Le modernisme nordique : nouvelles orientations d'étude

New Directions in the Study of Nordic Modernism

Die nordische Moderne: neue Forschungsrichtungen

Il modernismo nordico: nuovi orientamenti degli studi

El modernismo nórdico: nuevas orientaciones para su estudio

Øystein Sjøstad et Elizabeth Doe Stone

Traducteur : Françoise Jaouën

Édition électronique

URL : <http://journals.openedition.org/perspective/13382>

DOI : 10.4000/perspective.13382

ISSN : 2269-7721

Éditeur

Institut national d'histoire de l'art

Édition imprimée

Date de publication : 30 juin 2019

Pagination : 199-210

ISBN : 978-2-917902-49-3

ISSN : 1777-7852

Référence électronique

Øystein Sjøstad et Elizabeth Doe Stone, « Le modernisme nordique : nouvelles orientations d'étude », *Perspective* [En ligne], 1 | 2019, mis en ligne le 30 décembre 2019, consulté le 01 octobre 2020. URL : <http://journals.openedition.org/perspective/13382> ; DOI : <https://doi.org/10.4000/perspective.13382>

Le modernisme nordique : nouvelles orientations d'étude

Øystein Sjøstad et Elizabeth Doe Stone

L'exposition *Northern Light: Realism and Symbolism in Scandinavian Painting, 1880-1910*, montée en 1982 par Kirk Varnedoe, a marqué un tournant, car c'était la première fois depuis 1913 que l'art nordique était montré aux États-Unis¹ (**fig. 1**). En présentant à un nouveau public les grandes figures de la peinture – Richard Bergh, Vilhelm Hammershøi ou encore Edvard Munch –, Varnedoe a suscité un regain d'intérêt pour le modernisme scandinave, et l'exposition est, encore aujourd'hui, une pierre de touche de l'historiographie de l'art nordique, notamment en ce qui concerne sa réception à l'étranger. Dans un compte rendu publié à l'époque dans le *Washington Post*, Paul Richard avait fort justement prédit l'impact qu'elle aurait : « Cet événement restera dans les annales. Il faudra désormais envisager sous un nouvel angle, non seulement la Scandinavie, mais aussi la naissance de l'art moderne². » Plus récemment, Michelle Facos a montré combien le succès de l'événement a pesé sur le marché de l'art, donné lieu à de nouvelles expositions et catalysé la recherche en histoire de l'art³.

L'initiative de Varnedoe a suscité un engouement de la part des chercheurs et des commissaires d'exposition qui, dans les années 1980 et 1990, ont mis en lumière la cohérence de l'esthétique visuelle des différents courants du modernisme nordique. Plusieurs ouvrages, notamment *The Triumph of Light and Nature: Nordic Art 1740-1940* (1987) et *Nordic Landscape Painting in the Nineteenth Century* (1998), et diverses grandes expositions internationales – *The Mystic North: Symbolist Landscape Painting in Northern Europe and North America, 1890-1940* (Toronto, Cincinnati, 1984), *Dreams of a Summer Night: Scandinavian Painting at the Turn of the Century* (Londres, 1986) – se sont penchés sur les liens entre identité régionale et *stämning*, c'est-à-dire l'approche poétique et mélancolique du cadre naturel⁴. Toutefois, comme l'ont relevé certains critiques, l'accent mis sur la fiction d'une rhétorique visuelle unifiée, axée sur la singularité des sites et de la lumière des régions natales des artistes, a eu pour effet de faire oublier la diversité idéologique, esthétique et nationale sur laquelle repose le dynamisme de l'art nordique⁵.

1. Couverture du catalogue de l'exposition *Northern Light: Realism and Symbolism in Scandinavian Painting, 1880-1910*, New York, Brooklyn Museum of Art, 1982.

Au cours des trois décennies écoulées depuis l'exposition de Varnedoe, des failles historiographiques importantes se sont ouvertes, influant sur la manière dont les chercheurs abordent l'art nordique et son histoire. Les études consacrées à Edvard Munch, par exemple, montrent l'impact des nouvelles méthodologies et des avancées théoriques sur le discours universitaire⁶. Cet essai, qui prend en compte les études récentes et les nouvelles approches du modernisme nordique, s'intéresse plus particulièrement à l'art et à la culture visuelle de la période 1880-1910⁷. Au lieu de s'interroger sur la spécificité de l'art suédois, danois et norvégien par rapport au cosmopolitisme européen, les historiens de l'art se sont appuyés sur une définition plus ample du « nordique », élargissant ainsi le champ d'investigation afin de mettre en avant les échanges transnationaux. Ces évolutions positives se reflètent dans toute une série d'expositions internationales, et les spécialistes du postcolonialisme commencent eux aussi à porter un nouveau regard sur la « blanchité » nordique telle qu'elle se manifeste dans la culture visuelle. En conclusion, on évoquera les questions abordées et les méthodes utilisées par les historiens de l'art, notamment la théorie *queer* et l'écocritique, qui permettent d'aborder de manière inédite l'art nordique et son histoire.

Échanges transnationaux

L'exposition de Varnedoe, qui mettait l'accent sur la nostalgie rurale et les paysages à dimension symbolique, a incité Michelle Facos à mener la première étude en langue anglaise du romantisme national suédois en lien avec la construction d'une identité esthétique nationale⁸. Des expositions ultérieures ont montré que la peinture nordique, qui célébrait la robustesse et le côté sauvage des territoires du Nord, une culture populaire communautaire et le sentiment d'enracinement, était une forme de réaction à l'industrialisation de l'Europe⁹. Depuis l'an 2000, le tournant « global » pris par l'histoire de l'art ne cesse de s'accroître, suscitant notamment un regain d'intérêt dans le réseau multiforme d'échanges franco-nordiques, tout en redéfinissant l'aire géographique d'investigation.

Au lieu de faire de Paris et du Nord deux pôles opposés – d'un côté un « internationalisme progressiste » (formule de Varnedoe), de l'autre un « farouche repli sur soi¹⁰ », l'anthologie *European and Nordic Modernisms*, publiée en 2004, montrait au contraire que les artistes scandinaves ont été des acteurs à part entière du modernisme européen et non des récepteurs passifs ou de pâles imitateurs de courants étrangers¹¹. Thor Mednick, qui s'est intéressé au Danois Peder Severin Krøyer, estime ainsi que l'artiste pratique un style visuel d'un « modernisme adapté », à la fois « rassurant et familier » et d'un « fascinant exotisme¹² ».

Des décennies durant, on a considéré que les peintres scandinaves installés à Paris à la fin du XIX^e siècle n'avaient tiré de la culture française qu'un amour accru de leur terre natale qui avait fini par les inciter à rentrer dans leur pays¹³. En 2013, dans un ouvrage intitulé *Le Mythe du retour. Les artistes scandinaves en France de 1889 à 1908*, Vibeke Røstop a mis à mal cette notion, montrant que nombre des artistes scandinaves implantés à Paris ne sont jamais « retournés » dans le Nord, choisissant de faire carrière dans la capitale française¹⁴. En 2002, l'exposition *Impressionism and the North*, qui s'appuyait pareillement sur un modèle dialogique, a marqué un nouveau tournant en mettant en évidence les contacts noués entre les peintres scandinaves et leurs homologues contemporains, qu'ils ont évoqués dans leurs écrits. Elle soulignait notamment les liens tissés par Paul Gauguin avec la scène artistique de Copenhague, le séjour de Claude Monet en Norvège en 1895 (épisode que l'on oublie souvent) et l'exposition sur Vincent Van Gogh et Gauguin à Copenhague en 1893¹⁵ (**fig. 2**). Quant à celle consacrée à *Auguste Rodin*

and the Nordic Countries (Stockholm, Helsinki, 2015), elle a mis en lumière l'histoire des expositions de l'artiste en Scandinavie et les liens étroits qu'il avait noués avec ses confrères nordiques, parmi lesquels de grandes figures de la scène artistique suédoise telles qu'Anders Zorn et Eugène de Suède¹⁶. Des études récentes consacrées à quelques grands artistes nordiques, notamment depuis 2010, ont montré qu'ils voyageaient et participaient à des expositions internationales, et que leur œuvre attirait l'attention de mécènes étrangers¹⁷.

2. Claude Monet, *Sandvika, Norvège*, 1895, huile sur toile, 73,4 × 92,5 cm, Chicago, The Art Institute of Chicago, inv. 1961.790.

Grâce à Frances Fowle, des textes clés concernant les colonies d'artistes nordiques dans les années 1870-1914 sont désormais accessibles en traduction, ce qui a attiré l'attention des chercheurs sur les liens actifs tissés par les artistes scandinaves avec l'avant-garde européenne¹⁸. Un regain d'intérêt pour les colonies d'artistes – Grez-sur-Loing, Varberg ou encore Skagen – a élargi le champ conceptuel de l'art nordique en soulignant le rôle des échanges internationaux, même dans des sites reculés et informels de contact entre artistes en France, en Italie et au Danemark¹⁹. L'ouvrage d'Alexandra Herlitz, consacré aux dialogues et aux échanges à Grez-sur-Loing, en Seine-et-Marne, a fait évoluer les recherches sur les espaces de ce type et influé sur diverses expositions, notamment *Grez-sur-Loing: Konst och Relationer* (2019), qui met également l'accent sur les liens de collaboration et d'amitié entre artistes et non plus sur les « influences » unilatérales²⁰.

Outre les grandes voies d'échanges franco-nordiques, on s'intéresse aujourd'hui aussi à la région baltique, ce qui a donné lieu à de fructueuses études sur les croisements entre l'art scandinave et l'impressionnisme, le symbolisme et le naturalisme dans une zone comprenant la Finlande, l'Islande et les pays baltes. L'exposition *Van Gogh to Kandinsky: Symbolist Landscape Painting in Europe, 1880-1910* (Amsterdam, Édimbourg, Helsinki, 2012) incluait ainsi des œuvres des artistes finlandais Akseli Gallen-Kallela et Hugo Simberg. Quant à celle baptisée *Âmes sauvages. Le symbolisme dans les pays baltes* (Paris, 2018), elle présentait le symbolisme de la période 1890-1920 en soulignant le rôle de la légende et du folklore dans l'art d'Estonie, de Lettonie et de Lituanie²¹. Divers colloques, notamment « Visual Culture Exchange Across the Baltic Sea Region », contribuent également à mettre en valeur la région baltique en tant que carrefour culturel, délaissant l'approche régionale ou nationale pour explorer une aire géographique plus vaste d'échanges dynamiques²².

Edvard Munch et l'évolution des méthodologies

Edvard Munch, l'un des rares artistes nordiques fermement inscrit dans le canon de l'art moderne, a fait l'objet de nombreuses expositions internationales et de publications depuis *Northern Light*. Il est donc possible, en examinant les études consacrées à sa vie et à son art, de déceler l'évolution des cadres méthodologiques utilisés par les chercheurs et les commissaires d'exposition pour aborder l'art nordique. On note ainsi que l'approche biographique a laissé place à des analyses d'ordre critique axées sur la matérialité, la théorie du genre ou encore le marché de l'art international²³. Deux expositions consacrées à Munch, *Edvard Munch: Expressionist Paintings 1900-1940* (Madison, 1983) et *Munch 1893-1944* (Barcelone, 1987), ont fait de l'artiste un peintre essentiellement expressionniste²⁴. Quant à l'ouvrage d'Elizabeth Prelinger, *Edvard Munch: Master Printmaker* (1983), et l'article de Reinhold Heller, « Concerning Symbolism and the Structure of Surface » (1985), ils ont tous deux mis en avant le côté novateur des estampes réalisées par l'artiste²⁵. Depuis l'an 2000, diverses expositions internationales ont également souligné la dimension expérimentale de son travail de peintre, d'artiste graphique et de photographe, et plusieurs colloques, parmi lesquels « Revisiting the Surface », organisé en 2015 dans le cadre du projet « Munch, Modernism, and Modernity », ont exploré les liens entre artiste, action, surface et théories de la visualité dans la tradition moderne²⁶.

L'important travail de Patricia G. Berman sur Munch, à la fois en qualité de chercheuse et de commissaire d'exposition, a contribué à défaire le mythe romantique du génie isolé. Élève de Varnedoe, elle a resitué l'œuvre de Munch en regard des questions touchant aux sexualités *queer*, à l'histoire de la médecine et à la théorie économique²⁷. De son côté, Allison Morehead a permis d'aborder sous un nouvel angle le travail de Munch en évoquant les questions de matérialité et de formalisme en lien avec le discours de la pathologie et de la médecine²⁸. Aux États-Unis, plusieurs grandes expositions montées depuis l'an 2000 ont également mis l'accent sur la dimension psychologique de son œuvre en évoquant les angoisses et les traumatismes subis par l'artiste²⁹. De même, le musée Munch d'Oslo a accueilli une série d'expositions suivies d'une série de publications mettant en évidence les liens entre Munch et divers artistes de son époque ou contemporains, notamment Vincent Van Gogh, Paul Gauguin, Asger Jorn, Jasper Johns et Marlene Dumas, jetant ainsi un nouvel éclairage sur l'influence et l'héritage de Munch³⁰.

La célébrité de Munch a sans doute suscité un intérêt accru pour les peintres symbolistes nordiques, notamment August Strindberg et Vilhelm Hammershøi. Plusieurs expositions internationales consacrées à ce dernier, parmi lesquelles *Vilhelm Hammershøi: Painter of Stillness*

and Light (New York, Washington, 1983), *Vilhelm Hammershøi: The Poetry of Silence* (Londres, Tokyo, 2008) et *Vilhelm Hammershøi: Painting Tranquility* (New York, Toronto, Seattle, 2015), présentaient les œuvres de l'artiste comme des méditations philosophiques sur le silence et la perte. En 2012, l'exposition *Hammershøi and Europe* (Copenhague, Munich) inscrivait son œuvre dans un large réseau européen d'œuvres et d'artistes³¹. À l'instar de Munch, Strindberg est désormais un artiste reconnu pour la dimension novatrice de son œuvre, dont les paysages expérimentent de manière radicale avec l'automatisme et le hasard. Plusieurs expositions, notamment *August Strindberg: Painter, Photographer, Writer* (Londres, 2005), et des publications comme *August Strindberg and Visual Culture: The Emergence of Optical Modernity in Image, Text, and Theatre* (2018) ont montré que son travail de peintre était un complément à sa carrière de dramaturge, analysant les croisements entre les divers médiums constituant son œuvre³². Citons également les deux expositions consacrées à deux peintres nordiques au cours de la dernière décennie : *Akseli Gallen-Kallela : une passion finlandaise* (Helsinki, Paris, Düsseldorf, 2012) et *Painting Norway: Nikolai Astrup* (Londres, Høvikodden, Emden, 2016), sans oublier celles portant sur l'œuvre de femmes artistes, notamment Helene Schjerfbeck et Hilma af Klint, qui ont permis d'ouvrir de nouvelles voies de recherche et réorienté l'histoire du modernisme dans l'art³³.

La « blanchité » nordique et le tournant postcolonial

Outre le tournant « global », qui a permis de redécouvrir ces artistes, ainsi que d'autres, et de les replacer dans un nouveau contexte, une autre évolution majeure, le « tournant impérial nordique », a conduit à réexaminer l'art nordique en lien avec l'histoire coloniale scandinave et la traite des esclaves. L'histoire de la domination des pays nordiques, notamment dans les Caraïbes et l'Atlantique nord, fournit une riche source d'étude pour les spécialistes du postcolonialisme et des questions raciales. C'est tout particulièrement le cas en ce qui concerne l'histoire du peuple sami et les représentations de l'altérité dans l'imaginaire nordique.

Tomas Björk, dans une étude sur l'orientalisme dans la culture visuelle suédoise, s'est penché sur l'utilisation par les artistes de stéréotypes raciaux afin de donner une image dégradante de la culture orientale, présentée comme sous-développée, selon une stratégie visant à inscrire solidement la Suède dans l'Europe occidentale³⁴. Quant à Elisabeth Oxfeldt, qui s'est elle aussi intéressée à la question de l'orientalisme, elle a montré comment les artistes et écrivains du XIX^e siècle se sont approprié cette imagerie pour bâtir l'idée de nation, notamment au Danemark³⁵. L'inclusion des pays nordiques dans la recherche postcoloniale est un phénomène relativement récent car la Scandinavie s'est, pendant des décennies, donné l'image d'une région sans passé colonial. Or, comme l'a montré l'historien David Nilsson, qui s'est intéressé de près au rôle actif joué par le roi Oscar II lors de la conférence de Berlin en 1884-1885, la Suède a été complice du projet colonial au Congo³⁶. Elle a tiré profit, culturellement et économiquement, du système colonial, et contribué à faire de l'Europe le centre du monde, même si son implication « indirecte » dans l'entreprise de conquête lui a permis de revendiquer son innocence dans le récit de l'histoire coloniale³⁷. Deux ouvrages historiques, *Whiteness and Postcolonialism in the Nordic Region: Exceptionalism, Migrant Others and National Identities* (2012), ainsi que diverses études interdisciplinaires menées par des anthropologues, des géographes, des spécialistes des médias et de l'histoire culturelle ont également remis en question l'image d'un colonialisme danois bienveillant, soulignant les effets délétères de la domination au Groenland, en Islande et dans les îles Féroé³⁸. Plusieurs colloques récents, notamment « Unfinished Histories: Art, Memory,

and the Visual Politics of Coloniality », organisé en parallèle à l'exposition *Blind Spots: Images of the Danish West Indies Colony* (2017), ont réexaminé le rôle historique joué par l'art et la culture visuelle dans la (re)production de l'histoire coloniale. Malgré sa participation indirecte à l'impérialisme, la Scandinavie a ainsi contribué à diffuser une vision du monde hégémonique et normalisé l'idéologie et le *statu quo* coloniaux.

Les Samis, colonisés par les missionnaires chrétiens, ont souvent été inscrits dans ce récit de subjugation et de répression. Mais des études récentes présentent un tableau plus nuancé de leur histoire, évoquant leur oppression, mais aussi leur histoire propre et leur agentivité artistique (**fig. 3**). Diverses publications ont été consacrées à l'art des Samis et des Inuits du Groenland, notamment le recueil *Sámi Art and Aesthetics: Contemporary Perspectives* (2017) et l'article de Tuija Hautala-Hirvioja, « Early Sámi Visual Artists: Western Art Meets Sámi Culture » (2014), qui ont contraint les chercheurs à porter un nouveau regard sur les vieilles oppositions binaires du primitivisme dans le modernisme nordique, notamment au début du xx^e siècle³⁹.

Les chercheurs ont également abordé sous un nouvel angle certains peintres du canon artistique pour examiner les connotations nationalistes et raciales de leur œuvre, en prêtant attention au

3. Johan Turi, *Reindeer Camp*, vers 1910, dessin à l'encre, illustration de *An Account of the Sámi*.

contexte socio-historique du nouvel impérialisme, contemporain du modernisme nordique. Dans « Blond and Blue-Eyed: Whiteness, Swedishness, and Visual Culture », Jeff Werner s'est intéressé aux tableaux à figure d'Anders Zorn afin de rendre compte de leur connotation eugéniste, soulignant l'utilisation par l'artiste de formules telles que « type racial »⁴⁰ (**fig. 4**). En 2017, un numéro spécial de *Scandinavian Studies* consacré à la « blanchité [*whiteness*] nordique » évoquait cette formule, montrant qu'elle est à la fois un concept fluide et une norme d'exclusion. Dans un autre article, « Curman's Skull: Scientific Racism and Art », Werner étudiait l'impact des théories raciales sur la formation artistique au XIX^e siècle⁴¹. Un volume à paraître, intitulé *The Idea of North: Myth Making and Identities* et dirigé par Frances Fowle et Marja Lahelma, poursuit l'analyse du « culte du Nord » qui fait des populations nordiques l'incarnation de la pureté raciale.

4. Anders Zorn, *In the Skerries*, 1894, huile sur toile, 125,7 × 91 cm, Oslo, Nasjonalmuseet.

Orientations futures

Ces nouvelles approches transnationales et l'analyse postcoloniale continueront à propulser la recherche dans de nouvelles directions, comme le montre l'afflux de publications et d'expositions portant sur l'art islandais, la culture sámi et la région baltique en général. La présence d'œuvres d'artistes sámi, groenlandais ou originaires des îles Féroé dans l'exposition *Nordic Impressions*, organisée à la Phillips Collection en 2018, témoigne d'une évolution majeure dans la pratique des commissaires⁴².

À mesure que s'élargit le champ de l'art nordique, on pourrait envisager des collaborations interdisciplinaires entre anthropologues et géologues afin d'étudier les contours géographiques du paysage arctique et appliquer ainsi l'approche écocritique à l'art nordique. Celui-ci accorde en effet une part importante aux sites naturels, et l'approche éco-critique permettrait de prendre en compte les effets de l'évolution du climat et du réchauffement planétaire dans les régions concernées. Ces questions ont été soulevées dans le volume intitulé *Artistic Visions of the Anthropocene North: Climate Change and Nature in Art* (2018), ainsi qu'au cours du colloque « The Circumpolar World, 1850-1940 » (2018), consacré au dialogue entre les arts scandinave, inuit, canadien, nord-américain et britannique⁴³.

La même année, l'exposition *Jordforbindelser: Dansk maleri 1780-1920 og det antropocæne landskab* (Faaborg, Toreby, Ribe, Copenhague) montrait une série de paysages signés de Christoffer Wilhelm Eckersberg, Johan Thomas Lundbye, Vilhelm Hammershøi et d'autres artistes qui témoignaient des traces laissées par l'homme sur l'environnement et des liens étroits qui unissent l'art, la géographie, la géologie et le développement de l'agriculture⁴⁴. De nouvelles recherches sur l'anthropocène permettront de mieux comprendre l'impact de l'intervention humaine, notamment des pratiques agricoles modernes, sur l'art et les artistes nordiques.

Les études de genre et la théorie *queer* pourraient également fournir de nouvelles pistes. On commence maintenant à s'intéresser à l'art nordique sous l'angle de la théorie *queer*, grâce aux importants travaux de Patrik Steorn sur Eugène Jansson, l'héritage *queer* et la pratique muséale, qui ont ouvert de nouvelles voies d'analyse⁴⁵. Mathias Danbolt, auteur de *Touching History: Art, Performance, and Politics in Queer Times*, publié en 2013, et qui a fondé et dirige la revue *Trickster: Nordic Queer Journal*, a étudié la question de la temporalité *queer* dans les archives des militants, montrant que le récit des injustices est loin d'être achevé⁴⁶. Si les études sur Munch ont fait une large place à l'analyse du corps sous l'angle féministe et *queer*, il reste à appliquer ces méthodologies à l'étude de l'art et de la culture visuelle de la fin du XIX^e et du début du XX^e siècle⁴⁷.

Il sera peut-être impossible de corriger entièrement la tendance à considérer l'art nordique au prisme de l'exception nationale ou régionale. Toutefois, des études récentes ont pris en compte les perspectives apportées par la mondialisation avec une grande rigueur théorique et susciteront sans aucun doute d'autres recherches à dimension critique. En parallèle, un mouvement se met en place vers une approche plus globale de la culture matérielle, notamment du design, de la photographie et des médiums de reproduction, à l'opposé d'un intérêt exclusif pour la peinture. Si l'exposition de Varnedoe reste une importante pierre de touche, ces grandes évolutions, qui dressent un tableau plus vaste et plus inclusif de l'art nordique, promettent un bel avenir au champ d'investigation et ont déjà ouvert de fructueuses voies de recherche à l'échelle internationale.

Cette contribution a été traduite de l'anglais
par Françoise Jaouën.

Øystein Sjøstad

Øystein Sjøstad est professeur associé d'histoire de l'art au département de philosophie, lettres classiques, histoire de l'art et des idées de l'université d'Oslo. Il est l'auteur de *Christian Krohg's Naturalism*, de *Christian Krohg: Fra Paris til Kristiania* et de *A Theory of the Tache in Nineteenth-Century Painting*.

Elizabeth Doe Stone

Elizabeth Doe Stone est doctorante à l'université de Virginie où elle étudie la peinture américaine et européenne de la fin du XIX^e siècle. Sa thèse est intitulée « *Cosmopolitan Facture: John Singer Sargent and Anders Zorn, 1871-1915* ».

NOTES

1. Kirk Varnedoe (dir.), *Northern Light: Realism and Symbolism in Scandinavian Painting, 1880-1910*, cat. exp. (New York, Brooklyn Museum, 1982-1983), New York, Brooklyn Museum, 1982. La première exposition américaine consacrée à l'art scandinave se tint du 4 au 26 janvier 1913 à l'Albright Art Gallery de Buffalo (État de New York). Voir Christian Brinton (dir.), *Exhibition of Contemporary Scandinavian Art, held under the auspices of the American-Scandinavian Society*, cat. exp. (Buffalo, Albright Art Gallery, 1913), New York, Redfield, 1912.

2. Paul Richard, « Spirits from the Dark: Scandinavia's Haunting Art at the Corcoran », dans *The Washington Post*, 10 septembre 1982, p. B1. Robert Rosenblum était tout aussi enthousiaste : « Pour beaucoup, et pour moi le premier, cet événement fut une révélation, ouvrant toute une série de perspectives. On prenait non seulement conscience qu'Edvard Munch n'était pas, loin de là, le seul artiste à travailler sous ces froides latitudes mélancoliques, mais on découvrait aussi le style personnel inoubliable d'une toute nouvelle série d'acteurs, que ce soit le Danois Vilhelm Hammershøi, le Suédois Eugène Jansson, le Finlandais Akseli Gallen-Kallela ou le Norvégien Christian Krohg. » Robert Rosenblum, « Kirk Varnedoe and the Nineteenth Century », dans Patricia G. Berman et Gertje R. Utley (dir.), *A Fine Regard: Essays in Honor of Kirk Varnedoe*, Aldershot, Ashgate, 2008, p. 10.

3. Michelle Facos, « The Dawning of 'Northern Light': An Exhibition and its Influence », dans *Swedish-American Historical Quarterly*, n° 50/4, 1999, p. 224-232.

4. Neil Kent, *The Triumph of Light and Nature: Nordic Art 1740-1940*, Londres, Thames and Hudson, 1987 ; Roald Nasgaard (dir.), *The Mystic North: Symbolist Landscape Painting in Northern Europe and North America, 1890-1940*, cat. exp. (Toronto, Art Gallery of Ontario / Cincinnati, Cincinnati Art Museum, 1984), Toronto, Art Gallery of Ontario / University of Toronto Press, 1984 ; Leena Ahtola-Moorhouse (dir.), *Dreams of a Summer Night: Scandinavian Painting at the Turn of the Century*, cat. exp. (Londres, Hayward Gallery,

1986), Londres, Arts Council of Great Britain, 1986. Parmi les autres expositions organisées suivant le modèle de Varnedoe, avec de légères variantes, citons Thérèse Burrollet et al., *Lumières du Nord. La peinture scandinave, 1885-1905*, cat. exp. (Paris, Petit Palais, 1987), Paris, Association française d'action artistique, 1987 ; Jean-Louis Andral (dir.), *Lumière du monde, lumière du ciel. Visions du nord*, cat. exp. (Paris, musée d'Art moderne de la Ville de Paris, 1998), Paris, Éditions des musées de la Ville de Paris, 1998. Citons aussi Torsten Gunnarsson, *Nordic Landscape Painting in the Nineteenth Century*, New Haven, Yale University Press, 1998.

5. Reinhold Heller, « Painters from the Midnight Sun », dans *The New York Times Book Review*, 21 août 1988, p. 13-14.

6. Patricia G. Berman dresse un panorama détaillé des études sur Munch jusqu'en 1994 dans « (Re-) Reading Edvard Munch: Trends in the Current Literature », dans *Scandinavian Studies*, n° 66/1, 1994, p. 45-67

7. Cette période du modernisme nordique est bien connue des chercheurs, tout comme le design scandinave de l'après-guerre. En revanche, la période de l'entre-deux-guerres reste peu étudiée, comme le montre l'écart chronologique entre les deux récents volumes consacrés à l'art nordique publiés chez Brill : *The Avant-Garde in the Nordic Countries, 1900-1925* (2012) et *The Avant-Garde in the Nordic Countries, 1950-1975* (2016).

8. Michelle Facos, *Nationalism and the Nordic Imagination: Swedish Art of the 1890s*, Berkeley, University of California Press, 1998.

9. David Jackson (dir.), *Nordic Art: The Modern Breakthrough, 1860-1920*, cat. exp. (Groningue, Groninger Museum, 2012-2013 / Munich, Kunsthalle der Hypokulturstiftung, 2013), Munich, Hirmer, 2012. La formule *modern breakthrough* (« percée moderne ») renvoie ici au cercle des écrivains novateurs que sont Georg Brandes, Henrik Ibsen et August Strindberg. L'auteur évoque plus de peintures islandaises que l'exposition *Northern Light*, notamment par Þórarinn B. Thorláksson, Ásgrímur Jónsson et diverses femmes artistes, comme Fanny Churberg, Hanna Pauli et Oda Krohg.

10. Varnedoe, 1982, cité n. 1, p. 15.

11. Mats Jansson, Jakob Lothe et Hannu Riikonen (dir.), *European and Nordic Modernisms*, Norwich, Norwich Press, 2004, p. 12-13.

12. Thor J. Mednick, « Danish Internationalism: Peder Severin Krøyer in Copenhagen and Paris », dans *Nineteenth Century Art Worldwide*, n° 10/1, 2011, s. p. Patricia G. Berman souligne elle aussi que « l'histoire de la peinture danoise peut être envisagée comme une série de tensions subtiles entre nationalisme et internationalisme » (*In Another Light: Danish Painting in the Nineteenth Century*, Londres, Thames and Hudson, 2007, p. 8).

13. Voir, entre autres, Frank Claustrat (dir.), *Échappées nordiques. Les maîtres scandinaves et finlandais en France, 1870-1914*, cat. exp. (Lille, Palais des Beaux-Arts, 2008), Paris, Somogy, 2008.

14. Vibeke Røstorp, *Le Mythe du retour. Les artistes scandinaves en France de 1889 à 1908*, Stockholm, Stockholms universitets förlag, 2013.

15. Torsten Gunnarsson, Per Hedström et al., *Impressionism and the North: Late 19th Century French Avant-Garde Art and the Art of the Nordic Countries, 1870-1920*, cat. exp. (Stockholm, Nationalmuseum, 2002-2003 / Copenhagen, Statens Museum for Kunst, 2003), Stockholm, Nationalmuseum, 2003. Pour plus de détails sur les liens entre le post-impressionnisme et l'art danois, voir Merete Bodelsen, *Gauguin and Van Gogh in Copenhagen in 1893*, cat. exp. (Charlottenlund, Orduggaardssamlingen, 1984-1985), Copenhagen, Orduggaard, 1984.
16. Linda Hinnars (dir.), *Auguste Rodin (1840-1917) and the Nordic Countries*, cat. exp. (Stockholm, Nationalmuseum, 2015-2016 / Helsinki, Ateneum Art Museum, 2016), Stockholm, Nationalmuseum, 2015.
17. Christophe Libebault, Johan Cederlund et al., *Anders Zorn. Le maître de la peinture suédoise*, cat. exp. (Paris, Petit Palais, 2017), Paris, Paris Musées, 2017 ; Marianne Saabye (dir.), *Krøyer. An International Perspective*, cat. exp. (Copenhagen, Den Hirschsprungske Samling, 2011-2012 / Skagen, Skagens Museum, 2012), Copenhagen, Den Hirschsprungske Samling ; Kasper Monrad (dir.), *Hammershøi and Europe*, cat. exp. (Copenhagen, Statens Museum for Kunst, 2012 / Munich, Kunsthalle der Hypo-Kulturstiftung, 2012), Munich, Prestel, 2012 ; Frank Claustat (dir.), *Frits Thaulow. Paysagiste par nature*, cat. exp. (Caen, musée des Beaux-Arts, 2016), Gand, Snoeck, 2016.
18. Frances Fowle, « Introduction: Nordic Artists' Colonies 1870-1914 », dans *Art in Translation*, n° 9/2, 2017, p. 183-189.
19. Une exposition a été récemment consacrée aux artistes danois et norvégiens travaillant à Sora et à Civita d'Antino, dans la région des Abruzzes, parmi lesquels Peder Severin Krøyer, Eilif Peterssen, Christian Meyer Ross, Joakim Skovgaard, Kristian Zahrtmann, Theodor Philipsen et Viggo Pedersen. Voir Jan Kokkin, Anne-Mette Villumsen et Marianne Saabye (dir.), *In the Light of Italy: A Danish-Norwegian Community 1879-1886*, cat. exp. (Viborg, Skovgaard Museet, 2016), Viborg, Skovgaard Museet, 2016.
20. Alexandra Herlitz, *Grete-sur-Loing Revisited: The International Artists' Colony in a Different Light*, Göteborg / Stockholm, Makadam, 2013 ; Anna Meister, Carina Rech et Karin Sidén, *Grete-sur-Loing: Konst och relationer*, cat. exp. (Stockholm, Prins Eugens Waldemarsudde, 2019), Stockholm, Prins Eugens Waldemarsudde 2019.
21. Rodolphe Rapetti et Richard Thomson (dir.), *Van Gogh to Kandinsky: Symbolist Landscape Painting in Europe, 1880-1910*, cat. exp. (Amsterdam, Van Gogh Museum, 2012 / Édimbourg, Scottish National Gallery, 2012 / Helsinki, Ateneum Art Museum 2013), New York, Thames and Hudson, 2012 ; Rodolphe Rapetti (dir.), *Âmes sauvages. Le symbolisme dans les pays baltes*, cat. exp. (Paris, musée d'Orsay, 2018), Paris, RMN / Flammarion, 2018.
22. Le projet « Visual Culture Exchange Across the Baltic Sea Region », dirigé par Michelle Facos et Bart Pushaw, comporte une série de trois colloques (Greifswald, 2017, Berlin, 2018 et Tallinn, 2019) et prévoit la publication d'un recueil consacré à la région baltique en tant que carrefour culturel. Voir également Bart Pushaw, « Artistic Alliances and Revolutionary Rivalries in the Baltic Art World, 1890-1914 », dans *International Journal for History, Culture and Modernity*, n° 4/1, 2016, p. 42-72.
23. Citons, par ordre chronologique : Reinhold Heller, *Munch: The Scream*, New York, Viking, 1973 ; id., *Munch: His Life and Work*, Chicago, University of Chicago Press, 1984 ; Arne Eggum, *Edvard Munch: Paintings, Sketches, and Studies*, New York, Potter, 1984 ; Iris Müller-Westermann, *Munch by Himself*, cat. exp. (Stockholm, Moderna Museet, 2005 / Oslo, Munchmuseet, 2005 / Londres, Royal Academy of Arts, 2005), Londres, Royal Academy of Arts, 2005 ; Ingebjørg Ydstie et Mai Britt Guleng (dir.), *Munch Becoming "Munch": Artistic Strategies, 1880-1892*, cat. exp. (Oslo, Munchmuseet, 2008-2009), Oslo, Munchmuseet, 2008 ; Jay A. Clarke, *Becoming Edvard Munch: Influence, Anxiety, and Myth*, New Haven, Yale University Press, 2009.
24. Arne Eggum (dir.), *Edvard Munch: Expressionist Paintings 1900-1940*, cat. exp. (Madison, Elvehjem Museum of Art, 1982 / Minneapolis, Minnesota Museum of Art, 1982 / Santa Ana, Newport Harbor Art Museum, 1983 / Seattle, Seattle Art Museum, 1983), Madison, University of Wisconsin, 1982 ; Alf Boe et al., *Munch 1863-1944*, cat. exp. (Barcelone, Centre Cultural de la Fundació Caixa de Pensions, 1987), Barcelone, La Fundació 1987.
25. Elizabeth Prelinger, *Edvard Munch: Master Printmaker. An Exhibition of the Artist's Works and Techniques Based on the Philip and Lynn Straus Collection*, cat. exp. (Cambridge, Busch-Reisinger Museum, 1983), New York, W. W. Norton, 1983 ; Reinhold Heller, « Concerning Symbolism and the Structure of Surface », dans *Art Journal*, n° 45, 1985, p. 146-153.
26. Dans la même veine, un numéro spécial de *Kunst og Kultur* a poursuivi l'exploration du thème de la surface dans l'œuvre de Munch ; voir Patricia G. Berman, « Scratching the Surface: On and In Self-Portrait (1895) », dans *Kunst og Kultur*, n° 100/1-2, 2017.
27. Patricia G. Berman est l'auteur de nombreuses études importantes, parmi lesquelles : « Body and Body Politic in Edvard Munch's *Bathing Men* », dans Kathleen Adler et Marcia Pointon (dir.), *The Body Imaged: The Human Form and Visual Culture since the Renaissance*, Cambridge, Cambridge University Press, 1993, p. 71-83 ; « Edvard Munch's *Self-Portrait with Cigarette*: Smoking and the Bohemian Persona », dans *The Art Bulletin*, n° 75/4, 1993, p. 627-646 ; « The Business of Being Edvard Munch », dans Gary Garrels, Jon-Ove Steihaug et Sheena Wagstaff (dir.), *Edvard Munch: Between the Clock and the Bed*, cat. exp. (San Francisco, San Francisco Museum of Modern Art, 2017 / New York, The Metropolitan Museum of Art, 2017-2018 / Oslo, Munchmuseet, 2018), New Haven, Yale University Press, 2017, p. 44-57.
28. Allison Morehead, *Nature's Experiments and the Search for Symbolist Form*, University Park, The Pennsylvania State University Press, 2017.
29. Elizabeth Prelinger (dir.), *After the Scream: The Late Paintings of Edvard Munch*, cat. exp. (Atlanta, High Museum of Art, 2002), New Haven, Yale University Press, 2001 ; Kynaston McShine et Patricia G. Berman (dir.), *Edvard Munch: The Modern Life of the Soul*, cat. exp. (New York, Museum of Modern Art, 2006),

Londres, Thames and Hudson, 2006 ; Clarke, 2009, cité n. 23 ; Garrels, Steihaug et Wagstaff, 2017, cité n. 27.

30. La plus récente mettait en regard Edvard Munch et Jasper Johns. Voir John B. Ravenal (dir.), *Jasper Johns and Edvard Munch: Inspiration and Transformation*, cat. exp. (Oslo, Munchmuseet, 2016 / Richmond, Virginia Museum of Fine Arts, 2017), New Haven, Yale University Press, 2016.

31. Hanne Finsen et Inge Vibeke Raaschou-Nielson (dir.), *Vilhelm Hammershøi: Painter of Stillness and Light*, cat. exp. (Washington, The Phillips Collection, 1983), New York, Wildenstein, 1983 ; Naoki Sato et Felix Kråmer (dir.), *Vilhelm Hammershøi: The Poetry of Silence*, cat. exp. (Londres, Royal Academy of Arts, 2008 / Tokyo, The National Museum of Western Art, 2008), Tokyo, Nikkei, 2008 ; Cecilie Høgsbro Østergaard (dir.), *Vilhelm Hammershøi: Painting Tranquility*, cat. expo. (New York, Scandinavian House, 2015-2016 / Toronto, Art Gallery of Ontario, 2016 / Seattle, Frye Art Museum, 2016), Toronto, Art Gallery of Ontario, 2016 ; Monrad, 2012, cité n. 17. Voir également Bridget Alsdorf, « Hammershøi's Eiher/Or », dans *Critical Inquiry*, n° 42/2, 2016, p. 268-305, et Anne Hemkendreis, « Inner and Outer Realms: Opaque Windows in Vilhelm Hammershøi's Interior Paintings », dans Ewa Lajer-Burchard et Beate Söntgen (dir.), *Interiors and Interiority*, Berlin, De Gruyter, 2016, p. 297-311.

32. Linda Haverty Rugg, *Picturing Ourselves: Photography and Autobiography*, Chicago, The University of Chicago Press, 1997 ; Morehead, 2017, cité n. 28, p. 111-135 ; Jonathan Schroeder, Anna Westerstaal Stenport et Eszter Szalczer (dir.), *August Strindberg and Visual Culture: The Emergence of Optical Modernity in Image, Text and Theatre*, Londres, Bloomsbury, 2018.

33. Philippe Thiébaud (dir.), *Akseli Gallen-Kallela : une passion finlandaise*, cat. exp. (Helsinki, Helsinki Art Museum, 2011-2012 / Paris, musée d'Orsay, 2012 / Düsseldorf, Museum Kunstpalast, 2012), Ostfildern, Hatje Cantz, 2012 ; Frances Carey, Ian A. C. De Jardin et MaryAnne Stevens (dir.), *Painting Norway: Nikolai Astrup*, cat. exp. (Londres, Dulwich Picture Gallery, 2016 / Høvikodden, Henie Onstad Kunstsenter, 2016 / Emden, Kunsthalle Emden, 2016-2017), Londres, Scala, 2016. La Royal Academy of Arts de Londres consacrera une exposition à Helene Schjerfbeck en 2019. La première rétrospective de l'artiste a eu lieu au Gemeentemuseum de La Haye, à la Kunsthalle de Hambourg et au musée d'Art moderne de la Ville de Paris, en 2007-2008. Ses œuvres ont également été présentées à la Schirn Kunsthalle de Francfort en 2014 et à la Scandinavia House de New York en 2017. À l'automne 2018, le musée Solomon R. Guggenheim a accueilli *Hilma af Klint: Paintings for the Future*, première grande exposition américaine consacrée exclusivement à l'artiste abstraite et mystique suédoise. Les dimensions imposantes de ses œuvres et son engagement spirituel offrent une nouvelle vision du modernisme occulte du XX^e siècle.

34. Tomas Björk, *Bilden av "orienten": Exotism i 1800-talets svenska visuella kultur*, Stockholm, Atlantis, 2011.

35. Elisabeth Oxfeldt, *Nordic Orientalism: Paris and the Cosmopolitan Imagination 1800-1900*, Copenhagen, Museum Tusculanum Press, 2005.

36. David Nilsson, *Sweden-Norway at the Berlin Conference 1884-85: History, National Identity-Making and Sweden's Relations with Africa*, Uppsala, Nordiska Afrikainstitutet, 2013.

37. Diana Brydon, Peter Forsgren et Gunlög Maria Fur (dir.), *Concurrent Imaginaries, Postcolonial Worlds: Toward Revised Histories*, Leyde, Koninklijke Brill, 2017, p. 1. Plusieurs études récentes envisagent également la présence suédoise en Laponie comme une forme de domination coloniale.

38. Magdalena Naum et Jonas M. Nordin (dir.), *Scandinavian Colonialism and the Rise of Modernity: Small Time Agents in a Global Arena*, New York, Springer, 2013 ; Åsa Bharathi Larsson, *Colonizing Fever: Race on Media Cultures in Late Nineteenth Century Sweden*, Lund, Lund University, 2016 ; Kristín Loftsdóttir et Lars Jensen (dir.), *Whiteness and Postcolonialism in the Nordic Region: Exceptionalism, Migrant Others and National Identities*, Farnham / Burlington, Ashgate, 2012.

39. Tuija Hautala-Hirvioja, « Early Sámi Visual Artists: Western Fine Arts Meet Sámi Culture », dans *Barents Studies*, n° 1/1, 2014, p. 11-40. Voir également Tuija Hautala-Hirvioja, « Expressionism in Sámi Art: John Savio's Woodcuts of the 1920s and 1930s », dans Isabel Wünsche (dir.), *The Routledge Companion to Expressionism in a Transnational Context*, New York / Londres, Routledge, 2019, p. 243-256 ; Ingeborg Høvik, « Reproducing the Indigenous: John Møller's Studio Portraits of Greenlanders in Context », dans *Acta Borealia*, n° 33/2, 2016, p. 166-188 ; Sigrid Lien, « Performing Academic Masculinity in the Arctic: Sophus Tromhold and Roland Bonaparte's Photographic Account of Sámi Peoples and Northern Landscapes », dans *Journal of Aesthetics & Culture*, n° 10/4, 2018, p. 1-17.

40. Jeff Werner, *Blond och blåögd: vithet, svenskhet och visuell kultur*, Göteborg, Göteborgs Konstmuseum (Skiascope), 2014.

41. Jeff Werner, « Curmans' Skull: Scientific Racism and Art », dans *Konsthistorisk tidskrift*, n° 87/3, 2018, p. 154-172.

42. Klaus Ottmann (dir.), *Nordic Impressions: Art from Åland, Denmark, the Faroe Islands, Finland, Greenland, Iceland, Norway, and Sweden, 1821-2018*, cat. exp. (Washington, The Phillips Collection, 2018), Washington, The Phillips Collection, 2018.

43. Gry Hedin et Ann-Sofie N. Gremaud (dir.), *Artistic Visions of the Anthropocene North: Climate Change and Nature in Art*, New York, Routledge, 2018. « The Circumpolar World, 1850-1940: From Scandinavia to North America », colloque organisé par Isabelle Gapp, University of York, 17 octobre 2018.

44. Gertrude Oelsner et Gry Hedin (dir.), *Jordforbindelser: Dansk maleri 1780-1920 og det antropocæne landskab*, cat. exp. (Faaborg, Faaborg Museum, 2018 / Guldborgsund, Fuglsang Kunstmuseum, 2018 / Ribe, Ribe Kunstmuseum, 2018-2019 / Copenhagen, Den Hirschsprungske Samling, 2019), Aarhus, Aarhus Universitetsforlag, 2018.

45. Patrik Steorn, *Nakna män: Maskulinitet och kreativitet i svensk bildkultur 1900-1915*, Stockholm, Norstedts, 2006 ; Patrik Steorn, « Curating Queer Heritage: Queer Knowledge and Museum Practice », dans *Digital*, n° 55/3, 2012, p. 355-365.

46. Mathias Danbolt, *Touching History: Art, Performance and Politics in Queer Times*, Bergen, Universitetet i Bergen, 2013.

47. Berman, 1993, cité. n. 27 ; Frank Høifødt, « Munch's Madonna: Dream and Vision », dans *Madonna*, Oslo, Munchmuseet, 2008, p. 37-41 ; Allison Morehead, « Lithographic and Biological Error in Edvard Munch's *Women in the Hospital* », dans *Print Quarterly*, n° 31, 2014, p. 308-315.