



Face à face : la figure humaine au cœur des collections
2 juillet – 12 novembre 2017

Guide de l'exposition

L'exposition **Face à face** présente une sélection faite à partir des œuvres conservées au musée sur le thème de la figure humaine. A l'exception d'une caricature d'André Gill, datée de 1876, l'ensemble des œuvres choisies sont du 20^e et 21^e siècle. Le thème est traité au travers de quatre chapitres : la scène de genre, le portrait, la représentation du corps et l'autoportrait, qui correspondent chacun à une salle de la villa, dite Bechler.

1^{er} étage de la villa

Salle 1 : Une Introduction en noir et blanc

Cette salle est le point de départ de l'exposition et regroupe les quatre thèmes mentionnés ci-dessus. Elle propose un aperçu des formes que peut prendre la représentation de la figure humaine dans l'art moderne et contemporain. La scénographie propose une esthétique voulue en noir et blanc, afin d'offrir une lecture homogène des œuvres, et ainsi rendre la confrontation des genres plus éloquent.

La figure humaine a toujours été représentée dans l'art, depuis la préhistoire jusqu'à aujourd'hui, démontrant ainsi le besoin de l'Homme de se positionner face à son environnement et d'y laisser son empreinte. Portrait funéraire, outil de propagande, témoignage sacré, empreinte personnelle, la figuration de l'Homme a traversé les âges et continue d'intéresser les artistes contemporains.

Le thème du portrait est introduit par quatre artistes : Heinz-Peter Kohler, Michel Daudibon, André Ramseyer et André Gill. L'autoportrait de **Heinz-Peter Kohler**, par sa force expressive, s'impose et contraste avec le portrait des deux figures de **Michel Daudibon**, dont l'une est l'empreinte négative de l'autre. L'artiste a annoté son dessin du message positif suivant : *Pensons un peu à vivre avec le sourire*. La sculpture d'**André Ramseyer** évoque le portrait classique. Le style et la noblesse du matériau rappellent les œuvres sculptées par les grands maîtres comme Rodin ou Antonin Mercié. Du bloc de marbre, le visage de *Jacqueline*, épouse du sculpteur, apparaît, pour finir par se fondre avec le matériau.

La première page du journal *Eclipse*, journal satirique français, du dimanche 14 mai 1876, est consacrée au salon de 1876, qui s'est tenu à Paris. En couverture, une caricature nommée *Les Triomphateurs du salon* d'**André Gill**. Au centre de la composition, Edouard Manet apparaît au milieu de petites scénettes satiriques, qui caricaturent des peintures de différents artistes : Firmin-Girard, Carolus-Duran et M. Vibert, Georges Clairin, Feyen-Perrin, Jean Béraud, Gustave Doré et Bastien Lepage. Le dessin d'André Gill permet d'évoquer et d'inscrire le genre de la caricature dans la thématique de l'exposition, puisqu'il est *une représentation grotesque obtenue par l'exagération et la déformation des traits caractéristiques du visage ou des proportions du corps, dans une intention satirique* (définition tirée du Larousse, édition 1992).

L'estampe d'**Annelies Štrba** introduit la scène de genre. Ce travail intimiste semble être hors du temps. L'artiste, visage baissé, se met en scène avec ses deux filles. Ainsi, elle fixe et partage un moment en famille.

Isabelle Hofer-Margraitner, Mercédès et Logovarda traitent du corps. **Isabelle Hofer-Margraitner** esquisse avec quelques traits le corps d'un homme, qui rappelle la statuaire classique et son intérêt minutieux pour la morphologie. **Mercédès** malmène son sujet en proposant une posture qui démembrer son modèle.

Logovarda dessine plusieurs créatures géométrisées d'un simple trait, les laissant entièrement vides. Une seule s'impose et écrase les autres. Les aplats viennent renforcer cette impression.

Salle 2 : *La Scène de genre*

La peinture de genre s'oppose à la peinture d'histoire ou religieuse par le choix de ses thèmes ordinaires et populaires. A l'inverse du portrait, les figures sont anonymes, seul l'exercice est identifiable. Cette salle en propose un échantillon.

Florentin Garraux réalise des scénettes, qui présentent des personnages stylisés au travail ou au repos, dans une atmosphère sereine et délicate, au contraire de **Max Kämpf**, qui peint des enfants regroupés à l'occasion d'une photographie de classe dans une ambiance étrange et quelque peu inquiétante. La palette dominée par des couleurs sombres, le cadrage serré et les traits de pinceaux saccadés donnent à cette scène son caractère singulier. **Antonio Erba** met en scène quatre lavandières accroupies au bord de l'eau en plein exercice. De par son petit format, les larges traits noirs s'imposent et donnent à la scène un caractère grave, qui contraste avec la gamme de couleurs chaudes utilisée pour le paysage, rendant ainsi la composition plus nuancée et vivante. **Laurent Boillat** immortalise la virtuosité des horlogers en choisissant comme médium la gravure. Il réunit ainsi la minutie des deux procédés : la précision dont l'artiste fait preuve dans ses deux gravures renvoie à celle exigée dans le domaine de l'horlogerie.

Par la représentation de scènes quotidiennes de sujets quelconques, la scène de genre vulgarise des problèmes sociaux. L'œuvre imposante peinte par **Coghuf** s'inscrit pleinement dans cette problématique. L'artiste présente une famille paysanne attablée prenant le repas de midi. La scène est située dans sa propre cuisine, à Saignelégier, suggérant par là une inspiration autobiographique. Au centre de l'œuvre, une table peu garnie symbolise la dureté de la vie paysanne durant la période d'insécurité engendrée par la seconde Guerre mondiale. Cette scène paysanne véhicule des valeurs populaires chères à l'artiste.

Salle 3 : *Galerie de portraits*

Le portrait est la *représentation d'une personne par le dessin, la photographie ou la peinture* (définition tirée du Larousse, édition 1992). Ce dernier témoigne de l'intérêt pour l'individu, qui connaît un essor particulier à la Renaissance avec la pensée humaniste. Le portrait est une interprétation, un point de vue choisi par l'artiste ou le commanditaire. Bien que souvent réaliste, le peintre use d'artifices pour rendre sensibles certaines caractéristiques de la personne représentée : une posture ou une attitude bien étudiée, une expression particulière, un décor ou des objets spécifiques, etc. La photographie a eu une incidence sur l'évolution du genre. Plus rapide et moins coûteuse, elle devient le médium préféré pour se faire « tirer le portrait ». En dépit de cette révolution, les artistes ont continué à travailler le genre, peut-être avec plus de liberté. En effet, affranchis du commanditaire, ils peuvent pleinement exprimer leur vision du genre.

Le musée conserve de nombreux portraits, qui sont mis en scène dans deux salles communicantes, deux espaces qui se font face. La première présente une galerie de portraits traditionnels de personnalités prévôtoises. La présentation dense a pour but de rappeler un accrochage d'époque.

Philippe Robert et **Jeanne Christen** ont à eux deux peint trois générations de la famille Bechler : Ruth Bechler, Nelly Schneeberger Bechler et Jacqueline Schneeberger, femme, fille et petite-fille d'André Bechler, industriel prévôtois, qui fût un pionnier du tour automatique. Par ailleurs, cette famille a vécu dans la villa qui abrite aujourd'hui le musée. Nelly apparaît à deux reprises. Un premier portrait de Philippe Robert, daté 1919, puis un second, peint par Jeanne Christen en 1954. Philippe Robert peint Nelly enfant, mi-corps, de profil avec la tête de trois-quarts, souriante devant un décor fleuri. Jeanne Christen la figure de trois-quarts, mi-jambe, assise devant un piano, une partition à la main. L'artiste choisit de la fixer au travers de sa profession de pianiste. Bien que trente-cinq ans séparent les deux œuvres, les peintres utilisent une couleur similaire : le bleu ciel. Jeanne Christen, qui devait certainement avoir connaissance du premier tableau, a-t-elle voulu établir un lien entre les deux portraits ? Elle peint Nelly à l'âge de quarante ans dans une robe colorée, qui donne toute la fraîcheur à son sujet. Six ans auparavant, J. Christen peint Ruth Bechler, mère de Nelly, et Jacqueline, fille de Nelly. Elles sont toutes deux représentées de la même manière : de trois-quarts, assises. Jacqueline est figurée dans un décor sobre et neutre, une poupée à la main, alors que Mme Bechler siège majestueusement dans un salon.

Philippe Robert peint une autre personnalité prévôtoise, le docteur Otto Herzog. Ce dernier est représenté devant une cloison en bois, décor en trompe-l'œil, sur lequel un tableau de l'hôpital de Moutier est accroché. Le pasteur Fritz Henzi a été représenté par Armand Schwarz dans un décor naturaliste, devant l'église de Develier. Les deux artistes utilisent l'arrière-plan pour illustrer et situer leur sujet.

Florentin Garraux a dessiné de nombreux portraits, dont quatre sont présentés ici : *Fräulein A. Schneeberger*, un portrait en buste stylisé frontalement, *Annemarie* et *Lisette*, deux portraits mi-corps de jeunes femmes dessinées de profil. Toutes deux abordent le même châle et la même posture, de profil les mains jointes, le regard baissé. F. Garraux peint *Les Noces d'argent* d'une famille bourgeoise dans une composition classique, où les parents, au centre, sont entourés de leurs trois enfants. Comme dans de nombreuses scénettes peintes par l'artiste, l'atmosphère y est sereine et délicate. Cette première galerie de portraits se clôt avec le buste de Max Robert, sculpté par **Georgi Tschapnakov**. Max Robert, éditeur prévôtois, fut le principal initiateur du Club jurassien des Arts, qui donna naissance par la suite au Musée jurassien des Arts de Moutier.

Face à cette galerie, le portrait d'*Anne-Marie au piano*, peint par **Charles Robert**, tourne le dos au spectateur et aux différentes personnalités prévôtoises. L'artiste la représente de dos. Par définition, le portrait n'est-il pas de face ? Ne comprend-il pas la représentation du visage, des traits d'expression qui permettent au sujet d'être identifiable ? Charles Robert joue avec cette limite en identifiant son sujet non reconnaissable.

Dans la seconde salle, les peintures exposées présentent des compositions plus modernes, qui permettent de montrer un aperçu de l'évolution du genre. **Gusatv Stettler** peint *Catharine*, en choisissant un cadrage serré et un fond neutre, de manière à centraliser l'attention du spectateur sur le sujet. Rien de superflu ne vient perturber le regard. Avec des traits stylisés, qui déforment quelque peu les proportions du visage, l'artiste propose un sujet imprégné de douceur, avec un regard intérieur, non sans rappeler les portraits de femmes du peintre italien Amedeo Modigliani. **Paul Giger** semble s'amuser à confronter deux genres : le paysage et le portrait. L'artiste choisit un point de vue en plongée. La figure féminine, au premier plan, semble être le sujet principal. Or le paysage, un champ traversé d'un chemin de terre, envahit le sujet féminin. Ce choix de mise en forme accentue l'attitude du sujet, qui semble être perdu dans cet espace.

Les quatre estampes, gravées par **Angi**, présentent quatre bustes en noir et blanc, dont un semble être la version négative des autres. Cette série rappelle l'art de la silhouette, avec cependant une différence, les figures sont de face et non de profil. Ce choix de pose accentue un doute : la figure est-elle de face ou de dos ? Cette silhouette revient de nombreuses fois dans l'œuvre d'Angi : en positif ou en négatif, reproduite l'une à côté des autres, disparaissant dans le décor, etc.

Les deux portraits peints par **Max Kämpf**, *Mère de Max Kämpf* et *Portrait de garçon*, présentent des similitudes : une palette sourde, peut-être légèrement plus vive chez l'enfant, et une attitude empreinte de mystère, le regard hagard. Les traits de pinceaux se lisent au travers de la matière chez l'enfant, et dans le geste chez la mère. Max Kämpf peint sa mère dans une atmosphère grisâtre, le *Graumalerei*, typique de l'école bâloise. Une composition dans des teintes sourdes dominées par les gris se retrouve dans le portrait du *Garçon* de **Charles Robert**. Les deux artistes ont par ailleurs tous deux fréquenté la Kunstgewerbeschule de Bâle. Le portrait de Charles Robert présente néanmoins des touches colorées, qui donne de la fraîcheur au sujet et à la composition. Les deux estampes exposées de **Bernard Philippe** sont des clin d'œil à l'histoire de l'art. En effet, l'artiste s'approprie ces portraits classiques et leur redonne une nouvelle jeunesse en les réinterprétant.

Cette seconde galerie de portraits se finit sur la composition nommée *Portrait* de **Walter Kohler-Chevalier**. L'artiste stylise les traits du sujet, déformant ainsi son visage. Les teintes sourdes, terreuses, donnent une certaine rigueur à la composition.

Palier

Joseph Lachat peint la Sainte Cène, le dernier repas du Christ, pérennisé par le partage du pain et du vin, symbolisant chacun le corps et le sang de Jésus. Le Christ, au premier plan, de profil, fait face aux apôtres, alignés derrière une table. L'artiste représente les apôtres frontalement, les uns assis à côté des autres. Cet alignement et cette frontalité pourraient évoquer un banc des accusés, ce long siège où les inculpés font face au juge. La proximité imposée entre les apôtres et le spectateur, place ce dernier dans la position de

celui qui juge. En intitulant cette scène *Judas*, le peintre pointe du doigt la personne qui trahira Jésus. Joseph Lachat peint cette œuvre en 1958 alors qu'il vit en Espagne. Cette période est caractérisée par « une peinture figurative très expressive aux formes simplifiées »¹, qui donne toute la puissance aux personnages figurés.

2^{ème} étage de la villa

Palier

La sculpture de **Boillat X**, intitulée *Dernier antre*, est une ossature de bois comptant quatre ouvertures, qui laissent entrevoir deux personnages. Un premier, une figure féminine, se situe dans l'antre. Elle semble abattue, résignée, alors que le second, un personnage masculin, tente de s'enfuir en grimpant la galerie qui mène à une ouverture, fermée à son extrémité. La sculpture est posée sur une plaque métallique, qui reflète la pièce, multipliant ainsi les points de vue. L'artiste a-t-il voulu que, lorsque le spectateur se penche sur son œuvre, il ait le ciel en arrière-fond ? *Dernier antre* prend ainsi des allures de tombeau, dernière demeure des vivants avant l'au-delà. Si le spectateur regarde l'ouverture au-dessus de la grotte, il est confronté au regard de la figure féminine. L'artiste provoque un subtil face à face, qui pousse à s'identifier à ce personnage apathique.

Salle 1 : *La Représentation du corps*

Cette salle met le corps à l'honneur. Un corps suggéré, déformé, stylisé ou morcelé, un corps libérés des codes de beauté esthétiques où règnent harmonie et perfection, pour se dévoiler de manière plus intime et sensible. Il se donne à voir tantôt souffrant, effrayant ou moqueur, tantôt il s'efface sous les traits de pinceau. La figuration du corps est une vision manipulée, qui reflète les mœurs d'une époque donnée. Naturaliste, symbolique, idéalisée, expressive, l'image du corps a traversé les âges jusqu'aux artistes contemporains, qui continuent de façonner sa représentation.

Bernard Philippe s'inspire des *Baigneurs* de Paul Cézanne et propose son interprétation de cette scène de bain, en esquissant certaines formes. Bien qu'à peine perceptible, des silhouettes naissent des mouvements que l'artiste donne en jouant avec les deux techniques utilisées, ainsi qu'avec la matière picturale.

Martial Leiter manie l'art du dessin en noir et blanc. Julien Burri, journaliste à l'Hebdo, écrit à ce propos : « C'est bien le noir et le blanc qu'il préfère, et toutes les nuances qui séparent ces deux extrêmes »². Dessins personnels ou dessins satiriques de presse, l'artiste est un dessinateur engagé, antimilitariste, écologiste, qui pose un regard critique sur la société qui l'entoure. Le dessin *La Main*, de 1980, est une œuvre emprunte de tourment, qui présente une force expressive certaine. Les deux lithographies de **Hans Aichinger** travaillent également le corps tourmenté. Ce corps répété, chétif, expressif, blessé, semble se tordre de douleur. **Pascal Landry** travaille le corps avec beaucoup d'humour. Bien qu'une figure masculine se répète sur le papier, l'œuvre *Largo, lent mais plutôt froid*, traite de la chair. En effet, l'artiste a imprimé son motif sur du papier de boucher. Le choix de ce support évoque l'être humain au travers de sa chair, comme un morceau de viande emballé par le boucher. Cette chair est également traitée avec beaucoup d'humour chez **Gérard Bregnard**. L'artiste peint un portrait de femme dans une pose classique : mi-corps, de trois-quarts, une grappe de raisin dans les mains. Pourtant ce buste détonne. *La Dame sous un nuage* arbore un soutien-gorge transparent, qui offre sa poitrine au regard du spectateur. L'absence de regard et d'expressions du sujet amène une certaine note sarcastique à la scène.

Au sujet des figures de **Québatte**, Jean-Pierre Girod parle « d'êtres hybrides » au travers desquels le peintre « évoque en filigrane les questions éthiques posées par les premières expériences de clonage »³. L'artiste peint des corps monstrueux, qui n'ont pourtant rien d'effrayants.

¹ Valentine Reymond, in texte de présentation de l'exposition *Joseph Lachat – période espagnole et Vercorin 1951-1961* (02.10-28.11.1999)

² Julien Burri, *Martial Leiter, majesté des mouches*, in l'Hebdo, 2015, consulté en ligne à l'adresse : <http://www.hebdo.ch/hebdo/culture/detail/martial-leiter-majesté-des-mouches>

³ Jean-Pierre Girod, *Québatte – peintre de la rémanence*, Moutier, Musée jurassien des Arts, 2012, pp. 16-17

Pour sa composition *MLEOS II A 23*, **Gérard Tolck** s'inspire d'une statuette féminine du paléolithique supérieur (- 27'000 ans) : la Vénus de Sireuil ⁴. L'artiste morcèle le corps féminin et le réduit à ses attributs sexuels, qu'il présente dans deux espaces clairement distincts.

Charles Rollier définit sa peinture comme non-figurative, par opposition à abstraite. Cette nuance s'explique par l'intention de l'artiste de figurer le réel. Charles Rollier consacre son œuvre au sujet féminin. Nancy Tikou Rollier écrit, que le peintre est dirigé par la vision de la femme comme « médiatrice entre le divin et l'homme »⁵. Dans son œuvre, *Cakty pâmé*, le corps féminin disparaît sous les traits de pinceaux dans une composition *broussailleuse*. Par ailleurs, dans l'hindouisme, *cakty est une énergie créatrice féminine* (définition tirée du Larousse, édition 1992). L'artiste fait alors disparaître la matière corps, au profit de son énergie.

De l'imposante estampe *Noir - Bleu* de **Martin Disler**, trois figures se détachent de la composition : une première au premier plan, puis une seconde, et enfin une troisième à l'arrière-plan. L'artiste a recours à la technique du monotype. Il semble jouer sur la variation des deux couleurs, le noir et le bleu, qui rythment la composition et créent de la profondeur. Par ailleurs, les figures elles-mêmes rythment l'espace : le buste est au premier plan, puis la seconde demi-figure, et enfin le troisième personnage, en pied, à l'arrière-plan. L'artiste utilise les proportions des corps pour créer l'illusion de l'espace.

Salle 2 : *L'Autoportrait*

Avec l'autoportrait, l'artiste devient modèle. Ce type de représentation existe depuis l'Antiquité, mais c'est à la Renaissance, qu'il s'impose grâce à la pensée humaniste, qui modifie la perception de l'Homme dans son rapport au monde. Ainsi, d'une apparition discrète et secondaire dans un coin de la toile (à l'image de Van Eyck ou Botticelli au 15^e siècle), l'autoportrait s'émancipe et devient un sujet à part entière. Dès lors, les artistes utilisent ce genre pour exercer une technique ou un procédé, pour exposer leur personnalité, comme un outil d'introspection. Ils modèlent et façonnent leur propre image et dévoilent au spectateur une partie de leur vie intérieure.

La salle commence avec une toile d'**Yves Juillerat**, qui se représente de dos, face à son modèle féminin. Une certaine tension se dégage de cette œuvre. Elle émane de l'attraction charnelle, qui se fait ressentir entre les deux figures. Les corps sont peints dans une teinte orangée similaire, accentuant ainsi leur rapprochement. Seule la lumière crée une distance. L'artiste brandit un objet, que l'on pourrait interpréter comme un pinceau, attribut qui l'illustrerait comme peintre. Dans son autoportrait, **Max Kämpf** s'immortalise également avec les attributs typiques du peintre : la palette de couleur. Cependant, cette dernière est difficilement lisible, en raison des hachures, avec lesquelles l'artiste a recouvert la toile, faisant disparaître du même coup son visage. Le peintre en devient presque méconnaissable.

Julie Schätzle déstabilise le spectateur avec un jeu de miroir. L'artiste impose un point de vue frontal. Elle-même face à son modèle, elle contraint le spectateur à un double face à face avec son regard ou ses regards. Cette frontalité est accentuée par l'absence de physionomie. L'artiste aborde ici la question du regard d'une manière subtile, en donnant de la force à son sujet par l'absence.

Arno Hassler déstabilise également le spectateur en fusionnant son portrait avec celui d'un autre. Cette intéressante combinaison permet d'examiner les questions liées à l'identification et à la reconnaissance faciale. Avons-nous tous la même perception de la physionomie de l'autre ? Il semble que non, car certains reconnaîtront l'artiste dans un portrait et moins ou pas du tout dans l'autre et inversement. L'artiste joue ici les faussaires et brouille les pistes.

Anouk Richard laisse le spectateur parcourir du regard son corps, jusqu'à ce que ce dernier distingue son nombril, son ventre, ses cuisses. Ce gant bleu, immédiatement perceptible, sert d'encrage à la lecture. Il est la clé de voûte qui assoit l'œuvre. L'artiste se peint enceinte et dirige le regard sur son corps changeant, sur ce ventre maintenu d'une main de fer ! Dans des teintes sourdes similaires, **Joseph Lachat** propose une vision mécanique de sa personne. En buste, de face, visage de profil, l'artiste stylise ses traits en mettant l'accent sur les rouages de son cerveau. L'artiste s'interroge-t-il sur sa pensée mécanique ? Sur la perte de

⁴ Valentine Reymond, *Gérard Tolck peintre*, Moutier, Musée jurassien des Arts, 2011, p. 44

⁵ Nancy Tikou Rollier, in texte de présentation de l'artiste sur son site internet consultable à l'adresse : <http://www.charlesrollier.com/Accueil.html>

fraîcheur induite par la pratique, la routine ? Comme le disait Felix Ravaisson « la création habituée n'est plus une création car elle ne fait plus naître à proprement parler »⁶. Le titre de l'œuvre, *Un Poète pour demain*, ne donne que peu d'indices, si ce n'est l'image d'un créateur tourné vers l'avenir.

Pierre von Gunten se présente dans une composition aux notes pop et seventies. L'artiste se représente dans une pièce entièrement vide devant une porte de grenier. Seul trois éléments habillent l'espace : une lampe, un fauteuil en osier bleu et des murs rouges. Cet environnement épuré, propice à l'introspection, est accentué par la position passive, presque méditative de l'artiste. Ce dernier, en pleine lumière, regarde le spectateur dans les yeux, mais paraît étrangement être ailleurs, comme absorbé dans ses pensées. L'autoportrait peut être un outil d'introspection pour le peintre. Pierre von Gunten inviterait-il le spectateur à partager ce moment d'intimité avec lui ?

Michel Wolfender propose un point de vue intéressant et singulier, une contre-plongée. De cette manière, il échappe au regard du spectateur. Cette pudeur accentuée par son visage obscurci souligne sa jeunesse et les doutes qui incombent à cette période.

Cette salle se clôture sur un miroir, objet prétexte pour ajouter l'autoportrait du spectateur à cette galerie, et pour aborder la question du *selfie*. Le terme *selfie* vient de l'anglais et signifie *soi-même*. Depuis 2012, il est entré dans le langage courant. Le confronter avec les autoportraits, c'est se poser la question à savoir si le *selfie* – également appelé autoportrait, autophotographie ou égoportrait à Québec – peut être considéré comme de l'art ? Est-il une nouvelle forme du genre ? Certains artistes se sont emparés de ce médium. L'artiste chinois, Ai Weiwei, utilise ce procédé pour dénoncer des problèmes sociétaux. Sa rapide diffusion par les réseaux sociaux en fait un redoutable outil de transmission de l'information, difficile à contrôler et donc à censurer. Le *selfie* a-t-il sa place dans l'histoire de l'art, ou est-ce uniquement un phénomène de société propre à ce début du 21^e siècle ? La galerie Saatchi à Londres a récemment consacré une exposition sur ce sujet : *From Selfie to Self-Expression* (30.04-30.05.2017). Son directeur, Nigel Hurst, considère le *selfie* comme « un changement de société qui utilise la technologie comme moyen d'expression de soi »⁷. Par ailleurs, la galerie londonienne signe la première exposition retraçant l'histoire du *selfie*. Le *selfie* fait aujourd'hui partie de notre quotidien. Seul l'avenir nous dira si ce procédé se pérennisera ou, au contraire, s'il sera délaissé au profit d'autres supports.

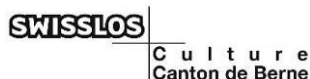
Commissariat de l'exposition

Valérie Studer, attachée de conservation

Exposition présentée en parallèle au Musée

Fred-André Holzer – Aria et variations

Le Musée est soutenu par :



⁶ Matthieu Giroux, *Combattre la pensée mécanique avec Charles Péguy*, in Philitt – Revue de philosophie et de littérature, 2015, consulté en ligne à l'adresse : philitt.fr/2015/09/23/combattre-la-pensee-mecanique-avec-charles-peguy/

⁷ Lisa Miquet, *Le selfie, une nouvelle forme d'expression artistique ?*, in Konbini, janvier 2017, consulté en ligne à l'adresse : <http://cheese.konbini.com/orange/selfie-expression-artistique/>