

Musée des Beaux-Arts de Caen

L'Univers d'Edvard Munch

Peintures du Kunstmuseum de Bergen
Estampes de la collection Gundersen

Dossier pédagogique

5 novembre 2011 – 22 janvier 2012

Dossier réalisé par le service des publics et les professeurs-relais du service éducatif : Brigitte Hébert (1^{er} degré), Karine Guihard (2nd degré - lettres), Fabienne Lincet (2nd degré - histoire des arts)

Disciplines concernées : arts plastiques, lettres, histoire des arts

Niveaux : primaire – collège - lycée

Dossier pédagogique

L'Univers d'Edvard Munch

Peintures du Kunstmuseum de Bergen
Estampes de la collection Gundersen

Dans le cadre de la XX^e édition du festival les Boréales, plateforme de création nordique

1. Présentation de l'exposition	
1.1 Plan	p.3
1.2 Les six sections	p.3
1.3 Quelques repères biographiques	p.6
2. Pistes pédagogiques pour le 1^{er} degré (cycles 2 et 3)	
2.1 L'artiste, le précurseur, l'œuvre autobiographique	p.7
2.2 Pistes pour la visite	p.8
2.3 Pistes plastiques	p.9
3. Pistes pédagogiques en lettres pour le 2nd degré :	
Edvard Munch et <i>Les Fleurs du mal</i> de Charles Baudelaire	
3.1 Un projet d'illustration des <i>Fleurs du mal</i>	p.11
3.2 Points communs entre l'œuvre de Munch et <i>Les Fleurs du mal</i> de Charles Baudelaire	p.11
3.2.1 Des œuvres marquées par le scandale	p.11
3.2.2 Deux œuvres à dimension symboliste	p.12
3.2.3 La figure centrale de la femme	p.13
3.2.4 Mélancolie, spleen et angoisse existentielle	p.17
4. Pistes pédagogiques en histoire des arts pour le 2nd degré	
4.1 L'art et ses fonctions (classe de 1 ^{ère})	p.19
4.2 Munch et l'art de son époque (classes de 4 ^{ème} , 1 ^{ère} , T ^{ale})	p.20
4.3 La réception des œuvres d'art (classe de 1 ^{ère})	p.20
4.4 Les arts et les innovations techniques (classe de 1 ^{ère})	p.21
4.5 Le paysage depuis le milieu du XIX ^e siècle (classe de T ^{ale})	p.21
5. Bibliographie	p.22
6. Visiter l'exposition avec sa classe	p.22
7. Informations pratiques et activités autour de l'exposition	p.23

1. Présentation de l'exposition

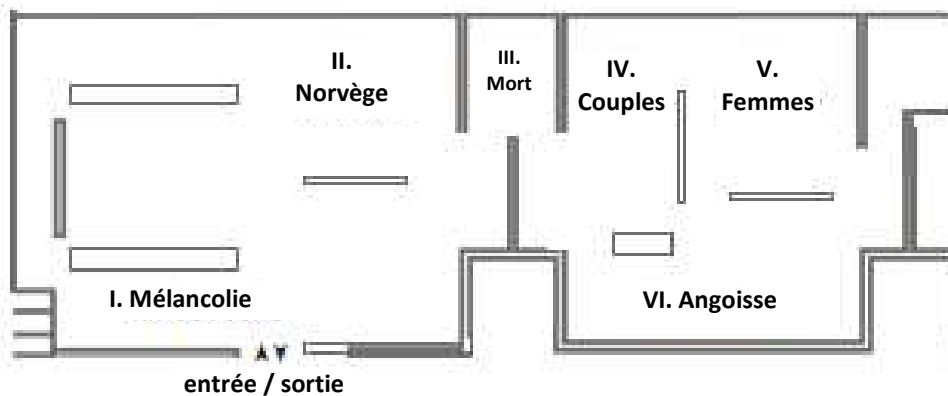
Edvard Munch (1863 – 1944) est considéré comme le plus grand peintre de l'Europe du Nord. Contemporain de Gauguin et de Van Gogh, il a été témoin et surtout acteur de la grande aventure de l'art moderne, à la suite de l'impressionnisme. La tendance symboliste de sa peinture et son rôle dans l'émergence de l'expressionnisme lui ont donné une place exceptionnelle dans l'histoire de l'art.

Si la production du peintre fascine par sa constance et son aptitude au perpétuel dépassement, son œuvre gravé n'en est pas moins exceptionnel. La rigueur de l'art graphique, la concentration qu'elle impose libère son art lui permettant d'atteindre plus complètement qu'en peinture cette puissance synthétique qu'il recherche éperdument. C'est pourquoi nous avons choisi de présenter les facettes de ce génie scandinave en confrontant deux modes d'expression essentiels chez lui : la peinture et l'estampe. Ce parti a été possible grâce à la complicité de deux collections norvégiennes prestigieuses, l'une publique, le Kunstmuseum de Bergen et l'autre privée, la collection Gundersen.

Regroupées par thème, les œuvres de l'exposition caractérisent l'univers de l'artiste : la mélancolie, la Norvège, la mort, le couple, la femme, l'angoisse. Elles sont présentées indépendamment de toute chronologie puisque l'œuvre de Munch est marquée par d'incessants allers et retours vers les thèmes centraux qu'il a explorés sa vie durant, parfois à plusieurs décennies d'écart.

Munch n'a pas fondé d'école mais la présence de son art est aujourd'hui intacte, tout comme sa sincérité, sa spontanéité, son âpreté aussi, en un mot sa modernité.

1.1 Plan



1.2 Les six sections

I. Mélancolie

« Je ne peins pas ce que je vois mais ce que j'ai vu.
Je peins et je pense dans le présent. Je vis dans le passé et le futur. »

Edvard Munch

Mélancolie est une **toile emblématique** de l'œuvre de Munch **par son thème**. Bien qu'elle représente son ami, le critique Jappe Nilssen en proie au désespoir amoureux, il est aisé de projeter dans cette figure pensive au regard sombre, l'artiste connu pour son tempérament angoissé et ses fréquents épisodes dépressifs.

Ce tableau est également représentatif des **compositions plastiques** de l'artiste. Elles témoignent de l'usage d'instruments optiques, de l'intérêt pour les nouveaux cadrages impressionnistes et pour les progrès de la photographie. Ses œuvres se caractérisent par un premier plan proéminent coupé par le cadre, un horizon haut, des formes simplifiées, une ligne de force diagonale qui accentue fortement l'effet de perspective et dilate l'espace entre le proche et le lointain. Ces constructions, combinées à des couleurs arbitraires, confèrent aux paysages une grande **expressivité** qui rend compte des états d'âme tourmentés des personnages.

Comme *Deux femmes sur le rivage*, *Madone*, *Vampire* ou *Le Cri*, *Mélancolie* a fait l'objet de **multiples reprises**, en peinture et en gravure, tout au long de la carrière de Munch. Plusieurs raisons expliquent ce procédé. Il correspond d'abord à une **patientie exploration formelle** et à un goût prononcé pour les expérimentations techniques. Sur le plan des émotions, la répétition possède aussi une **valeur cathartique** : le sujet maintes fois

reformulé est progressivement mis à distance, il devient un motif autonome et un souvenir moins douloureux pour l'artiste. Enfin d'un point de vue économique, elle permet à Munch d'**élargir la diffusion** de son œuvre et de renouveler sa clientèle.

II. Norvège

« *J'étais déjà un être malade en venant au monde. La neige froide recouvre mes racines. Le vent glacial a empêché mon arbre généalogique de croître. Le soleil brûlant de la vie ne brille pas sur cette jeune feuille verte. Ainsi l'arbre de ma vie était maudit dès le départ. Ce que je compris très tôt. C'est ainsi que mon seul espoir est devenu un escalier étroit, un escalier solitaire, qui finalement pourrait m'offrir une ouverture lumineuse sur la vie.* »

Edvard Munch

Munch ne peint pas sur le motif mais de **mémoire**, cherchant à retrouver sur la toile sa première émotion. Tous les lieux figurés sont des **endroits réels**, généralement familiers de l'artiste. Ainsi, son premier atelier à Kristiania se situait avenue Karl-Johan (*L'Avenue Karl-Johan au printemps*), le paysage à Nordstrand est celui qu'il contemplait depuis sa demeure, la *Maison au clair de lune* est celle qu'il habitait à Åsgårdstrand dont il a souvent représenté le pont (*Fillettes sur le pont*) et le rivage (*Mélancolie, Deux femmes sur la plage...*).

Ces sujets norvégiens ne doivent cependant pas occulter les **nombreux voyages** de l'artiste à l'étranger, curieux du monde qui l'entoure et très attentif aux innovations techniques et aux courants artistiques de son époque. Entre 1885 et 1899, il séjourne longuement à **Paris**. Il y découvre les œuvres des **impressionnistes** et des **post-impressionnistes** comme Manet, Caillebotte, Degas, Van Gogh, Toulouse-Lautrec dont il intègre les leçons (*L'Avenue Karl-Johan au printemps, Jeune fille se coiffant, Nu assis*). En 1893 - 1894, il est en **Allemagne** et rencontre les **symbolistes** qui infléchissent durablement son œuvre.

Munch découvre l'eau-forte* à Berlin en 1894. Immédiatement séduit par le potentiel expérimental des **techniques de l'estampe***, il ne cesse d'en explorer les ressources, nourri par l'œuvre de Félicien Rops, Odilon Redon et Gauguin. En 1896, à Paris, il s'essaie à la lithographie* et invente pour la gravure sur bois* une méthode originale qui lui permet d'imprimer plusieurs couleurs simultanément.

III. Mort

« *J'ai reçu en héritage deux des plus terribles ennemis de l'humanité - la tuberculose et la maladie mentale - la maladie, la folie et la mort étaient les anges noirs qui se sont penchés sur mon berceau.* »

Edvard Munch

Durement éprouvé par **la maladie et le décès de ses proches** (sa mère en 1868, sa sœur aînée Sophie en 1877, son père en 1889, son frère cadet Andreas en 1895), Munch qui était lui-même de santé fragile accorde à la mort une place décisive dans son travail artistique.

Si le **motif de l'enfant malade** est populaire dans la peinture norvégienne des années 1880, il prend pour Munch une résonance personnelle forte et hante longtemps sa production. La tuberculose qui emporte sa sœur bien-aimée inspire à l'artiste *L'Enfant malade*, une de ses premières compositions célèbres.

Dans les lithographies* qui succèdent à la peinture, la femme qui tenait la main de l'enfant a disparu, le cadrage resserré se concentre sur le profil livide de la jeune malade qui agonise. Le réseau dense et nerveux des traits des estampes* rappellent la surface de la peinture striée de profondes griffures qui avaient contribué à provoquer le scandale lors de sa présentation en 1886, à Kristiana.

La veillée mortuaire de Sophie est aussi l'occasion de brosser un **macabre portrait de famille** *Au chevet du mort*. Autour du lit aux contours nets comme ceux d'un cercueil, enveloppés dans une ombre funeste, se serrent les membres endeuillés. On reconnaît sa tante Karen qui nous fixe avec intensité ; Christian, son père, absorbé dans une prière fervente et sans doute Edvard ou Andreas, de profil, accompagné par ses deux jeunes sœurs, Laura et Inger. Deux autres visages fantomatiques dansent entre les lignes sur le mur au pied du lit, seraient-ils ceux des âmes défuntes ?

IV. Couples

« *Ce combat entre l'homme et la femme que l'on appelle l'amour.* »

Edvard Munch

Homme et femme nous plonge brutalement au cœur du thème du couple selon Munch. Les couleurs sourdes, les lignes sinueuses, la posture du jeune homme et les ombres menaçantes concourent à l'impression de malaise et révèlent la **difficulté des rapports entre les deux sexes**.

Éduqué selon les principes du puritanisme luthérien, Munch décrit une sexualité marquée au sceau du péché originel. La femme y incarne une créature maléfique, presque diabolique, aux cheveux longs et ondoyants tels des tentacules (*Vampire, Tête d'homme dans les cheveux d'une femme, Amants dans les vagues, Jalousie, Cendres...*) qui enserrant une proie masculine.

L'amour, cause de jalousie et de séparation, apparaît comme **une source de souffrances**. Les expériences sentimentales malheureuses de l'artiste ont sans doute contribué à nourrir son ressentiment. L'homme est d'ailleurs souvent représenté en victime, dans une attitude abattue (*Homme et femme, Mélancolie, Cendres...*).

Néanmoins, le combat amoureux peut connaître une issue heureuse à l'image du **couple fusionnel** uni dans un baiser éternel. Stylisé ici à l'extrême, ce motif traité en peinture dès 1897 illustre le travail de répétition mené par l'artiste. Il gomme progressivement l'anecdote pour atteindre l'universalité. L'estampe profite en outre de la manière dont Munch tire parti de l'expressivité du matériau en jouant des qualités décoratives des veines du bois.

V. Femmes

« *Je n'ai jamais aimé. J'ai ressenti l'amour qui déplace les montagnes et transforme les êtres - l'amour qui déchire, fait chavirer le cœur et boire le sang. Mais je n'ai pas pu dire à quelqu'un - femme, c'est toi, je t'aime. Tu es tout pour moi.* »

Edvard Munch

À la fois **objet de fascination et de répulsion**, la femme est un motif de prédilection pour Munch. La vision intimiste et lumineuse de la *Femme se coiffant*, peinte à Paris sous l'influence des impressionnistes, contraste avec l'image plus inquiétante de la *Madone*.

Cette femme aux paupières closes, flottant comme en apesanteur, offre sans pudeur sa nudité au spectateur dans un rythme extatique qui envahit toute la composition graphique de lignes ondulantes. Les spermatozoïdes et le fœtus cadavérique qui occupent les marges des lithographies* laissent peu de doutes sur l'origine de son extase. Ils révèlent une sexualité angoissée et le **lien très fort qui unit l'amour à la mort**.

VI. Angoisse

« *Je marchais sur la route avec deux amis - le soleil se couchait - je sentis comme une bouffée de mélancolie - Le ciel devint soudain rouge sang. Je m'arrêtai et m'adossai épuisé à mort contre une barrière - je vis les nuages flamboyant comme du sang et une épée, la mer et la ville d'un noir bleuté. Mes amis poursuivirent leur chemin, je restai là frissonnant d'angoisse, et je sentis comme un grand et interminable cri traversant la nature.* »

Edvard Munch

Peint seulement deux ans après la version claire et printanière, *Le Soir sur l'avenue Karl-Johan* est une des premières représentations dans l'œuvre de Munch de **l'angoisse générée par la solitude**. Cette scène est ainsi décrite dans son *Journal* : « *Les passants le regardaient tous d'un air si étrange et si bizarre, et il sentait tous ces regards fixes – tous ces visages – pâles dans la lumière du soir... puis il essaya de fixer son regard sur une fenêtre haut placée – mais de nouveau les passants s'interposèrent - tout son corps tremblait, il était inondé de sueur.* ». La silhouette noire de dos qui marche à contre-courant de la foule peut être interprétée comme une métaphore de la figure de l'artiste, isolé dans une société conformiste. Plus largement, c'est aussi une évocation de la solitude des hommes dans le monde moderne, clairement explicite dans *Les Solitaires*.

L'expression de la **crise existentielle** qui saisit l'homme confronté aux bouleversements de la révolution industrielle trouve son aboutissement plastique dans *Le Cri*. Les émotions de l'homme et son environnement ne sont plus seulement accordés comme dans *Mélancolie*, ils fusionnent totalement. Le cri semble se répercuter à l'infini. Les ondes du son pénètrent le personnage et se propagent à l'ensemble du paysage tandis que ses amis, indifférents, poursuivent leur chemin.

Le Cri, Angoisse, Les Trois âges de la vie, Le Baiser, Mélancolie, Homme et femme, Vampire, Cendre, Jalousie... : les versions peintes de la plupart des œuvres exposées ici ont la particularité d'avoir fait partie d'un vaste projet intitulé **La Frise de la vie**. Pour Munch, ces tableaux forment un tout cohérent et dressent un panorama de la vie. Ils sont conformes au programme que s'était fixé l'artiste en 1889 : « *Nous ne devrions plus peindre d'intérieurs où les hommes lisent et les femmes tricotent. Il nous faut peindre des êtres vivants, qui respirent et sentent, qui souffrent et aiment.* ».

* Les termes ainsi signalés sont expliqués dans des fiches techniques consultables dans l'exposition et téléchargeables sur le site www.mba.caen.fr, rubrique « documents pédagogiques ».

NB : en raison des coûts élevés des droits de reproduction des œuvres d'Edvard Munch, ce dossier ne comporte aucun visuel. Vous pourrez les trouver dans le hors-série *Connaissance des arts*, en vente à l'accueil du musée, et sur le site de la collection Gundersen (cf. bibliographie à la fin du dossier).

1.3 Quelques repères biographiques

(extrait de la biographie réalisée par Jean-Michel Charbonnier pour le hors-série Munch de *Connaissance des Arts*)

1863 Edvard Munch naît le 12 décembre en Norvège. Son père est médecin militaire ; sa mère, de santé très fragile, vient d'une riche famille de fermiers et de marins. Il est le deuxième d'une famille de cinq enfants.

1868 Sa mère décède de la tuberculose. Sa tante prend en charge la famille. Elle encourage les talents artistiques d'Edvard.

1877 Sa sœur Sophie, meurt de la tuberculose. Son père sombre progressivement dans la dépression

1880 Munch décide de devenir peintre et entre l'année suivante à l'École royale de dessin de Kristiana (rebaptisée Oslo en 1926). Il y fréquente la bohème, rassemblant l'avant-garde des intellectuels, écrivains et peintres norvégiens.

1885 Voyage à Anvers, à l'occasion de l'Exposition Universelle, puis à Paris, où il admire, au Louvre, les œuvres de Rembrandt et de Velásquez.

1886 *L'Enfant malade*, présenté au Salon d'automne, déclenche un véritable scandale.

1889 Première exposition personnelle à Kristiania. Décès de son père. Il vit essentiellement à Paris jusqu'en 1891, et découvre les œuvres de Van Gogh, Seurat, Signac et Toulouse-Lautrec.

1893 Il vit à Berlin. Il commence son projet *La Frise de la vie* et peint notamment *Le Cri* et *Madone*.

1896 Premières lithographies en couleurs. Découverte la gravure sur bois.

1899 Voyage en Europe avec Tulla Larsen, rencontrée l'année précédente. Séjour au sanatorium pour soigner son alcoolisme.

1902 Exposition de *La Frise de la vie* à Berlin. Il achète son premier appareil photographique. Lors d'une violente dispute avec Tulla Larsen, il se blesse d'un coup de revolver.

1908 À la suite d'une grave dépression, il séjourne six mois dans une clinique danoise.

1912 Ses œuvres, exposées à Vienne, recueillent l'admiration du public.

1916 Achat d'une propriété à Ekely, dans laquelle il passera ses trente dernières années.

1927 Rétrospectives à Berlin et à Oslo. Il achète sa première caméra.

1930 Il perd presque la vue ; il exécute des autoportraits photographiques.

1933 Décoration de la Grand-Croix de l'Ordre royal de Saint-Olav.

1937 Les Nazis confisquent quatre-vingt-deux tableaux de ses tableaux répartis dans plusieurs musées allemands et considérés comme « dégénérés ».

1943 Il est couvert d'honneurs à l'occasion de son quatre-vingtième anniversaire.

1944 Munch meurt dans sa maison d'Ekely. Il lègue toutes les œuvres qu'il possède à la municipalité d'Oslo.

1963 Le *Munch Museet* est inauguré à Oslo pour le centenaire de la naissance de l'artiste.

2. Pistes pédagogiques pour le 1^{er} degré (cycles 2 et 3)

> En cycle 2

- **Les arts visuels** : réaliser des images, conduire l'élève à exprimer ce qu'il perçoit face à une œuvre, distinguer certaines grandes catégories de la création artistique.

> En cycle 3

- **Le langage oral** : tenir compte du point de vue des autres, adapter ses propos, exprimer ses émotions et préférences face à une œuvre d'art.

- **La culture humaniste** : acquérir des repères temporels, culturels.

- **Le XX^e siècle et notre époque** : la société en mutation

- **L'histoire des arts** : Les mouvements picturaux du XIX^e et XX^e siècles

2.1 L'artiste, le précurseur, l'œuvre autobiographique

Edvard Munch a commencé sa carrière en représentant sa famille, ses amis, il a peint aussi la nature en plein air, mais pour la critique, sa peinture était choquante. Il s'est battu pendant de nombreuses années que son œuvre soit reconnue, en passant par des périodes difficiles de découragement. Il a obtenu très tôt le soutien de collectionneurs qui l'ont suivi et soutenu lui permettant d'acquérir la notoriété. Dès 1909, il était reconnu dans son pays.

Munch examine sa conscience, il cherche à comprendre ses rapports avec l'existence, mais il est aussi inscrit dans l'actualité de son temps et reste attentif à l'extérieur : beaucoup de ses tableaux sont inspirés de scènes saisies dans la rue.

- Élargir la recherche à la vie d'autres peintres comme Vincent Van Gogh ou Paul Gauguin.

Vocabulaire : un précurseur, une autobiographie

Les mouvements en peinture

A la fin du XIX^e siècle, quatre grands artistes sont à l'origine du mouvement expressionniste : Vincent Van Gogh (Néerlandais), James Ensor (Belge), Toulouse Lautrec (Français), et Edvard Munch qui fait le lien entre le symbolisme et l'expressionnisme.

- Répertoire des mouvements connus des élèves (impressionnisme, cubisme, dadaïsme), les classer chronologiquement. Chercher des artistes qui correspondent à chaque mouvement (soit respectivement à titre d'exemple : Claude Monet, Pablo Picasso, Raoul Hausmann et pour l'expressionnisme, Edvard Munch en précurseur avec *Le Cri*, Franz Marc pour l'expressionnisme allemand). Faire le lien avec Vassili Kandinsky et Mondrian, morts également en 1944.

Les techniques

L'exposition présente plusieurs modes d'expression essentiels chez Edvard Munch : la peinture à l'huile, la lithographie en couleurs, la gravure sur bois (pour le détail de ces techniques, voir fiches A3 disponibles dans chaque salle et sur le site du musée, rubrique « documents pédagogiques »). L'artiste s'interroge sur la valeur de l'image, aborde la répétition, la multiplication, la reproductibilité, il construit un tableau à partir d'un autre. Il repeint, il gratte : les traits de pinceau, les couleurs mélangées, les traces de grattage sont données à voir. Il applique un « traitement de cheval » en exposant ses œuvres aux intempéries, une façon d'introduire les facteurs temps et hasard dans son œuvre (aucune œuvre de l'exposition ne témoigne de ce procédé).

C'est par ces dépassements sans limite pour l'époque et surtout par son attachement aux qualités matérielles de la peinture et des supports que Munch propose une puissante exploration des sentiments humains les plus profonds et des expériences les plus fondamentales de la vie, alors même que le monde artistique de l'époque se préoccupe davantage du rapport à la nature et des représentations sociales du monde (<http://www.pinacothèque.com> exposition de 2010).

L'enfant malade (1885-1886), tableau qui l'a imposé sur la scène artistique est repris en 1896, 1907, 1920, 1927, et parallèlement décliné à la pointe sèche, à l'eau-forte et en lithographie : ce sont les lithographies qui sont visibles dans l'exposition [section III].

- Dresser un inventaire des techniques connues des enfants en rajoutant celles qu'ils auront découvertes à travers l'exposition.
- Voir l'extrait du film de Peter Watkins *Edvard Munch, la Danse de la vie* : http://video.zita.be/video-galerij/the_borg/edvard_munch_fr_trl.aspx

L'autoportrait, la naissance de la photographie

L'importance de la photographie dans l'œuvre de Munch apparaît dans l'exposition à travers la partie consacrée à sa biographie. Munch appartient à une génération qui, au tout début du XX^e siècle, s'empare de la photographie, en amateur (comme Pierre Bonnard et Edouard Vuillard). Il est le premier à avoir réalisé des autoportraits en tenant l'appareil photo d'une main (image déformée quand on s'approche de l'objectif, geste encore d'actualité aujourd'hui avec les téléphones portables).

- Observer *L'Autoportrait au bras de squelette*, demander ce qui attire d'abord l'œil (le visage sur fond noir, le regard perçant et profond de Munch), ce qui surprend dans un second temps, à quoi ce membre squelettique fait penser. Aller voir *Marie-Madeleine pénitente* de Johan Moreelse (1603 - 1634) et *Vanité* de Nicolaes van Veerendael (1640 - 1691) [collections permanentes, salle 7] pour comprendre la signification du squelette dans la peinture.
- Chercher d'autres autoportraits de Munch : exemple : *Autoportrait aux pinces* de 1904, puis des autoportraits de peintres célèbres.

Les sentiments humains : la mélancolie

Il est intéressant de se référer à la définition du dictionnaire : avant la douce rêverie à laquelle on l'associe fréquemment, la mélancolie caractérise en réalité un état pathologique :

1. Bile noire, l'une des quatre humeurs, dont l'excès, selon la médecine ancienne, poussait à la tristesse.
2. État pathologique caractérisé par une profonde tristesse, un pessimisme généralisé (dépression).
3. État d'abattement, de tristesse vague, accompagné de rêverie (nostalgie, spleen).
4. En littérature, une mélancolie est une pensée, un sentiment, une attitude qui manifeste un tel état.
5. Caractère de ce qui inspire un tel état : la mélancolie du soir, de l'automne.

Le vocabulaire plastique

- Le premier plan : souvent proéminent dans l'œuvre de Munch, on parle de frontalité, et des éléments tronqués (personnages coupés au premier plan). Le peintre accentue ainsi sa façon d'inclure le spectateur dans l'espace du tableau, il cherche à produire une image forte.

- Le vocabulaire spécifique à la photographie (cadrage, lumière, plan, angle de vue...) s'adapte aux œuvres de l'exposition.
- Les lignes diagonales très prononcées, les perspectives fuyantes
- Les coloris tranchés, appliqués par masses
- L'aspect inachevé de la peinture

2.2 Pistes pour la visite

(à utiliser en complément des fiches A3 mises à disposition dans chaque salle)

Deux femmes sur le rivage [section I]

Faire dessiner l'étrange reflet en forme de i.

Mélancolie [section I]

Mettre en regard la peinture *Mélancolie* et les trois épreuves de gravure sur bois, comparer les œuvres et les effets des techniques.

Mélancolie, Inger au bord de l'eau [section I] ; **Clair de lune sur la plage, Maison au clair de lune** [section II]

La matière se mue en une présence fantomatique : chercher les rochers qui font presque penser à des êtres bizarres et les dessiner. Remarquer les traces de rouge entre les rochers dans *Inger au bord de l'eau* et chercher les éléments de l'activité humaine au sein du paysage naturel intact (les perches soutenant les nasses, une barque de pêcheurs)

L'Avenue Karl Johan au printemps (ou *Paysage, Nordstrand*) [section II]

Cette œuvre permet de montrer les touches bien visibles du pinceau qui se superposent ou se juxtaposent, le passage d'une couleur à l'autre qui se fait avec parfois une ligne de séparation.

Baiser [section IV]

Chercher les moyens employés par l'artiste pour exprimer la fusion des deux êtres (fusion des deux personnages en un seul, épurée maximale)

Jalousie I, Jalousie II, Séparation [section IV]

Comprendre comment le peintre utilise le noir et le blanc, ainsi que la frontalité du personnage pour nous rendre témoin de la scène. Faire un parallèle avec la bande dessinée.

La Broche Eva Mudocci, Amants dans les vagues, Femme rousse aux yeux verts, Femme se coiffant [section V]

Demander aux élèves de dessiner les multiples représentations de la chevelure. Compléter les dessins avec un cadre signifiant comme le fait Edvard Munch pour *Madone*.

Cri [section VI]

Demander aux élèves de compléter le visuel ci-dessous pour comprendre comment Munch construit graphiquement son tableau et demander la signification de toutes ces lignes.

Le Soir sur l'avenue Karl Johan [section VI]

Garder des traces du traitement des visages en demandant aux élèves de les dessiner (remarquer le petit visage carré qui ressemble à un robot). Remarquer que les touches de blanc et les traits noirs accentués contribuent à l'émergence de masques. Noter l'aspect non fini des bâtiments. Verbaliser ce qui fait qu'on a l'impression que les personnages viennent vers nous.

Vers la forêt I, Vers la forêt II [section VI]

Demander aux élèves d'identifier la technique utilisée en repérant les traces des veines du bois, la superposition des couches de couleurs visibles sur les bords de l'œuvre, la trace du geste de l'artiste (dessin des arbres), du retrait de matière, visible sur la robe et le corps de la femme. Repérer les lignes qui montrent les découpes comme un puzzle (crêtes des arbres). Chercher ce qui fait qu'on a l'impression que les deux personnages se fondent dans le tableau ou au contraire ressortent de l'espace représenté (rôle des couleurs). Demander aux élèves d'écrire un petit texte en mettant un groupe devant chaque épreuve : qui sont ces personnages ? Que font-ils ? Comment ce personnage noir pourrait-il s'appeler ? Garder les textes pour comparer les résultats obtenus de retour à l'école.

2.3 Pistes plastiques

> Cycle 2

Observation dans le musée

Utiliser un cadre réalisé à partir d'un morceau de papier plié en quatre dont on a découpé le centre, ce « viseur » permet d'observer des détails du tableau. Dessiner, colorier la partie aperçue dans le morceau sélectionné. En classe : peindre différents morceaux de carton fin dans les couleurs retenues, laisser sécher, puis découper des formes en s'inspirant du dessin réalisé au musée. Disposer les morceaux sur une feuille, les coller quand la composition obtenue est satisfaisante.

Collage expressionniste

Dessiner une scène en utilisant des formes simples. S'inspirer des œuvres vues au musée : un personnage en bord de mer, sur un bateau... Les formes doivent être simples car elles seront ensuite découpées puis posées pour les reproduire sur différents papiers (choisis pour leur couleur, dans des magazines, peints avec un rouleau, papier affiche...) Après découpage des formes, les disposer puis les coller quand la composition obtenue est satisfaisante. Les visages peuvent rester uniformes, on peut aussi leur rajouter des éléments afin de leur donner une expression en observant à nouveau les œuvres de Munch.

> Cycle 3

Produire la version négative d'une image

Avec les œuvres de Munch, les élèves comprennent que la réalité peut se représenter de multiples façons, suivant l'intention, le point de vue qu'on se donne au départ. Il peut donc être intéressant de partir d'une image idyllique découpée dans un magazine, et de demander aux élèves de produire une autre image à partir de celle-ci, en ajoutant un élément qui montre l'envers du décor. Exemple : une plage magnifique, cette même plage avec une personne triste, ou bien deux personnages souriant, ces deux mêmes personnages qui se disputent...

Vocabulaire : notion de point de vue (réel et critique).

Exploiter la couleur

Comme Munch qui, à travers ses séries, exploite les multiples possibilités de la couleur, comprendre que la couleur peut modifier totalement l'ambiance d'une image. Pour cela, prendre en photo un endroit précis de l'environnement familial des élèves : école, maison... Demander ensuite de reproduire cette image (on peut aussi la photocopier) et de la peindre comme elle serait à la tombée de la nuit ou au lever du jour. On peut ensuite vérifier en prenant réellement les photos et en comparant avec les productions des élèves.

Pour continuer la recherche, on peut ensuite chercher d'autres façons de modifier l'image de départ (autres traitements plastiques, traitements numériques).

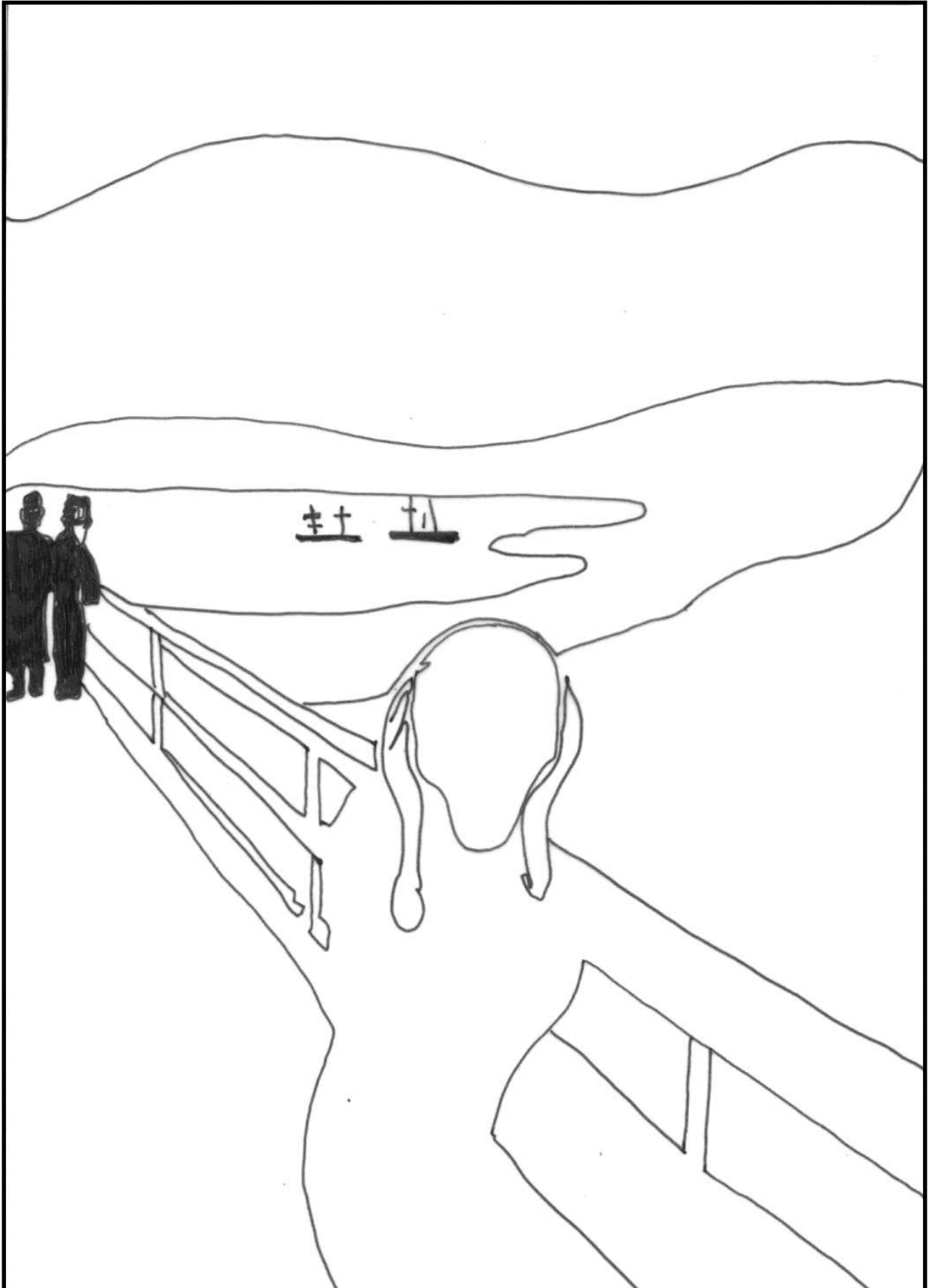
Vocabulaire : notion de présentation (on présente un enfant qui vient de naître en le montrant dans ses bras) et représentation (on peut le représenter de multiples façons).

Gommer les traces du réel

Partir d'une image découpée dans un magazine ou d'une publicité, demander aux élèves de choisir et d'utiliser des moyens plastiques pour transformer cette image (intervenir sur le support, en découper des parties, le superposer sur d'autres supports : papier journal, de couleur...).

Vocabulaire : matérialité de l'image (la création artistique transforme le rapport initial que les matériaux ont avec le monde auquel ils appartiennent : le jaune des *Tournesols* de Van Gogh n'est pas le même que celui de la peinture achetée dans un magasin), grattage, hachurage, effacement, recouvrement, collage, décollage, superposition.

À toi de jouer ! Observe bien la lithographie *Cri* d'Edvard Munch et complète le dessin à l'aide seulement de **lignes**.



3. Pistes pédagogiques en lettres pour le 2nd degré : Edvard Munch et *Les Fleurs du mal* de Charles Baudelaire

> En relation avec les programmes de lettres

- classe de quatrième : « poésie : le lyrisme », Histoire des arts quatrième : thème « arts, ruptures et continuités » : on montrera comment la peinture de Munch s'inscrit dans l'histoire de la peinture et des avant-gardes au XIX^e siècle, de l'impressionnisme à l'expressionnisme en passant par le symbolisme.
- classes de seconde : « la poésie du XIX^e au XX^e siècle : du romantisme au surréalisme ». Conformément au programme, la mise en parallèle des *Fleurs du mal* et de l'œuvre de Munch permet de « faire percevoir aux élèves la liaison intime entre le travail de la langue [et de la matière, de la couleur dans le cas de Munch], une vision singulière du monde et l'expression des émotions », elle permet également de rendre les élèves « sensibles aux liens qui unissent la poésie aux autres arts », d'étudier l'évolution des formes poétiques et l'évolution de la peinture.
- classes de première : « la poésie, écriture poétique et quête du sens »

3.1 Un projet d'illustration des *Fleurs du mal*

Plusieurs tableaux et estampes présentés par l'exposition du musée des Beaux-Arts de Caen font inmanquablement penser aux *Fleurs du mal* de Baudelaire. Ces deux artistes ne se sont bien sûr pas connus puisque Baudelaire est mort en 1867, quatre ans après la naissance d'Edvard Munch mais une forte analogie lie les œuvres des deux artistes : le scandale suscité par leur œuvre, sa modernité, sa dimension symboliste, sa vision subjective, la dimension inquiétante de la figure féminine, figure ambiguë, liant mort et volupté, la représentation de la chevelure féminine, la mélancolie et l'angoisse.

Ce rapprochement paraît d'autant plus pertinent qu'en 1896, alors que Munch séjourne à Paris, l'éditeur parisien Alfred Piat, par ailleurs président de la société des Cent bibliophiles, une association des amoureux du livre spécialisée dans la production de textes symbolistes illustrés par des artistes contemporains, lui confie l'illustration d'une nouvelle édition des *Fleurs du mal* de Baudelaire. Le peintre rédige plusieurs notes concernant ce projet qui semble lui tenir à cœur¹. Il effectue des dessins sur deux poèmes : « Une Charogne » (*Les Fleurs du Mal*, 1896, crayon, plume et lavis, 261 x 226, T 403) et « Le Mort joyeux » (*Les Fleurs du Mal*, 1896, crayon, plume et lavis, 281 x 205, T 402). Très différents des nus que Rodin a dessinés sur le même sujet en 1888, ils montrent que Munch s'intéresse davantage aux spéculations de Baudelaire sur la vie et la mort qu'à ses passions érotiques. La mort d'Alfred Piat mettra malheureusement fin à ce projet.

Munch, illustration pour « Une Charogne »

(visuel en suivant ce lien : www.munch.museum.no/tegneren/work.aspx?id=4&item=3)

Ce dessin met en avant le rapprochement de la mort et de la volupté : le couple enlacé côtoie une tête sans corps à demi encadrée de mouches rappelant un des vers de « Une Charogne » : « *Les mouches bourdonnaient sur ce ventre putride* ». Les cheveux de la femme peuvent faire écho aux ondulations – des flots de sang ? – sous la tête coupée. La charogne de Baudelaire, qui pouvait être celle d'un animal, est ici un cadavre humain, mettant en avant le thème du *memento mori* qu'on retrouve dans l'*Autoportrait au bras de squelette*, lithographie de 1895, qui ouvre l'exposition.

3.2 Points communs entre l'œuvre de Munch et les *Fleurs du mal* de Baudelaire

3.2.1 Des œuvres marquées par le scandale

Les œuvres de ces deux artistes ont fait scandale, *Les Fleurs du mal* pour leur sujet jugé immoral et les tableaux de Munch pour leur style. Dans les deux cas, le scandale a fait connaître l'artiste et lui a permis d'occuper un rang dans les milieux artistiques. Le recueil *Les Fleurs du mal* paraît en juin 1857 chez Poulet-Malassis. Début juillet, le critique Gustave Bourdin s'indigne de l'immoralité de l'ouvrage dans un virulent article du quotidien *Le Figaro* : « Il y a des moments où l'on doute de l'état mental de M. Baudelaire ; il y en a où l'on n'en doute plus : c'est, la plupart du temps, la répétition monotone et préméditée des mêmes mots, des mêmes pensées. L'odieux y coudoie l'ignoble ; le repoussant s'y allie avec l'infect. Jamais on ne vit mordre et mâcher autant de seins en si peu de pages ; jamais on n'assista à une semblable revue de démons, de fœtus, de diables, de chloroses, de chats et de vermines. Ce livre est un hôpital ouvert à toutes les démences de l'esprit, à toutes les putridités du cœur ; encore si c'était pour les guérir, mais elles sont incurables. Un vers de M. Baudelaire résume admirablement sa manière : pourquoi n'en a-t-il pas fait l'épigraphe des *Fleurs du mal* : Je suis un cimetière abhorré de la lune. » (Gustave Bourdin, « compte-rendu des *Fleurs du mal* », *Le Figaro*, 5 juillet 1857). Le 17 juillet, une information judiciaire est ouverte contre l'auteur et aboutit à la saisie des exemplaires. On reproche à Baudelaire des poèmes trop érotiques, voire pornographiques. Le procès a lieu le 20 août 1857. Le substitut du procureur Pierre-Ernest Pinard, qui avait requis contre Flaubert, construit son réquisitoire autour du grief d'atteinte à la morale publique. Baudelaire est finalement condamné à une peine d'amende et à retirer six poèmes de son volume, censés heurter la morale par leur trop grande sensualité. Parmi ceux-ci, « Les métamorphoses du vampire » dont nous reparlerons. La publication du recueil et le retentissement du procès apportent à Baudelaire la reconnaissance de ses aînés et de ses pairs même si certaines critiques restent négatives.

1 R. Rapetti, « Munch et Paris : 1889 et 1891 », *Paris-Oslo*, 1991 – 1992, p.363

En octobre 1889, Munch expose au salon d'automne de Kristiana (actuelle Oslo) le tableau *Inger au bord de l'eau* qui figure dans notre exposition. Ce tableau fut violemment dénigré par les critiques qui parlèrent à son sujet de « *pierres disposées sans la moindre réflexion, de masse sans contours ni consistance* » et virent dans la toile une « *volonté de se moquer du public* »². Elle fut néanmoins achetée par le peintre Erik Werenskiöld.

En octobre 1892, Munch expose à Berlin à la « Maison des Architectes ». L'exposition, qui compte cinquante-cinq tableaux est inaugurée le 5 novembre et close le 12 novembre au terme d'une terrible polémique. La presse berlinoise crie au scandale. Le critique très influent Adolf Rosenberg proclame : « *Ces tableaux [...] ne sont que des barbouillages bâclés, de sorte qu'il semble quelque fois difficile d'y distinguer quelque chose qui ait figure humaine. [...] Il n'y a plus rien à dire des tableaux de Munch, parce qu'ils n'ont rien à voir avec l'art* »³. L'exposition interdite éveille la curiosité, est présentée à Düsseldorf et à Cologne et de retour à Berlin en décembre 1892. Le scandale contribue à faire connaître l'artiste qui commence ainsi à vivre, tant bien que mal, de la vente de ses toiles.

3.2.2 Deux œuvres à dimension symboliste

Repères : le symbolisme

Le symbolisme ne constitue pas un groupe clairement structuré mais plutôt une tendance esthétique qui se développe en réaction contre le réalisme et le naturalisme considérés comme une dérive scientiste. Les symbolistes estiment que le monde concret n'est qu'une apparence et que la finalité de l'art n'est pas de reproduire le réel, mais d'atteindre l'inconnu, un monde secret dont la réalité sensible n'est qu'une image symbolique. C'est ce qu'exprime Baudelaire dans les derniers vers des *Fleurs du mal*, CXXVI, « *Le Voyage* » : « *Nous voulons, tant ce feu nous brûle le cerveau, / Plonger au fond du gouffre, Enfer ou Ciel, qu'importe ? / Au fond de l'Inconnu pour trouver du nouveau !* ». Les symbolistes réhabilitent donc le mystère, l'étrange, le spirituel et la suggestion dans l'art.

Le symbolisme est évoqué pour la première fois en tant que mouvement en 1886 par le poète Jean Moréas dans son *Manifeste du symbolisme* paru dans le quotidien *Le Figaro*. On considère que Baudelaire, Verlaine et Rimbaud en sont les précurseurs. Mallarmé a été désigné comme maître du mouvement par les symbolistes bien avant son officialisation par Moréas. Baudelaire est en effet considéré comme le précurseur principal du mouvement parce qu'il fut le premier à tenter une exploration des profondeurs de l'âme humaine, un inventaire des pulsions et des terreurs cachées qui meuvent et broient le cœur mais aussi pour sa théorie des correspondances : la mission du poète est de suggérer les combinaisons et de traduire les messages symboliques. Telles les correspondances sensorielles, ces messages permettent de retrouver l'unité d'un univers souvent confus ou déchiré. Le poète saura, grâce aux correspondances, rapprocher les éléments séparés de la réalité et suggérer les liens mystérieux du sensible et de l'invisible. Cette théorie se retrouve dans le sonnet « *Correspondances* ».

En art, le symbolisme trouve ses racines dans certains aspects du Romantisme, pictural ou littéraire, qui connaissait déjà les sujets étranges, les allusions poétiques ou l'évocation des tourments intérieurs. Le symbolisme puise aussi son mysticisme chez les Nazaréens et son sens du mystère et du merveilleux chez les romantiques allemands. Il veut représenter le monde intérieur subjectif et psychique : l'objet n'y est pas considéré en tant qu'objet mais en tant que signe perçu par le sujet.

L'épithète « symboliste » est appliquée à la peinture par Albert Aurier dans la revue *Le Mercure de France* en 1890 (au sujet de Van Gogh) puis 1891 (à propos de Gauguin). Mais la peinture symboliste, qui marque principalement les vingt dernières années du XIX^e siècle, est bien antérieure à sa dénomination. Plutôt qu'un style défini, le symbolisme désigne un courant international qui, contre le réalisme et cette autre forme de peinture imitative qu'est l'impressionnisme, propose un art idéaliste. La peinture symboliste se développe en France autour de peintres comme Gustave Moreau, Odilon Redon ou Pierre Puvis de Chavannes mais rayonne aussi en Europe avec Fernand Khnopff en Belgique, Arnold Böcklin en Suisse ou Edvard Munch en Norvège.

Les thèmes concernent tout ce qui se cache derrière les apparences : l'antagonisme du vice et de la vertu, le sadisme et la luxure, la névrose, la projection du rêve, le fantastique, l'imaginaire, l'étrange, la magie, l'ésotérisme, l'au-delà, le mysticisme, la solitude et la mort. Quasiment tous ces thèmes se retrouvent dans les œuvres de Baudelaire et de Munch. La femme fascine les artistes symbolistes et occupe une place essentielle dans leur art : vierge idéalisée dotée de toutes les vertus ou au contraire beauté fatale, elle mène l'homme à son salut ou à sa perte, ambiguïté que l'on retrouve dans *Les Fleurs du mal* et les œuvres de Munch comme nous le montrerons plus loin.

La peinture symboliste s'enrichit d'expérience variées : hasard des taches colorées, flou, formes vacillantes, sensualité des tons et de la matière picturale.

Le symbolisme de Munch

Il exprime les réminiscences de ses douleurs passées (deuil de sa mère, de sa sœur Sophie puis de son père) par la distorsion des formes. Il fait le lien entre le symbolisme et l'expressionnisme par sa volonté de s'éloigner de la vraisemblance du sujet représenté en mettant en avant la vision intérieure, la subjectivité du regard. Déjà expressionniste par sa technique, Munch reste essentiellement symboliste par le message désespéré qu'il hurle dans ses toiles avec ses paysages angoissants. Pour lui, « la nature n'est pas uniquement ce qui est visible à l'œil – c'est aussi les images que l'âme s'en est faite – les images derrière la rétine »⁴.

2 Cité par Ulrich Bischoff, *Munch*, Taschen, 2011, p.18.

3 Id, p.25

4 Edvard Munch, Note manuscrite, N0057-00-01-3 Warnemünde 1907

Exemple 1 : *Inger au bord de l'eau* (1889) [section I]

Cette peinture fait office d'œuvre-clé dans la carrière de Munch qui marque ici l'abandon d'un certain réalisme et une orientation vers le symbolisme. Il suffit pour s'en convaincre de regarder le traitement des rochers et l'importance donnée à ces masses de couleurs aux tons assourdis. *Inger au bord de l'eau* ne représente pas seulement la plus jeune sœur du peintre, mais aussi le portrait psychologique d'une jeune femme songeuse et mélancolique et accède au rang de symbole de l'existence humaine.

Exemple 2 : *Mélancolie* (1894-1895) [section I]

Ce tableau est considéré comme l'une des premières œuvres à tendance symboliste de Munch et comme le premier tableau symboliste norvégien. Ce motif repris plusieurs fois en peinture et par l'estampe, fut inspiré à Munch par le désespoir amoureux de son ami le critique Jappe Nilssen. Le paysage dans lequel le personnage prend place n'est absolument pas réaliste comme le montrent bien les formes étranges au premier plan à gauche du personnage, formes qui symbolisent plus qu'elles ne représentent des rochers. Ce paysage marin, sombre et tortueux est un reflet de l'état d'âme, mélancolique, du personnage. La couleur est audacieuse, arbitraire et disposée en aplats cloisonnés. Les formes sont simplifiées et stylisées, dominées par les grandes lignes courbes. « *Symbolisme - la nature est formée par l'état d'âme de l'observateur* » écrit Munch. C'est bien la vision de l'âme qui intéresse Munch, et non celle des yeux.

Les thèmes de la mélancolie, l'angoisse, la maladie, la mort seront traités par Munch dans « La Frise de la vie » qui regroupe les productions majeures des années 1890, parmi lesquelles *Le Cri*, *Le Baiser*, *Vampire*, *Madone*. Les mêmes motifs sont obsessionnellement repris dans la peinture puis, à partir de 1896 dans la gravure pour leur conférer plus d'angoisse ou de joie, d'exaltation ou de désespoir.

Munch dit lui-même : « *La Fresque de la vie a été pensée comme une série cohérente de tableaux, qui doivent donner un aperçu de la vie. Toute la fresque est traversée par la ligne diffuse du rivage, au-delà de laquelle déferle la mer toujours en mouvement ; les diverses formes de la vie se déploient sous le couvert des grands arbres, avec leurs soucis et leurs joies. J'ai ressenti cette fresque comme un poème de vie, d'amour, de mort... Les tableaux avec les rivages et les arbres – ce sont toujours les mêmes couleurs qui réapparaissent ici -, la nuit d'été donne l'accord-, les arbres et la mer donnent des lignes verticales et horizontales qui se répètent sur toutes les toiles, le rivage et les personnages donnent le ton de la vie qui foisonne à son gré -, des couleurs puissantes répandent à travers toutes les toiles l'écho du même accord...* »⁵. On notera que Munch utilise le mot poème pour parler de ses œuvres et qu'en insistant sur leur unité, leur cohérence, il assimile son œuvre à un recueil de poèmes marqués par une forte unité, ce qu'est justement le recueil des *Fleurs du mal*. Inversement, rappelons que Baudelaire se fit d'abord connaître comme critique d'art (Salons de 1845 et 1846) et que le poème VI des *Fleurs du mal*, « Phares » est un éloge de la peinture et des grands peintres avec lesquels il se sent un lien de parenté : Rubens, Vinci, Rembrandt, Michel-Ange, Watteau, Goya et Delacroix.

Les thèmes de la femme, de la mélancolie et de l'angoisse, très présents dans l'exposition marquent également fortement les *Fleurs du mal* de Baudelaire. Nous allons montrer la proximité des œuvres de ces deux artistes.

3.2.3 La figure centrale de la femme**> Femme et mélancolie**

- Munch, *Inger au bord de l'eau* (1889) et *Deux femmes sur la plage, Åsgårdstrand* (1904) [section I]

- Baudelaire, « Moesta et errabunda »

Dans *Les Fleurs du mal* comme dans l'œuvre de Munch, la femme est liée à la mélancolie. Dans *Fusées*, X, 16, 1851, Baudelaire écrit : « *Une tête séduisante et belle, une tête de femme, veux-je dire, c'est une tête qui fait rêver à la fois, - mais d'une manière confuse, - de volupté et de tristesse ; qui comporte une idée de mélancolie, de lassitude* ».

On peut mettre en relation le poème « Moesta et errabunda » (Triste et errante) avec deux tableaux de l'exposition : *Inger au bord de l'eau* (1889) et *Deux femmes sur la plage, Åsgårdstrand* (1904). Dans ces trois œuvres, femme, mélancolie et mer sont liées. De la contemplation de la mer naît la mélancolie, son immensité évoquant un ailleurs idéalisé : « *Dis-moi, ton cœur parfois s'envole-t-il, Agathe, / Loin du noir océan de l'immonde cité, / Vers un autre océan où la splendeur éclate, / Bleu, clair, profond, ainsi que la virginité ?* ».

Dans les deux tableaux les figures féminines sont assises sur des rochers face à la mer. Dans le second tableau, la figure mise en avant est dans la position typique de la mélancolie, le visage appuyé sur la main, le coude posé sur le genou. Ce tableau renvoie au tableau *Mélancolie*, son pendant masculin : le paysage y est le même, le personnage mélancolique dans la même position. Dans *Inger au bord de l'eau*, la mélancolie semble plus douce, le personnage regarde devant lui et contemple sans doute le paysage. Dans *Deux femmes sur la plage*, la mélancolie se fait plus oppressante, les femmes ne regardent pas la mer et semblent repliées sur elles-mêmes. La mer, contrairement à « Moesta et errabunda » ne semble plus pouvoir consoler le personnage : « *La mer, la vaste mer, console nos labeurs* ». Les femmes sont vêtues de rouge et de noir et non plus de blanc comme Inger. Le coucher de soleil ajoute à la mélancolie. Le paysage devient une projection du spleen des personnages.

L'exposition présente cinq versions de la gravure sur bois *Deux femmes sur le rivage* (1898) mais qui ne ressemble pas au tableau *Deux femmes sur la plage, Åsgårdstrand*. Une femme jeune, rousse, et vêtue d'une robe blanche se tient debout et contemple la mer. Il s'agit de la sœur du peintre, Inger. Une femme plus âgée, sa tante Karen, est assise à ses pieds, à sa gauche. Elle est vêtue de noire et dans trois des cinq versions, son visage aux yeux et au nez qui évoquent des trous noirs peut faire songer à une tête de mort.

5 Cité par Ulrich Bischoff, *Munch*, Taschen, 2011, p.50

> La femme, une créature ambivalente liant volupté et mort

Dans *Les Fleurs du mal*, la femme est marquée par la dualité. D'un côté, par sa sensualité et la volupté qu'elle dispense, elle est une porte vers l'idéal, elle permet au poète de quitter le monde réel, fait de souffrance et de déception, pour le monde de l'idéal, monde de beauté, de luxe, de sérénité comme le montre le réseau métaphorique du voyage, de l'ailleurs. Cela est particulièrement net dans les poèmes « Parfum exotique » et « La Chevelure ».

Mais cette fonction positive et salvatrice ne suffit pas à éradiquer la cruauté et à vaincre la distance qui sépare le poète amant de celle qui est censée l'enlever à la misère de l'instant présent. Promesse d'évasion et d'ivresse, la femme est aussi un être insensible et indifférent : dans le poème XXVII, elle est comparée au « *sable morne* » et à « *l'azur des déserts, / Insensible tous deux à l'humaine souffrance, / [...] Elle se développe avec indifférence* ». Elle est une « *bête implacable et cruelle* » (poème XXIV), un « *démon sans pitié* » (poème XXVI « *Sed non satiata* »), douée de la « *froide majesté de la femme stérile* » (poème XXVII). La sensualité de la femme est dangereuse et porteuse d'effroi voire de mort : tout un réseau de métaphores la décrit comme un « vampire » (« *Le Vampire* » poème XXXI, « *les métamorphoses du vampire* » pièce condamnée) ou un « Sserpent » (« *Le Serpent qui danse* », poème XXVIII). Cette image du serpent se retrouve dans plusieurs œuvres de Munch dans sa représentation des mèches ondoyantes de la chevelure féminine (voir plus bas). Le poème « *Hymne à la beauté* » (poème XXI) souligne bien cette ambiguïté par le jeu sur les antithèses et oxymores : « *Viens-tu du ciel profond ou sors-tu de l'abîme, / Ô Beauté ? Ton regard, infernal et divin, / verse confusément le bienfait et le crime* ».

La sensualité et l'ambiguïté de la figure féminine se retrouvent dans de nombreuses œuvres de Munch exposées au musée :

- la femme sensuelle : *Madone* (cinq lithographies), *Femme se coiffant* (1892, huile sur toile à la manière impressionniste), *Nu assis* (1896, huile sur panneau, œuvre marquée par l'atmosphère parisienne et des artistes comme Toulouse-Lautrec)
- la femme ambiguë voire dangereuse : *Vampire* (quatre lithographies), *Amants dans les vagues* (lithographie), *Tête d'homme dans les cheveux d'une femme* (deux gravures sur bois)
- le couple heureux : *Amants dans les vagues* (lithographie), *Vers la forêt* (quatre gravures sur bois), *Baiser IV* (1902, gravure sur bois), *Tête-à-tête* (1905, deux gravures sur bois)
- la souffrance de l'amour : *Jalousie I et II* (deux lithographies), *Séparation I* (lithographie), *Cendres II* (1899, deux lithographies), *Homme et femme* (1898, huile sur toile)

Analyse du tableau *Homme et femme* [section IV]

Ce tableau nous plonge au cœur de thème du couple et de la sexualité selon Munch, c'est-à-dire des relations tragiques entre l'homme et la femme. Le corps de la femme engendre une immense ombre noire (comme dans *Vampire*) que Munch stylise en une masse aux contours sinueux menaçants et qui entoure l'homme prostré. La tête et le visage de la femme sont entourés d'une sorte d'auréole rouge. L'homme est penché en avant, la tête appuyée sur son bras légèrement replié dans une position mélancolique qui rappelle *Mélancolie*, *Vampire* et *Cendres*. En évitant toute forme de portrait (les visages ne sont pas traités) et toute anecdote, Munch parvient à atteindre ce ton universel qu'il a constamment recherché.

Ainsi dans l'œuvre de Munch comme dans celle de Baudelaire, la femme dispense à la fois volupté et protection, souffrance et enfermement.

• **Munch, *Madone*, 1895, lithographies [section V]**

Baudelaire, « À une Madone », poème LVII

Dans les deux œuvres, la femme est représentée est assimilée à la Vierge, la Madone. Dans les lithographies de Munch, sa tête est surmontée d'une auréole qui ressemble à un béret, rouge, blanc ou orangé selon les versions. Dans « À une Madone », Baudelaire fait de sa maîtresse Marie Daubrun une madone et lui promet « *Je ferai pour ta tête une énorme Couronne* ».

Les deux œuvres sont fortement sensuelles mais mêlent volupté et mort. Dans les lithographies, les bras de la madone sont rejetés en arrière – on distingue le bras droit, relevé et passé derrière la tête - et se perdent dans sa chevelure qui se confond elle-même avec les méandres du fond ce qui donne l'impression d'une femme sans bras, réduite à un tronc, et met en valeur son ventre et ses seins. Cela est plus ou moins net selon les versions. Dans l'une des lithographies, domine un rouge sang, couleur chez Munch, de la violence du désir féminin et des tourments qu'il procure. Ces lithographies reprennent le tableau « *Madone* » qui existe lui aussi dans cinq versions. Dans ce tableau, les bras de la femme sont plus visibles, sa cambrure accentuée. Lors de sa première présentation au public en 1893, le tableau était pourvu d'un cadre sur lequel figuraient, peints ou sculptés, des spermatozoïdes et des embryons. Ce cadre, qui par la suite fut éliminé et vraisemblablement perdu, mettait ce nu féminin en relation avec la procréation (les spermatozoïdes) et la mort (les embryons présentaient des visages ressemblant à des têtes de mort). Munch a dessiné ce cadre dans trois des cinq lithographies qui sont présentées dans l'exposition. On y voit dans le coin inférieur gauche un fœtus recroquevillé à l'air renfrogné et à tête de mort. La femme semble flotter comme en apesanteur, entre station debout et allongée, entre veille et sommeil, entre immersion et émergence, entre extase et mort, à mi-chemin entre Ophélie et Salomé, figure féminine très prisée des artistes symbolistes. C'est en 1902, dans les locaux de la Sécession berlinoise, puis en 1903, dans la galerie Beyer et fils à Leipzig que les tableaux de Munch furent pour la première fois exposés comme une suite systématique, et rassemblés en une *Fresque de la vie*. La division de l'exposition en quatre plans muraux incita Munch à privilégier l'articulation thématique suivante : « *Éveil de l'amour* », « *Épanouissement et déclin de l'amour* », « *Angoisse de vivre* » et « *Mort* ». *Madone* figurait en première position de la série intitulée *Épanouissement et déclin de l'amour*.

Dans deux textes restés au stade de l'ébauche, Munch a expliqué sa conception du lien étroit entre la vie et la mort qui, selon lui, a présidé à l'élaboration de cette œuvre.

« *Ton visage contient toute la tendresse du monde – le clair de lune glisse sur ton visage, plein de toute la beauté et de toute la douleur du monde, parce que [...] la mort donne la main à la vie et qu'une chaîne s'établit entre les milliers de races disparues et les milliers de celles qui viendront* »

« *Cette pause par laquelle le monde arrête sa course*

Ton visage contient toute la beauté du royaume terrestre

Tes lèvres rouge carmin comme le fruit à venir

S'entrouvrent comme dans la douleur

Le sourire d'une dépouille

Maintenant la vie tend la main à la mort

La chaîne s'établit, qui relie entre eux les milliers de races mortes avec les milliers de celles qui viendront »⁶

Dans « À une Madone », sensualité et mort sont également liées. Baudelaire veut conférer à Marie Daubrun un « rôle de Marie », lui construire un autel où la vénérer, où la soustraire au regard des autres. Par son évocation de la jalousie qui torture l'artiste, on peut également mettre ce poème en relation avec deux lithographies de 1896, *Jalousie I* et *Jalousie II*. Il évoque son « *Désir, frémissant, / Onduleux, [s]on désir qui monte et qui descend* » mais il s'agit d'une « volupté noire », le poète entend en effet « *mêler l'amour avec la barbarie* » et le poème se termine sur la promesse d'un meurtre avec une délectation sadique : « *Je les planterai tous dans ton Cœur pantelant, / Dans ton Cœur sanglotant, dans ton Cœur ruisselant !* ».

• **Munch, *Vampire*, 1895, lithographies [section IV]**

Baudelaire, « *Le Vampire* », « *Les Métamorphoses du Vampire* »

Ces quatre lithographies sont tirées d'un tableau qui existe également en quatre versions. On y voit un couple lové en une étreinte. L'homme est de profil, penché en avant, presque prostré, on ne distingue pas son visage. La femme est penchée sur lui et l'enserme de ses bras en une attitude qui pourrait paraître protectrice, maternelle. Leurs traits s'effacent dans cette étreinte fusionnelle. La bouche de la femme est posée sur la nuque de l'homme. Ses cheveux roux se répandent sur ses bras et sur la tête de l'homme, le caressant mais aussi l'enfermant comme ses bras. A la fois alcôve protectrice et prison, ses mèches rousses font aussi songer aux tentacules d'une pieuvre, à des serpents ou à des flots de sang. Cette image menaçante et ambiguë est renforcée par le premier titre du tableau « *Amour et douleur* ». Le titre final, *Vampire*, ne laisse pas de doute, cette femme est en train d'aspirer le sang de l'homme : loin de le protéger, elle le tue. Le baiser féminin se change en morsure vampirique. Une grande ombre noire, effrayante, entoure et surmonte le couple. « *Elle pencha la tête vers lui et il sentit deux lèvres chaudes, brûlantes, se poser sur sa nuque. Un frisson le parcourut, un frisson de volupté. Et il la serra convulsivement contre lui* »⁷.

Cette image de la femme-vampire, femme fatale, se retrouve dans les poèmes « *Le Vampire* » (poème XXXI) et « *Les Métamorphoses du Vampire* » (poème condamné lors du procès de 1857). Dans le premier, la femme est désignée par des termes fortement négatifs : « *infâme* », « *maudite* ». Elle apparaît comme un vampire qui se nourrit du poète, l'asservit, le vide de toute volonté. La dépendance du poète envers la femme est vécue comme un esclavage dont il ne peut se libérer. Dans le second, la femme apparaît comme une tentatrice démoniaque qui prétend apporter réconfort et plaisir mais n'amène que mort et damnation. Image du vampire, du faux, du mensonge, la femme n'est pas ce qu'elle paraît être, elle est un danger.

« *Je suis, mon cher savant, si docte aux Voluptés, / Lorsque j'étouffe un homme en mes bras redoutés* », « *Quand elle eut de mes os sucé toute la moelle, / Et que languissamment je me tournai vers elle / Pour lui rendre un baiser d'amour, je ne vis plus / Qu'une outre aux flancs gluants, toute pleine de pus ! / Je fermai les deux yeux, dans ma froide épouvante* »

On trouve chez Munch un écho semblable : « *Je n'ai jamais aimé. J'ai ressenti l'amour qui déplace les montagnes et transforme les êtres - l'amour qui déchire, fait chavirer le cœur et boire le sang. Mais je n'ai pas pu dire à quelqu'un - femme, c'est toi, je t'aime. Tu es tout pour moi* ».

• **Munch *Femme rousse aux yeux verts. Le péché*, 1902, lithographie [section II]**

Baudelaire « *À une mendiante rousse* » (poème LXXXVIII)

On retrouve dans cette lithographie une femme rousse, tout comme dans une des deux versions de *Tête d'homme dans les cheveux d'une femme* (gravure sur bois, 1896), dans une des quatre versions de *Vers la forêt* (gravure sur bois, 1897), les cinq versions de *Deux femmes sur le rivage* (gravures sur bois, 1898), les deux versions de *Tête à tête* (gravures sur bois, 1905). Munch avait pris parmi ses modèles une jeune femme rousse Betzy Nielsen.

Le Préréphaélisme d'une part, et le Symbolisme de l'autre ont souvent représenté des femmes rousses, couleur flamboyante souvent assimilée au diable et à la tentation comme le souligne le titre de la lithographie de Munch, *Femme rousse aux yeux verts. Le péché*. La femme est cadrée de la même manière que la Madone, de la tête au-dessous du nombril. Les titres des deux œuvres laisseraient penser qu'elle est son pendant négatif : à la Vierge, répondrait le personnage de Lilith. Pourtant, paradoxalement, la femme apparaît ici beaucoup moins sensuelle, la tête baissée, comme absente, dans une attitude peu tentatrice.

⁶ . Cité par Ulrich Bischoff, *Munch*, Taschen, 2011, pp.42-43

⁷ . Edvard Munch, cité par Reinhold Heller dans *Munch* (Paris, Flammarion, 1991), p. 106.

Baudelaire, dans son poème « À une mendicante rousse », évoque ses « deux beaux seins, radieux / Comme des yeux », évocation qui renvoie bien à la lithographie de Munch. Cette mendicante est une jeune prostituée mêlant pureté et vice, beauté et pauvreté.

• **Munch, *Amants dans les vagues*, 1896, lithographie, *Tête d'homme dans les cheveux d'une femme*, 1896, gravures sur bois [section IV]**

Baudelaire, « La Chevelure »

Dans les deux œuvres de Munch la tête de l'homme est comme engloutie, recouverte par la chevelure de la femme. Dans *Amants dans les vagues*, la tête de l'homme, à gauche de celle de la femme et vue de profil, disparaît quasiment. La femme a les yeux fermés en une attitude extatique qui rappelle celle de la *Madone*. L'homme semble la regarder mais son œil droit, seul visible, disparaît derrière une mèche de cheveux. Ils semblent flotter dans les vagues dont les ondes se confondent avec les cheveux de la femme. On songe aux représentations préraphaélites d'Ophélie. Cette lithographie en noir et blanc évoque un amour fusionnel entre l'homme et la femme. Comme dans le poème de Baudelaire, « La Chevelure », la chevelure est assimilée à la mer et semble emporter l'homme dans un voyage vers un ailleurs: « Fortes tresses, soyez la houle qui m'enlève ! / Tu contiens, mer d'ébène, un éblouissant rêve / De voiles, de rameurs, de flammes et de mâts », « Je plongerai ma tête amoureuse d'ivresse / Dans ce noir océan où l'autre est enfermé ». Néanmoins la lithographie de Munch est ambivalente : la chevelure de la femme s'enroule autour de la tête de l'homme à la manière de tentacules, l'homme est comme absorbé. Il tend son visage vers la femme, comme en demande, alors que, les yeux clos, elle l'ignore.

Dans *Tête d'homme dans les cheveux d'une femme*, la tête de l'homme, très stylisée, est entièrement entourée par les cheveux de la femme. Cette fois c'est l'homme qui est de face et la femme de profil qui regarde l'homme. Ce bois gravé fut l'un des premiers exécuté par Munch lorsqu'il s'initie à la gravure dès son arrivée à Paris notamment dans l'atelier du fameux imprimeur Auguste Clot. Il profite alors de nombreuses expériences et de la tradition parisienne en ce domaine. Il reçoit l'influence des bois gravés de Gauguin et aussi de nombreuses publications comme *L'Ymagier* édité par Alfred Jarry. Munch va maîtriser petit à petit les multiples ressources techniques de cet art, jouant des différentes combinaisons de blocs et de couleurs. Cette façon de travailler lui permet d'aller au bout de l'expression synthétique qu'il recherche. Ainsi, l'image du couple qu'il propose ici, à force de simplification, acquiert une intensité saisissante. L'assemblage du visage de profil de la femme et de face de l'homme prend la force d'un symbole avec cette idée que l'homme est la proie de la femme. Avec un tel sujet, Munch s'inscrit dans une longue tradition iconographique dans laquelle on trouve Judith et Holopherne ou encore Salomé et Jean-Baptiste, mythe évoqué très souvent par les artistes symbolistes. On retrouve cette image de la chevelure tentacule dans les lithographies *Séparation* et *Jalousie* et dans la gravure sur bois *Vampire*.

Munch : « Ce combat entre l'homme et la femme que l'on appelle l'amour. »

Complément pour un groupement de textes autour de la chevelure féminine

Poèmes :

- Guillaume Apollinaire, *Les Rhénanes* dans *Alcools*
- Louis Aragon, *Le Paysan de Paris* (« Serpents, vous me fascinez... ») et « Elsa au miroir »
- Charles Baudelaire, « La Chevelure » et sa réécriture en prose dans *Le Spleen de Paris*, « Un hémisphère dans une chevelure »
- André Breton, « L'Union libre »
- Blaise Cendrars, *Séquences*
- Joachim du Bellay, *L'Olive*, sonnet X
- Remy de Gourmont, « Les Cheveux de Simone »
- Pierre Louÿs, « La Chevelure »
- Stéphane Mallarmé, « La chevelure vol d'une flamme... » et « Tristesse d'été ».
- Arthur Rimbaud, « Aube »
- Charles Vildrac, « Si l'on gardait... »

Nouvelle :

- Guy de Maupassant, *La Chevelure*

Estampes et peintures :

- Edvard Munch : *Madone*, cinq lithographies ; *Vampire* quatre lithographies ; *Jalousie*, 1896, deux lithographies ; *Séparation* 1969 lithographie ; *Amants dans les vagues* 1896, lithographie ; *Tête d'homme dans les cheveux d'une femme* 1896, deux gravures sur bois ; *Cendres II* 1899 deux lithographies ; *Les Trois Âges de la vie*. *Sphinx* (1899) deux lithographies ; *Femme rousse aux yeux verts*. *Le péché*, 1902, lithographie (collection Gundersen)
- Henri-Edmond Cross (1856-1910), *La Chevelure* (1892) (musée d'Orsay)
- Lucien Lévy-Dhurmer (1863-1953), *Le Coup de vent* (1898) (collection privée)
- Gustave Moreau (1826-1898), *Galatée*, vers 1880 (musée d'Orsay)
- Dante Gabriel Rossetti (1828 – 1882), *Lady Lilith*, 1868 (Delaware Art Museum, Delaware, USA)

3.2.4 Mélancolie, spleen et angoisse existentielle

Les œuvres de Baudelaire comme de Munch sont marquées par la mélancolie et l'angoisse.

Baudelaire a très mal vécu le remariage de sa mère avec le général Aupic en 1828, un an après la mort de son père. Au collège de Lyon, où son beau-père est muté de 1828 à 1835, il se plaint de « lourdes mélancolies ». En juin 1845, il fait une tentative de suicide suite à sa mise sous tutelle : pendant vingt-trois ans, il devra rendre compte de ses faits et gestes à maître Ancelle. À la fin de l'année 1857, Baudelaire traverse une phase dépressive dont il ne se relèvera pas, dépression causée par le procès des *Fleurs du mal* et son amour platonique pour Apollonie Sabatier à laquelle il a consacré les poèmes XLI à XLVIII des *Fleurs du mal*. S'enchaînent ensuite les déboires : faillite de son éditeur, dettes, retrait d'une candidature suicide à l'Académie française, déménagements, dépendance aux drogues, hantise d'une vie ratée, enfer d'un amour moribond avec Jeanne Duval à qui sont consacrés les poèmes XLIX à LVII, ravages causés par la syphilis qui le ronge...

Baudelaire, carnets intimes, « *Au moral comme au physique, j'ai toujours eu la sensation du gouffre, non seulement du gouffre du sommeil, mais du gouffre de l'action, du rêve, du souvenir, du désir, du regret, du remord, du beau, du nombre, etc. J'ai cultivé mon hystérie avec jouissance et terreur. Maintenant j'ai toujours le vertige et aujourd'hui, 23 janvier 1862, j'ai subi un singulier avertissement, j'ai senti passer sur moi le vent de l'aile de l'imbécilité* »

À partir de 1877, le père de Munch sombre progressivement dans la dépression, une de ses jeunes sœurs est traitée pour mélancolie. La mort de son père en 1889 le déprime profondément. En 1908, il séjourne six mois dans une clinique à Copenhague à la suite d'une grave dépression nerveuse, souffrant d'hallucinations et d'attaques de paranoïa.

Munch : « *J'étais déjà un être malade en venant au monde. La neige froide recouvre mes racines. Le vent glacial a empêché mon arbre généalogique de croître. Le soleil brûlant de la vie ne brille pas sur cette jeune feuille verte. Ainsi l'arbre de ma vie était maudit dès le départ. Ce que je compris très tôt. C'est ainsi que mon seul espoir est devenu un escalier étroit, un escalier solitaire, qui finalement pourrait m'offrir une ouverture lumineuse sur la vie* ».

« *J'ai reçu en héritage deux des plus terribles ennemis de l'humanité – la tuberculose et la maladie mentale – la maladie, la folie et la mort étaient les anges noirs qui se sont penchés sur mon berceau.* »

« *Ma peinture est en réalité un examen de conscience et une tentative pour comprendre mes rapports avec l'existence. Elle est donc en fait une forme d'égoïsme, mais j'espère toujours que je pourrai grâce à elle aider les autres à y voir clair.* »

• Mélancolie

- Munch, *Mélancolie* (tableau 1894-95 et trois gravures sur bois de 1902) [section I]

- Baudelaire, « L'Ennemi » (X), « Semper eadem » (XL), « Réversibilité » (XLIV), « Causerie » (LV), « La cloche fêlée » (LXXIV), « Spleen » (LXV à LXVII), « Le Goût du néant » (LXXX)

• Solitude, exil de l'artiste parmi ses semblables

- Munch *Le Soir sur l'avenue Karl Johan* (1892) [section VI]

- Baudelaire « L'Albatros »

Cette vision sublimée d'une foule errant dans un espace urbain (parfaitement identifiable) est devenu emblématique de l'art de Munch. Ce tableau représente une nuit d'angoisse, brossée à larges coups de pinceau. Sur un ton onirique, on assiste au défilé de pantins costumés en bourgeois, au masque figé, avec au fond, le Parlement de la capitale dans le rôle symbolique de l'ordre social. En coupant à hauteur de poitrine ou de taille les personnages du premier plan, dont le flot puissant semble descendre le trottoir et s'écouler en direction du spectateur, Munch crée une impression saisissante et inquiétante de proximité. Cette foule croise un personnage à droite, isolé, vu de dos et interprété comme l'artiste lui-même. Munch évoque d'ailleurs la scène dans son propre Journal : « *Les passants le regardaient tous d'un air si étrange et si bizarre, et il sentait tous ces regards fixes – tous ces visages – pâles dans la lumière du soir - il voulait retenir une pensée, mais il n'y parvenait pas – il avait l'impression de n'avoir dans la tête rien d'autre que du vide - puis il essaya de fixer son regard sur une fenêtre haut placée – mais de nouveau les passants s'interposèrent - tout son corps tremblait, il était inondé de sueur.* ». Nous sommes ici en présence d'une des premières représentations dans l'œuvre de l'artiste de l'angoisse générée par la solitude. Cette démarche qui stigmatise l'isolement de l'homme dans la société moderne trouvera un point d'aboutissement dans le *Cri*.

On peut mettre ce tableau en parallèle avec le poème de Baudelaire « L'Albatros » qui évoque la solitude et la marginalité du poète par rapport aux autres hommes.

• Angoisse

- Munch, *Le Cri* (1895) lithographie; *Angoisse* (1896) Lithographie [section VI]

- Baudelaire, « Spleen » LXXVIII (« Quand le ciel bas et lourd pèse comme un couvercle »)

La lithographie *Cri*, exécutée à Berlin se réfère directement au fameux tableau de Munch conservé à la Galerie nationale d'Oslo et dont il existe une cinquantaine de variantes. Cette composition devenue une véritable icône est la transcription d'une expérience personnelle relatée dans son journal, écrit à Nice, le 22 janvier 1892 : « *Je marchais sur la route avec deux amis - le soleil se couchait - je sentis comme une bouffée de mélancolie - Le ciel devint soudain rouge sang. Je m'arrêtai et m'adossai épuisé à mort contre une barrière - je vis les nuages flamboyant comme du sang et une épée, la mer et la ville d'un noir bleuté. Mes amis poursuivirent leur chemin, je restai là frissonnant d'angoisse, et je sentis comme un grand et interminable cri traversant la nature.* » Lorsque Munch exécuta cette transposition graphique du motif du *Cri*, il n'était pas encore familier de la technique lithographique en couleurs, néanmoins il réussit à traduire en noir et blanc la force plastique et visuelle de sa composition. Cette épreuve est l'un des

deux exemplaires colorés à la main connus. Cette œuvre renvoie à l'angoisse et à la solitude de l'homme au sein d'une nature qui ne console pas mais capte et répercute le cri par-delà la large baie jusqu'au ciel, cri auquel font écho ces deux vers de « Spleen » : « *Des cloches tout à coup sautent avec furie / Et lancent vers le ciel un affreux hurlement* ».

Dans son tableau intitulé *Angoisse*, 1894, Munch a ajouté au paysage du *Cri* le groupe de personnages aux visages hagards qui déambule dans l'avenue Karl-Johan ce qui rend ceux-ci encore plus effrayant, sorte d'armée de spectres menaçants. Deux ans plus tard, à Paris, il transpose ce motif d'abord en lithographie puis en bois gravé, déclinant ainsi une nouvelle fois le thème de l'isolement de l'homme dans la société moderne.

Le ciel de ces deux œuvres fait inévitablement songer au « *ciel bas et lourd qui pèse comme un couvercle* » de « Spleen » LXXVIII, à l'image des « *plafonds pourris* » auxquels se heurte tout espoir. On retrouve, exprimé par des nombreuses figures d'analogies, les motifs de l'écrasement, de l'enfermement, de l'encerclement évoqués dans *Le Cri* et *Angoisse* par les courbes larges et sinueuses du ciel. Ces trois œuvres sont marquées par le même sentiment de solitude, d'oppression et de désespoir.

- **Lune**

- Munch : *Clair de lune sur la plage* (tableau, 1892) [section II]

- Baudelaire « Tristesse de la lune » (poème LXV)

La lune est traditionnellement liée à la mélancolie. On retrouve dans ce tableau le rivage de *Mélancolie* et de *Deux femmes sur la plage*, Åsgårdstrand (1904)

- **Hiver**

- Munch, *Nuit d'hiver* (tableau 1930-1931) [section II]

- Baudelaire, « Chant d'automne » (LVI)

- **Mélancolie engendrée par la fuite du temps** [section VI]

- Munch, *Les Trois Âges de la vie. Sphinx* (1899) deux lithographies

- Baudelaire, « L'Horloge »

4. Pistes en histoire des arts pour le 2nd degré

4.1 L'art et ses fonctions (classe de 1^{ère})

L'étude des œuvres de Munch peut amener l'élève à se poser la question : pourquoi Munch a-t-il peint ces œuvres? Quel message cherchait-il à transmettre ?

Peindre est sans doute avant tout pour Munch un moyen de s'exprimer, un moyen pour lui d'articuler ses angoisses. Très jeune Edvard Munch est confronté à la mort. À l'âge de 5 ans, en 1868, il perd sa mère, morte de tuberculose. Quelques années plus tard en 1877, ce fut le tour de sa sœur aînée, Sophie. Le père de Munch est taciturne avec des convictions sociales et religieuses fortes. Membre du corps médical de l'armée, le docteur Munch devint médecin de quartier à Oslo où il lui arrive de soigner gratuitement des malades. A la mort de sa femme, il sombre dans la mélancolie, mène une existence de reclus et connaît des crises d'angoisse religieuse proches de la folie. « *Maladie, Folie et Mort sont des anges qui ont veillé sur mon berceau et m'ont accompagné ma vie durant. J'ai su très tôt que la vie n'est que souffrance et tourments et que dans l'au-delà, le pêcheur est soumis aux supplices éternels de l'Enfer... Quand il n'était pas en proie à ses angoisses, mon père chahutait et jouait avec nous, comme un gosse... Mais il nous corrigeait parfois avec une violence de dément... Enfant, j'ai vécu comme une profonde injustice l'absence de ma mère mauvaise santé et menace constante des châtiments de l'Enfer* » (in J.P. Hodin, *Edvard Munch*, éditions Thames et Hudson, 1991, p.12). Ajoutons à cette rapide description de l'enfance de Munch que l'argent était rare.

Dans un tel contexte, il est aisé de comprendre qu'Edvard Munch était terriblement angoissé et vivait dans la terreur de perdre toute sa famille. La peinture devint alors pour lui un moyen de révéler ses tourments. Ainsi, il peint cette angoisse à travers les thèmes des enfants malades, de la mort, des paysages battus par les tempêtes etc. La transcription de ce malaise s'atténue après 1908. Cette année marque un tournant pour Munch, il est hospitalisé pendant plus de 6 mois à la clinique psychiatrique du docteur Daniel Jacobson à Copenhague où il est soigné pour une grave dépression nerveuse. Ce séjour lui permet de prendre de la distance avec ses angoisses. Il peint désormais davantage des scènes de la vie quotidienne, celle des ouvriers, des paysans, des pêcheurs et des paysages apaisés.

L'exposition présente de nombreuses toiles et estampes permettant de montrer aux élèves que la peinture est pour Munch un moyen de mettre en image son mal-être.

Quelques exemples :

- sur le thème de la mort : trois versions sur le motif de « *l'enfant malade* » qui met en scène la mort de sa sœur. Dans le tableau 1896, la jeune fille malade est assise dans son lit, soutenue par un gros oreiller sur lequel elle s'adosse. Elle tourne la tête sur le côté tandis qu'une femme agenouillée se tient près d'elle. Dans la version peinte, la surface de la toile, griffée, frottée, témoigne de l'intensité émotionnelle, confrontation dramatique avec la menace de la mort qui a présidé à ce travail. Sur les estampes [section III], Munch a resserré le cadrage pour se focaliser sur le pâle et mince visage de la jeune fille qui semble attendre sa dernière heure avec résignation.

Il est aussi possible de traiter ce thème à travers la lithographie de 1896 intitulée *Au Chevet du mort* [section III]. Cette lithographie en noir et blanc reprend la composition d'un tableau de 1895 qui introduit le spectateur directement dans la vérité et l'intimité de la scène, cherchant à l'impliquer dans ce combat contre la mort. Cette épreuve tirée sur un papier teinté renforce la profonde gravité du thème.

- sur le thème de l'angoisse : *Cri* (1895) [section VI] propose l'expression la plus achevée. Cette lithographie exécutée à Berlin se réfère directement au fameux tableau de Munch conservé à la Galerie Nationale d'Oslo. Cette épreuve est l'un des deux exemplaires colorés à la main connus. Cette composition, sans doute la plus célèbre de Munch, est la transcription d'une expérience personnelle relatée dans son journal, écrit à Nice, le 22 janvier 1892 « *Je longeais le chemin avec deux amis, c'est alors que le soleil se coucha, le ciel devint tout à coup rouge couleur de sang, je m'arrêtai, m'adossai épuisé à mort contre une barrière. Le fjord d'un noir bleuté et la ville étaient inondés de sang et ravagés par des langues de feu. Mes amis poursuivirent leur chemin, tandis que je tremblais encore d'angoisse, et je sentis que la nature était traversée par un long cri infini.* ». Au premier plan, un homme en proie à une immense terreur hurle, la bouche béante, le corps convulsé. Derrière lui, deux hautes silhouettes menaçantes s'éloignent sur la jetée. Munch sait à travers cette œuvre, malgré l'absence de couleurs vives, nous faire sentir le doute existentiel qui l'assaille et exprimer avec force la solitude de l'homme dans une société bouleversée par la révolution industrielle.

Angoisse, lithographie de 1896 [section VI], est également très éloquente. Pour cette œuvre, Munch a ajouté au paysage du *Cri* le groupe de personnages aux visages hagards qui déambule dans l'avenue Karl-Johan, peint sur *Le Soir sur l'avenue Karl-Johan*. L'isolement de l'homme et son aliénation dans la ville moderne est ici explicite.

4.2 Munch et l'art de son époque (classes de 4^{ème}, 1^{ère}, T^{ale})

- > L'œuvre d'art et la tradition - classe de 4^{ème}
- > Formes et idées artistiques en mouvement – classe de 1^{ère}
- > Les avant-gardes depuis le milieu du XIXe siècle – classe de Terminale

L'exposition permet d'évoquer l'impressionnisme, le post-impressionnisme, le symbolisme (cf. pistes en lettres) en s'interrogeant sur la manière dont Munch assimile et intègre les grandes tendances artistiques de son époque avant de trouver son propre langage qui annonce l'expressionnisme. La comparaison de *L'Avenue Karl-Johan au printemps* (1890) et *Le Soir sur l'avenue Karl-Yohan* (1892) est particulièrement pédagogique.

Avec *L'Avenue Karl-Johan au printemps*, Munch dépeint l'avenue Karl-Johan depuis le grand hôtel (à l'extrémité droite du tableau) jusqu'aux bâtiments frontaux du château (à l'arrière-plan) qui est alors la grande artère de Kristiania (Oslo), principal lieu public de représentation bourgeoise. Les tons de bleu dominant, rassemblant en une ligne continue la succession des toits et dessinant parallèlement une foule de piétons dont le flot est une des principales lignes de fuite du tableau. Le cadrage rappelle les points de vue audacieux des impressionnistes comme Caillebotte ou Monet dont Munch a vu les œuvres lors de ses séjours parisiens. La touche, large et morcelée, est également caractéristique des impressionnistes. On la retrouve sur *Femme se coiffant* qui rappelle les sujets affectonnés par Degas. Une main retenant les cheveux, l'autre tirant sur le peigne : ce sujet est notamment l'objet d'un pastel réalisé entre 1887 et 1890, conservé au musée d'Orsay, portant le même titre, *Femme se coiffant*. Cependant, Munch ne poursuit pas dans cette voie. À une peinture de l'instant qui retranscrit fidèlement les impressions visuelles, Munch préfère en effet peindre de mémoire et chercher sur la toile à retrouver sa première émotion (« *Je ne peins pas ce que je vois mais ce que j'ai vu.* »), installant entre lui et le motif le puissant filtre de la subjectivité. *Le Soir sur l'avenue Karl-Johan* témoigne de ce principe.

Deux années plus tard, l'avenue Karl-Johan réapparaît mais elle est cette fois ensevelie dans l'obscurité. Les piétons se sont transformés en une procession de spectres. Les larges coups de pinceau appuyés ont remplacé la touche divisée ; les formes sont simplifiées, synthétisées ; les personnages et le décor urbain semblent en osmose, uniformes et menaçants. Munch a trouvé comment exprimer avec justesse et fidélité ses états d'âme. Icône du malaise du monde moderne, *Cri* marque l'aboutissement plastique de cette recherche expressive. L'onde de choc transforme littéralement tout sur son passage : paysage et personnage traversés par cette angoissante vibration sont complètement déformés et fusionnent dans la douleur. Cette intense expressivité sera une source d'inspiration majeure pour les expressionnistes allemands (*Die Brücke*) qui, à partir de 1905, se réclameront de Munch et de Van Gogh après avoir vu leurs œuvres exposées à Dresde.

4.3 La réception des œuvres d'art (classe de 1^{ère})

- > L'artiste et la société
- > Arts, artistes, critiques, publics
- > Les arts et leur public

Comment l'œuvre de Munch fut-elle accueillie par le public ?

Le travail de Munch déclenche d'abord hostilité et indignation. En octobre 1886, lors du Salon d'Automne des artistes de Kristiania, Munch présente au public sa toile *L'Enfant malade*. Les critiques reprochent aussi à cette peinture de n'être qu'un infâme « *barbouillage* ». La main gauche de la jeune fille est décrite de manière ironique « *cette chose-là ne prétend tout de même pas représenter une main ? car ce n'est jamais qu'une bouillie de poisson noyée de sauce au homard* » (25 octobre 1886 dans une revue de l'intelligentsia norvégienne). Au cours de cette même exposition, Munch présenta au public son *Portrait de ma sœur Inger* et là encore, les critiques énoncent un verdict de laideur absolue. À travers la virulence de ces critiques, c'est toute la bohème de Kristiania, fréquentée par Munch, que la presse bourgeoise voulait mettre au pilori. L'écrivain Josef Paul Hodin, auteur de l'ouvrage *Edvard Munch, le génie du nord*, caractérise le milieu de la bohème ainsi « *la bohème de Christiania était le porte-parole d'une contestation individualiste s'insurgeant contre l'hypocrisie d'une morale mensongère; elle exigeait que la société et les esprits fussent libérés de leurs entraves, critiquait minutieusement toutes les couleurs et voulait transposer dans la réalité l'idéal d'un ordre social meilleur plus dynamique et plus honnête. Il n'existe pour ainsi dire pas d'autre lieu au monde où la lutte en faveur des idées nouvelles aient atteint la virulence avec laquelle elle fut menée à Christiania dans la société pétrie de convention qui était celle des années quatre-vingts.* » (in Ulrich Bischoff, *Munch*, Taschen, 1990, p.14).

De même, lors de sa première exposition individuelle en Allemagne en 1892, Munch déclenche un véritable scandale. Sous la polémique, l'exposition est fermée seulement sept jours après son ouverture. La presse berlinoise cria au scandale et les membres de l'association discutèrent à propos de l'exclusion d'un hôte étranger invité. De nouveau la critique reproche à Munch « *des barbouillages bâclés* ». « *Il n'y a plus rien à dire des tableaux de Munch parce qu'ils n'ont rien à voir avec l'art* » (in Ulrich Bischoff, op cit, p.25). Ulrich Bischoff note même dans son ouvrage que le mépris de la presse à l'égard des œuvres de Munch fut tel qu'elle ne se donna même pas la peine d'orthographier correctement le nom du peintre. Le *National-Zeitung* parla ainsi du « *peintre E. Blunch de Christiania* ». Ces scandales à répétition ont cependant pour mérite d'accroître l'intérêt en faveur des tableaux de Munch.

Cependant, Munch ne correspond donc pas à la figure de l'artiste maudit, resté pauvre et incompris jusqu'à sa mort. Entre 1889 et 1910, ses œuvres sont présentées dans plus de deux cents expositions en Europe. Très tôt, des collectionneurs privés allemands montrent leur intérêt pour l'œuvre de Munch et lui témoignent une grande fidélité. Parmi eux, Max Linde (1862-1940),

Gustave Schiefler (1857-1937), le marchand d'art, Albert Kollmann (1837-1915) l'écrivain et politicien Harry Kessler (1868-1937) ou encore, l'industriel et le futur homme politique, Walter Rathenau (1867-1922). Dans ce marché, les estampes de Munch ont, entre autre, pour vocation de satisfaire les amateurs moins fortunés. En Norvège, Rasmus Meyer (1858-1916) est l'un des collectionneurs les plus importants de Munch. Fils de commerçant fortuné, R. Meyer s'est frotté très jeune au monde de l'art, en Allemagne où il effectue ses études puis en Italie où il voyage. Grâce au succès de ses affaires, il concrétise une ambition : former une collection qui montrerait le développement de l'art norvégien aux XIX^e et XX^e siècles pour l'offrir ensuite à la collectivité. L'œuvre de Munch occupe une place centrale dans ce projet, Meyer achète régulièrement à l'artiste à partir de 1908. À sa mort, sa prestigieuse collection est léguée à la municipalité de Bergen. *Inger au soleil, Inger au bord de l'eau, Maison au clair de lune, Le Soir sur l'avenue Karl-Johan, Clair de lune sur la plage, Mélancolie, Homme et femme, Jeunes baigneurs, Nu assis* : toutes ces peintures, exposées aujourd'hui à Caen, proviennent de ce fabuleux legs. Elles témoignent de la reconnaissance de la Norvège pour Munch de son vivant.

4.4 Les arts et les innovations techniques (classe de 1^{ère})

L'exposition présente plus d'une cinquantaine d'estampes qui proviennent de la collection Gundersen. Cette dernière bien que récente puisqu'elle fut commencée dans les années 1990 est exceptionnelle. Le choix s'est concentré sur la lithographie et la gravure sur bois. Plusieurs séries sont représentées avec plusieurs états colorés ou avec des reprises ultérieures. Ainsi sont exposées trois versions différentes de *Madone* et trois états de *L'Enfant malade*. Cette exposition peut donc être l'occasion avec les élèves d'approfondir les techniques de la gravure sur bois et de la lithographie (cf. fiches techniques disponibles dans l'exposition et sur le site du musée, rubrique « documents pédagogiques ») et d'étudier les fonctions de diffusion de l'estampe à travers les siècles.

4.5 Le paysage depuis le milieu du XIX^e siècle (classe de Terminale)

Le programme d'histoire des arts (option facultative) de la classe de terminale invite l'enseignant à traiter *le paysage depuis le milieu du XIX^e siècle*. L'exposition et les collections du musée des Beaux-Arts de Caen permettent de traiter cette partie du programme.

Toute l'œuvre de Munch est ponctuée de paysages. C'est un genre qu'il a traité tout au long de sa vie et de diverses manières. Il a une approche intellectuelle du paysage où la réflexion l'emporte sur la traduction des impressions visuelles. Il cherche dans la réalisation d'un paysage la traduction d'une idée, d'un sentiment par un symbole. Il s'agit donc de paysage symboliste. Ce paysage témoigne d'un rapport subjectif à la nature. Munch peint de mémoire, cherchant à retrouver sur la toile sa première émotion. Il s'agit de traduire une expérience intérieure, une sorte de méditation qui pourrait déboucher sur des interrogations d'ordre métaphysique. Le paysage devient donc porteur de messages personnels ou spirituels.

Quelques exemples :

- *Mélancolie*, 1894-1895, huile sur toile [section I] : il s'agit de la plage d'Åsgårdstrand que l'on peut identifier grâce au rivage sinueux et aux blocs de rochers caractéristiques. Au premier plan surgit le buste d'un homme, la tête posée dans la main. Munch introduit régulièrement des personnages dans ces paysages, car ils ont pour rôle de traduire ses états d'âme. Ici, il s'agit de son ami l'écrivain Jappe Nielsen (à moins qu'il ne s'agisse du peintre lui-même) dévoré par la jalousie. Nous noterons l'audace des couleurs arbitraires et disposées en aplats cloisonnés. Il s'agit d'une des premières œuvres à tendance symboliste de Munch.

- *Clair de lune sur la plage*, 1892, huile sur toile [section II] : ce paysage revêt une forte charge symbolique et expressive. « *C'était le soir, je marchais le long du rivage. La lune brillait parmi les nuits; les rochers s'éclairaient sur le fond des eaux, mystérieux comme des créatures de la mer, avec leurs grandes têtes blanches...et qui riaient les unes sur la plage, d'autres sous les eaux... J'entendais soupirer et chuchoter l'eau autour des rochers. Nuages étirés, gris au-dessus de l'horizon. Tout semble mort : un paysage de mort appartenant à un autre univers.* » (in *Munch, Découvrons l'art*, 2006)

Cette étude peut être prolongée ou introduite par une visite des collections XIX^e et XX^e du musée avec s'intéressant plus particulièrement sur la manière dont l'artiste exprime (ou non) des émotions, invite (ou non) à la méditation :

- Camille Corot (1796 – 1875), *Les Chevriers de Castel Gondolfo* [salle 18]
- Charles Daubigny (1817 – 1878), *Bord de l'Oise* [salle 18]
- Gustave Doré (1832 – 1883), *Paysage d'Ecosse* [salle 18]
- Gustave Courbet (1819 – 1877), *La Mer*, 1872 [salle 20]
- Eugène Boudin (1824-1898), *La Plage de Deauville*, 1893 [salle 20]
- Claude Monet (1840 – 1926), *Etretat, la Manneporte*, 1885 [salle 20]
- Jean-Louis Rame (1855 – 1927), *L'Eglise de Canon* [salle 20]
- Albert Marquet (1875 – 1947), *Bassin du Havre*, 1906 [salle 20]
- Maria Elena Vieira da Silva (1908 – 1992), *Arcane*, 1978 [salle 21]
- Olivier Debré (1920 – 1999), *Noire bleu ocre Loire aux taches fortes du haut*, 1996 [salle 24]
- Joan Mitchell (1926 – 1992), *Champs*, 1990 [salle 24]
- Philippe Carpentier (1942 – 2010), *Diptyque IX*, 2008 [salle 24]
- Vincent Bioulès (1939), *Le Débarquement à Cythère*, 1998 [salle 24]

Le plan du musée est disponible sur le site du musée :

- <http://www.mba.caen.fr/presentation/salles/planRdC.pdf>
- <http://www.mba.caen.fr/presentation/salles/planJardin.pdf>

5. Bibliographie

> L'exposition de Caen

Hors-série *Connaissance des arts*, 9 € (en vente à l'accueil du musée)

> La collection Gundersen

<http://gundersencollection.com/> : rubriques "gallery" et "articles"

> Le Kunstmuseum de Bergen

<http://www.kunstmuseene.no/default.asp?sp=2>

> Munch

Edvard Munch, l'œil moderne, catalogue d'exposition du Centre national d'art et de culture Georges Pompidou, Paris, 2011

Edvard Munch ou l'Anti-Cri, catalogue d'exposition de la Pinacothèque de Paris, 2010

Ulrich BISCHOFF, Munch, Taschen, 2011

J. P. HODIN; *Edvard Munch*, Thames & Hudson, L'univers de l'art, 2010

Sur le site du centre Pompidou : <http://www.centrepompidou.fr/Pompidou/Manifs.nsf/0/B7B16198B955CF3BC1257824003508B8>

Sur le site de la Pinacothèque : <http://www.pinacothèque.com/fr/accueil/expositions/deja-vu/2010/edvard-munch.html>

6. Visiter l'exposition avec sa classe

Le service des publics et le service éducatif ont pour mission de faciliter l'accès des scolaires aux nombreuses ressources du musée. Des professeurs-relais, des conférenciers, des plasticiens et des médiateurs culturels sont à votre service pour vous accueillir, vous familiariser avec les collections et expositions, vous aider à construire votre projet et vous fournir l'aide dont vous avez besoin.

Les visites en autonomie

L'enseignant organise sa venue au musée avec ses élèves et assure lui-même la visite. Merci de préciser la durée de votre présence dans les salles lors de votre réservation.

Les visites commentées

3/4 d'heure ou 1 heure selon les niveaux

Les visites croquis (à partir du CE2)

La visite croquis est une visite commentée ponctuée de moments de croquis (matériel fourni). Elle a pour objectif de faire découvrir l'exposition et de développer le sens de l'observation des élèves en les incitant à regarder les détails des œuvres afin de les reproduire.

> Contact

Pour réserver une visite, prendre un rendez-vous avec les conférenciers, professeurs-relais ou médiateurs, s'inscrire à la présentation d'une exposition, obtenir une information sur l'actualité du musée ou des pistes et dossiers pédagogiques, contacter le 02 31 30 40 85 (9h – 12h) – mba-reservation@caen.fr

> Horaires

Ouvert tous les jours de 9h30 à 18h, sauf le mardi.

Fermé les 1^{er} janvier et 25 décembre.

> Accès

Parking libre au sein du château.

Tramway et bus : arrêt Saint-Pierre (centre-ville)

> Les bons réflexes

Pour un plus grand confort de visite, voici quelques règles de base à connaître et à transmettre.

...pour les enseignants

- Toute visite, libre ou commentée, doit faire l'objet d'une réservation préalable auprès du secrétariat, de préférence 15 jours avant la date souhaitée. Les groupes se présentant sans réservation ne pourront avoir accès aux salles.

- La visite se fait sous la conduite de l'enseignant qui doit obligatoirement rester avec son groupe et veiller à son bon comportement dans les salles mais aussi dans les espaces d'accueil. En cas d'incident, l'établissement scolaire sera tenu pour responsable.

- Il est souhaitable que le groupe ne dépasse pas 30 élèves. Prévoir un accompagnateur pour 10 élèves.

- En cas d'annulation merci de prévenir le musée.

- Se présenter vous 10 minutes avant le début de la visite de façon à remplir les différentes formalités à l'accueil.

- Merci d'être ponctuel. Une visite commencée en retard sera écourtée d'autant.

- Pour que la visite prenne tout son sens, la préparation des élèves, avant la venue au musée est essentielle.

...pour les élèves

Pour la sécurité de tous les visiteurs, pour le confort de visite de chacun et pour la conservation des œuvres,

Il est interdit de :

- courir dans le musée,

- crier ou se comporter bruyamment,

- toucher les œuvres ou s'appuyer contre les murs,

- manger et boire dans le musée.

Merci de :

- laisser sacs, cartables et manteaux au vestiaire,

- utiliser exclusivement le crayon à papier,

- photographier sans flash et sans pied.

7. Informations pratiques

Musée des Beaux-Arts - Le Château
02 31 30 47 70 - www.mba.caen.fr

Exposition ouverte du 5 novembre 2011 au 22 janvier 2012 de 9h30 à 18h (sauf le mardi, le 25 décembre et le 1^{er} janvier)

Tarifs : 5 € / 3 €

Gratuité pour les moins de 26 ans, les bénéficiaires de minima sociaux, les personnes handicapées et les titulaires de la carte *Pass'Murailles* et, pour tous, le 1^{er} dimanche du mois.

Activités autour de l'exposition

* Ouverture des inscriptions 1 mois à l'avance : 02 31 30 40 85 (9h-12h du lundi au vendredi).

Adultes

• Cycle de conférences : 12 et 19 octobre, 9, 16 et 30 novembre à 17h45

Auditorium du musée – Renseignements : 02 31 86 85 84

• Concert Grieg* par l'ensemble Opus 14 : 9 novembre, 20h30

• Lectures* *Edvard Munch et ses anges noirs* par Claudette et Jean-Bernard Caux : 7 nov. à 18h, 12 et 13 nov. à 11h, 16 nov. à 15h30, 23 nov. à 13h ; 14 déc. à 15h30 ; 13 janv. à 16h.

• Visites

- *La visite du dimanche* : 6, 20 et 27 novembre ; 4, 11 et 18 décembre ; 8, 15 et 22 janvier, 11h et 16h ; 13 novembre à 16h seulement

Des dates seront ajoutées en fonction de la fréquentation, renseignez-vous au 02 31 30 47 70.

- *Décrypt'art* : 6 novembre, 15h

- *Jeudi midi musée** : 10 et 24 novembre, 12h30

- *Une heure au musée** : 16 novembre, 13h

- *Visite à savourer** : 17 novembre, 17h ; 26 novembre, 16h

- *Visite pour les déficients auditifs (LSF)** (ouverte à tous) : 10 décembre, 11h

- *Visite pour les déficients visuels** (ouverte à tous) : 7 janvier, 11h

- *Visite-croquis** : 8 janvier, 10h

• Ateliers

- *Dimanche de la gravure** : 27 novembre, 10h

- *Création libre** : 18 et 19 janvier, 18h

Famille

- Le musée des tout-petits*(2 ½ - 4 ½ ans) : 8 et 18 janvier, 15h45

- Visite animée* : 27 novembre, 15h

- Atelier à quatre mains* : 20 novembre et 15 janvier, 10h (4-6 ans) et 14h30 (7-12 ans)

Jeune public

- Stage de vacances : 19, 20, 21 décembre, 10h (8-11 ans) et 14h30 (12-14 ans)

(réservation auprès de la SAMBAC : 02 31 86 85 84)