FR

«Vivre notre temps!»

Bonnard, Vallotton et les Nabis

13.5. —16.10.22

KUNST
MUSEUM
BERN

GUIDE DE L'EXPOSITION

AGENDA

Mardi **24 mai 2022**, 19:00 – 20:00
Fin de Siècle et les nouvelles formes d'art
Visite de l'exposition en dialogue avec Victoria Mühlig,
conservatrice au Musée d'art de Pully, axée sur des supports populaires, tels que les revues, les affiches et les estampes

Sonntag, **3. Juli 2022**, 11:00 – 12:00
Die Sehnsucht nach «Vivre notre temps!»
Ausstellungsrundgang im Gespräch mit Bettina Hahnloser, Journalistin und Autorin sowie Urenkelin von Hedy und Arthur Hahnloser, über das Sammlerpaar und dessen Freundschaft zu «ihren» Nabis-Künstlern

Dimanche, **4 septembre 2022**, 11:00–12:00
Félix Vallotton: le « Nabi étranger »
Visite de l'exposition en dialogue avec Katia Poletti,
conservatrice de la Fondation Félix Vallotton, Lausanne,
sur le Nabi franco-suisse

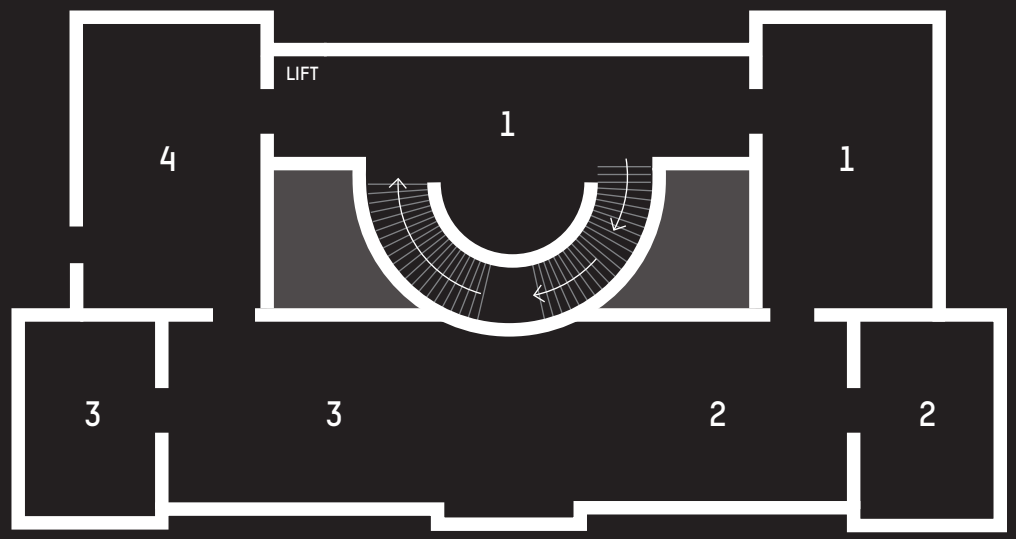
«Écoute notre temps!»

Écoute la musique
qui a inspiré
les artistes nabis

kunstmuseumbern.ch/nabis-playlist

Plan des salles

Premier étage



Salles

1 « Vivre notre temps! » Bonnard, Vallotton et les Nabis

2 Espaces intimes I

3 Espaces intimes II

4 Correspondances

1 « Vivre notre temps! » Bonnard, Vallotton et les Nabis

Fondé en 1888, le groupe des Nabis, autour de Pierre Bonnard, Maurice Denis, Félix Vallotton et Édouard Vuillard, est emblématique de la désintégration de l'impressionnisme et des débuts de l'art moderne. L'exposition d'adieu de la collection Hahnloser/Jaeggli au Kunstmuseum de Berne présente les œuvres les plus marquantes des peintres appartenant à ce mouvement audacieux.

Le nom du groupe vient de *nebiim* qui signifie « prophète » ou « initié » en hébreu, ce qui correspond à la fonction assignée aux artistes par Paul Gauguin. Ses onze lithographies sur zinc représentant des scènes de Bretagne, de Martinique et de Pont-Aven exposées au Café Volpini en 1889, ont aidé Denis à formuler sa célèbre proposition : « Se rappeler qu'un tableau, avant d'être un cheval de bataille, une femme nue ou une quelconque anecdote, est essentiellement une surface plane recouverte de couleurs en un certain ordre assemblées ». Bien qu'il n'y ait pas de style unifié et que la signification et l'exploitation de la tension entre la surface et le sujet varient pour chaque membre du groupe, il est fascinant de reconnaître leur double origine, chez Gauguin et, plus subtilement, chez Odilon Redon.

Gauguin et Redon se sont probablement rencontrés en 1886 lorsqu'ils ont tous deux participé à la huitième et dernière exposition impressionniste. L'inclusion de ces deux artistes est symptomatique de la crise et de l'éclatement de l'impressionnisme. Gauguin a dénoncé le « parasitisme » des impressionnistes à l'égard de l'objet et a loué Redon pour sa manière d'entretenir l'« ambiguïté ». Dans une lettre adressée à Emile Schuffenecker depuis Pont-Aven en 1888, il a écrit : « un conseil : ne peignez pas trop d'après nature. L'art est dans l'abstraction : détachez-le de la nature en méditant sur elle ; donnez votre attention à la création qui en résultera ». Les Nabis peuvent être précisément situés dans cette collision entre les anciennes formes de représentation et les notions relatives à un nouvel idiome artistique qui venait de naître.

L'exposition *« Vivre notre temps! » Bonnard, Vallotton et les Nabis* montre comment les artistes travaillant encore par des moyens de représentation se tournèrent lentement vers l'abstraction. Leur attitude curieuse et expérimentale à l'égard de la tradition est exprimée par le titre de l'exposition, qui trouve son origine dans une note écrite par Hedy Hahnloser en 1940 où elle affirmait que l'importance et les objectifs d'une génération ne pouvaient être mieux compris que par un échange avec des artistes et créateurs·rices contemporain·e·s. Elle était convaincue qu'une telle compréhension était nécessaire pour laisser une trace dans son époque.

Déchirées entre l'ancien et le nouveau, entre le visible et l'invisible, entre l'imitation et l'expérimentationet inspirées par Gauguin aussi bien que par Redon, les idées des Nabis – les *phrophètes* – ont contribué à ouvrir la voie au développement de l'art abstrait et non-figuratif du début du XXe siècle.

Maurice Denis,
Mais c'est le cœur qui bat trop vite, 1899

Outre les artistes présentés dans l'exposition, Maurice Denis (1870 – 1943), Pierre Bonnard, Félix Vallotton et Édouard Vuillard, d'autres artistes font partie du groupe des Nabis. Les plus importants d'entre eux sont Paul Sérusier, Paul Ranson, Aristide Maillol et Ker-Xavier Roussel. Pendant leurs études d'art à l'Académie Julian à Paris, ils s'associent pour se démarquer des autres ateliers. Selon Denis, le titre de Nabis fait d'eux des sortes d'« initiés » et les réunit en une forme de « société secrète d'allure mystique ». En raison de la fascination de Denis pour les représentations et les rites religieux ainsi que de ses écrits sur la théorie de l'art, il est qualifié de « Nabi aux belles icônes » et de théoricien du groupe.

Denis cite la simplification observée chez Gauguin et Paul Sérusier comme source d'inspiration qui lui permet d'exprimer de manière artistique des sensations et des états d'âme. Du point de vue stylistique, son œuvre se rattache d'abord au symbolisme et au synthétisme, mais au tournant du siècle, il penche de plus en plus vers le classicisme. Le contenu de ses œuvres est marqué par des sujets chrétiens, des scènes familiales et de paysage. Son œuvre de jeunesse, à laquelle appartiennent également les lithographies présentées, est selon l'artiste « remplie d'amour, de ravissement face à la beauté de la femme et de l'enfant ». il aspire « uniquement à l'expression de sentiments sincères ». Les estampes exposées montrent donc des scènes intimes et religieuses peuplés d'enfants et de mères de famille. De nombreux titres, comme ***Mais c'est le cœur qui bat trop vite*** (1899), invitent à une étude contemplative de son art religieux. Les tableaux se distinguent par les aplats de couleurs caractéristiques des artistes Nabis, la synthèse et la stylisation des formes ainsi que l'agencement décoratif des tissus et forment des harmonies aux couleurs pâles.

Édouard Vuillard,
Roses rouges et étoffes sur une table, 1900/1901

Édouard Vuillard (1868 – 1940) entre très tôt en contact avec les tissus les plus divers et leur traitement grâce à sa mère, couturière, qui possède un atelier à domicile. Plus tard, il s'intéresse à la haute couture parisienne. Il développe une sensibilité unique pour les matériaux et les textures ainsi que pour le genre de l'intérieur familial. Maurice Denis dit à propos des décorations d'intérieur de Vuillard : « déjà dans ses tableaux s'exprimait l'intimité picturale des intérieurs de notre époque ; entre-temps, on à vu combien il sait bien les meubler et avec quelle imagination et quelle maîtrise il parvient à créer avec de la peinture à l'amidon des murs aussi somptueux que des tapisseries médiévales ».

Au tournant du siècle, des nus font leur apparition dans ses intérieurs. Contrairement à ses amis artistes Pierre Bonnard et Félix Vallotton, qui s'intéressent de près à la peinture de nus, il ne s'agit chez Vuillard que de quelques études privées. Ces expérimentations artistiques ne doivent cependant pas être sous-estimées : elles débouchent sur le jeu de Vuillard avec des perspectives extrêmes et une utilisation virtuose de la représentation des tissus. Les représentations de nus de Vuillard ressemblent à des natures mortes figuratives, dans lesquelles le modèle forme un lien pictural avec des accessoires quotidiens et textiles et où la figure et l'espace semblent se confondre. Une figure peut aussi être totalement absente, comme dans le tableau ***Roses rouges et étoffes sur une table*** (1900/1901). Les draps, que le modèle nu porterait normalement autour de lui de manière décontractée, sont ici devenues le thème central du tableau et les substitutes du corps.

2 Espaces intimes I

L'environnement privé et la vie quotidienne semblent être la principale source d'inspiration des artistes Nabis. Leurs personnages apparaissent le plus souvent dans des situations domestiques intimes : qu'il s'agisse d'un moment de quiétude dans le vestiaire, les salons, les chambres, les salles à manger, sur les balcons, dans les vérandas ou les jardins. C'est précisément là qu'ils trouvent leur point de départ pour l'experimentation formelle. Dans ses tableaux-miroirs, Pierre Bonnard utilise ses sujets comme un outil de composition. Dans ***Effet de glace ou Le tub*** (1909), le miroir sert à la fois de barrière et d'extension à l'espace. En observant attentivement ce tableau, l'on peut constater que seuls le pinceau et les deux flacons posés sur l'étagère devant le miroir, dans le coin inférieur gauche, se trouvent dans l' « espace réel ». la réalité picturale, et non le reflet. En multipliant les plans, Bonnard semble non seulement dissoudre la frontière entre image et réalité mais aussi jouer avec le regard de la·du spectateur·rice. Regarde-t-il·elle le tableau ou le miroir représenté dans le tableau? L'artiste a trouvé un moyen de décrire de manière picturale la complexité de la perception humaine.

Les gros plans de nus ou de femmes en chapeau de Félix Vallotton, bien que peints de manière figurative, paraissent complètement irréalistes. Les arrière-plans souvent monochromes leur donnent un aspect figé, sans émotion et quelque peu abstrait. De plus, réalisées sur la base de photographies et extraites de leur contexte, ses peintures semblent brouiller la frontière entre portrait et nature morte. Un autre aspect intéressant de cette stratégie peut être observé dans ***La Carafe provençale (Marthe Bonnard et son chien Ubu)*** (1915) de Bonnard, où la femme et le chien figés dans leurs poses, semblent faire partie de la disposition des récipients sur la table. Au lieu de jouer un rôle central dans la composition, ils tiennent une position d'ordre plutôt technique, marquant la négation d'une vue en perspective et indiquant la distinction entre le premier plan et l'arrière-plan. Au lieu de raconter une histoire, Bonnard joue avec les correspondances de couleurs. Qui fait que, malgré le contenu figuratif, son travail peut être situé à la limite de l'abstraction.

Les intérieurs présentant des sujets familiaux sont également privilégiés par Édouard Vuillard et constituent un motif récurrent. Ses œuvres de petit format illustrent l'atmosphère introspective et subtilement inquiétante que l'artiste à su créer en laissant l'espace aplani et condensé écraser les personnages de ses compositions. Il est évident qu'au-delà d'une description réaliste, il s'intéresse à l'autonomie de la surface picturale. Ses figures, au lieu d'occuper l'espace, fusionnent avec lui pour former une unité de couleur et de composition plane. Les corps (par exemple dans ***Nu dans le salon rayé***, 1905), au lieu de fournir un point de départ, semblent plutôt résulter du balayage des surfaces ou encore du grattage de lignes. « Je ne fais pas de portraits ». avait coutume de dire Vuillard, « je peins les gens dans leur environnement ». Exactement comme Odilon Redon, il s'émerveillait des choses dissimulées, floues et énigmatiques.

Félix Vallotton, *Femme nue couchée dormant,* 1913

Félix Vallotton (1865–1925) se définissait lui-même comme un peintre de nus ; le genre des nus constitue également son plus vaste groupe d'œuvres. Le personnage représenté dans ***Femme nue couchée dormant*** (1913) se caractérise par des lignes corporelles stylisées et semble presque flotter devant un fond monochrome. Cette simplification radicale donne à la scène un aspect presque surréaliste, onirique. Tout élément narratif étant absent, elle ne peut être classée ni dans l'espace ni dans le temps. La dormeuse est tournée vers la·le spectateur·rice par une rotation de son torse. Ses paupières fermées contredisent cependant une ouverture vers l'extérieur. Elle semble plutôt être absorbée par elle-même et avoir tourné ses pensées vers l'intérieur. En cela, elle correspond à une mise en scène de la nudité privilégiée par Vallotton, qui suscite à l'époque des protestations de par son évident égocentrisme.

Le fait de détacher la nudité de son contexte littéraire représente pour Hedy Hahnloser une rupture de tabou, comme elle le constate en 1916 dans une lettre à Richard Bühler : « comme Vallotton ne soumet pas l'objet à une humeur affective personnelle ou qu'il ne fait pas de la magie [...], il ne reste pas grand chose aux 'chercheurs d'atmosphère' [...]. Il ne leur reste qu'à aimer ou à haïr ». Elle décrit ensuite le « vidage » des modèles comme un « acte d'abstraction » car ce n'est que par la dissolution de l'objet que celui-ci peut apparaître dans la « nouvelle forme voulue ». Sur le plan formel, l'aplanissement du corps et de l'espace rappelle les œuvres de Paul Gauguin. Cela conduit à une tension entre l'objet et l'abstraction, qui fascine également tant Vallotton et d'autres artistes Nabis dans les univers oniriques d'Odilon Redon. Ainsi, le nu reste dans les représentations de Vallotton, dans un certain sens, quelque chose de neutre, qui offre jusqu'à aujourd'hui de la place pour de nouvelles interprétations.

Pierre Bonnard, *La Nappe à carreaux rouges ou Le Déjeuner du chien,* 1910

Peu avant le tournant du siècle, Pierre Bonnard (1867–1947) expérimente de plus en plus un style de peinture impressionniste, mais aussi le rapport entre la figure ou encore l'espace et des perspectives inhabituelles. Vers 1910, le motif de l'intérieur domestique se fait plus fréquent, Bonnard privilégiant la représentation de personnes qui lui sont proches dans un environnement familier. Pour ce faire, il recourt toujours aux mêmes éléments picturaux, comme par exemple une table dressée et portant des objets variés sur fond simplement esquissé. Souvent, les objets représentés sont coupés par le bord du tableau. Chez Bonnard, cette aspect fragmenté résulte de son intérêt pour les médiums de la photographie et de l'estampe japonaise.

Le tableau ***La Nappe à carreaux rouges ou Le Déjeuner du chien*** (1910) est un exemple d'intérieur domestique. Au lieu d'une scène de genre classique, ce sont les couleurs qui organisent le tableau. La table dressée domine le tableau et le divise en une partie basse et une partie haute. Elle s'élève comme à la verticale et est prologée par le plan du mur blanc. Les figures centrales – Marthe Bonnard et le chien – n'aient servi à l'artiste que pour construire le premier et le deuxième plan. En même temps, malgré toutes les irrégularités perspectiviques, une profondeur de l'espace est crée. Bonnard suit ainsi son constat fondamental, formulé seulement dans les années 1930 : « on dit toujours qu'il faut se soumettre à la nature. Parfois, il faut se soumettre à l'image ». En haut du tableau, sa femme Marthe, dont il fait le portrait à plusieurs reprises, est assise dans une attitude calme et introspective. Son expression confère au tableau une sorte d'intemporalité. Bonnard consigne cette impression par écrit en 1936 : « L'œuvre d'art : un arrêt du temps ».

3 Espaces intimes II

Les Nabis concevaient la peinture et les arts appliqués comme étant essentiellement liés. Outre des peintures, ils ont crée de gravures, d'illustrations de livres, de meubles, de sculptures, de papiers peints, de vitraux et de tapisseries. Toutes ces œuvres affichent des principes formels que les artistes avaient élaborés dans leurs peintures : le langage ornemental et la bi-dimensionnalité chez Maurice Denis ou encore l'innovation formelle fondée sur la matérialité du support chez Édouard Vuillard. Ce dernier voyait dans les tapisseries un modèle concernant la manière de procéder : « l'expression d'une émotion intime sur une surface plus grande. »

Les Nabis, contrairement aux impressionnistes, ne s'intéressaient pas à la représentation de la vie pétillante des grandes villes avec leurs centres urbains d'importance, leurs boulevards bondés, leurs places animées et leurs parcs. Ils se sont plutôt tournés vers les quartiers environnants à la recherche du proche, projetant une sensibilité intime sur les espaces publics. Ils ont identifié le foyer comme un lieu authentique et ils ont cherché à transformer la sphère publique à son image. En ce sens, leur repli sur la sphère domestique n'est pas absolu, mais tactique, car ils croient que la peinture permet de nouvelles formes d'intersubjectivité générant, quant à elle, une culture publique nouvelle et revitalisée.

Les scènes se déroulant dans les jardins et dans la ville représentent des aspects de l'intime. Ce sont des vues depuis des fenêtres qui mettent l'accent sur des membres de la famille jouant aux dames dans le jardin, sur des interactions à la table d'un café ou les rues où les amis des artistes se rencontrent. La façade du Louvre, l'Arc de Triomphe et la Tour Eiffel apparaissent assez rarement et, lorsque c'est le cas, ils ne sont visibles que de loin.

Les vues de Paris ne sont pas les seuls paysages créés par les artistes. Il existe plusieurs tableaux de leurs séjours communs ulteriéurs en Normandie. Ces tableaux, rarement peints en *plein air* et devant le motif, n'ont été réalisés qu'après le retour des artistes à l'atelier. Ce sont des collectes de fragments et de souvenirs. ***Dans un jardin méridional (La Sieste)*** (1914) de Pierre Bonnard est symptomatique d'un tel assemblage d'impressions, dans lequel des éléments – comme dans la peinture abstraite – sont assemblés et juxtaposés pour former une sorte de montage sans perspective, sans narration linéaire. Là encore, Bonnard semble s'approcher de l'abstraction malgré le contenu figuratif du tableau. La même fragmentation et le même « œil photographique » organisent la série ***Paysage et intérieur*** (1899) de Vuillard, dans laquelle l'artiste rapporte de la vie dans les rues de Paris, ses intérieurs et ses environs. Les vues recadrées, souvent décentrées, les compositions picturales utilisant différents points de vue, les gros plans semblent être le seul moyen de rendre compte des impressions de la vie moderne, dont la richesse ne peut être saisie autrement que de manière fragmentaire.

Pierre Bonnard, *Dans un jardin méridional (La Sieste)*, 1914

Les paysages, et en particulier les jardins de ses différents lieux de résidence, constituent dès le début des motifs picturaux centraux pour Pierre Bonnard (1867–1947). Depuis 1909, il se rend régulièrement dans le sud de la France. Le paysage et la lumière du sud méditerranéen l'incitent à faire des expériences chromatiques à contre-courant du naturalisme. En 1912, il achète une maison en Normandie, dont le jardin lui inspire probablement pour ***Dans un jardin méridional (La Sieste)*** (1914), bien que le titre fasse la promesse d'un autre lieu – dans le sud. De même, son utilisation de la couleur et de la lumière font référence à ses expériences dans le sud de la Méditerranée : Marthe Bonnard fait sa sieste au milieu d'un tapis de couleur luxuriant et lumineux. Malgré le déplacement de l'espace intérieur vers l'espace extérieur, le jardin apparaît comme un lieu de retrait, d'intimité et peut être considéré comme une extension du motif de l'intérieur domestique provenant de Bonnard. Le jardin apparaît comme une Arcadie dans laquelle les personnages représentés s'unissent à la nature et aux impressions lumineuses et colorées.

Peu avant la Première Guerre mondiale, les amis Nabis se retirent de plus en plus dans des régions rurales isolées de la côte méditerranéenne. Ils louent des villas à proximité de Saint-Tropez, Cannes ou Antibes, où séjournent et travaillent également des artistes fauves. Un échange étroit se développe entre Bonnard et Henri Matisse. Ce sont les expériences artistiques que Bonnard fait dans le Sud qui marquent son œuvre picturale et à propos desquelles il dira plus tard : « certes, la couleur m'avait saisi. C'est à elle que j'ai sacrifié la forme, presque inconsciemment ». En 1918, il écrit à Hedy et Arthur Hahnloser : « Je songe à passer une partie de l'hiver. Antibes, ma femme à besoin du soleil du sud, l'important est que je reste au même endroit si je veux travailler ». Quelques années plus tard, le couple de collectionneurs achète une villa avec accès à la mer à Cannes, grâce à l'entremise de Bonnard, où ils se retrouveront désormais.

Félix Vallotton, *Place Clichy*, 1901

Le tableau ***Place Clichy*** (1901) fait partie d'un groupe d'œuvres que Félix Vallotton (1865 – 1925) peint durant l'été 1901 et qu'il intitule dans son catalogue raisonné « Bords de Seine, peinture ». Ce n'est que quelques années plus tard que le tableau entre dans la collection Hahnloser. L'artiste, né à Lausanne, vit à Paris depuis l'âge de 17 ans et désigne naturellement par ce titre les bords de la Seine à Paris. ***Place Clichy*** (1901) est la seule œuvre de cette série à présenter un motif urbain sans le fleuve.

La place, située au nord de la ville et au pied du quartier de Montmartre, joue un rôle central dans la biographie de l'artiste : c'est là que vivent et travaillent ses amis artistes du groupe des Nabis, Pierre Bonnard et Édouard Vuillard. Pour lui c'est donc un « espace intime ». Entourée de cafés et d'ateliers, cette place constitue au tournant du siècle le centre de la vie nocturne parisienne et de l'avant-garde européenne. Ce lieu de rencontre et d'inspiration est également immortalisé dans les œuvres de Bonnard et d'autres artistes.

Qu'un étrange vide domine au premier plan de la peinture de Vallotton, au lieu de la foule attendue et de l'imposant monument aux morts qui caractérise la place et qui figure à l'époque sur de nombreuses cartes postales comme sur les représentations impressionnistes, est d'autant plus surprenant. Surnommé par le groupe le « Nabi étranger ». Vallotton se concentre sur le quotidien et le « non-spectaculaire » de la vibrante « capitale du 19e siècle ».

4 Correspondances

Au début du siècle, l'idée d'une correspondance entre les arts et l'idéal de leur union encourage toutes sortes d'échanges parmi les différentes disciplines. En 1923, alors qu'il prenait quelques notes préparatoires à une conférence qui devait réhabiliter le rôle de l'art religieux, Maurice Denis notait : « on m'a reproché le symbolisme. L'image de ma jeunesse : [Henri] Bergson et [Claude] Debussy, [Stéphane] Mallarmé, O.[dilon] Redon. » L'ordre dans lequel les noms sont cités n'est pas sans signification : la musique est classée directement après la philosophie et avant les autres arts. Cela correspond non seulement au prestige dont jouissait la musique chez les peintres Nabis, mais aussi à sa fonction générale de modèle d'une communication artistique ouverte qui fait principalement appel à la sensibilité et à l'imagination.

La musique n'était cependant pas le seul art à être dans le champ des visions des Nabis, bien au contraire. En 1890, Édouard Vuillard partage un atelier avec Pierre Bonnard, son confrère le plus proche, ainsi que d'autres artistes, dont l'acteur et directeur de théâtre Aurélien Lugné-Poe. En 1893, Vuillard réalise des décors et des programmes pour le Théâtre de l'Œuvre et en devient un collaborateur étroit. Par ailleurs, le rôle décisif des personnalités littéraires dans la critique d'art à la fin du siècle en France se traduit par des liens extrêmement intenses avec la poésie et la littérature. Fondée en 1889, *La Revue blanche* diffuse les travaux d'écrivains·aines, de critiques et d'artistes d'avant-garde et permet de débattre des questions sociales et politiques de l'époque. Selon l'écrivain symboliste André Gide, *La Revue blanche* était le « lieu de rassemblement ouvert à tous les points de vue ». Les artistes du groupe des Nabis sont régulièrement invités à apporter leur contribution.

En 1894, Bonnard crée sa célèbre affiche pour *La revue blanche*. Le traitement des silhouettes et les aplats de couleurs indiquent clairement que cette image soit avant tout « une surface plane recouverte de couleurs en un certain ordre assemblées. » L'ensemble de la composition fonctionne comme une sorte d'image-devinette sans mode d'emploi. En confondant les objets, les plans et la nature des symboles, Bonnard semble jouer à cache-cache avec ses spectateurs·rices et les paradoxes qui s'y multiplient. De même, en concentrant l'image sur la figure centrale et en supprimant tout décor, il n'en élimine pas les éléments psychologiques mais les abstrait et les incorpore à la figure elle-même.

Bien que les activités des Nabis en matière de lithographie et d'affiche aient été traditionnellement considérées comme distinctes de leurs peintures, il ne fait aucun doute que leur engagement dans ces deux médias trouve son origine dans une préoccupation commune pour la décoration. Les Nabis ont fondé leur pratique de la décoration sur le rêve d'un art public. Ce que l'affiche représentait d'excitant dans les années 1880, c'était non seulement son vocabulaire formel innovant, mais aussi son accessibilité et sa visibilité publique permettant une expérience esthétique beaucoup plus large. En amorçant une nouvelle relation entre les sphères publique et privée, les arts populaires et les beaux-arts, les Nabis participaient à la dynamique du modernisme.

Pierre Bonnard, *La Passante,* 1984

Entre 1894 et 1900, Pierre Bonnard s'intéresse particulièrement à la représentation des rues de Paris. Conformément à la figure littéraire du flâneur, il se promène chaque matin dans les foules anonymes des rues de Paris. Il reflète dans son art les observations du quotidien qu'il fait au cours de ses promenades. Il représente parfois les citadin·e·s anonymes en gros plans, ce qui crée une intimité ambivalente. Il s'intéresse particulièrement à la représentation de l'équivalent féminin du flâneur, la « passante », qui devient le motif principal de ses œuvres ***La Passante*** (1894), ***Femme au parapluie*** (1895) et ***Le fiacre*** (1904).

L'année de naissance de Bonnard, 1867, coïncide avec l'année de la mort de Charles Baudelaire, l'un des plus grands poètes français, devenu célèbre par la publication du recueil de poèmes *Les Fleurs du mal,* en 1857 et qui provoqua un scandale. De nombreux artistes se sont inspirés et s'inspirent encore aujourd'hui de ses textes, comme en témoignent, de manière évidente les dessins d'Odilon Redon ***Les Fleurs du mal*** (1890) et, plus subtilement, le tableau de Bonnard ***La Passante*** (1894). Dans son recueil de poèmes, Baudelaire traite du phénomène naissant de la grande ville et de l'aliénation qui l'accompagne. Il dédie son poème *À une passante* à une Parisienne inconnue : « la rue assourdissante autour de moi hurlait. [...] Une femme passa [...] Fugitive beauté, dont le regard m'a fait soudainement renaître, ne te verrai-je plus que dans l'éternité ? Ailleurs, bien loin d'ici ! Trop tard ! *Jamais* peut-être ! Car j'ignore où tu fuis, tu ne sais où je vais ». L'auteur sous-entend ainsi l'(im)possibilité d'une rencontre dans la grande ville. ***La Passante*** (1984) de Bonnard, elle aussi, semble lointaine et étrangère malgré la vue rapprochée : sa tête est baissée, son regard nous échappe. Le coup de pinceau rapide renforce la dynamique de la scène et elle reste ainsi, comme la décrivent Baudelaire et d'autres personnalités litteraires, une figure en mouvement ne pouvant être saisi.

La Revue blanche, 1889 – 1903

Les artistes Nabis font partie des peintres groupés autour de *La Revue blanche,* l'un des magazines artistiques les plus connus de l'époque. Fondée par les frères Thadée, Alexandre et Alfred Natanson en 1889, la revue se voyait elle-même « contre tout ce qui était *pour* et pour tout ce qui était *contre* ». L'amitié et la diversité lient les Nabis à *La Revue blanche.* Le blanc, synthèse de toutes les couleurs, constitue le nom et le programme de la revue. Il peut être élargi à l'idée des Nabis d'un lien entre l'art et la vie qui dépasserait les frontières de la poésie, de la peinture et de la musique. Bientôt, la revue constituera le point de ralliement de l'avant-garde intellectuelle. Thadée Natanson, en particulier, devient l'ami et le promoteur des Nabis et publie les lithographies de Maurice Denis, Édouard Vuillard et Pierre Bonnard.

L'un des principaux illustrateurs de *La Revue blanche* sera Félix Vallotton, qui dira de lui-même : « Je pense cependant que la caractéristique chez moi est le désir d'exprimer par la forme, la silhouette, la ligne et les volumes ». Pour répondre à cette exigence, il expérimente le médium de la gravure sur bois, qui n'est plus guère utilisé à l'époque. Peu avant le tournant du siècle, il connaît le succès en France, et au-delà, avec ses gravures sur bois aux contours nets et aux surfaces étendues. L'importance de la diversité dans l'échange et l'expression humaine et artistique se reflète également dans la série de gravures sur bois de Vallotton, qui représente des artistes et des intellectuels connus de l'époque, parmi lesquels Paul Verlaine, qui écrivait également pour *La Revue blanche.*

L'EXPOSITION

Durée	13.5. – 16.10.22
Tarifs	CHF 10 / tarif réduit CHF 7 Étudiant·e·s : CHF 5 Enfants jusqu'à 16 ans : gratuit
Horaires d'ouverture	Mardi : 10:00 – 21:00 Mercred et dimanche : 10:00 – 17:00
Jours fériés	Ouverture pendant tous les jours fériés 10:00 – 17:00 Ouverture pendant le lundi de Pentecôte, 6.6.22 Fermé le jour de la fête nationale, 1.8.22
Visites privées / écoles	T +41 (0)31 328 09 11 vermittlung@kunstmuseumbern.ch
Commissaire d'exposition	Marta Dziewańska
Assistante commissaire d'exposition	Livia Wermuth
Avec le soutien de	Kanton Bern Canton de Berne Credit Suisse Partner Kunstmuseum Bern Burgergemeinde Bern UNIQA Fine Art Insurance
Partenaires médias	SonntagsZeitung

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