogue raisonné de son oeuvre graphique.

A l'été, rompt dramatiquement avec Tulla Larssen. Un coup de feu lui arrache un doigt. Part à Berlin.

1904 : Accorde l'exclusivité de la vente de ses oeuvres graphiques à Cassirer (Berlin) et de ses toiles à Commeter (Hambourg). Nombreuses expositions.

1905 : Exposition triomphale à Prague. Passe l'hiver en Thuringe, où il tente de calmer son hyper-nervosité.

1906-07 : Collabore avec les Kammerspiele de Berlin, où il décore la salle du foyer. Séjours en Thuringe. Détérioration de son état nerveux.

1908 : Mort de son amie d'enfance Åse Nørregård. Exposition à Dresde, à l'initiative de Die Brücke. Fait à Copenhague à l'automne une crise nerveuse grave. Demande son internement. Reste à la clinique du docteur Jacobson jusqu'au printemps 1909.

1909 : Se voit accorder l'Ordre royal de Saint Olav par le gouvernement norvégien. En mai, rentre en Norvège, et s'installe près de la petite station balnéaire de Kragerø.

1910 : Réalise la décoration de l'aula de l'Université d'Oslo.

1912 : Exposition à Cologne, où il présente trente-deux toiles, aux côtés de Van Gogh, Gauguin et Cézanne.

1916 : S'installe à Ekely, près de Christiania. Mène une existence de reclus, malgré la multiplication des expositions et des honneurs.

1926 : Sa soeur Laura, internée depuis plusieurs années, meurt. Entreprend divers voyages en Europe pour ses expositions.

1927 : Grande rétrospective dans les Galeries Nationales de Berlin et Oslo.

1930 : Un accident cardio-vasculaire lui fait craindre de perdre la vue. Se rétablit progressivement.

1931 : Sa tante Karen meurt.

1933 : De nombreux honneurs lui sont rendus pour son soixante-dixième anniversaire. Parution de la biographie rédigée par Jens Thiis et Pola Gauguin.

1937 : Quatre-vingt-deux oeuvres exposées dans les musées allemands sont qualifiées d'« art dégénéré » et vendues.

1940 : Invasion de la Norvège par les Allemands.

23.01.1944 : Munch meurt à Ekely.

Annexe 2 : Henrik Ibsen : Repères biographiques

1828 : Naissance à Skien, petit port sur la côte sud. Premières années dans l'aisance, mais la faillite du père provoque un déménagement.

1844 : Henrik quitte sa famille pour partir comme apprenti chez un pharmacien à Grimstad.

1846 : A un enfant illégitime d'une servante de la maison, qu'il ne verra jamais.

1849 : Premiers poèmes et première pièce : *Catilina*.

1850 : Echoue à l'examen d'entrée de l'Université de Christiania. Sa pièce *Le Tertre du guerrier* est acceptée par le Théâtre National.

1851 : Ouverture à Bergen d'un Théâtre National, en réaction contre l'influence danoise. Ibsen est engagé pour cinq ans comme auteur dramatique, metteur en scène et directeur artistique.

1852 : Voyage d'études dans les théâtres de Hambourg, Copenhague et Dresde.

1857 : Ibsen se libère de son contrat pour accepter le poste de directeur du nouveau Théâtre Norvégien de Christiania.

1858 : Violente polémique au sujet de l'influence danoise sur le Théâtre National.

Mariage avec Suzannah Thoresen.

1859 : Fonde *La Société Norvégienne* avec Bjørnstjerne Bjørnson pour promouvoir la culture norvégienne. Naissance de son fils Sigurd.

1862 : Publication du poème *Terje Vigen*. Faillite du Théâtre Norvégien. Voyage subventionné dans l'ouest norvégien pour recueillir des chants et des contes populaires. *La Comédie de l'Amour* est refusée par le Théâtre National.

1864 : Auréolé du succès des *Prétendants à la couronne*, Ibsen obtient une bourse pour étudier l'art à Rome. Il ne reviendra pas en Norvège avant vingt-sept ans.

1865 : Ibsen s'est installé à Rome pour plusieurs années. Écrit *Brand*.

1867 : *Peer Gynt*.

1868 : Ibsen, effrayé par l'épidémie de choléra, les tremblements de terre et les attentats garibaldiens, quitte l'Italie pour l'Allemagne. Séjourne à Munich puis s'installe à Dresde.

1869 : Représente la Norvège à l'inauguration du canal de Suez. *L'Union des Jeunes*.

1872 : Premières traductions allemandes. Première discussion critique sur son oeuvre en Angleterre, qui sera le pays le plus réceptif.

1873 : *Empereur et Galiléen*.

1875 : Ibsen quitte Dresde pour Munich. Edvard Grieg écrit la musique de *Peer Gynt*.

1879 : Création à Copenhague de *Maison de poupée*. Violente polémique.

1881 : Scandale des *Revenants*, refusé par tous les théâtres. Suivront *Un ennemi du peuple*, *Le Canard sauvage*, *Rosmersholm*, *La Dame de la Mer*, *Hedda Gabler* à un rythme régulier.

1891 : Ibsen rentre en Norvège. S'installe à Christiania.

1894 : « Mon plus beau rêve est réalisé : Réjane a créé Nora à Paris ».

1896 : *John-Gabriel Borkman*.

1899 : *Quand nous nous réveillerons d'entre les morts*.

1900 : Première attaque d'apoplexie qui laisse Ibsen incapable d'écrire.

: Ibsen meurt. Cette saison, 932 représentations de ses pièces ont lieu en Allemagne.

Annexe 3 : QUELQUES PIÈCES D'HENRIK IBSEN

Les Prétendants à la couronne (1863)

La Norvège au XIII^e siècle n'est encore qu'un amoncellement de petits royaumes. Parmi ceux-ci, le territoire du roi Inge qui vient de mourir sans héritiers. Deux prétendants au trône s'affrontent, le comte Skule, frère du défunt roi, guerrier valeureux et homme d'état averti, et le jeune Håkon Håkonsson, soutenu par le clan des Birkebeiner. L'ordalie subie victorieusement par sa mère constitue la preuve qu'il est bien le fils naturel du roi, et Håkon est proclamé roi par le Grand conseil. Il tente de s'assurer la loyauté de Skule en épousant sa fille Margrete, en lui octroyant le titre de duc et en lui cédant le tiers du royaume. Mais l'évêque félon Nikolas intrigue pour forcer les deux hommes à s'affronter, et attise la rancœur de Skule en mettant en doute la légitimité d'Håkon. Skule se proclame alors roi, et la guerre civile éclate. Les conflits s'avèrent dans un premier temps à l'avantage du duc expérimenté. Mais celui-ci se découvre une faiblesse fatale : celle d'être assailli de doutes constants, tandis que son adversaire bénéficie d'une chance insolente due à sa conviction d'être « celui que Dieu a choisi » pour unifier la nation, et justifie son ambition par une réelle vocation de souverain. C'est le destin de Skule d'avoir sa vie durant vacillé à l'instant de la victoire, et c'est encore une fois le cas, lorsqu'il est vaincu par les troupes royales et tué par la populace. Håkon devient le roi d'une Norvège unie pour la première fois.

Brand (1865)

Le pasteur Brand combat les ennemis du salut humain avec une volonté implacable, refusant de céder à toute compassion qui pourrait compromettre sa mission. C'est ainsi qu'il dénie à sa propre mère les derniers sacrements car elle ne peut renoncer à son avidité au gain. Sa vocation se voit mise à l'épreuve suprême lorsque son enfant tombe malade dans cette vallée isolée au climat particulièrement malsain. Convaincu que c'est ici qu'il peut sauver les âmes, Brand refuse de partir et ne fait rien pour éviter la mort de son enfant qu'il considère comme la volonté de Dieu. Son épouse Agnès cherche à étouffer sa révolte, mais le chagrin lui est fatal. Ces épreuves n'ébranlent en rien les convictions de Brand, qui doit maintenant lutter contre les compromis de l'autorité

politique. Il emmène ses disciples toujours plus haut dans la vallée, mais ceux-ci se lassent de son intransigeance et l'abandonnent. Il meurt emporté par une avalanche, en refusant le compromis qu'une dernière vision d'Agnès lui demande.

Peer Gynt (1867)

Le jeune Peer fait le désespoir de sa mère : fantasque, mythomane, il préfère les filles et les rixes aux travaux de la ferme. Souffrant de l'hostilité du village à son égard, il se venge en enlevant la riche héritière Ingrid le jour de son mariage – acte qui le condamne à l'exil. Exalté par son goût de l'aventure, il multiplie les rencontres amoureuses qui le conduisent à la cour du Roi des trolls, où l'on tente de le convertir à l'état animal. Il parvient à s'échapper, comme il parvient à se soustraire à la puissance malfaisante du mystérieux Grand Courbe, car il est protégé par l'amour de deux femmes : sa mère Åse et la jeune Solveig, dont la pureté l'a ému.

Peer de retour chez lui trouve la maison saisie et sa mère mourante. Il croit un instant pouvoir trouver la paix grâce à Solveig, mais son passé resurgit sous les traits de sa femme et de son enfant trolls, et la honte lui fait fuir la femme qu'il aime.

Commence alors un périple dans le monde, où alternent bonnes fortunes et coups du sort. On retrouve Peer en Afrique, trafiquant ou faux prophète, oeuvrant sans scrupules pour parvenir au sommet mais à chaque fois perdu par son manque de lucidité. Il fait la connaissance de personnalités inquiétantes, tel le docteur Begriffenfeldt qui l'emprisonne dans son asile d'aliénés, ou tel le Passager Etranger qui provoque son naufrage sur le chemin du retour.

C'est un Peer au seuil de sa vie qui rentre chez lui, pour revoir les fantômes de son passé et se confronter au jugement du Fondateur de Boutons, ce serviteur du Maître qui l'accuse d'avoir gaspillé sa vie. Mais Solveig est là qui l'attend encore, et son amour inébranlable en Peer est la justification de son existence et la salvation de son âme.

Maison de poupée (1878)

Nora Helmer est une jeune mère de famille, vivant à l'abri du monde sous la tutelle bienveillante de son mari avocat Torvald. Immature et peu au fait des lois, elle a commis l'erreur autrefois de contrefaire la signature de son père pour emprunter une somme nécessaire à la cure de son époux malade. Depuis des années, elle travaille en cachette pour rembourser sa dette à l'employé de son mari , Krogstad. Lorsque celui-ci se voit menacé de licenciement pour faute grave, il use de chantage envers Nora pour obtenir son maintien. Persuadée que son mari prendra héroïquement la faute à son compte, Nora voit ses illusions s'écrouler devant sa réaction aussi égoïste qu'hypocrite. Bien que le scandale soit finalement évité, elle ne peut accepter de reprendre le rôle de poupée que la société lui a assigné et quitte son foyer pour affronter la vie.

Les Revenants (1881)

L'action se déroule dans une propriété de campagne, dans un grand fjord sur la côte ouest norvégienne. L'austère pasteur Manders rend visite à la veuve Hélène Alving, qui

vient de faire construire un orphelinat en mémoire de son époux. Son fils Osvald, jeune peintre, est de retour après plusieurs années passées dans la colonie artistique de Paris, et le pasteur est choqué des idées libérales qu'il professe, et que sa mère approuve. Devant ses reproches, Madame Alving révèle au pasteur en confidence que le poids des conventions morales a été responsable de son propre malheur, l'obligeant à subir un mariage désastreux avec un homme libertin tout en sauvant les apparences. La domestique de la maison, Régine, n'est d'ailleurs autre que l'enfant illégitime du défunt Chambellan Alving, reconnue et élevée par l'intrigant Engstrand contre une forte somme d'argent. Hélène Alving met tous ses espoirs dans le retour de son fils et dans l'orphelinat, qu'elle conçoit comme une façon de solder sa créance d'un mariage arrangé par intérêt. Elle pense enfin pouvoir atteindre une certaine sérénité, mais lorsqu'elle voit s'ébaucher une relation de séduction entre son fils et Régine, reconnaît les fantômes de son passé. En tête-à-tête, Osvald apprend à sa mère qu'il est atteint d'un mal incurable – sans être nommée, la syphilis est clairement indiquée – qui le désespère d'autant plus que, ne doutant pas de la respectabilité de son père, il s'en croit seul responsable. Mme Alving est sur le point de lui avouer la vérité, malgré l'opposition du pasteur, lorsque le feu éclate à l'orphelinat. Engstrand en accuse insidieusement le pasteur, puis propose d'en prendre la responsabilité ; Manders, entre naïveté et intérêt, devient donc la caution morale du projet plus que douteux d'Engstrand d'une auberge à matelots, pour lequel il convoite Régine. Laisée seule avec les deux jeunes gens, Madame Alving leur dévoile la vérité. Régine amère décide de partir se vendre avec Engstrand. La mère et le fils restent seuls, et les attaques cérébrales d'Osvald se déclarent. Son agonie commence tandis qu'il supplie sa mère de l'aider à mourir.

Un ennemi du peuple (1882)

Le docteur Stockmann, éminent scientifique, découvre que les eaux de la station thermale qui l'emploie sont empoisonnées. Son rapport se voit opposer une fin de non-recevoir par la ville, soucieuse d'étouffer toute publicité. Stockmann se lance dans une véritable campagne d'information, persuadé d'avoir le soutien du peuple. Il découvre au contraire que loin d'être considéré comme un bienfaiteur, il se heurte à l'hostilité d'une population dont l'opinion versatile est aisément manipulée par les autorités. Pressions, vexations puis violences physiques le privent peu à peu de ses derniers soutiens et l'acculent à l'exil, mais il résiste jusqu'au bout, convaincu que « l'homme le plus fort au monde est celui qui est le plus seul ».

Hedda Gabler (1891)

Hedda, fille du Général Gabler, récemment mariée à l'historien Jørgen Tesman, revient de son voyage de noces. Elle s'intègre difficilement dans le foyer de son nouvel époux, qui l'exaspère déjà par sa médiocrité petite-bourgeoise. Furieuse d'être enceinte et refusant de l'annoncer, elle ne peut tromper son ennui qu'en jouant avec les pistolets hérités de son père, et en flirtant avec le juge Brack, qui sait conjuguer avec brio une totale immoralité et un grand souci des convenances.

Hedda apprend le retour d'Eilert Løvborg, écrivain brillant mais détruit par l'alcool. Cet

homme passionné a autrefois entretenu avec elle une histoire d'amour platonique, nourrie par leur soif commune d'absolu. Cette histoire s'est brutalement rompue, Løvborg ayant selon Hedda trahi leurs idéaux en cherchant à consommer cet amour. Arrivé en ville avec une ancienne amie d'Hedda, la fragile Théa Elvsted, il veut commencer une nouvelle vie et se retrouve involontairement en compétition avec Tesman.

Le juge Brack invite les deux hommes à une soirée, au cours de laquelle Løvborg perd le manuscrit de son nouveau livre, dans lequel Théa et lui avaient placé tous leurs espoirs d'une renaissance morale. Tesman a trouvé le manuscrit et le confie à Hedda qui, autant par jalousie que par un besoin morbide de pouvoir sur les autres, le brûle. Lorsque Løvborg revient, désespéré, et confie à Hedda son intention de se supprimer, elle lui donne un de ses pistolets, le conjurant d'en finir « en beauté ».

Mais Løvborg la déçoit même dans son suicide. Théa a retrouvé des notes, et commence avec Tesman à reconstituer le livre. Le juge Brack, quant à lui, a deviné l'origine de l'arme et croit pouvoir user de chantage envers Hedda pour en faire sa maîtresse. Tesman trop occupé ne voit pas le désespoir de sa femme – jusqu'à ce qu'elle utilise son second pistolet.

John-Gabriel Borkman (1896)

Qui est John-Gabriel Borkman, dont on entend les pas incessants à l'étage, tandis que son épouse Gunnhild reçoit, pour la première fois depuis huit ans, la visite de sa soeur Ella ? L'ombre du personnage est omniprésente dans l'affrontement des deux femmes : rivales autrefois dans leur amour pour lui, elles le sont encore aujourd'hui dans la lutte que chacune mène pour s'assurer l'affection d'Erhart, le fils de Gunnhild et Borkman, qu'Ella a élevé après le scandale qui a brisé la famille. Huit ans auparavant, en effet, le banquier génial et omnipotent qu'était John-Gabriel Borkman a été condamné à la prison pour détournement de fonds. Depuis sa disgrâce, il se terre chez lui comme un « loup malade », refusant de voir même ses proches. C'est le rôle d'un Napoléon en exil, qui n'a pas perdu pour autant ses rêves de gloire démesurés, que se joue Borkman dans sa retraite. Les seules visites qu'il accepte sont celles du dévoué Foldal, qui partage son voyage hors de la réalité, et de la fille de celui-ci, la petite Frida dont la sensibilité artistique émeut l'implacable banquier.

C'est dans cet abri carcéral qu'Ella fait irruption, venant éveiller en Borkman la conscience d'une autre responsabilité : il s'est rendu coupable d'un délit bien pire que ses fraudes financières, d'un « crime pour lequel il n'y a pas de pardon », celui de « tuer l'amour chez un être humain », car il a sacrifié Ella, la femme qu'il aimait, à son ambition.

Ella a ainsi réussi à obtenir le soutien de Borkman dans sa lutte d'influence contre Gunnhild au sujet d'Erhart, mais les trois parents assistent avec consternation à la révolte du jeune homme. Fuyant l'atmosphère oppressante de la maison, Erhart part découvrir les plaisirs de la vie avec la scandaleuse Mme Wilton et l'innocente Frida. Ce nouveau drame familial fait enfin sortir le « loup malade » de sa tanière : John-Gabriel Borkman redécouvre sous le ciel nocturne une liberté à laquelle il ne veut désormais plus renoncer. Il part, suivi d'Ella, vers le lieu de leur amour d'autrefois ; là, perdu dans le flot grisant de ses rêves, devant l'immensité du paysage hivernal, il se laisse peu à peu mourir

Quand nous nous réveillerons d'entre les morts (1899)

Le célèbre sculpteur Arnold Rubek est de retour en Norvège après une longue absence. Sa jeune femme Maja et lui tentent de tromper l'ennui que leur inspire une union malheureuse dans une station de villégiature, que fréquentent également le tonitruant chasseur Ulfheim et deux femmes bien mystérieuses : Madame de Satow, figure fantomatique vêtue de blanc, que l'on dit quelque peu dérangée, et sa garde-malade, une diaconesse. En Madame de Satow, Rubek reconnaît son ancien modèle Irène, qui lui a autrefois inspiré son chef-d'oeuvre, *Le Jour de la résurrection*. Leur remémoration du passé est douloureuse : Irène se considère comme morte, et accuse Rubek de l'avoir détruite en ne voyant en elle qu'un modèle, alors qu'elle lui offrait son âme et son amour de femme. Rubek quant à lui révèle qu'il a perdu toute capacité de création le jour où elle l'a quitté. « Quand nous nous réveillons d'entre les morts (..), nous découvrons que nous n'avons jamais vécu » comprend Irène. Pour donner une dernière chance à leur amour, ils décident de se retrouver dans la nature sauvage de la montagne. Dans les hauteurs du fjell, tandis que l'orage gronde et que le chemin se fait impasse, ils croisent Maja qui retrouve la liberté et la joie de vivre avec le bouillant Ulfheim. Ces derniers choisissent la vie et la sensualité en redescendant, Rubek et Irène l'amour idéal et la spiritualité en continuant leur ascension. Une avalanche les engloutit sous les yeux de la Diaconesse.

Annexe 4 : Traduction d'extrait de E. Munch, *Livsfrisen tilblivelse*, Oslo, 1929, pp. 13-16 :

La ponctuation est celle de l'auteur.

« Un jour, je rencontrai Ibsen à l'exposition (...) »

Je dus l'accompagner, il voulut voir chaque tableau. Etait exposée là toute une série de la *Frise de la vie* – Le jeune homme mélancolique sur la plage – *Madone* – *Cri* – *Anxiété* – *Jalousie* – *Les Trois femmes* (ou *Les Trois stades de la femme*) par une nuit d'été.

Il s'intéressa particulièrement - aux *Trois stades de la femme*. Je dus lui expliquer le tableau.

- C'est la femme qui rêve – la femme éprise de la vie⁹¹² – et la femme comme nonne – celle qui se tient pâle derrière les arbres -

- Puis il s'amusa de mes portraits – comment j'avais rehaussé les traits caractéristiques – au seuil de la caricature.

- Quelques années plus tard, Ibsen écrivit *Quand les morts se réveillent*⁹¹³ -

- L'oeuvre du sculpteur qui n'a pas été achevée – mais a disparu à l'étranger. – J'ai retrouvé plusieurs motifs qui ressemblaient à mes tableaux de la *Frise de la vie* – l'homme assis, tête baissée, entre les pierres de *Mélancolie*.

⁹¹² « livslystne kvinne ». « livslyst » veut dire littéralement « désir de vie », « envie de vivre ». Il est ici utilisé comme un épithète à « femme ».

Jalousie – le Polonais qui gisait une balle dans la tête. –

Les Trois femmes – Irène vêtue de blanc rêvant hors de la vie. -

- Maja assoiffée de vie – la femme nue

– La femme de douleur – la tête livide au regard fixe, entre les troncs d'arbre – le destin d'Irène, l'infirmière. –

Ces trois femmes apparaissent dans la pièce d'Ibsen – comme dans mes tableaux à de nombreuses reprises –

On voit la femme en noire par une claire nuit d'été, aller vers la mer avec Irène, qui est nue ou dans une sorte de costume de bain –

Le corps blanc contre les couleurs noires de la douleur – le tout dans la lueur mystique d'une claire nuit d'été –

La claire nuit d'été où la vie et la mort, le jour et la nuit vont main dans la main –

Dans la pièce d'Ibsen – on mentionne aussi les portraits du sculpteur – des caricatures – des têtes d'animaux sur les visages des commanditaires –

Comme dans *Les Morts se réveillent*, l'oeuvre de résurrection du sculpteur a été fragmentée et inachevée – ainsi il en a été de mon oeuvre - ».

Annexe 5 : Traduction d'extraits du Journal de Ludvig Ravensberg (janvier 1910). Manuscrit et transcription, Oslo, Munch-museet, Département de Documentation.

Le style et la ponctuation de l'auteur sont respectés. Les mots entre crochets sont des retranscriptions sous réserve.

Ludvig Ravensberg est depuis Noël 1909 à Skrubben chez Munch. Il rapporte, souvent au style direct, les propos de l'artiste.

01.01.1910

Ibsen a vu la tragédie qui se déroule dans chaque foyer, ce que les autres ne remarquent pas, il a levé le masque et regardé derrière.

02.01.1910

Il s'est donc remis ces derniers jours aux dessins d'Ibsen. John-Gabriel Borkman fait les cent pas dans sa chambre, corpulent et larg d'épaules. Deux dessins de lui, recroquevillé sur le banc, en particulier un où il donne l'impression de tomber sur le spectateur. Munch n'aime pas beaucoup ces dessins, il a l'impression désagréable que ces dessins ont l'air .. [anglais ??]

04.01.1910

⁹¹³ « Quand les morts se réveillent » est l'exacte traduction du titre que cite Munch, « Når de døde vågner ». Curieusement, l'artiste mentionne souvent la pièce par ce titre (parfois « Les morts se réveillent », « De døde vågner ») qui est en réalité une proposition d'Ibsen antérieure au titre définitif.

On doit être honnête dans la vie, mais pas envers une femme, car alors on perd la partie. (!)

05.01.1910

Van Gogh fut comme une comète il a brûlé en cinq ans, il est devenu fou d'avoir peint sous le soleil sans chapeau et il a perdu ses cheveux, il s'est nourri de la fièvre que le soleil lui donnait, et de la densité fluide que les couleurs sur la palette prennent au soleil.

(..) A l'occasion de trois magnifiques dessins de Johan-Gabriel Borkman, Munch m'a raconté qu'Ibsen lui avait dit il va sortir encore une fois quelque chose de diabolique de moi, quelque chose pour vous. Et Ibsen s'est senti comme enseveli dans ce pays, c'est lui-même et la Norvège qu'il a en tête.

07.01.1910

J'ai eu trois victoires ces derniers temps, d'abord la Sécession berlinoise, puis Charlottenburg, enfin l'union des artistes graphiques (l'article d'Hannovre du 6/1 10) , et d'autant plus remarquable que c'est Copenhague, ville pleine d'ennui, et pourtant je dois tourner en rond et me sentir comme un Johan-Gabriel Borkman. Je comprends Ibsen, nous avons de la sympathie l'un pour l'autre. Je me souviens, je crois que c'était en 1896 l'étonnement de mes amis quand Ibsen un beau jour de printemps (..) est venu et s'est assis à ma table au Grand. C'était quelque chose d'incroyable. Tu le connaissais avant - Non mais j'avais laissé ma carte chez lui une fois. On a beaucoup parlé ensemble, tout ce qu'il disait était énigmatique. Il a dit : il vous arrivera ce qui m'est arrivé, simplement tenez bon et vous verrez que pour chaque ennemi que vous vous ferez vous aurez des amis.

C'est vrai que j'ai été un peu déçu quand j'ai lu plus tard qu'il avait dit exactement la même chose à John Paulsen. Pourtant, cela ne s'est pas très bien terminé entre nous. Malheureusement, j'étais déjà à cette époque en lutte avec cette fille, j'habitais rue de l'Université (Hauge était parti) dans ma petite chambre, une fois je me suis senti malade soudainement sur Karl Johan , le coeur qui palpite, fiévreux, je suis rentré au Grand Hôtel, j'ai pris une chambre, je ne voulais pas être seul chez moi si j'étais malade. Le soir, je suis descendu dans la salle de lecture, je suis resté avec Pettersen et Vaitz pour discuter de gravures, on a bu quelque chose et on devait partir, quand je vois le serveur debout qui refuse de s'en aller, il veut être payé, je dis que j'ai une chambre ici et je lui demande de mettre ça sur ma note comme on le fait dans tous les hôtels. Le serveur devient grossier. Je vais voir Ibsen pour me plaindre, c'est vrai que j'avais pas mal bu pour calmer ma bronchite.

Vous devriez faire comme moi, je paye toujours, voyez-vous, et il sort de la monnaie. Eh bien, Ibsen, nous ne nous reverrons plus. Et cela s'est réalisé, il est tombé malade, moi aussi, et je ne l'ai plus jamais rencontré. Depuis, je me suis souvent dit que je l'avais peut-être blessé. Il devait se sentir aussi timide et solitaire que moi, et n'avait peut-être pas envie de parler avec un homme ivre, il voulait se débarrasser de moi, mon état était celui de *Quand nous nous réveillerons d'entre les morts*. Il se sentait seul et abandonné, agressé, oui même ces salauds de Morgenstjerne ont refusé de le recevoir quand il est rentré de l'étranger. Johan Gabriel Borkman, c'est Ibsen, d'abord il a voulu écrire sur quelqu'un de ce genre, ensuite c'est lui qu'il avait en tête. Je me suis permis une fois de remercier Ibsen pour son oeuvre merveilleuse, il n'a pas aimé, vous devez n'être

reconnaissant qu'à vous-même, Mr Munch, a-t-il dit.

(..) Ibsen a jeté un énorme pavé dans la mare.

09.01.1910

Il pense qu'Ibsen survivra au temps comme Holberg, mais pas Bjørnson. Il voit en Ibsen un sorcier, et ne croit pas qu'il voulait dans *Maison de poupée* que les femmes abandonnent leur mari, tout se termine en question, en énigme. Il pense que comme beaucoup de gens nerveux et méditatifs il a pu se dédoubler et s'examiner lui-même.

Annexe 6 : Portraits d'hommes de lettres réalisés par Edvard Munch

BJØRNSON Bjørnstjerne, 1909-10, huile sur toile, 140 x 219, M 716.

DAUTHENDAY Max, 1897, lithographie, 320 x 320, G/I 441.

DRACHMANN Holger, 1893, détrempe sur panneau, 72 x 84.5, M 985.

1901, lithographie, 490 x 435, G/I 240.

DREWSEN Sten : *Albert Kollmann et Sten Drewsen*, 1901, huile sur toile, 59 x 73.5, Hambourg, Kunsthalle.

GOLDSTEIN Emmanuel, 1906, eau-forte, 149 x 95, G/r 115.

1908-09, lithographie, 285 x 238, G/I 238.

1908-09, lithographie, 430 x 300, G/I 818.

1908-09, lithographie, 193 x 193, G/I 723.

HAMSUN Knut, 1896, pointe sèche, 279 x 183, New York, Museum of Modern Art.

1896, eau-forte, 322 x 222, G/r 40.

HEIBERG Gunnar, 1890, pastel sur toile, 73.5 x 59.5, coll. part.

1896, lithographie, 490 x 420, G/I 217.

IBSEN Henrik, 1898, huile sur panneau, 70 x 96, coll. privée.

1902, lithographie, 420 x 500, G/I 244.

1909, huile sur panneau, 135 x 180.5, M 717.

1925-35, encre bleue et plume, 208 x 170, T 195-167.

Henrik Ibsen et Jappe Nilssen, 1925-35, encre et plume, 170 x 208, T 195-145.

John-Gabriel Borkman, 1897, lithographie, 210 x 320, G/I 721.

Les Génies - Ibsen, Nietzsche et Socrate, 1909, huile sur toile, 134 x 175, M 917.

JÆGER Hans, 1899, huile sur toile, 120 x 84, Oslo, Nasjonalgalleriet.

1896, lithographie, 470 x 315, G/I 218.

?, lithographie, 377 x 318, G/I 547.

1943-44, lithographie, 419 x 334, G/I 548.

MALLARME Stéphane, 1896, lithographie, 401 x 289, G/I 221.

1897, eau-forte, 198 x 159, G/r 164.

NIETZSCHE Friedrich, 1906, huile sur panneau, 200 x 130, M 724.

1905-06, crayon, 213 x 800, T 593.

1905-06, fusain, pastel et tempera, 2000 x 1300, T 2555.

1906, lithographie, 620 x 466, G/ 263.

Les Génies - Ibsen, Nietzsche et Socrate, 1909, huile sur toile, 134 x 175, M 917.

NILSSEN Jappe, 1909, huile sur panneau, 199 x 93, M 8.

1910, gravure sur bois, 319 x 240, G/t 626.

Henrik Ibsen et Jappe Nilssen, 1925-35, encre bleue et plume, 170 x 208, T 195-145.

Jappe Nilssen et Lucien Dedichen, 1926, huile sur toile, 160 x 135, M.

OBSTFELDER Sigbjørn, 1896, lithographie, 360 x 275, G/I 220.

1896, lithographie, 360 x 275, G/I 818.

1897, eau-forte, 179 x 137, G/r 48.

PRZYBYSZEWSKI Stanislaw, 1895, pastel et huile sur carton, 62 x 55, M 134.

1898, lithographie, 545 x 440, G/I 231.

REJA Marcel, 1896, gravure sur bois, 390 x 326, G/t 691.

ROHDE Helge, 1898, eau-forte, 255 x 185, G/r 50.

1908, huile sur panneau, M 111.

1908-09, lithographie, 335 x 210, G/I 274.

1909, huile sur toile, 198 x 96, Stockholm, Nasjonalmuseet.

STRINDBERG August, 1892, huile sur panneau, 120 x 90, Stockholm, Moderne Museet.

1896, lithographie (titre orthographié : Stindberg), 446 x 315, G/I 219 B-82.

August Strindberg à l'hôpital, 1896, lithographie, 329 x 530, G/I 199.

Strindberg et Frida Uhl, 1893, craie, T 466.

UDDGREN C.G., 1896-97, plume, 205 x 130, coll. part.

Annexe 7 : Extraits de courriers du Deutsches Theater à Edvard Munch (190607), archives MM.

A - Courrier non daté (printemps 1906) de Félix Holländer, collaborateur de Max Reinhardt, à Edvard Munch, archives MM (publié in cat. 1976, Zürich, *Munch und Ibsen*, p. 49)

Sehr geehrter Herr,

Ich erlaube mir an unsere Unterhaltung in Weimer anzuknüpfen.

Wir möchten unser neues kleines Theater, von dem Sie durch uns gehört haben, mit dem Gespenstern eröffnen. Es wäre uns nun eine wirkliche Freude, wenn Sie sich entschliessen könnten, eine Skizze für die Dekoration zu entwerfen. Sie würden gar nicht weiter beteiligt werden - was wir wünschen ist lediglich für die Übertragung auf die Bühne eine Skizze von Ihnen zu erhalten aus der wir für die Dekoration Anregungen schöpfen könnten.

Wir glauben den Charakter von Ibsens Familientragödie könnte kein anderer Maler so treffen wie Sie - und wir können keine ernstere und schönere Totenfeier denken als diese Aufführung.

Und darum bitten wir Sie sehr herzlich, unserer Aufforderung Folge zu leisten. *Diese Skizze* müsste durch die Fenster die Aussicht auf die Landschaft zeigen - im übrigen überlassen wir die Ausführung völlig Ihnen. Nochmals betone ich, daß Sie in keiner Weise durch das unruhige Getriebe des Theaters in Ihrer künstlerischen Arbeit gestört werden sollen, daß wir Sie lediglich um diese eine Skizze bitten.

Allerdings wäre uns sehr viel daran gelegen, wenn wir Ihre Arbeit möglichst rasch bekämen. Ich bitte Ihre Antwort direkt an die Direktion des Deutschen Theaters zu adressieren.

Max Reinhardt läßt Sie bestens grüssen - ebenso bitte ich Sie meine Grüsse entgegenzunehmen.

[Félix Holländer réitère une proposition orale de collaboration, en demandant « une esquisse de décor ». Hormis une seule exigence - que la fenêtre laisse voir le paysage - l'artiste a toute licence. F. Holländer insiste par deux fois sur le fait qu'il ne sera pas dérangé dans son travail, mais souligne le caractère urgent de sa demande.]

B - Courrier (10.09.1906) d'Arthur Kahane, collaborateur de Max Reinhardt, à Edvard Munch, archives MM (publié in cat. 1976, Zürich, *Munch und Ibsen*, p. 51)

Sehr verehrter Herr Munch,

Wir haben die Skizzen bekommen und werden natürlich alle Details verwenden. Jedenfalls unseren besten Dank ! Wir sind ganz entzückt davon. Noch vermissen wir aber weitere Details, und zwar die seinerzeit versprochenen, die Ihnen Ihr Freund aus Norwegen schicken sollte, und vor Allem bitten wir Sie, uns möglichst bald die versprochenen Stimmungsskizzen zu schicken, da die Proben nächste Montag beginnen und die Eröffnung des neuen Theaters drängt. Sehr wichtig erscheinen uns Farbe und Muster der Tapete.

Mit den besten Grüssen von Director Reinhardt und mir

Ihr ergebener Arthur Kahane.

[Arthur Kahane accuse réception des esquisses. Il réclame certains détails et autres esquisses promises car les répétitions commencent la semaine suivante.]

C - Courrier (06.10.1906) d'Efraim Frisch, collaborateur de Max Reinhardt, à Edvard Munch, archives MM (publié in cat. 1976, Zürich, *Munch und Ibsen*, pp. 51-52)

Sehr geehrter Herr,

Wir haben Ihre Anregungen bezüglich der Dekoration leider nicht mehr verwenden können, weil die Dekoration bereits bestellt und das Arrangement der Szenen schon so weit feststeht, daß nicht mehr daran gerüttelt werden kann. Es wird jedoch auch so, wie es jetzt ist, sehr gut sein.

Dagegen würden wir Sie bitten, uns für die Landschaft des Hintergrundes und für die Details im Blumenzimmer noch einige Skizzen zu entwerfen.

Ferner möchten wir noch etwas darüber hören, wie Sie sich die Beschaffenheit der Fenstervorhänge und die Art, sie zu hängen, gedacht haben, ob es Peluche sein soll im Ton der Möbel-Überzüge oder anders. –

Sehr erwünscht wäre Herrn Direktor Reinhardt auch eine Stimmungsskizze beim Schluß des ersten Aktes. Die Situation ist folgende : Manders und Frau Alving stehen vor dem Tisch in der Mitte und sehen gebannt nach dem Blumenzimmer, aus welchem das Geflüster Reginens und Oswalds hereindringt. 'Gespenster, Gespenster'. Damit schließt der Akt. Für diese Stellung eine Anregung von Ihnen zu haben, wäre uns sehr willkommen. Wir müssen Sie jedoch bitten, diese Dinge so rasch als möglich zu machen, da die letzten Proben nun kommen und kein Aufschub mehr möglich ist.

Mit vorzüglicher Hochachtung

Efraim Frisch.

P.S. Die gewünschten 100 M gehen heute an Sie ab. Bezüglich Ihres Kommens, werden wir Ihnen Nachricht geben, sobald die Dekoration fertig und auf der Bühne des neuen Hauses aufgestellt ist. – Auch was den Fries betrifft, ist der dafür in Aussicht genommene Raum noch gar nicht soweit, daß man schon jetzt darüber etwas bestimmen könnte. – Wir wiederholen unsere Bitte um Beschleunigung der uns noch erwünschten Skizzen.

[Efraim Frisch explique qu'il n'a pas pu exploiter les suggestions de Munch concernant le décor, car il avait déjà été commandé. Il demande en revanche des esquisses supplémentaires concernant le paysage et la véranda, ainsi que des explications techniques concernant le mobilier et les tissus d'ameublement.

Il fait part du souhait de Max Reinhardt d'avoir une « esquisse d'ambiance » pour la fin du premier acte.]

D - Courrier (28.01.1907) d'Arthur Kahane, du Deutsches Theater, à Edvard Munch (adresse : Hôtel Habsburger Hof, Berlin), archives MM :

Sehr geehrter Herr Munch,

Wir bestätigen hiermit die zwischen Ihnen und Direktor Reinhardt getroffene Vereinbarung wie folgt :

Sie verpflichten sich, für die Aufführung von Ibsen's 'Hedda Gabler' einige Entwürfe zu liefern. Das Deutsche Theater verpflichtet sich, für die Verwendung dieser Entwürfe einschl. Ihrer Arbeit in Norwegen (Anregungen etc.) M 750.- zu bezahlen und ferner Ihnen die Entwürfe nach dem Gebrauch (d.h. bald nach der Erstaufführung)

zurückzugeben.

Hochachtungsvoll

i.a. Direktion des Deutschen Theaters Arthur Kahane

[« Cher Monsieur Munch,

Nous confirmons par la présente l'accord conclu entre vous et le directeur Mr Reinhardt, comme suit :

Vous vous engagez à produire quelques esquisses pour la création d'*Hedda Gabler* d'Ibsen. Le Deutsches Theater s'engage à payer pour l'utilisation des esquisses ainsi que pour votre travail en Norvège (recherches...) la somme de 750 DM, et de plus à vous restituer les esquisses après utilisation (c.à.d. peu après la première).

Avec toute notre considération,

La direction du Deutscher Theater,

Arthur Kahane ».]

E - Courrier (02.02.1907) d'Edmund Reinhardt, du Deutsches Theater, à Edvard Munch (adresse : Hôtel Habsburger Hof, Berlin), archives MM.

Sehr geehrter Herr Munch,

Wir bestätigen Ihnen hierdurch, dass wir von Ihnen 7 Skizze zu 'Hedda Gabler' erhalten haben, müssen Sie jedoch gleichzeitig darauf aufmerksam machen, dass wir eine Verantwortung für etwaige Erschädigungen der Skizzen nicht übernehmen, da diese nicht verglast sind.

Hochachtungsvoll

Die Direktion des Deutschen Theaters zu Berlin

i.a. Edmund Reinhardt

[« Cher Monsieur Munch,

Nous vous confirmons par la présente, que nous avons reçu de vous 7 esquisses d'*Hedda Gabler*, mais nous nous devons en même temps d'attirer votre attention sur le fait que nous déclinons toute responsabilité en cas de dommages, car celles-ci ne sont pas sous verre.

Avec toute notre considération,

La direction du Deutscher Theater de Berlin,

Edmund Reinhardt. »]

F - Carte postale (14.02.1907) du Deutsches Theater (non signée) à Edvard Munch (adresse : Hôtel Habsburger Hof, Berlin), archives MM.

Sehr veehrter Herr Munch,

Herr Bahr lässt Sie freundlichst bitten, morgen (Freitag) um 11 Uhr - wenn es Ihnen irgendwie möglich ist - gütigst sich hier im Kammerspielhaus zur Probe von 'Hedda Gabler' einfinden zu wollen, da er dringend mit Ihnen über einige Dekorationsfragen

sprechen möchte.

Mit dem Ausdruck vorzüglicher Hochachtung, ergebenst

[stempel] Deutsches Theater zu Berlin

[« Cher Monsieur Munch,

Monsieur Bahr vous prie cordialement d'avoir l'obligeance de vous rendre demain (vendredi) à 11 h – si cela vous est possible – à la répétition d' *Hedda Gabler* aux Kammerspiele , car il aimerait s'entretenir d'urgence avec vous de quelques questions de décoration.

Avec l'expression de notre considération distinguée,

(Tampon) Deutsches Theater de Berlin ».]

Annexe 8 : Traduction d'extraits de courriers d'Edvard Munch à Ludvig Ravensberg, archives MM.

A - Lettre non datée (été 1906), envoyée de Bad Ilmenau (Thuringe)

Cher Ludvig !

Peux-tu me rendre encore un service - Si tu peux te souvenir d'un intérieur qui convienne au grand salon des *Revenants* d'Ibsen avec des chaises, des tables et autres choses de ce genre, tu me rendrais un grand service. Je vais en effet faire des dessins sur *Les Revenants* pour un théâtre à Berlin. Tu peux sûrement en discuter avec des gens de théâtre dans un café et trouver quelque chose. Je n'ai que quelques jours pour cela !

Je te le revaudrai. Donne-moi un peu des nouvelles ou demande au divin Gierløff de me donner des nouvelles - Comment va l'infidèle Ingse. Je vais pouvoir calmer mes nerfs avec ces forêts magnifiques.

[...]

Ton dévoué Edv Munch

B - Lettre non datée (été 1906), envoyée de Bad Kösen, Thuringe

Cher Ludvig !

Peux-tu me donner quelques détails sur un jardin d'hiver - Comment la porte s'ouvre sur le salon - Peux-tu me faire un dessin d'un tel jardin - Comment sont les meubles et comment les plantes sont arrangées .

Dis-moi aussi s'il faut des rideaux autour de la porte et de quel genre. Aussi si on doit suspendre au-dessus des fenêtres du salon des rideaux tout en haut - comme tu vois ici [esquisse]

Surtout, à quoi ressemble une ouverture vers un jardin d'hiver ? Simplement à une grande porte ?

Je préférerais ne pas avoir ces demi-rideaux tout en haut donc dis-moi si c'est

possible de les éviter - si cela suffit d'avoir des rideaux droits transparents.

Va chez les Nørregaard s'il te plaît et demande à Madame Nørregaard - j'attends que tu m'annonces quand tu viens - télégraphe.

Ton dévoué

Edvard Munch

C - Lettre non datée, envoyée de Bad Kösen, Thuringe

Cher Ludvig

Si tu es prêt à partir prends tous les documents que tu peux trouver sur *Les Revenants* - le directeur de théâtre veut un plan d'ensemble pour la pièce des *Revenants* comme le dessin en dessous te le montre [...]

[esquisse]

Je lui ai proposé une pièce rectangulaire simple - j'espère te voir - ce sera vraiment sympathique

Ton ami dévoué E Munch

D - Lettre non datée (certainement entre le 31 octobre et le 5 novembre 1906), envoyée de Bad Kösen

Cher Ludvig !

Peux-tu s'il te plaît te mettre en chasse le plus tôt possible, et faire quelques propositions (1) pour *Les Revenants* – il nous reste encore quelques jours – peux-tu me donner l'avis de vrais spécialistes : est-il judicieux de mettre d'anciens meubles norvégiens [...]

Peux-tu, s'il te plaît, faire dans les huit jours quelques propositions pour le mobilier d'*Hedda Gabler* et m'en donner quelques traits caractéristiques – En échange, je te mettrai de côté de quoi faire un petit séjour ici –

Mon système nerveux détruit et ma vie de vagabond font que je n'ai malheureusement pas mis d'ordre dans mes finances mais cela va venir. Mais essaye donc de trouver ce que tu peux – *Hedda Gabler* peut être une maison norvégienne moderne, avec éventuellement une construction en bois (2) moderne – On peut y mêler de beaux meubles modernes et une partie d'imitation du style norvégien.

Ce que tu peux trouver de renseignements sur *Les Revenants* doit être envoyé dans les trois jours.

Ton dévoué Edv. Munch

« udkast » : signifie à la fois « projet » et « esquisse », « croquis ». Mais il est curieux que Munch demande des croquis.

« trekonstruksjon »

E - Lettre non datée (avant le 8 novembre très probablement)

Lettre-bacille Bad Kösen 1906

Cher Ludvig !

Merci pour les recherches effectuées . Tu n'as pas besoin de te fatiguer autant pour Hedda Gabler pour le moment, puisque la première n'a lieu qu'en décembre. Je crois que j'ai trouvé ce qu'il fallait pour Les revenants, et tes avis correspondent à mes esquisses – Les allemands auraient voulu en avoir d'autres, mais je les en ai découragés –

J'ai vu Fahlstrøm , et il pensait que cela devrait être du « style dragon » (1) , ce que je n'étais pas surpris d'entendre de la part d'un directeur.

Plus tard je te demanderai de trouver une photographie d'une pièce convenant à Hedda Gabler – mais ça ne presse pas – Si j'avais reçu une rémunération suffisante, j'aurais pu consacrer plus de travail à l'affaire, mais c'est insignifiant ce que je reçois -

[....]

Ton ami et dévoué Don Edvardo Munchen

(1) « Dragestil » : certainement ce qu'on appellerait aujourd'hui le style Viking

F - Lettre non datée (certainement entre le 8 et le 26 novembre 1906), envoyée de Charlottenburg.

Cher Ludvig !

Je suis assis dans un café, totalement épuisé après une nuit de plus – et je te vois, perdu, errer dans Copenhague en maudissant le misérable cousin qui a manqué à tous ses devoirs d'hospitalité norvégienne – Je suis vraiment désolé que les circonstances ne m'aient pas été favorables – je te revaudrai ça.

Ce maudit théâtre ne veut toujours pas sortir l'argent qui m'est dû – il me nourrit de bonnes paroles – j'espère pourtant que tu as reçu encore quelque chose pour tes propositions - En tout cas, nous avons eu quelques belles heures ensemble, comme seuls des cousins peuvent en avoir –

Comme tu le comprends, je me remets tout juste, après la longue « cure de massage ». Peux-tu réserver « le courrier » pour moi chez Gierløff – Bad Kösen – Thuringe. Je retourne dans quelques jours à Bad Kösen.

Merci beaucoup pour la peine que tu t'es donnée - Reinhardt était furieux que tu sois parti – il voulait avoir ton avis sur la pièce –

[esquisse] Voici assis un drôle de type grisonnant

Ton dévoué

Edvard Munch

Ecris à Hippodrom am Knie

G - Lettre non datée (entre fin novembre 1906 et début janvier 1907), envoyée de Bad Kösen

Cher Ludvig,

Peux-tu avoir la gentillesse de me donner les éclaircissements suivants – Où peut-on trouver les meubles d'*Heddagabler* [sic] - Combien coûte un fauteuil en bois norvégien – Combien coûte un sofa en bois –

[Illustrations de chaise et sofa – Ravensberg a ajouté divers prix et commentaires au crayon]

Combien coûtent des revêtements de table et des tapis artificiels ? Combien coûte une tenture de porte ?

Peut-on trouver ces choses le plus vite possible ? Combien coûtent des chaises en bois ordinaires ? Peux-tu trouver du tissu qui convienne à la tenture de la porte – noir avec des fleurs rouges – Un tapis de table norvégien assorti –

S'il y a quelque chose dans les journaux norvégiens sur le tableau d'Ibsen, demande à Gierløff d'expliquer qu'il est fait à partir de mes esquisses – Le paysage a été très mal rendu –

Comment vas-tu

Ton dévoué E Munch - Bad Kösen

H - Lettre non datée (début janvier 1907)

Cher Ludvig !

Merci beaucoup de ton aide – Les meubles sont arrivés, mais je n'ai pas encore reçu l'annonce qu'ils soient sortis des caisses – C'est très difficile de s'occuper d'un théâtre – je ne le referai pas de si tôt –

Peux-tu s'il te plaît envoyer les deux choses la table et la barrière si tu reçois un télégramme, pas avant

Peux-tu s'il te plaît regarder s'il est possible de trouver une étagère comme celle-ci [esquisse] en couleur naturelle

Il se pourrait que j'aie aussi besoin d'un fauteuil et d'un sofa de plus, ce dernier meilleur marché pour la pièce du fond

Peut-être que j'utiliserai aussi un fauteuil comme ceci [esquisse] couleur naturelle

Je voudrais de préférence ces nouveaux meubles en couleur naturelle, teinte jaune brun – Ecris-moi donc sur tout ceci et numérote les différents objets pour que je puisse te télégraphier les numéros

Je te souhaite une bonne année

Ton ami dévoué

Edvard Munch

Les Revenants sont à l'affiche depuis bientôt deux mois.

Annexe 9 : Henrik Ibsen dans la bibliothèque d'Edvard Munch

(archives MM).**En version originale :**

Henrik Ibsen, *OEuvres complètes*, Edition populaire, second volume (*Les Guerriers à Helgeland, La Comédie de l'Amour, Les Prétendants à la couronne*), Copenhague, Gyldendal, 1898 .

[Cette édition a de nombreuses pages non découpées.]

OEuvres complètes, Edition commémorative, Christiania et Copenhague, Gyldendal, 1908 : 5 vol.

Rosmersholm, Copenhague, Gyldendal, 1886 ;

Les Soutiens de la Société, Copenhague, Gyldendal, 1877, 2^e édition (dédié « A Edvard Munch de la part de G et F Grönvold ») ;

John-Gabriel Borkman, Copenhague, Gyldendal, 1896, 2^e édition [deux exemplaires dont celui de sa soeur : inscription, « Laura Munch, Noël 1896 »].

Lettres, Copenhague - Christiania, Gyldendal, 1904, 2^e vol.

[La plupart des pages sont coupées, mais non les notes explicatives.]

Sigurd Høst, *La Poésie d'Ibsen et Ibsen lui-même*, Oslo, Gyldendal, 1927 ;

En langues étrangèresAllemande :

Gespenster, Universal Bibliothek n°1828, Leipzig.

[Acheté à la librairie O. Sohn, Weimar. 2 exemplaires dont un non lu.]

Hedda Gabler, Universal Bibliothek n°2773, Leipzig [2 ex.] ;

Brand, Universal Bibliothek n°1531-1532 [2 ex.] ;

Française :

Sigurd Høst, *Henrik Ibsen*, Librairie Stock, Delamain, Boutelleau & Cie, 1924.

[La plupart des feuilles ne sont pas coupées. Seul un chapitre a été lu : *Empereur et Galiléen*.]

[« Une pièce typique d'une maison norvégienne, parfaitement tenue et quelque peu démodée, en dehors de la ville. Une sorte de grande salle qui représente la pièce centrale de la maison et en même temps le salon, où Mme Alving se trouve la plupart du temps. Cela doit donc être quelque chose de tout à fait sérieux, simple, presque ascétique, mais en même temps qui trahit la sensualité et la brutalité grossière du chambellan défunt, donc en aucun cas d'un goût parfait.

En même temps, cette pièce doit avoir des secrets, de sombres coins et recoins avec d'étranges meubles démodés qui, dans l'obscurité par exemple, peuvent avoir un effet inquiétant. La pièce pourrait peut-être avoir des lambris jusqu'à mi-hauteur, et au-dessus un papier peint décoloré, mais pas forcément clair. (Un croquis de ceci serait très souhaitable.) Le jardin d'hiver (au fond) est plus clair, et la cage d'escalier, pour autant

qu'on puisse la voir à travers la porte de gauche, est également plus vivante, et rappelle spécialement le chambellan et capitaine Alving. Pour la couleur du revêtement du fauteuil et des rideaux, en peluche ou quelque chose de ce genre, on pourrait envisager peut-être un violet sombre, usé. Le sol, du parquet au dessin démodé, est en partie seulement (à peu près sous la table du milieu et à gauche près de la fenêtre) couvert de tapis. A gauche à la fenêtre, devant la porte menant aux escaliers, se tient un grand fauteuil ou un petit sofa ; devant, une table à ouvrage. C'est spécialement la place de Mme Alving, également la place où Osvald, à la fin, devient fou. Près du sofa, un petit marchepied. Sur le perron, une porte à deux battants, dont un reste toujours fermé. Au milieu de la pièce, une lourde et sombre table ronde, et autour des chaises. A droite, deux portes qui mènent, devant à la salle à manger, derrière dans le corridor.

Entre les deux portes, une cheminée sur laquelle se trouvent deux vieux candélabres et, au milieu, une pendule démodée. Devant la cheminée, deux fauteuils. Contre le mur de gauche, qui sépare la cage d'escalier de la pièce, une grande armoire et des chaises droites à dossier haut.

Au fond, deux marches environ mènent au jardin d'hiver, situé un peu plus haut, dont le mur au fond est fait d'une verrière sur toute la hauteur, offrant une vue sur le paysage. Ce paysage, visible à travers la fenêtre du fond, est d'une certaine façon l'âme de la pièce : il la change à volonté, et influence considérablement l'ambiance à l'intérieur. Le plafond est à concevoir en boiseries à poutres. Entre le paysage et la pièce, il pourrait y avoir un voile de brume, qui peut considérablement s'épaissir ou s'amincir.

Acte I : Temps de pluie, terne et gris, plus clair dehors qu'à l'intérieur. Eclairage principal de la fenêtre à gauche. Vitre : mouillée, ternie. Atmosphère de pluie, terreuse et humide. Variations d'éclairage. Matin.

Acte II : Lent crépuscule. Ombres grossissantes, lourdes. Assez clair au début, ensuite de plus en plus sombre, jusqu'à ce qu'il fasse noir dehors. A l'intérieur, une lampe à pied vers la fin, qui illumine une partie de la pièce et spécialement la table, et laisse les recoins de la pièce sombres, comme des fantômes. A la fin, une légère lueur du feu derrière les fenêtres. Après-midi. Soir.

Acte III : La nuit. Lampe. Plus tard, très lentement : légère lueur du jour, qui vers la fin grossit et forme avec la lampe qui brûle un demi-jour sinistre. Tout à la fin, totale lumière du jour au fond, froide, désolée, à travers laquelle la pièce finit, avec une chute grandiose, comme une symphonie. Nuit. Petit matin.

Il nous serait nécessaire et très précieux d'avoir d'abord un croquis d'intérieur sans jeu de lumière particulier, et des croquis pour les meubles les plus importants, pour le modèle du papier peint, les lambris et les fenêtres - et ceci le plus rapidement possible, tout comme les couleurs pour les rideaux, la nappe et les étoffes des meubles, pour le bois et le papier peint.

Les esquisses d'ambiance détaillées et les changements d'éclairage peuvent attendre jusqu'à (mi-) septembre, pour nos répétitions ; elles auront une précieuse influence sur le travail artistique.. Les esquisses en détail citées plus haut sont toutefois, à cause des commandes pressantes, absolument nécessaires aussi tôt que possible, car l'exécution des commandes réclame du temps, et *Les Revenants* est la représentation

d'inauguration du nouveau théâtre.

L'intérieur chez Ibsen a jusqu'ici été incroyablement délaissé et mal traité. Il constitue pourtant, à mon avis, une part essentielle de tout ce qui, chez Ibsen, se trouve entre les lignes et qui non seulement entoure, mais aussi symbolise l'action.

Je crois fermement que nous pouvons, grâce à votre aide, accorder et distinguer les êtres et le lieu, de façon à mettre la lumière sur des profondeurs non encore prospectées de cette oeuvre grandiose, et de façon générale réaliser un travail remarquable. Jusqu'ici, la scène allemande a mis sous les feux de la rampe une étude clinique de la folie, plus ou moins réussie, et a laissé tout le reste dans l'ombre. C'est à mon avis l'inverse qu'il faut faire. [...] »_

Annexe 12 : Extrait du Journal de Gustav Schiefler : 15-16 février 1907 ; publié in Munch / Schiefler , Briefwechsel I , § 290.

Wir reisten nach Berlin, um den zukünftigen Schwiegereltern meines Schwagers Theodor in Baumsschulenweg einen Besuch zu machen. Ich fuhr aber Luise einen Tag voraus, um auf einen Sprung in Leipzig die graphische Ausstellung des Deutschen Künstlerbundes zu sehen. Am Vormittag bereits des 15. versuchte ich vergeblich, Munch im Habsburger Hof zu treffen ; am 17. wiederholte sich bei erneuertem Bemühen ein ewiges Hin und Her ; Munch war in den Kammerspielen bei den Proben zu Hedda Gabler beschäftigt. Endlich erreichte uns eine Bestellung von ihm, wir möchten dahin kommen. Zusammen mit unserer Tochter Liesel, die uns begleitete, setzten wir uns in den dunklen Zuschauerraum und ließen Munch unsere Ankunft notifizieren. Der kam dann gleich von der Bühne herunter, uns zu begrüßen und fragte uns, was wir von der Ausstattung hielten. Diese, auf Orange und Blau gestellt, wirkt in den dunklen Raum hinein sehr stark.

Wir müssen uns ganz ruhig verhalten. Sie sind oben dabei, den Kleiderstoff für die Eysoldt, welche die Hedda spielen soll, auszusuchen. Luise sagt zu Munch, nach ihrem Dafürhalten müsse sie eine violette Bluse tragen. Er läuft hinauf und veranlaßt, daß ein violetter Stoff geholt wird.

Wir verabreden uns mit ihm zum Frühstück bei Trarbach. Er kommt auch, will aber nicht mitessen. Er ist sehr nervös und kommt nicht recht aus sich heraus. Er spricht über meine Portrait-Radierung und meint, die Platte müsse jetzt wohl verstäht werden. Er will nun bald die zweite, die Landschafts-Radierung für den Katalog machen. Der zweite Mädchenkopf, den er gemacht hat, ist die « Gräfin », die ihm als Modell für das Bild eines Mordes dienst.

[Nous allâmes à Berlin rendre visite aux futurs beaux-parents de mon beau-frère Theodor [...].

Je partis un jour avant Luise, pour faire un saut à Leipzig et voir l'exposition graphique de l'Union des Artistes. Dès le matin du 15, j'essayai en vain de rencontrer Munch au Habsburger Hof . Le 17 je renouvelais mes efforts, répétant un va-et-vient incessant ; Munch était aux Kammerspiele, pris par la répétition d'*Hedda Gabler*. Enfin arriva un message de sa part ; nous pouvions venir. Avec notre fille Liesel, qui nous

accompagnait, nous nous assîmes dans la sombre salle de spectacle, et nous fîmes annoncer à Munch.

Il descendit aussitôt de scène pour nous saluer, et nous demanda ce que nous pensions du décor . Celui-ci, fait d'orange et de bleu, produit dans la pièce sombre un effet très fort.

Nous devons être totalement silencieux. En haut, ils sont en train de chercher le tissu pour le costume d'Eysoldt, qui doit jouer Hedda. Luise dit à Munch qu'à son avis, elle devrait porter un corsage violet. Il monte sur scène et envoie chercher du tissu violet.

Nous convenons d'aller prendre le petit déjeuner chez Trarbach . Il vient aussi, mais ne veut rien manger. Il est très nerveux et se contrôle à peine. Il parle de mon portrait à l'eau-forte, et pense que les planches doivent maintenant être aciérées. Il veut bientôt faire la deuxième eau-forte, le paysage, pour le catalogue. La deuxième tête de jeune fille, qu'il a faite, est la « comtesse », qui lui sert de modèle pour le tableau d'un meurtre.]

BIBLIOGRAPHIE

A - Documents de première main⁹¹⁴

Sources manuscrites :

Oslo, Munch-museet, Département de Documentation, pour l'ensemble des archives privées d'Edvard Munch, soit manuscrites soit retranscrites.

.
Notes écrites (MS N)

.
Correspondance

.
Journal de Ludvig Ravensberg.

Les manuscrits sont référencés, les lettres et les témoignages sont classés par auteur et

⁹¹⁴

Les lettres propres à l'alphabet scandinave - ø, æ, å - sont considérées comme étant dernières de l'alphabet.

ordre chronologique.

Oslo, Ibsen-senteret [Centre d'Etudes Ibsen], Université d'Oslo, pour l'ensemble des archives privées d'Henrik Ibsen, retranscrites.

Oslo, Bibliothèque Nationale, Université d'Oslo, pour les archives du Théâtre National (consultation des programmes et photographies).

Sources imprimées :

IBSEN Henrik : Texte original *Samlede Verker : I – Ungdomskuespill og historiske dramaer, dikt 1850-1864* [Oeuvres complètes : I – Pièces de jeunesse et drames historiques, poèmes 1850-1864], Oslo, Gyldendal, 1992, 424 p. *Nutidsdramaer* [Les Pièces contemporaines], Oslo, Familievennen, 1997, 522 p. Traductions *Poésies*, Paris, Mercure de France, 1907, 303 p. (trad. du norvégien par Charles de Birgault de Casanove). *The Master builder and other plays*, Londres, Penguin, 1958, 376 p. (trad. du norvégien par Una Ellis-Fermor). *Plays : The Pillars of Society – John-Gabriel Borkman – When we dead awaken*, Londres, Eyre Methuen, 1980, 315 p. (intr. et trad. du norvégien par Michael Meyer). *Peer Gynt*, texte, documents et commentaires autour du spectacle du T.N.P., BEBA, 1981, 184 p. (trad. du norvégien par François Régnault). *John-Gabriel Borkman*, Arles, Actes Sud, 1985, 104 p. (1896, trad. du norvégien par le comte Prozor). *Plays : Ghosts – The Wild duck – The Master builder – An enemy of the people*, New York, Washington Square Press, 1986, 514 p. (intr. et trad. du norvégien par Michael Meyer). *Hedda Gabler*, Arles, Actes Sud, 1987, 99 p. (coll. Actes Sud Papiers, adaptation de Michel Vittoz) *Les Douze dernières pièces*, 4 vol., Paris, Imprimerie Nationale, 1991 (coll. Le Spectateur Français). *John-Gabriel Borkman – Une mise en scène de Luc Bondy*, Solin, Odéon, Théâtre de l'Europe, 1993, 156 p. (adaptation française de Michel Butel). *Peer Gynt*, Paris, Flammarion, 1994, 339 p. (intr. et trad. du norvégien par Régis Boyer). *Les Prétendants à la couronne*, Paris, Le Porte-Glaive, 1994, 251 p. (1863, intr. et trad. du norvégien par Régis Boyer). *Empereur et Galiléen*, Paris, Editions théâtrales, 2000, 308 p. (1873, trad. du norvégien par Denise Bernard-Folliot).

MUNCH Edvard : « Mein Freund Przybyszewski », *Pologne Littéraire*, 15.12.1928. « *Livsfrisen* [La Frise de la Vie] », catalogue d'exposition Blomqvist, Christiania, 1918. *Livsfrisens tilblivelse* [La Genèse de la Frise de la Vie], Christiania, 1929. *Brev til familien* [Lettres à sa famille], édité par Inger Munch, Oslo, Tanum, 1949, 307 p. *Edvard Munchs brev fra Dr Med. Linde* [Lettres d'Edvard Munch au Dr Linde], Oslo, Dreyer, 1954, 95 p. « Alfa og Omega [Alpha et Oméga] », extr. de cat. expo. 1981, Oslo, *Alfa og Omega*, pp. 11-38. « Den fri kjarlighedsby [La Cité de l'amour libre] », extr. de cat. expo. 1981, Oslo, *Alfa og Omega*, pp. 61-76. « Journal inédit » (notes 1889-1892, 1906-1908), extr. de cat. expo. 1991-92, Paris-Oslo, *Munch et la France*, pp. 341-364 (trad. du norvégien). MUNCH Edvard – SCHIEFLER Gustav, *Briefwechsel, I : 1902-1914*, Hambourg, Verlag Verein für Hamburgische Geschichte, 1987, 540 p.. *Briefwechsel, II : 1915-1943*, Hambourg, Verlag Verein für Hamburgische Geschichte, 1990, 312 p. BANG Erma Holmboe, *Edvard Munchs kriseår – Belyst i brever* [L'année de crise d'Edvard Munch – à la lumière des lettres - Correspondance entre Edvard Munch et Jappe Nilssen], Oslo, 1963, 118 p.

Fortune critique, témoignages, essais et littérature contemporains aux sources

BOUILLON Jean-Paul, dir., *La Promenade du critique influent – Anthologie de la critique d'art en France 1850-1900*, Paris, Hazan, H2A, 1990, 433 p.

CRANE Walter, *The Decorative illustration of books*, Londres, Senate Studio, 1994, 243 p. (1896).

- DENIS Maurice, *Le Ciel et l'arcadie*, textes réunis, présentés et annotés par J.P. BOUILLON, Paris, Hermann, 1993, 237 p. (coll. *Savoir sur l'art*).
- Edvard Munch som vi kjente ham - Vennene forteller [Edvard Munch tel que nous le connaissions – Témoignages d'amis], Oslo, Dreyer, 1946, 221 p.
- EGAN Michael, ed., *Ibsen – The critical heritage*, Londres, Routledge & Kegan Paul, 1972, 505 p. (*The Critical Heritage Series*, XV).
- GIERLØFF Christian, *Edvard Munch selv [Edvard Munch en personne]*, Oslo, Gyldendal, 1953, 295 p.
- GLØERSEN Inger, *Den Munch jeg møtte [Munch lorsque je le rencontrais]*, Oslo, Gyldendal, 1956, 133 p.
- HAMSUN Knut, *Littérature à la mode et autres textes*, Paris, Joseph K., 1996, 122 p. (1891, trad. du norvégien).
- HØST Sigurd, « Ibsen-portretter [Les portraits d'Ibsen] », *Kunst og Kultur*, n°15, Oslo, Gyldendal, 1928, pp.1-12.
- JOYCE James, « When we dead awaken » (1900), extr. de J. McFARLANE, ed., *Discussions of Henrik Ibsen*, Boston, 1962, pp. 61-65.
- JÆGER Hans, *Fra Kristiania Bohêmen [De la bohème de Christiania]*, Oslo, Gyldendal, 1997, 178 p. (Christiania, 1885).
- KIELLAND Alexander, *Else*, Paris, Ernest Leroux, 1920, 136 p. (1881, coll. *Bibliothèque scandinave*, intr. et trad. du norvégien par Alfred Jolivet).
- KROHG Christian, *Albertine*, Oslo, Gyldendal, 1967, 123 p. (1886). *Å fylle sin sjel med tidens tanker, Artikler og portretter [Nourrir son âme des pensées de l'époque, articles et portraits]*, Oslo, Gyldendal, 1988, 98 p.
- LESSING Gotthold, *Laocoon*, Paris, Hermann, Paris, 1990, 240 p. (1766, coll. *Savoir sur l'art*, trad. de l'allemand).
- LUGNE-POE Aurélien, *La Parade - Souvenirs et impressions de théâtre*, 4 vol., Paris, Gallimard, 1930-1933.
- OBSTFELDER Sigbjørn, *Poésies complètes, poèmes en prose, nouvelles*, P.J. Oswald, 1974, 195 p. (coll. *Unesco*, trad. du norvégien). *A Priest's Diary*, Norvik Press, 1987, 75 p. (Oslo, 1900, trad. du norvégien).
- PRZYBYSZEWSKI Stanislaw & al., *Das Werk des Edvard Munch – Vier Beiträge von S. Przybyszewski, Dr F. Servaes, W. Pastor, J. Meier-Graefe*, Berlin, S. Fischer, 1894. *Quickborn [texte d'A. Strindberg, illustrations d'E. Munch]*, Berlin, 1897, n°4. *Erinnerungen an das literarische Berlin*, Munich, Winkler, 1965, 315 p.
- SHAW George Bernard, « The lesson of the plays » (1913), extr. de J. McFARLANE, ed., *Discussions of Henrik Ibsen*, Boston, 1962, pp. 1-6.
- SNORRE, *Olav den helliges Saga [La saga de Saint Olav]*, Oslo, Gyldendal, 1941, 292 p. (Christiania, 1899 ; avec illustrations d'E. Werenskiold, H. Egedius, C. Krohg, G. Munthe).
- SKREDSVIG Christian, *Dage og naetter blandt kunstnere [Jours et nuits entre artistes]*, Oslo, Gyldendal, 1943, 236 p. (Christiania, 1908).
- STENERSEN Rolf, *Nærbilde av et geni [Portrait en gros plan d'un génie]*, Oslo,

- Gyldendal, 1945, 265 p.
- STRINDBERG August, *Théâtre cruel et théâtre mystique*, Paris, Gallimard, 1964, 285 p. (coll. Pratique du théâtre). *OEuvres complètes*, Paris, L'Arche, 1986, 7 vol.
- WIERS-JANSSEN Hans, *Nationalteatret gjennom 25 år 1899-1924 [25 ans au Théâtre National, 1889-1924]*, Christiania, Gyldendal, 1924.
- ZOLA Emile, « Le Naturalisme au théâtre » in *OEuvres complètes*, t.XI, Paris-Lausanne, Cercle du livre précieux, 1968, pp. 265-556 (1881).

B - Ouvrages sur Henrik Ibsen, le théâtre, la littérature

- BABLET Denis, *La Mise en scène contemporaine, vol. I : 1887-1914*, La Renaissance du Livre, 1968 (coll. Dyonisos, Petite Encyclopédie du théâtre).
- BANU Georges, *Le Théâtre ou l'instant habité*, Paris, L'Herne, 1993, 203 p.
- BERGMAN Ingmar et MARKER Frederick, « Bergman's Borkman : an interview », *Theater*, n°17, 1986, pp. 48-55.
- BEYER Edvard, dir., *Norges litteraturhistorie - Fra Ibsen til Garborg [Histoire littéraire de la Norvège – D'Ibsen à Garborg]*, vol. III, Oslo, Cappelen, 1975, 591 p.
- BEYER Edvard, dir., *Norges litteraturhistorie - Fra Hamsun til Falkberget [Histoire littéraire de la Norvège – De Hamsun à Falkberget]*, vol. IV, Oslo, Cappelen, 1975, 687 p.
- BIEN Horst, *Henrik Ibsens realisme [Le Réalisme d'Henrik Ibsen]*, Université d'Oslo, 1975, 340 p.
- BOYESEN Hjalmar, *A commentary on the works of Henrik Ibsen*, Londres-New York, Russel & Russel, 1973, 317 p. (1894, trad. du norvégien).
- BRANDES Georg & BEYER Edvard, *Henrik Ibsen*, Nantes, L'Elan, 1991, 95 p. (trad. du danois et du norvégien).
- BRODAL Jan, « Stanislaw Przybyszewski and Dagny Juel – a literary partnership », extr. de *Totenmesse – Modernism in the culture of Northern and Central Europe*, Varsovie, 1996, pp. 187-200.
- CHAMBERLAIN John, *Henrik Ibsen : The Open vision*, Londres, 1982, 223 p.
- CORVIN Michel, *Dictionnaire encyclopédique du théâtre*, Paris, Bordas, 1991, 940 p.
- EWBANK Inga-Stina, « Ibsen and Shakespeare : Reading the Silence », *Ibsen at the Centre for Advanced Study*, Oslo, 1997, pp. 85-103.
- FERGUSON Robert, *Henrik Ibsen – Mellom evne og higen [Henrik Ibsen – Entre désir et capacité]*, Oslo, Cappelen, 476 p. (version anglaise : *Henrik Ibsen – A new biography*, Londres, 1996, Richard Cohen, 466 p.)
- FERGUSON Francis, « Ghosts : The tragic rhythm in a small figure », extr. de *Ibsen, a collection of critical essays*, Englewood Cliffs (N.J.), 1965, pp. 109-119 (1949).

- GENETTE Gérard, dir. , *Esthétique et Poétique*, Paris, Le Seuil, 1992, 245 p.
- GRAY Ronald, *Ibsen, a dissenting view – A study of the last twelve plays*, London-New York – Melbourne, Cambridge University Press, 1977, 231 p.
- GRODDECK Georg, « *Peer Gynt* », extr. de *Ibsen, a collection of critical essays*, Englewood Cliffs, 1965, pp. 63-79 (1950).
- HELLAND Frode, « Irene : objekt eller subjekt ? [Irene : objet ou sujet ?] », extr. de L. WÆRP, dir., *Livet på likstrå*, Oslo, 1999, pp. 125-148.
- HELLER Hermine, « Un impressionniste autrichien : Max Reinhardt », *Revue d'histoire du théâtre*, 1961-4, Ed. Michel Brient, pp. 318-321.
- HIEBEL Hans, *Henrik Ibsens psychoanalytische Dramen – Die Wiederkehr der Vergangenheit*, Munich, W. Fink, 1990, 243 p.
- HØST Sigurd, « Ibsen-portretter [Les Portraits d'Ibsen] », *Kunst og Kultur*, n°15, Oslo, Gyldendal, 1928, pp.1-12.
- HÅKONSEN Daniel, *Henrik Ibsens realisme*, Oslo, Aschehoug, 1957, 166 p. *Henrik Ibsens 'Peer Gynt'*, Oslo, Gyldendal, 1967, 169 p.
- HÅRÅS Hans, '*Peer Gynt*' – *En drøm om en drømmer og hans drøm* [*'Peer Gynt'* – *Un rêve sur un rêveur et son rêve*], Oslo, Gyldendal, 1995, 158 p. *Ibsen, Agora - journal for metafysisk spekulasjon*, 2-3/93, Oslo, Aschehoug, 1993, 310 p. *Ibsen*, Paris, 1999, 301 p. (coll. Europe - Revue littéraire mensuelle). *Ibsen, a collection of critical essays*, Englewood Cliffs (N.J.), Prentice Hall Inc., 1965, 170 p. *Ibsen at the Centre for Advanced Study*, Oslo, Scandinavian University Press, 1997, 277 p.
- JAKOBSEN Asbjørn, « Ibsens bruk av Bibelallusjoner i samtidsskuespillene [L'utilisation de références bibliques par Ibsen dans les pièces modernes] », *Edda*, Oslo, LXXXIV, 1994, pp. 209-223.
- JAMES Henry, « On the occasion of *Hedda Gabler* », extr. de J. McFARLANE, ed., *Discussions of Henrik Ibsen*, Boston, 1962, pp. 54-60 (1948).
- JASPERS Karl, *Strindberg et Van Gogh*, Paris, Les Editions de Minuit, 1953, 287 p. (coll. Arguments, trad. de l'allemand).
- JOHANSEN Terje, *Om Gengangere av Henrik Ibsen [A propos des Revenants d'Henrik Ibsen]*, Oslo, Karnov, 1997, 96 p.
- JOHNSTON Brian, « The Demons of *John-Gabriel Borkman* », extr. de C. DAVIDSON, *Drama in the twentieth century*, New York, AMS, 1984, pp. 57-72.
- KINDERMANN Heinz, « Max Reinhardt und das Theater seiner Zeit », extr. de *Theatergeschichte Europas*, vol. VIII : *Naturalismus und Impressionismus, t.1 : Deutschland, Österreich, Schweiz*, Salzburg, 1968, pp. 291-723.
- KNUTSEN Nils M., *Hamsun*, Oslo, Aschehoug, 1975, 95 p.
- KOKKOS Yannis, « Le retour du théâtre à l'italienne et de l'image », *Alternatives théâtrales*, n°12, 1982, pp.5-7.
- LEJEUNE Philippe, *Je est un autre – L'autobiographie, de la littérature aux médias*, Paris, Le Seuil, 1980, 333 p. (coll. Poétique).
- LEVY G., « Skulptur som intertekst i *Når vi døde vågner* [La sculpture comme intertexte dans *Quand nous nous réveillerons d'entre les morts*] », *Agora*, n°2-3, 1993,

- pp. 311314.
- McFARLANE James, ed., *Discussions of Henrik Ibsen*, Boston, D.C. Heath, 1962, 110 p.
- MARKER Fredericks & Lise-Louise, *Ibsen's lively art – A performance study of the major plays*, Cambridge University Press, 1989, 252 p.
- MAYERSON Caroline, « Thematic symbols in *Hedda Gabler* », *Ibsen, a collection of critical essays*, Englewood Cliffs, 1965, pp. 131-138 (1960).
- MEYER Michael, *Henrik Ibsen*, Londres, Cardinal Sphere, 1967, 907 p.
- MEYER Michael, *August Strindberg*, Paris, Gallimard, 1993, 833 p. (1985, trad. de l'anglais).
- NORTHAM John, *Ibsen's dramatic method : a study of the prose drama*, Londres, Faber and Faber, 1953, 232 p. *Ibsen - A critical study*, Cambridge University Press, 1973, 237 p.
- NOWAKOWSKA-SITO Katarzyna, « Expression of the 'naked soul' and European art at the turn of the century », extr. de P. PASZKIEWICZ, dir., *Totenmesse – Modernism in the culture of Northern and Central Europe*, Varsovie, 1996, pp. 27-40.
- PALMIER Jean-Michel, *L'Expressionnisme et les arts, I – Portrait d'une génération*, Paris, Payot, 1979, 358 p. *II – Peinture, théâtre, cinéma*, Paris, Payot, 1980, 332 p. *Paris-Berlin 1900-1933 – Rapports et contrastes France Allemagne : Art, architecture, graphisme, littérature*, Paris, Ed. Centre Georges Pompidou, Gallimard, 1992, 757 p.
- PETTERSEN WÆRP Lisbeth, « Dunkelhetens estetikk – En retorisk lesning av Ibsens *Når vi døde vågner* [L'Esthétique des ténèbres – Une lecture rhétorique de *Quand nous nous réveillerons d'entre les morts* d'Ibsen] », *Edda*, LXXXIV, Oslo, 1994, pp. 239254.
- REKDAL Ann-Marie, « Noe skjønt - lokkende - og modig - En lacaniansk analyse av *Hedda Gabler* [Quelque chose de beau – désirable – et courageux – Une analyse lacanienne de *Hedda Gabler*] », *Edda*, LXXXIV, Oslo, 1994, pp. 225-238.
- RICHARD Lionel, *Expressionnistes allemands*, Paris, Maspero, 1974, 358 p.
- ROBICHEZ Jacques, *Le Symbolisme au théâtre : Lugné-Poe et les débuts de l'OEuvre*, Paris, L'Arche, 1957, 568 p.
- RØNNING Helge, « The Unconscious Evil of Idealism and the Liberal Dilemma : An Analysis of Thematic Structures in *Emperor and Galilean* and *The Wild Duck* », extr. de V. YSTAD, dir., *Ibsen at the Centre for Advanced Study*, 1997, pp. 171-201.
- ROTTEM Øystein, *Biografien om Knut Hamsun - Guddomelig galskap [Biographie de Kunt Hamsun – La Folie divine]*, Oslo, Gyldendal, 1998, 147 p.
- SARRAZAC Jean-Pierre et MARCEROU Philippe, *Antoine, l'invention de la mise en scène - Anthologie des textes d'André Antoine*, Centre National du Théâtre, Actes Sud-Papiers, 1999, 266 p.
- SLATAPER Scipio, *Ibsen*, Biblioteca Vallecchi, 1977, 237 p.
- STEINER George, *La Mort de la tragédie*, Le Seuil, Paris, 1965, 254 p. (1961, trad. de l'anglais).
- TAMMANY Jane Ellert, *Henrik Ibsen's Theater Aesthetic and Dramatic Art* (A

- Reflection of Kierkegaardian Consciousness - its significance for Modern Dramatic Interpretation and the American Theatre), New York, Philosophical Library, 1980, 395 p.
- TENNANT P.D., « Ibsen as a Stage Craftsman », *Ibsen, a collection of critical essays*, Englewood Cliffs, 1965, pp. 29-40 (1939).
- THOMASSEAU Jean-Marie, « Le récit paratextuel », extr. de C. AMEY, *Le Récit et les arts*, Paris, 1998, pp.117-138.
- TJØNNELAND Eivind, « Slavens ironi - Misunnelse og idealisme i *Hedda Gabler* [L'ironie de l'esclave – Jalousie et idéalisme dans *Hedda Gabler*], *Edda*, LXXXVII, Oslo, 1997, pp. 111-117.
- UBERSFELD Anne, *Les Termes clés de l'analyse du théâtre*, Paris, Le Seuil, 1996, 87 p., (coll. Memo).
- UNRUH DES ROCHES Kay, « Sight and insight : Stage pictures in *Hedda Gabler* », *Journal of dramatic theory and criticism*, vol.5, 1990, n°1, pp. 49-69.
- VOGELWEITH Guy, *Psychothéâtre de Strindberg (Un auteur en quête de métamorphose)*, Paris, Klincksieck, 1972, 303 p.
- WIGGEN Carlos, « Peer Gynt... En av Kants syv djevlar [Peer Gynt ... Un des sept démons de Kant] », *Kirke og Kunst*, Oslo, 2.1998, pp. 153-160.
- WÆRP Lisbeth, dir., *Livet på likstrå – Henrik Ibsens Når vi døde vågner [Entre la vie et la mort - Quand nous nous réveillerons d'entre les morts d'Henrik Ibsen]*, Oslo, Cappelen, 1999, 287 p.
- YOUNG Robin, *Time's Disinherited Children – Childhood regression and sacrifice in the plays of Henrik Ibsen*, Norwich, 1989, 244 p.
- YSTAD Vigdis, 'Livets endeløse gåde' - Ibsens dikt og drama [L'Infini mystère de la vie' – OEuvre lyrique et dramatique d'Ibsen], Oslo, Aschehoug, 1996, 219 p. « Livet som kunstverk – Henrik Ibsens Når vi døde vågner [La Vie comme oeuvre d'art – Quand nous nous réveillerons d'entre les morts d'Henrik Ibsen] », extr. de WÆRP L., dir., *Livet på likstrå – Henrik Ibsens Når vi døde vågner*, Oslo, Cappelen, 1999, pp. 59-78.
- ÅRNES Sigurd, « Ibsens *Hedda Gabler* som sosial type og tragisk helt [*Hedda Gabler* d'Ibsen en tant que type social et héroïne tragique] », *Edda*, LXXXI, 1981, pp. 303-309.
- ÅRSETH Asbjørn, *Dyret i mennesket - Et bidrag til tolkning av Henrik Ibsens Peer Gynt [L'animal en l'homme – Une contribution à l'interprétation de Peer Gynt d'Henrik Ibsen]*, Université de Bergen, 1975, 291 p.

C - Ouvrages sur Edvard Munch, les arts visuels

- AITKEN Geneviève, « Edvard Munch et la scène française », extr. de cat. expo. 1991/92, Paris/Oslo, *Munch et la France*, pp.222-239.
- ANDREE Rolf, *Arnold Böcklin – Die Gemälde*, F. Reinhardt, Munich, Prestel, 1977, 582

p.

- ANKER Peter, *L'Art scandinave I*, Ste Marie, Zodiaque, 1969, 457 p. (coll. La Nuit des temps n°28, trad. de l'anglais).
- AVERMAETE R., « La gravure sur bois moderne dans les pays scandinaves », in *La Gravure sur bois moderne de l'Occident*, Paris, 1928, pp. 269-273.
- BILLETTER Erika, « L'Autoportrait en tant qu'auto-protection », in cat. expo. 1985, Lausanne, *Autoportrait à l'âge de la photographie (L')*, pp. 46-58.
- BOCK Henning & BUSCH Gunther, dir., *Edvard Munch – Probleme – Forschungen – Thesen*, Munich, Prestel, 1973, 256 p.
- BONAFOUX Pascal, *Les Peintres et l'autoportrait*, Genève, Skira, 1984, 157 p.
- BOUILLON Jean-Paul, *Journal de l'Art Nouveau*, Genève, Skira, 1985, 247 p.
- BØE Alf, « Edvard Munch and his art after 1900 », *Scandinavian Review*, New York, 1986, vol. 74, n°1, pp. 19-32.
- CLARK Kenneth, *Le Nu*, Paris, Hachette, 1987, 2 vol. : 398 p. + 285 p. (coll. Pluriel, 1969, trad. de l'anglais).
- DAHLBÄCK Bengt, *Høydepunkter i norsk kunst [Périodes clés de l'art norvégien]*, Oslo, Cappelen, 1969, 147 p.
- DEDICHEN Jens, *Tulla Larssen og [et] Edvard Munch*, Oslo, 1981, 90 p.
- DUBE Wolf Dieter, *Journal de l'expressionnisme*, Genève, Skira, 1992, 170 p. (1983, trad. de l'allemand).
- EGGUM Arne, *Der Linde-Fries, Edvard Munch und sein erster deutscher Mäzen, Dr Max Linde*, Lübeck, Der Senat-Amt für Kultur, 1982, 90 p. *Edvard Munch – Peintures, esquisses, études*, Paris, Berggruen, 1983, 300 p. (trad. du norvégien). *Munch og fotografi*, Oslo, Gyldendal, 1987, 207 p. [version anglaise *Munch and photography*, 1989]. *Edvard Munch, Livsfrisen fra Maleri ti Grafikk [Edvard Munch, la Frise de la Vie de la peinture à la gravure]*, Oslo, Stenersen, 1990, 303 p. dir., *Munch og Warnemünde [Munch à Warnemünde]*, Oslo, Munchmuseet, 1999, 152 p.
- « James Ensor and Edvard Munch, Mask and Reality » in cat. 1980, Regina (Canada), *James Ensor – Edvard Munch – Emil Nolde*, pp. 21-29. « *Alfa og Omega* – Edvard Munchs satiriske kjærlighetsdikt [*Alpha et Oméga* – le poème d'amour satirique d'Edvard Munch] », extr. de cat. expo. 1981, Oslo, *Alfa og Omega*, pp. 39-54. « *Lidelseshistorien [L'Histoire des souffrances]* », extr. de cat. expo. 1981, Oslo, *Alfa og Omega*, pp. 77-88. « Le naturalisme français, l'impressionnisme et le jeune Munch », extr. de cat. expo. 1991-92, Paris-Oslo, *Munch et la France*, pp. 17-31 (trad. du norvégien). « Importance des deux séjours de Munch en France en 1891-92 », extr. de cat. expo. 1991-92, Paris-Oslo, *Munch et la France*, pp. 106-144 (trad. du norvégien). « Munch tente de conquérir Paris (1896-1900) », extr. de cat. expo. 1991-92, Paris-Oslo, *Munch et la France*, pp. 188-221 (trad. du norvégien). « Munch et le fauvisme », extr. de cat. expo. 1991-92, Paris-Oslo, *Munch et la France*, pp. 288-317 (trad. du norvégien). « Ekelyperioden i Edvard Munchs kunst 1916-1944 [La période d'Ekely dans l'art de Munch 1916-1944] », extr. de cat. expo 1998, Oslo, *Munch og Ekely*, pp. 9-92. « Edvard Munch, artiste universel », extr. de cat. expo. 1998, Paris, *Lumières du monde, lumières du ciel*, pp. 223-230 (trad. de l'anglais).

- EPSTEIN Sarah, *The Prints of Edvard Munch – Mirrors of his life*, Allen Memorial Art Museum, Oberlin College, Oberlin (Ohio), 1983, 208 p.
- FOSSIER François, *La Nébuleuse nabis – Les Nabis et l'art graphique*, Paris, RMN-Bibliothèque Nationale, 1993, 303 p.
- FRECHES-THORY Claire & TERRASSE Antoine, *Les Nabis*, Paris, Flammarion, 319 p.
- GAGNEBIN Murielle, « La répétition de la série *Le Peintre et son modèle* de Picasso », extr. de R. PASSERON, dir., *Création et répétition*, Paris, 1982, pp. 38-48.
- GAUGUIN Pola, *Edvard Munch*, Oslo, Gyldendal, 1946, 320 p. (1933).
- GERKENS Gerhard, « Munch und Vuillard », extr. de BOCK & BUSCH, dir., *Edvard Munch – Probleme – Forschungen – Thesen*, Munich, 1973, pp. 133-146.
- GLOSLI S.A., « Edvard Munchs *Tre kvinner* i St Cloud [*Les Trois femmes* d'Edvard Munch à St Cloud], *Agora* 3-4/95, Oslo, Aschehoug, 1995, pp. 112-124.
- GOMBRICH Ernst, *Méditations sur un cheval de bois et autres essais sur la théorie de l'art*, Mâcon, W, 1986, 305 p. (trad. de l'anglais). *Les Moyens et les fins*, Paris, Rivages, 1988, 97 p. (1976, trad. de l'anglais) *Ombres portées - Leur représentation dans l'art occidental*, Paris, Gallimard, 1996, 93 p. (coll. Art et artistes, trad. de l'anglais).
- GRAEN Monika, *Das Dreifrauenthema bei Edvard Munch*, Europäische Hochschulschriften, Frankfurt, Peter Lang, 1985, 319 p.
- GREVE Eli, *Edvard Munch, Liv og verk i lys av tresnittene* [*Edvard Munch, vie et oeuvre à la lumière des gravures sur bois*], Oslo, Cappelen, 1963, 195 p.
- HAUGLID R., ASKER R., ENGELSTAD H. & TRTTEBERG G., *Native art of Norway*, Oslo, Dreyer, 1965, 175 p.
- HELLER Reinhold, *Munch : The Scream*, Londres, 1973, 127 p. (coll. Art in Context). *Edvard Munch*, Paris, Flammarion, 1991, 198 p. (1984, trad. de l'anglais). « Edvard Munch's *Night*, the Aesthetics of Decadence, and the Content of Biography », *Arts Magazine*, oct. 1978, vol. 53, n°2, pp. 80-105.
- HODIN Josef, *Edvard Munch*, Londres, Thames & Hudson, 1972, 216 p.
- HUYGHE René, *Les Puissances de l'image - Bilan d'une psychologie de l'art*, Paris, Flammarion, 1965, 278 p.
- HØIFØDT Frank, « Edvard Munchs *Rødt og Hvitt* – 1894 eller 1900 ? [*Rouge et blanc* d'Edvard Munch : 1894 ou 1900 ?] », *Kunst og Kultur*, Oslo, 2.1998, pp.89-103.
- KOEFOED Holger, *Eros i norsk kunst - 1880-1890 arene* [*Eros dans l'art norvégien – les années 1880-1890*], Oslo, Stenersen, 1986, 238 p.
- LANEYRIE-DAGEN Nadeije, *L'Invention du corps - La représentation de l'homme du MoyenÂge à la fin du XIXe siècle*, Paris, Flammarion, 1997, 255 p.
- LANGAARD Ingrid, *Edvard Munch, modningsår : en studie i tidlig ekspresjonisme og symbolisme* [*Edvard Munch, les années de maturité : une étude des débuts de l'expressionnisme et du symbolisme*], Oslo, Gyldendal, 1960, 449 p.
- LANGAARD John & REVOLD Reidar, *Edvard Munch fra år til år : en håndbok* [*Edvard Munch d'année en année : une chronologie de poche*], Oslo, Aschehoug, 1961, 92 p.
- LANGAARD John & VÆRING R., *Edvard Munch – Selvportretter* [*Edvard Munch – Les*

- Autoportraits*], Oslo, 1947, Gyldendal, 161 p.
- LINDWALL Bo, « Artistic revolution in Nordic countries », extr. cat. expo. 1982, New York, *Northern light – Realism and symbolism in Scandinavian painting 1880-1910*, pp. 35-42.
- MALMANGER Magne, *One hundred years of Norwegian painting*, Oslo, Nasjonalgalleriet, 1988, 128 p.
- MATHIEU Pierre-Louis, *La Génération symboliste, 1890-1910*, Genève, Skira, 1990, 223 p.
- MESSER Thomas, *Munch*, Paris, Cercle d'Art, 1985, 166 p. (coll. La Bibliothèque des grands peintres, trad. de l'anglais)
- MEYER Franz, *Marc Chagall*, Paris, Flammarion, 1995, 352 p. (1964)
- MOULIN Joëlle, *L'Autoportrait au XXe siècle*, Paris, Adam Biro, 1999, 143 p.
- MULLINS Edwin, *The Painted wick : how Western artists have viewed the sexuality of women*, Londres, Secker & Warburg, 1985, 230 p.
- OSTERWOLD Tilman, « Autoportrait : l'égoïsme de l'art » in cat. expo. 1985, Lausanne, *Autoportrait à l'âge de la photographie (L')*, pp. 27-33.
- PALMIER Jean-Michel, *L'Expressionnisme et les arts, I – Portrait d'une génération*, Paris, Payot, 1979, 358 p. *II – Peinture, théâtre, cinéma*, Paris, Payot, 1980, 332 p.
- PANOFSKY Erwin, *Les Primitifs flamands*, Paris, Hazan, 1992, 806 p. (1971, trad. de l'anglais). *Paris-Berlin 1900-1933 – Rapports et contrastes France Allemagne : Art, architecture, graphisme, littérature*, Paris, Ed. Centre Georges Pompidou, Gallimard, 1992, 757 p.
- PARMANN Øystein, *Halfdan Egedius, Liv og verk [Halfdan Egedius, vie et oeuvre]*, Oslo, Dreyer, 1979, 165 p.
- PLANTER L. E., *Munch under overflaten – Teknisk undersøkelse av fire malerier av Edvard Munch / Below the surface – Technical examination of four paintings by Edvard Munch*, Oslo, Nasjonalgalleriet, 1994, 46 p.
- PLEYNET Marcelin, *Les Modernes et la tradition*, Paris, Gallimard, 1990, 276 p. (coll. L'Infini).
- PRELINGER Elizabeth, *Edvard Munch, master printmaker : an examination of the artists' works and techniques based on the Philips and Lynn Straus collection*, New York-Londres, 1983, 158 p. dir., Käthe Kollwitz, *Handzeichnungen, Druckgraphik, Skulpturen*, Munich-Paris-Londres, Schirmer/Mosel, 1996, 207 p.
- PRELINGER Elizabeth & PARKE-TAYLOR Mark, *The symbolist prints of Edvard Munch, The Vivan and David Campbell Collection*, New Haven et Londres, Yale University Press, 1997, 236 p.
- RAPETTI Rodolphe, « Munch face à la critique française : 1893-1905 », extr. de cat. 1991-92, Paris-Oslo, *Munch et la France*, pp. 17-31. « Munch et Paris : 1889-1891 », extr. de cat. 1991-92, Paris-Oslo, *Munch et la France*, pp. 64-105. « Munch dans le contexte du symbolisme : la part de l'influence française », extr. de cat. 1991-92, Paris-Oslo, *Munch et la France*, pp. 148-186. « Bonnard et Munch : l'exemple de *La Mort de Marat* », extr. de cat. expo. 1991-92, Paris-Oslo, pp. 312-316. « Pour une définition du symbolisme pictural : critique et théorie à la fin du XIXe siècle », extr. de

- Conférences du Musée d'Orsay, Quarante-huit/Quatorze, n°5, Paris, 1993, pp. 69-82.
- REDAU Christiane, *Scandinavian painters – Impressionism and naturalism at the turn of the century*, Artbook International, Berghaus, 1992, 120 p.
- REVOLD Reidar, *Gullalderens Mestere : fra J.C.Dahl til E.Munch [Les Maîtres de l'âge d'or : de J.C. Dahl à E. Munch]*, Oslo, Stenersen, 1959, 309 p.
- ROSENBLUM Robert, *Peinture moderne et tradition romantique du Nord*, Paris, Hazan, 1996, 246 p. (1978, Londres, trad. de l'anglais).
- SARAJAS-KORTE Salme, « The Scandinavian artists' colony in France », extr. de cat. expo. 1982, New York, *Northern light – Realism and symbolism in Scandinavian painting 1880-1910*, pp. 60-67.
- SARVIG Ole, *Edvard Munchs grafikk [L'Oeuvre graphique d'Edvard Munch]*, Copenhagen, 1948, 303 p.
- SCHAPIRO Meyer, *Style, artiste et société*, Paris, Gallimard, 1982, 443 p. (1957, Bibliothèque des sciences humaines, trad. de l'anglais).
- STANG Nicolay, *Edvard Munch*, Oslo, Tanum, 1974, 282 p. (version française).
- STANG Ragna, *Edvard Munch – Mennesket og kunstneren [Edvard Munch – L'homme et l'artiste]*, Oslo, Aschehoug, 1978, 317 p. *Gustav Vigeland – The sculptor and his works*, Oslo, Tanum-Norli, 1980, 190 p.
- STOICHITA Victor I., *The Self-Aware Image - An Insight Into Early Modern Meta-Painting*, Cambridge University Press, 1997, 345 p.
- STUBBE Wolf, « Munchs Bild-Ideen und die Technik seiner Druckgraphik », extr. de BOCK & BUSCH, dir., *Edvard Munch : Probleme- Forschungen – Thesen*, Munich, 1973, pp. 177-186.
- SUCKALE Robert, *Kunst in Deutschland - von Karl dem Grossen bis Heute*, Cologne, Monte von Dumont, 1998, 687 p.
- SVENÆUS Gustav, *Edvard Munch - Das Universum der Melancholie*, Lund, 1968, 285 p. *Im männlichen Gehirn*, 2 vol. (356 + 325 p.), Lund, 1973.
- TÄUBER Rita, *Der häßliche Eros - Darstellungen zur Prostitution in der Malerei und Grafik 1855-1930*, Berlin, Gebr. Mann, 1997, 274 p.
- THUE Oscar, *Christian Krohg*, Oslo, Aschehoug, 1997, 376 p.
- WOLL Gerd, « Le graveur » in cat. 1991-92, Paris-Oslo, *Munch et la France*, pp. 240-286. « Munchs Graphik in Deutschland », in cat. 1994, Hambourg, *Munch und Deutschland*, pp. 46-57.
- ZERI Federico, *Derrière l'image - Conversations sur l'art de lire l'art*, Paris, Rivages, 1988, 270 p.
- ØSTBY Leif, *Norwegian drawings in Nasjonalgalleriet*, Oslo, Nasjonalgalleriet, Dreyer, 1963,

D - Ouvrages sur la scénographie, l'illustration, les dialogues interartistiques, le rapport entre texte et

image

- ARNAR Anna, « Je suis pour...aucune illustration - Le phénomène du rejet de l'illustration en France au XIXe siècle », extr. de *Illustration (L') – Essais d'iconographie*, Paris, 1999, pp. 341-363.
- BABLET Denis, *Esthétique générale du décor de théâtre, de 1870 à 1914*, Paris, CNRS, 1965, 445 p.
- BERTHIER Philippe, « Des images sur les mots, des mots sur les images : à propos de Baudelaire et de Delacroix », extr. de *Littérature et peinture en France (1830-1900)*, *Revue d'histoire littéraire de la France*, Paris, 1980, pp. 901-915.
- BERTRAND Gérard, *L'illustration de la poésie à l'époque du cubisme 1909-1914 – Derain, Dufy, Picasso*, Paris, Klincksieck, 1971, 238 p. (coll. Sous le signe de l'art).
- BLAND D., *A history of book illustration - The Illuminated manuscript and the printed book*, Londres, 1958, 448 p.
- BOUILLON Jean-Paul., « Mise au point théorique et méthodologique », extr. de *Littérature et peinture en France (1830-1900)*, *Revue d'histoire littéraire de la France*, Paris, 1980, pp. 880-899.
- BRENNA Arne, « Hans Jæger og [et] Edvard Munch », *Nordisk Tidsskrift*, Stockholm, 1976, n°52, pp. 89-115 ; 188-215.
- BURZACKA Irena, « Kunstnerisk dialog – Om maleriet *Skrik* av Edvard Munch og romanen *Skrik* av Stanislaw Przybyszewski [Un dialogue artistique – Le tableau *Cri* d'Edvar Munch et le roman *Cri* de Stanislaw Przybyszewski] », *Edda*, LXXXIV, 1989, pp. 3-8.
- CHAPON François, *Le Peintre et le livre – L'âge d'or du livre illustré en France 1870-1970*, Paris, Flammarion, 1987, 319 p.
- CHRISTIN Anne-Marie, « Images d'un texte : Dufy illustrateur de Mallarmé », *Revue de l'art*, Paris, 1979, n°44, pp. 68-83.
- DITTMANN Reidar, *Eros and Psyche : Strindberg and Munch in the 1890's*, Ann Arbor, 1982, 211 p.
- DITTMANN Reidar, *Strindberg and Munch : parallelisms and mutual influence*, thèse de doctorat, St Olav's College, Northfield (Minn.), 1979.
- DUFURNE Thierry, *Giacometti, « Portrait de Jean Genêt » - Le Scribe captif*, Paris, A. Biro, 1999, 60 p. (coll. Un pour un).
- EGGUM Arne, « Literarry reflections in Munch's *Frieze of life* », extr. de P. PASZKIEWICZ, dir., *Totennesse – Modernism in the culture of Northern and Central Europe*, Varsovie, 1996, pp. 65-78.
- FOULON Pierre-Jean, *L'illustration du livre en France de 1870 à 1918*, Monographie du Musée Royal de Mariemont n°10, 1999, 136 p.

- FRECHES-THORY Claire, « Toulouse-Lautrec et le théâtre », extr. de cat. 1992, Paris, *Toulouse-Lautrec*, pp. 349-371.
- GAMBONI Dario, *La Plume et le pinceau – Odilon Redon et la littérature*, Paris, Les Editions de Minuit, 1989, 350 p. (coll. Le Sens commun).
- GODIN Christian, *La Totalité - La totalité réalisée : Les arts et la littérature*, vol. IV, Champ Vallon, 1997, 606 p.
- GREVE Eli, « Edvard Munch og John-Gabriel Borkman [Edvard Munch et John-Gabriel Borkman] », *Vi selv og våre hjem*, n°3, Oslo, 1945, pp. 2-6.
- HARTHAN John, *The History of the illustrated book – The western tradition*, Londres, Thames & Hudson, 1981, 288 p.
- HEITZ Carol, « L'Iconographie de l'Apocalypse au Moyen-Âge : introduction », extr. de *Texte et image*, Paris, 1984, pp. 9-18.
- HELD Julius S., « Rembrandt and the Book of Tobit » in *Rembrandt Studies*, Princeton University Press, 1991, pp. 118-143. « Rembrandt and the Spoken Word » in *Rembrandt Studies*, Princeton University Press, 1991, pp. 164-183. (1970)
- HEUSSER Martin, dir., *Word and image interactions – A selection of papers given at the Second International Conference on Word and Image* (colloque, université de Zürich, août 1990), Bâle, Wiese, 1993, 271 p.
- HEUSSER Martin, « Introduction – 'The Ear of the Eye, the Eye of the Ear' : On the Relation Between Words and Images » in *Word and Image Interactions*, Bâle, 1990, pp.13-19.
- HJORT Øystein, « Munch og Obstfelder - en norsk halvfemserparallel [Munch et Obstfelder - un échange artistique norvégien] », extr. de *Louisiana Revy*, oct.1975, pp. 3336.
- HOFMANN Werner, « Les Ecrivains-dessinateurs – Introduction », *Revue de l'art*, Paris, 1979, n°44, pp.7-18.
- HOGBEN Carol, intr., *From Manet to Hockney, Modern artists' illustrated books*, Londres, V&A Museum, 1985, 379 p.
- HÜBENER Kristin, *Edvard Munch und Henrik Ibsen : Bild und texthermeneustische Studien zu Munchs 'Die Frau in drei Stadien' und Ibsens 'Wenn wir Toten erwachen' vor dem Hintergrund der Künstler-Leben-Problematik um 1900*, thèse de Magister, Bernd Schwalbach, Goethe-Universität, 1994. *Illustration (L') - Essais d'iconographie*, actes du Séminaire C.N.R.S. Paris 1993-94, Klincksieck, 1999, 421 p.
- JAWORSKA Wladyslawa, « Edvard Munch and Stanislaw Przybyszewski », *Apollo*, oct. 1974, vol. C, n°152, pp. 312-317.
- JEAN Raymond, *Cézanne et Zola se rencontrent*, Arles, Actes Sud, 1994, 134 p.
- KAENEL Philippe, *Le Métier d'illustrateur 1830-1880, Rodolphe Töpffer, J.J Grandville, Gustave Doré*, Paris, Messene, 1996, 412 p. (coll. L'Essentiel des thèses). « Les Voyages et aventures du Dr Faustus de Rodolphe Töpffer : d'une histoire en estampes à un livre illustré », extr. de *Illustration (L') – Essais d'iconographie*, Paris, 1999, pp. 39-67.
- KRIEGER Peter, *Edvard Munch – Der Lebensfries für Max Reinhardts Kammerspiele*, Berlin, Nationalgalerie, Preussischer Kulturbesitz, 1978, 134 p.

- LACHANA Evanghelia, *Edvard Munch - Le peintre face au théâtre*, Thèse de doctorat, Paris III, Université de la Sorbonne nouvelle, 1997, 434 p. (2 vol.)
- LAFARGUE Jacqueline, *Victor Hugo - Dessins et lavis*, Paris, Screpel, 1983, 155 p.
- LANGSLET Lars Roar, *Henrik Ibsen – Edvard Munch : to genier møtes/to geniuses meet*, Oslo, Cappelen, 1994, 171 p.
- LATHE Carla, *The group Zum Schwarzen Ferkel – A study of early modernism*, Thèse de doctorat, Norwich, University of East Anglia, 1972.
- LE MEN Ségolène, « Quant au livre illustré », extr. de *Revue de l'art*, Paris, 1979, n°44, pp. 84-106. « Introduction : Iconographie et illustration », extr. de *Illustration (L') – Essais d'iconographie*, Paris, 1999, pp. 9-17. *Littérature et peinture en France (1830-1900)*, *Revue d'histoire littéraire de la France*, nov.dec. 1980, pp. 873-1063.
- MELOT Michel, *L'illustration - Histoire d'un art*, Genève, Skira, 1984, 271 p.
- MIDBØE Hans, *Max Reinhardts iscennettelse av Ibsens 'Gespenster' i Kammerspiele des Deutschen Theaters Berlin 1906 – Dekor : Edvard Munch [La mise en scène de Max Reinhardt des Revenants d'Ibsen aux Kammerspiele du Deutsches Theater de Berlin 1906 – Décor : Edvard Munch]*, Trondheim, D. K. N.V.S. Skrifter, n°4, 1969, 70 p.
- MOEGLIN-DELCROIX Anne, « La fin de l'illustration dans le livre d'artiste », extr. de *Illustration (L') – Essais d'iconographie*, Paris, 1999, pp. 381-399.
- MOFFETT Kenworth, *Meier-Graefe as art critic*, Munich, Prestel, 1973, 212 p.
- MOHR Otto Lous, *Henrik Ibsen som maler [Henrik Ibsen peintre]*, Oslo, Gyldendal, 1953, 79 p.
- NERGAARD Trygve, « Emmanuel Goldstein og [et] Edvard Munch », *Louisiana Revy*, oct. 1975, pp. 16-18.
- PANOFSKY Erwin, *Idea*, Paris, Gallimard, 1989, 284 p.
- RASCH Wolf Dietrich, « Edvard Munch und das literarische Berlin der neunziger Jahre », extr. de BOCK H., dir., *Edvard Munch : Probleme – Forschungen – Thesen*, Munich, 1973, pp. 1423. *Revue de l'art - Les Ecrivains-dessinateurs*, n°44, Paris, 1979, 112 p.
- SCHAPIRO Meyer, *Les Mots et les images - Sémiotique du langage visuel*, Paris, Macula, 2000, 207 p. (trad. de l'anglais).
- SERULLAZ Arlette & BONNEFOY Yves, *Delacroix et Hamlet*, Paris, RMN, 47 p. (coll. Musarde).
- SMEETS Albert, « Les arts plastiques et la littérature », in *L'Art flamand d'Ensor à Permeke*, Bruxelles, Meddens, 1981, pp.7-30.
- SOURIAU Etienne, *La Correspondance des arts*, Paris, Flammarion, 280 p. (1947).
- SVENÆUS Gustav, « Strindberg og Munch in *Inferno* [Strindberg et Munch dans *Inferno*] », *Kunst og Kultur*, Oslo, 1967, pp. 1-30.
- SÆTHER Astrid, « When Munch reads Ibsen ... An introduction to a visual reading of *When we dead awaken* », *Proceedings VII International Ibsen Conference*, Center for Ibsen Studies, Oslo, 1994, pp. 335-346.
- THOMSON Richard, « Illustrations, caricatures et types », extr. de cat. expo. 1991-92,

Londres Paris, *Toulouse-Lautrec*, pp. 173-224, ill.

TORJUSEN Bente, *Words and images of Edvard Munch*, Londres, Thames and Hudson, 1989, 158 p. *Texte et image*, actes du Colloque international de Chantilly (octobre 1982), Centre de recherches de l'université Paris X, Les Belles Lettres, 1984, 220 p.

WILSON Mary, « Edvard Munch's *Woman in three stages* : a source of inspiration for Henrik Ibsen's *When we dead awaken* », *The Centennial Review*, vol. XXIV, Michigan State University, 1980 n°4, pp. 492-500.

WITOSZEK Nina, « Stedsforestillinger : *Inne og ute hos Ibsen og Munch* [Représentations de lieux : *Intérieur et extérieur chez Ibsen et Munch*] » extr. de *Norske naturmytologier – Fra Edda til Økofilosofi* [Mythologies de la nature norvégiennes – de l'Edda à l'éco-philosophie], Oslo, Pax, 1998, pp. 93-107.

WOLL Gerd, « The Tree of knowledge of good and evil », extr. de cat. expo. 1978-79, Washington, *Edvard Munch – Symbols and images*, pp.229-235. « *Alfa og Omega mappen* [L'album *Alpha et Oméga*] », extr. de cat. expo. 1981, Oslo, *Alfa og Omega*, pp. 810.

E - Divers

AMEY Claude et OLIVE Jean-Paul, dir., *Le Récit et les arts*, Paris, L'Harmattan, 1998, 238 p., (coll. Arts 8).

AMEY Claude, « Où s'interrompt le récit » extr. de C. AMEY & J.P. OLIVE., *Le Récit et les arts*, Paris, 1998, pp. 45-60.

BOYER Régis, *Héros et Dieux du Nord - Guide iconographique*, Paris, Flammarion, 1997, 185 p. (coll. Tout l'Art).

BRENOT Philippe, *Le Génie et la folie en peinture, musique, littérature*, Paris, Plon, 1997, 244 p.

DIJKSTRA Bram, *Les Idoles de la perversité. Figures de la femme fatale dans la culture fin-de-siècle*, Paris, Le Seuil, 1992, 475 p. (trad. de l'anglais).

ELLIS-DAVIDSON H., *Scandinavian Mythology*, Londres, Hamlyn, 1982, 143 p.

FANCHETTE Jean, *Psychodrame et théâtre moderne*, Paris, Buchet/Chastel, 1971, 348 p. (coll. 10/18).

KRIS Ernst, *Psychanalyse de l'art*, Paris, PUF, 1978, 432 p. (1952)

MOINEAU Jean-Claude, « Le récit de l'art », extr. de C. AMEY & J.P. OLIVE, dir., *Le Récit et les Arts*, pp. 3344.

PANOFSKY Erwin, « Style et matière du septième art », in *Trois essais sur le style*, Paris, Gallimard, 1996, pp. 109-146 (coll. Le Promeneur, trad. de l'anglais).

PASSERON René, dir., *Création et répétition*, Groupe de recherches esthétiques du C.N.R.S., Paris, Clancier-Guénaud, 1982, 206 p.

- PASSERON René, « Poïétique et répétition », extr. de *Création et répétition*, Paris, 1982, pp. 920.
- PASZKIEWICZ P., dir., *Totenmesse – Modernism in the culture of Northern and Central Europe*, Varsovie, Institute of Arts-Polish Academy of Sciences, 1996, 220 p.
- TOURNIER Michel, « De l'autoportrait à l'autodestruction » in cat. expo. 1985, Lausanne, *Autoportrait à l'âge de la photographie (L')*, pp. 911.
- ZERFA Michel, « Fiction et répétition », extr. de R. PASSERON, dir., *Création et répétition*, Paris, 1982, pp. 122-126.

F - Catalogues d'exposition

- 1968** Binghamton (N.Y), University Art Gallery, *Max Reinhardt (1873-1943) : An Exhibition commemorating the twenty-fifth anniversary of his death*, 52 p.
- 1975** Malmö, Konsthall, *Edvard Munch*, 208 p. Oslo, Munch-museet – Grimstad, Vestlandske Kunstindustrimuseum, *Edvard Munch og Henrik Ibsen [Edvard Munch et Henrik Ibsen]*, 23 p. Rotterdam, Musée Boymans-Van Beuningen, *Le Symbolisme en Europe*, Ed. Musées Nationaux, 274 p.
- 1976** Zürich, Kunsthhaus, *Munch und Ibsen*, 95 p.
- 1978** Northfield (Minn.), St Olaf College, *Edvard Munch and Henrik Ibsen*, 69 p.
- 1978-79** Washington, National Gallery of Art, *Edvard Munch – Symbols and images*, 264 p.
- 1979** Norwich, University of East Anglia, *Edvard Munch and his literary associates*, 52 p.
- 1980** Regina (Canada), Norman McKenzie Art Gallery, *James Ensor – Edvard Munch – Emil Nolde*, 111 p.
- 1982** Berlin, Kunstbibliothek – Museum für Architektur, Modebild und Graphik-Design, *Von Odysseus bis Felix Krull – Gestalten der Weltliteratur in der Buchillustration des 19. und 20. Jahrhunderts*, 395 p. New York, The Brooklyn Museum, *Northern light – Realism and symbolism in Scandinavian painting 1880-1910*, 240 p.
- 1984** Paris, Musée National d'Art Moderne, *Balthus*, Ed. Centre Pompidou, 391 p.
- 1985** Bâle, Kunstmuseum, *Edvard Munch – Sein Werk in schweizer Sammlungen*, 175 p. Lausanne, Musée cantonal des Beaux-arts, *Autoportrait à l'âge de la photographie (L') – Peintres et photographes en dialogue avec leur propre image*, 513 p.
- 1986** Francfort, Schirn Kunsthalle, *Die Maler und das Theater im 20. Jahrhundert*, 577 p.
- 1987** Paris, Musée du Petit Palais, *Lumières du nord - La Peinture scandinave 1885-1905*, 397 p. Zürich, Kunsthhaus – Essen, Folkwang Museum, *Edvard Munch*, 364 p.
- 1988-89** Oslo, Munch-museet, *Edvard Munch og hans modeller [Edvard Munch et*

ses modèles], 200 p.

1989 Oslo, Nasjonalgalleriet, *Edvard Munch i Nasjonalgalleriet [Edvard Munch à la Galerie nationale]*, 119 p.

1991-92 Paris, Musée d'Orsay - Oslo, Munch-museet, *Munch et la France*, RMN, 396 p. Londres, Hayward Gallery - Paris, Galeries Nationales du Grand Palais, *Toulouse-Lautrec*, RMN, 558 p.

1992 Lillehammer, Bys Samlingen, *Edvard Munch – Monumental projects 1909-1930*, 196 p. Lyon, Musée des Beaux-arts, *Picasso – Le Tricorne – Dessins pour les décor et les costumes du ballet de Manuel de Falla*, 111 p. Pont-Aven, *Artistes et théâtres d'avant-garde, programmes de théâtre illustrés 1890-1900*, 106 p.

1992-93 Londres, National Gallery, *Edvard Munch - The Frieze of Life*, 144 p.

1993 Oslo, Nasjonalgalleriet, *Norske forfatterportretter [Portraits d'écrivains norvégiens]*, Aschehoug-Gyldendal, 191 p. Paris, Musée d'Orsay, 1893, *L'Europe des peintres*, RMN, 391 p.

1994 Hambourg, Kunsthalle, *Munch und Deutschland*, 287 p. Oslo, Munch-museet, *Munch : Portretter [Munch : Portraits]*, 320 p. Oslo, Nasjonalgalleriet, *Tradisjon og fornyelse – Norge rundt århundreskiftet [Tradition et innovations – La Norvège au tournant du siècle]*, 483 p.

1996 Oslo, Munch-museet, *Edvard Munch – Grafikk fra 1896 / Prints from 1896*, 158 p.

1998 Aix-en-Provence, Galerie d'art du Conseil Général des Bouches du Rhône, *L'Art et la scène – « Hommages à Euterpe, Polymnie et Terpsichore »*, Actes Sud, 104 p. Copenhague, Kunstforeningen, *Edvard Munch og [et] Henrik Ibsen*, 48 p. Oslo, Munch-museet, *Munch og Ekely [Munch à Ekely] 1916-1944*, Labyrinth Press, 175 p. Paris, Galeries Nationales du Grand Palais, *Delacroix – Les dernières années*, RMN, 407 p. Paris, Musée National d'Art Moderne, *Lumières du monde - Lumières du ciel*, 363 p.

1999 Oslo, Munch-museet, *Munch og Warnemünde [Munch à Warnemünde]*, Labyrinth Press, 152 p.