FR

TOUT SE DISLOQUE. L'ART SUISSE DE BÖCKLIN À VALLOTTON.

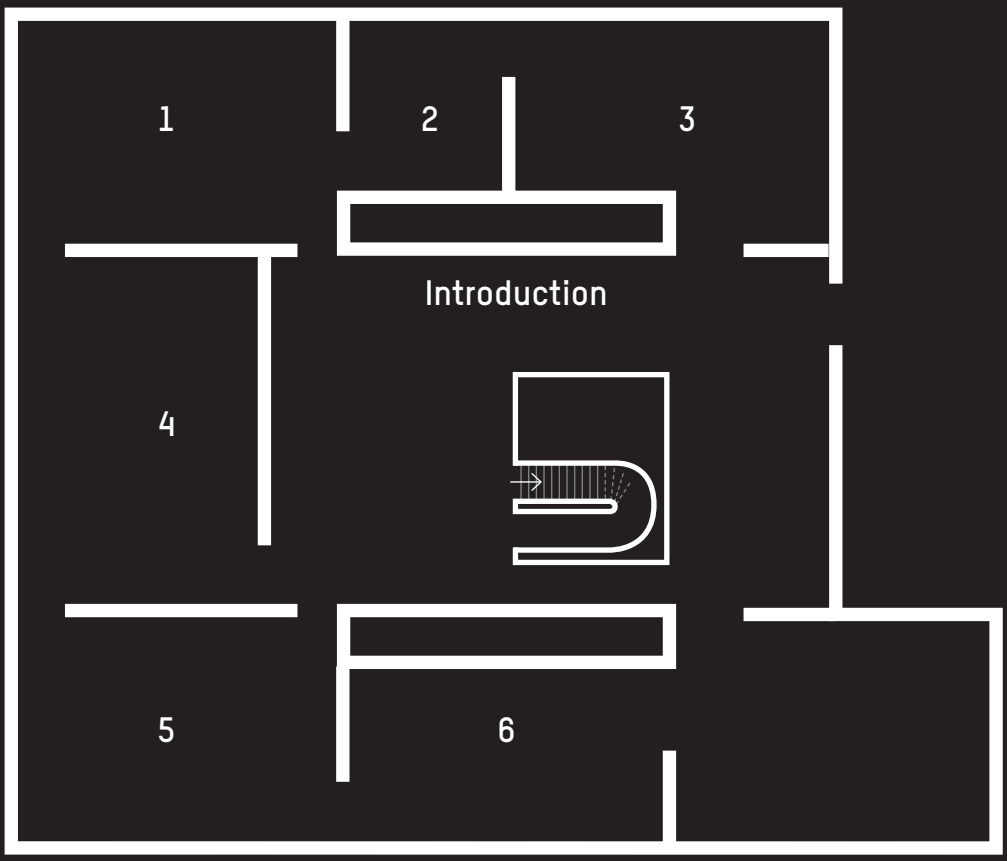
13.12.2019–20.09.2020

KUNST
MUSEUM
BERN

GUIDE DE L'EXPOSITION

Plan des salles

Rez-de-chaussée



Salles

1 Le moi brisé

2 Etranger à soi-même

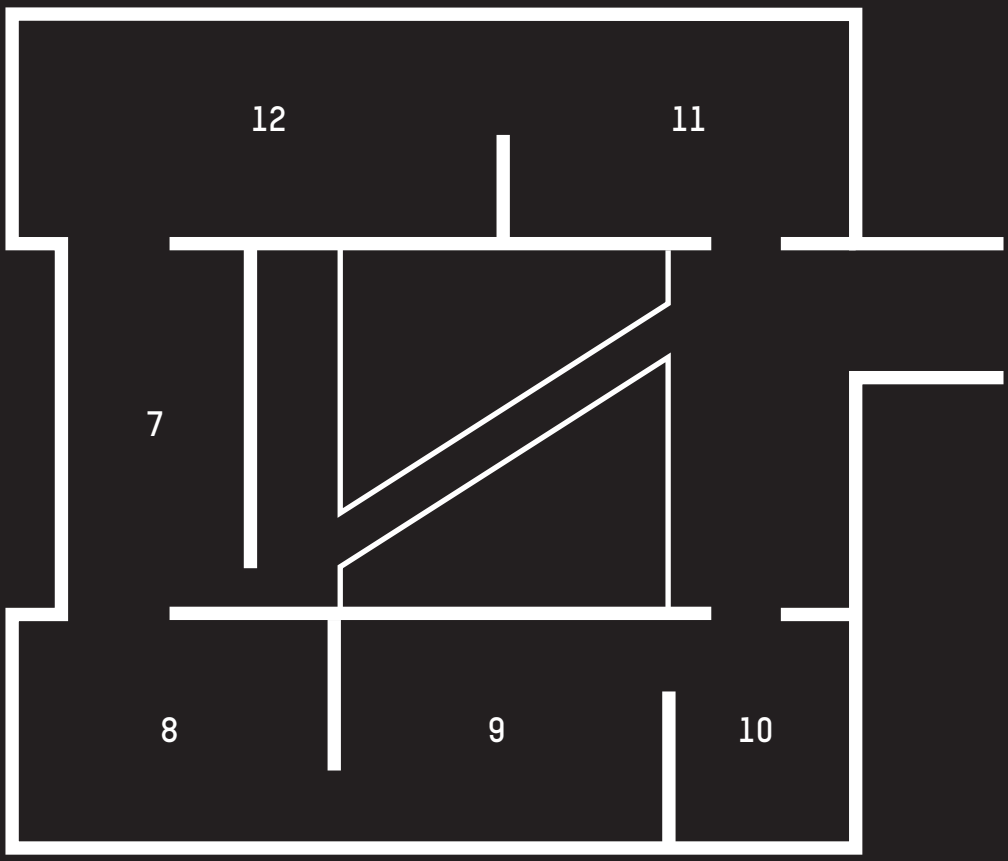
3 Mi-humain, mi-animal

4 La crise d'identité

5 Une nature écrasante

6 Dehors

Premier étage



7 Le cas d'Adolf Wölfli

8 Le paysage comme état d'esprit

9 Explorations

10 Paradis artificiels

11 Maisons hantées

12 Vertige

Introduction

« Tout se disloque » prend pour point de départ le texte de Sigmund Freud daté de 1917 au cours duquel il évoque trois humiliations majeures subies par le narcissisme humain dans les développements récents de l'histoire. La première d'entre elle fut l'humiliation cosmologique, étant démontré que la terre n'est plus le centre de l'univers et que l'homme n'est plus la figure centrale de la création. La deuxième humiliation – biologique, celle-ci – apparut, d'après Freud, avec l'avènement de Charles Darwin et la prise de conscience que l'homme n'a pas été créé à l'image d'un Dieu précis et se révèle comme le fruit hasardeux du processus d'évolution qui englobe toutes les espèces. La troisième humiliation, psychologique, naît de la découverte de l'inconscient (précédant Freud lui-même de quelques décennies) : l'homme n'était plus maître de son propre monde intérieur. Le « je » (ou le « moi ») ne devint qu'une fraction, une petite partie émergeant du grand réservoir de la psyché, une mer d'expériences que l'humain ne peut ni saisir ni comprendre.

L'exposition « Tout se disloque » explore la collection du Musée des Beaux-Arts de Berne à partir de ce questionnement : comment l'art suisse du XIXème et du début du XXème siècle expérimenta, décrivit et interpréta ce processus qui fait date – le rejet de l'être humain à la périphérie et par voie de conséquence son éloignement du monde ?
L'exposition s'intéresse à la manière dont le sujet mis au premier plan, autonome et sûr de lui, maître de son propre destin, dissout peu à peu ses contours clairs pour se fondre dans le paysage. Elle

montre également comment les images romantiques, pittoresques et quelque peu idylliques de la nature, considérées comme des représentations objectives d'un monde extérieur en attente d'être conquis, deviennent alors une expression de la monumentalité impartiale de la nature : son impénétrabilité, sa désolation et son aspect menaçant. Elle examine enfin comment les artistes, en peuplant leurs œuvres d'êtres hybrides et d'animaux sauvages, abandonnent progressivement leur confiance aveugle dans la cohérence du sujet et le rendent insaisissable et étranger. De nombreuses représentations de personnes endormies, ensommeillées, malades ou en état d'ébriété – dans des états susceptibles de les lier à leurs rêves, à leurs peurs, à leurs instincts et à leurs désirs complexes – capturent des moments où le narcissisme humain perd du terrain. L'état incomplet, fragmenté ou inachevé des œuvres du début de l'époque moderne témoigne de la difficulté toujours plus grande de transmettre une représentation intacte du monde (extérieur).

L'exposition tire son titre, « Tout se disloque », d'un poème de William Butler Yeats de 1919 qu'il écrivit au lendemain de la première guerre mondiale, de la Révolution russe et des troubles politiques qui secouaient son pays natal, l'Irlande. Ses préoccupations dépassaient bien plus l'agitation politique et la violence de son temps. Elles concernaient aussi les maux de la société moderne, une impression que « le centre ne peut plus tenir ». Que voulait-il dire ? De quel centre parlait-il et faisait-il le deuil ?

Ses prédictions faisaient-elles écho aux analyses de Freud sur l'âme humaine décentrée, « découvertes » et décrites pour la première fois dans une autre ville européenne ? D'où venaient ces peurs similaires et presque simultanées ? Comment sont-elles reçues, traitées et exprimées par les artistes suisses au tournant des XIXème et XXème siècles ?

Conçue sous la forme d'un parcours thématique, l'exposition « Tout se disloque. L'art suisse de Böcklin à Vallotton » invite à regarder des œuvres connues mais parfois aussi moins exposées de la collection du Musée des Beaux-Arts de Berne avec un regard neuf.

1 Le moi brisé

Au milieu du XIXème siècle, on assista à une nouvelle approche du sujet qui questionnait la division claire entre monde extérieur et monde intérieur. Le sujet romantique est rempli d'émotions et de sentiments contradictoires qui ne sont ni saisissables, ni compréhensibles. Dès 1846, le physiologiste et peintre allemand Carl Gustav Carus désignait l'inconscient comme base de la psyché humaine. Après lui, Friedrich Nietzsche deviendrait l'acteur clé de la critique radicale du fétichisme du sujet. Au début de *Par-delà le bien et le mal* (1886), il écrivait : « Pour ce qui en est de la superstition des logiciens, je veux souligner encore, sans me laisser décourager, un petit fait que ces esprits superstitieux n'avouent qu'à contre-coeur. C'est à savoir qu'une pensée ne vient que quand elle veut et non pas lorsque c'est moi qui veux ; de sorte que c'est une altération des faits de prétendre que le sujet « moi » est la condition de l'attribut « je pense ». Quelque chose pense (es denkt), mais croire que ce quelque chose est l'antique et fameux moi, c'est une pure supposition, une affirmation peut-être, mais ce n'est certainement pas une « certitude immédiate ».

Il est intéressant de noter qu'à une époque animée par l'idée de progrès, les notions de décadence, de déviance et de dégénérescence se développent également. L'art de cette période tente de rassembler à nouveau les représentations morcelées du sujet – un sujet poursuivi par des rêves, des désirs sous-jacents, des peurs inexprimables, des obsessions ainsi que par toutes sortes de pensées, d'humeurs et d'émotions latentes souvent contradictoires. Représentée pendant le sommeil, les yeux fermés, consumée par la maladie ou tourmentée par des instincts et des pulsions, la figure humaine se retrouve sur le devant de la scène lorsque le « moi » rationnel et tout-puissant est absent. Les récentes découvertes des maladies mentales semblent avoir façonné ces images : névroses et hystéries amènent le sujet humain autonome et rempli d'amour-propre à perdre de la solidité dans ses contours. Auparavant lumineux, triomphant et souverain, il apparait maintenant l'esprit tordu, hybride et profondément perturbé.

2 Etranger à soi-même

Les recherches de Freud sur l'inconscient sont basées sur la question de l'origine de la folie. À une époque où les sciences naturelles jetaient les bases de la majeure partie de nos connaissances présentes, ce neurologue viennois se posait des questions sur ce qui avait été omis, sur ce qui échappait au sujet. Freud s'est tourné vers les rêves, les erreurs, la folie, qu'il a placées au cœur de son analyse. Sa théorie était radicale dans le sens où elle était vraie : nous faisons tous des erreurs, nous rêvons tous, nous avons tous des désirs et des fantasmes. Ce sont devenus des constituants de la psyché humaine : les vides et les lacunes de la conscience constituaient une preuve de l'existence d'une réalité mentale plus profonde et inconsciente. Ses découvertes ont déplacé le sujet du XIXème siècle, non pas une fois, mais deux fois : en le rendant d'abord étranger à son environnement, mais aussi étranger à son âme propre.
Cette aliénation est d'autant plus importante dans l'expérience de la colère extrême, lors d'un élan de folie – un raz-de-marée qui prend possession des pensées et qui se différencie fondamentalement de la considération rationnelle selon laquelle « ces pensées et ces émotions ne sont vraisemblablement pas les miennes ». La folie délirante ne connaît aucun doute, juste la certitude absolue que celui qui pense n'est pas moi. La folie contredit directement l'identité du sujet : le « moi » conscient et rationnel n'est autre qu'un locataire occupant l'espace de réflexion.

3 Mi-humain, mi-animal

Le nom de Cesare Lombroso (1835-1909) est lié à la naissance de la notion d'« anthropologie criminelle ». Dans son œuvre monumentale, *Criminal Man* (Le criminel) (1876), empruntant jusqu'à la déformation les idées de Charles Darwin, il assimilait la délinquance à une régression évolutionniste et soulignait de ce fait la difficulté de jauger et d'expliquer la nature obscure, violente et diabolique du crime et de la folie.

Les représentations d'êtres hybrides de toutes sortes constituent un thème récurrent dans l'histoire de l'art. Elles sont constamment liées à des tentatives de véhiculer des messages qui échappent au langage ; des messages au-delà de toute raison qui se meuvent à la marge des normes et standards existants. Il semble que les artistes, en fusionnant des caractéristiques humaines et animales, mettent ainsi en évidence les aspects insaisissables, incontrôlés et menaçants de l'humanité qui ne peuvent s'exprimer dans les catégories existantes et clairement définies. Minotaures violents dominés par leurs instincts, nymphes possédées par leurs émotions, sirènes séductrices figurant dans des scènes sensuelles peuplent l'imaginaire du XIXe siècle et expriment la tension palpable entre une forme qui occulte le côté sombre et la tentative de communiquer l'indicible. De telles images sont aussi un moyen d'évacuer les désirs excentriques (masculins) et les fantasmes de sexualité sauvage qui ont émergé dans le contexte de la crise imminente de la bourgeoisie à la fin du XIXème siècle.

4 La crise d'identité

La crise agricole en Suisse dans la seconde moitié du XIXème siècle marque une période de traumatismes collectifs causés par la transformation rapide des campagnes. Les communautés rurales jusque-là relativement fermées se développèrent en une société urbaine et industrielle. Les angoisses liées à ces changements structurels, ainsi que la confrontation avec un monde fragmenté et contradictoire, ont inspiré un retour aux traditions et aux valeurs de la terre. De nombreux artistes ont appelé à un ordre social « naturel », celui qui prévalait antérieurement à la constitution du « moi » – censé de ce fait exclure toute forme de manque, de tension et de désir, et cherchant à reconstruire le sens de l'unité à la fois de l'individu et de la communauté.
La célébration de la vie paysanne dans l'art de la seconde moitié du XIXème siècle est le résultat direct de son déclin et de son exclusion de la société en devenir. Une impression de temps suspendu, d'inactivité et de rêverie règne dans la peinture de genre pastoral de cette époque, oscillant entre idylle et désenchantement. Au lieu de raconter une histoire, les peintures d'époque figent une atmosphère, un sentiment ou une émotion. Les personnages semblent renfermés, rêveurs et chargés de leurs pensées. Loin de montrer des humains en échange les uns avec les autres, les scènes de groupe paraissent vides et il s'en dégage un silence entêtant et une impression d'isolement. L'activité, le travail et les éloges de la nature sont supplantés par la résignation, la fatigue et l'épuisement. Un sentiment de mélancolie domine ces scènes. Leurs accents bibliques et idylliques envoient le signal du désir d'une identité perdue, qui est de nature individuelle comme collective.

5 Une nature écrasante

L'art du paysage et la représentation de la nature ont été parmi les premières disciplines poétiques et picturales au sein desquelles les questionnements modernes ont été abordés. Tout au long du XVIIIe siècle et particulièrement vers la fin du siècle, des peintres de paysage ont défendu le concept de « paysage héroïque » dans lequel la combinaison d'imitation du réel et de narration – historique, mythologique ou religieuse – était supposée dépasser la simple représentation de la nature. D'autres artistes visaient quant à eux à la crédibilité de leurs tableaux de paysage et s'efforçaient de représenter la nature « telle qu'elle est » – changeante, vivante et toujours en mouvement.
La question des émotions n'en était néanmoins pas étrangère à la peinture de paysage. Dans ses *Observations sur le sentiment du beau et du sublime* (1784), Emmanuel Kant insiste sur la différence entre la notion de beauté et celle de sublime. Le sublime est, selon lui, un « plaisir mêlé d'effroi ». Contrairement à la beauté qui charme, le sublime est en mouvement et « étonne l'âme ».

Les représentations romantiques, pittoresques et quelque peu idylliques furent bientôt remplacées par des images d'une nature monumentale et impartiale, qui donne l'impression d'être impénétrable, désolée et menaçante. La figure humaine, qui prenait auparavant la forme d'un chevalier courageux et conquérant, apparait maintenant de loin, presque invisible, décentralisée et vulnérable au pied de sommets menaçants. Aucune différence n'apparait entre les groupes d'individus et les groupes d'animaux dans les pâturages : ils sont tous insignifiants et égaux en regard d'une nature qui subjugue et écrase. Le paysage est empreint d'effroi et d'une monumentalité glaciale et menaçante.

6 Dehors

Les montagnes symbolisent la stabilité et la permanence; elles incarnent une réalité qui transcende le temps et un mystère qui semble occulter un plus grand pouvoir. Les paysagistes suisses de renommée internationale de cette période, notamment le Genevois Alexandre Calame, réalisèrent des peintures de montagnes de grand format qu'ils alimentèrent en messages politiques. Les Alpes se devaient d'incarner le sentiment d'une identité nationale. Dans la hiérarchie des genres en peinture, le paysage a cependant été longtemps considéré comme le moins important, car il contredisait la théorie selon laquelle l'homme était au centre.
À la fin du XVIIIème siècle et plus particulièrement au XIXème siècle, la compréhension du paysage a considérablement changé et la notion-même de paysage a gagné en importance. Tandis qu'auparavant, la présence de la figure humaine avait pour but de l'animer et de l'éclairer, on peut constater, avec le temps, sa disparition progressive et sa mise à l'écart. Ferdinand Hodler écrit dans un manuscrit aujourd'hui perdu : « si le peintre souhaite que le tableau soit touchant et captivant, alors il n'utilisera pas de figures. Un paysage doit avoir un caractère ; exprimer une passion [...]. C'est son caractère qui lui donne son individualité. Figures ou anecdotes non seulement n'apportent rien, mais affaiblissent même l'effet émotionnel direct et fascinant ».

Cette tension entre l'animé et l'inanimé est particulièrement perceptible dans ses peintures de très grand format *Aufstieg* (L'ascension) et *Absturz* (La chute) réalisées pour la célébration de la première ascension du Cervin en 1864. Le manque de distance, la monumentalité, l'impossibilité d'encadrer la scène comme la peinture des forces naturelles menaçantes se mêlent à un sentiment de tragédie et de triomphe. Non seulement les figures se tiennent au bord d'un gouffre, mais elles sont déjà en chute libre. Ces œuvres sont, en cela, un exemple tout à fait caractéristique de la disparition progressive de la figure humaine de la peinture de paysage au cours du XIXème siècle.
De format trop important pour être exposées dans un contexte institutionnel, les tableaux ont d'ailleurs été découpés par l'artiste. Les parties représentant le paysage ont été détruites et seules ont survécu celles où s'illustrent ces corps et visages épuisés, terrifiés et désespérés (une tension fascinante entre peinture de paysage et portrait). Enfin, la série était initialement prévue sous forme de triptyque : mis à part *Aufstieg* et *Absturz,* une troisième partie, *Auffindung der Leichen (La découverte des corps),* était attendue, mais n'a cependant jamais été exécutée.

7 Le cas d'Adolf Wölfli

L'immense œuvre picturale, littéraire et musicale d'Adolf Wölfli (1864-1930) a été créée au cours de son internement durant trente-cinq ans dans l'asile psychiatrique de la Waldau à Berne. Mélancolique, colérique, irascible et souvent agressif, son art est un compte-rendu tentaculaire de ses expériences, de ses souvenirs et de ses extrapolations: un contre-monde qu'il a inventé pour échapper au fardeau du présent. Sur plus de 25 000 pages – nommées par son médecin, Walter Morgenthaler, « biographie gigantesque » – il conte une enfance spectaculaire et un avenir glorieux : une vie de substitution, riche et à multiples facettes, qui lui était plus réelle que celle qu'il vivait à l'asile.
La vie imaginaire d'Adolf Wölfli est un mélange d'expansion et d'introspection, de fantasme et de réalité, d'idylle et de catastrophe. Les méandres de son récit sont complétés par des dessins intenses mais aussi par des coupures de presse populaire. Les reproductions qu'il choisit témoignent de sa redécouverte de l'intime avec des éléments qu'il est ensuite en mesure de trouver dans le monde extérieur : par le biais de la citation, il crée une connexion entre sa vie personnelle et la vie publique au sens large. La frontière entre les deux est floue et indistincte.

Wölfli utilise lui-même souvent l'expression « Unglücksfall » (« accident ») en regard avec son propre destin. La notion combine deux idées qui dominent sa pensée : celle d'une chute, d'une part, dans un sens concret et anecdotique, et d'autre part, celle de la malchance, méritée, accidentelle ou injustifiée. Le terme *Fall,* qui peut également être traduit par « un cas » contient de ce fait aussi des allusions au domaine juridique et médical. En tant que telle, l'œuvre de Wölfli peut être décryptée comme une étude – écrite à la première personne – de l'enchevêtrement, à la fois mental, social et institutionnel.

8 Le paysage comme état d'esprit

La notion de sublime définie par Emmanuel Kant dans ses *Observations sur le sentiment du beau et du sublime* (1784) comporte une double expérience : d'un côté, « la force de l'âme est élevée au-dessus de sa médiocrité », de l'autre, il y a possibilité de transgression et de communication. Les artistes du début du XIXe siècle cherchaient – conformément à cet esprit kantien – à provoquer des émotions chez leurs spectateurs. Ce faisant, ils espéraient accéder à leur âme et leurs sentiments, susciter chez ceux-ci des sentiments de calme ou d'excitation, de joie ou de tristesse, de colère ou de mélancolie. L'art de cette période a été créé pour faciliter précisément ce dialogue – une osmose de l'émotion humaine avec la vibration de la nature.

Avec le temps, le paysage est devenu un moyen de véhiculer les peurs, les préoccupations et les espoirs des artistes eux-mêmes. Il reflète leur pensées et les dépeint tantôt doux, compatissants et pleins d'espoir, tantôt désespérés, hostiles, hésitants ou démunis. Des œuvres aux motifs simples et peu spectaculaires, au sein desquelles la lumière et la couleur jouent un rôle primordial, transmettent à présent à elles seules un état d'esprit. Arbres balayés par le vent, forêts sombres et mares peu profondes, associés aux forces déchaînées de la nature, deviennent les uniques vecteurs d'humeur. Parfois, la peinture en plein-air n'est qu'un point de départ, plus tard développé, interprété et adapté en fonction de la disposition réelle – plus ou moins fluctuante – de l'artiste.

Au cours de la seconde moitié du XIXème siècle, le paysage est devenu une expression de l'état d'esprit de l'artiste : un genre particulier d'autoportrait.

9 Explorations

L'une des sensations les plus intenses qu'il soit donné de vivre à un être humain est la découverte de quelque chose que personne n'a jamais vu ni pensé avant lui. À la fin du XVIIIème siècle, à l'époque des voyages scientifiques européens à travers le globe, la soif de connaissances était devenue insatiable, menant à la période la plus active d'exploration de la terre : l'ère de la colonisation. Les expéditions scientifiques ont apporté une nouvelle perspective sur l'homme et son environnement. Les ingénieurs et les géographes ont créé de nouvelles cartes et rapporté des comptes-rendus plus précis. De nouvelles découvertes ont été faites dans les domaines de la botanique, de la zoologie, de l'ornithologie, de la biologie marine, de la géologie et de l'anthropologie. Au XIXème siècle, les voyages par terre et par mer étaient essentiels à l'expansion territoriale et politique de nombreuses puissances, notamment européennes.
Ces changements se sont également reflétés dans les explorations de l'univers de la psyché. Les peurs, les souffrances, les éclats soudains de joie ou de colère – tous ces états auparavant projetés sur de magnifiques et inquiétantes montagnes, des rivières sauvages, des nuages menaçants ou des forêts sombres – se sont déplacés dans le domaine de la psyché où les pensées de sujets tourmentés pouvaient être examinées, traitées et guéries.
Le terme « psychiatrie » a été utilisé pour la première fois en 1808 par le médecin allemand Johan Christian Reil. Ce n'est pourtant pas lui qui est considéré comme l'inventeur de ce nouveau domaine scientifique, mais bien Philippe Pinol de l'hôpital Salpêtrière à Paris qui, avec son talentueux élève, Jean-Etienne D. Esquirol, est l'auteur des premières tentatives de différenciation des déficiences mentales et de la folie ; c'est également à lui que reviennent les efforts pour dépister les symptômes, localiser les passions, décrire les tempéraments. Les travaux ultérieurs du célèbre Jean-Martin Charcot ont permis de jeter les bases d'une classification moderne des troubles mentaux.

Cette conquête simultanée du monde extérieur et du monde intérieur est, d'une part, le signe de l'esprit d'initiative, du goût de l'action et de la curiosité insatiable du sujet européen du XIXème siècle. Elle est également la scène de l'effritement naissant des fondations solides du sujet. Plutôt que de rassurer la toute-puissance humaine et la domination, la recherche et les expéditions toutes nouvelles décrivent le monde comme de plus en plus complexe, fragmenté et insaisissable. La fierté du sujet, son sentiment de pouvoir et son narcissisme étaient donc confrontés à un défi. Le monde, tant à l'intérieur qu'à l'extérieur, n'était plus soumis à la volonté du sujet.

10 Paradis artificiels

Avec les développements de la médecine, en particulier en neurologie, l'administration de plantes, de médicaments et de produits pharmaceutiques a considérablement augmenté dans la seconde moitié du XIXème siècle. L'alcool, le tabac et l'opium, suivis des premiers cas d'utilisation de chloroforme dans les soins dentaires vers 1880, ont été bientôt rejoints par d'autres substances, notamment l'absinthe, le cannabis, la cocaïne et la morphine. L'intérêt pour l'occultisme et l'attrait des « paradis artificiels » offraient des possibilités de plaisir, d'enivrement, ainsi que d'exploration d'une nouvelle gamme d'expériences psychiques.

La fascination pour les rêves et les premières études sur le sujet, menées par Hervey de Saint Denis et *Les rêves et les moyens de les diriger; Observations pratiques* (publiées dès 1867, en opposition à l'approche positiviste et scientifique selon laquelle les rêves étaient des sous-produits des processus de pensée) ; l'intérêt pour les expérimentations à la frontière de l'hallucination et de la conscience, entre rationnel et irrationnel (intentionné) ; ainsi que *l'Interprétation des rêves* écrite par Freud et publiée au tournant du siècle, devenue désormais un classique – toutes ces expériences dans la zone mouvante et insaisissable entre ces deux mondes dévoilent à quel point le sujet du XIXème et du début du XXème siècle, démuni, intérieurement divisé et impénétrable, a été ébranlé.

11 Maisons hantées

Le domaine de la maison et des activités domestiques symbolise avant toute chose le monde intérieur, *l'Innenwelt,* la réflexion sur soi-même. Usant d'inversions transformant le connu en inconnu et le familier en inquiétant, la représentation d'intérieurs par des artistes de la fin du XIXème siècle est remplie de tension et d'affect. L'ambiance calme et ordonnée d'un décor Biedermeier cède la place à des intérieurs transpirant l'angoisse. Les chambres sont oppressantes, sévères et froides. Les scènes présumées d'intimité, semblables à des pièges, sont plombées par une ambiance de violence émotionnelle non spécifiée. Les gestes, souvent rigides et obscurs, paraissent inhibés et les rituels familiaux quotidiens dominés par le conflit silencieux, la méfiance et un sentiment de désespoir.

C'est Freud lui-même qui a analysé ce sentiment « d'étrangeté troublante » – cette *Unheimlichkeit* – qui s'attache aux lieux : la maison, le *Heimat* (le chez-soi), censé nous être le plus familier, nous est aussi le plus inconnu. Les intérieurs ne sont pas hantés par des êtres venus de l'extérieur, mais par leurs propres habitants. Les couloirs, les escaliers, les portes ou les fenêtres entrouvertes, ainsi que les animaux domestiques, tout tend à révéler ce qui est absent du cadre, ce qui n'est ni peint ni exprimé. Le miroir joue un rôle particulier dans ce contexte car il est fréquemment associé à une révélation : ne l'examinons-nous pas pour regarder justement ce qui ne peut être vu sans son aide (notre propre visage, par exemple), pour voir ce qui est hors de notre portée de vue ? En cela, le miroir introduit ce qui ne peut être saisi, ce qui nous échappe et ce qui est au-delà de notre espace ou de notre temps. La variation de l'espace sur la toile peut être considérée comme un miroir de l'implosion du sujet au XIXème siècle parallèlement à la découverte nouvelle du subconscient/de l'inconscient.

12 Vertige

La ville est un nouvel espace avec lequel le sujet moderne a dû se confronter. Les inventions récentes qui ont défini le paysage urbain – le chemin de fer, la poste ou le télégraphe – inaugurent l'ère de la communication et de la mobilité de masse. Les stimuli sont nombreux et intenses. Les plus faibles ou les moins préparés à ces bouleversements ont été pris au dépourvu par la « soudaineté meurtrière » du développement. Esquirol a écrit que cette monomanie (terme qu'il invente vers 1810 pour décrire une « idée fixe prédominante ») est plus fréquente dans les sociétés les plus développées. La société, selon lui, fournit non seulement des causes, mais aussi des formes de maladies et chaque période historique a sa propre monomanie. Pour Max Nordau, l'auteur de *Dégénérescence* (1892), les habitants de la métropole moderne sont dans un état d'excitation nerveuse permanente. Pour lui, la ville affecte l'organisme humain au même titre qu'un marais toxique. Les images de la ville deviennent des portraits captivants, parfois pervers, du citoyen moderne : fragmenté mais obsédé par une pensée unique, pris dans un mouvement constant et chaotique, entouré d'une foule encore étrangère – une somme de contradictions. La foule omniprésente incarne les peurs, les désirs et les phobies les plus irrationnels. Les multiples signes cliniques de dégénérescence ont été clairement attribués par Nordau à un état fondamentalement important : l'épuisement du système nerveux central du citoyen moderne.

Il est intéressant de noter que le développement rapide des villes, les changements fondamentaux dans la structure de la société et les révolutions politiques sont directement liés aux masses urbaines qui devaient façonner le cours de l'histoire à venir.

L’exposition

Durée de l’exposition	13.12.2019 – 20.09.2020
Prix d’entrée	CHF 10.00 / red. CHF 7.00
Heures d’ouverture	Lundi : fermé, Mardi : 10h – 21h Mercredi – Dimanche : 10h – 17h
Jours fériés	Ouvert de 10h à 17h les 24, 26 et 31 décembre 2019 et les 1er et 2 janvier 2020 Fermé le 25 décembre 2019
Visites guidées / écoles	T +41 31 328 09 11 vermittlung@kunstmuseumbern.ch
Commissaire **Co-Commissaire**	Marta Dziewańska Etienne Wismer
Avec le soutien de	Kanton Bern Canton de Berne Credit Suisse Partner Kunstmuseum Bern PIERRE KOTTELAT

Kunstmuseum Bern, Hodlerstrasse 8–12, 3011 Bern
www.kunstmuseumbern.ch, info@kunstmuseumbern.ch, T +41 31 328 09 44