

Guide de visite

FR

La Collection

ENNAUAT
STRA-KAEB
SED
LANTONAC
ÉÉSUS

La collection du Musée cantonal des Beaux-Arts de Lausanne

Voir ici ce qu'on ne voit pas ailleurs ! C'est dans cet esprit qu'a été conçu le parcours qui conduit les visiteurs à travers les salles d'exposition consacrées à la collection lausannoise.

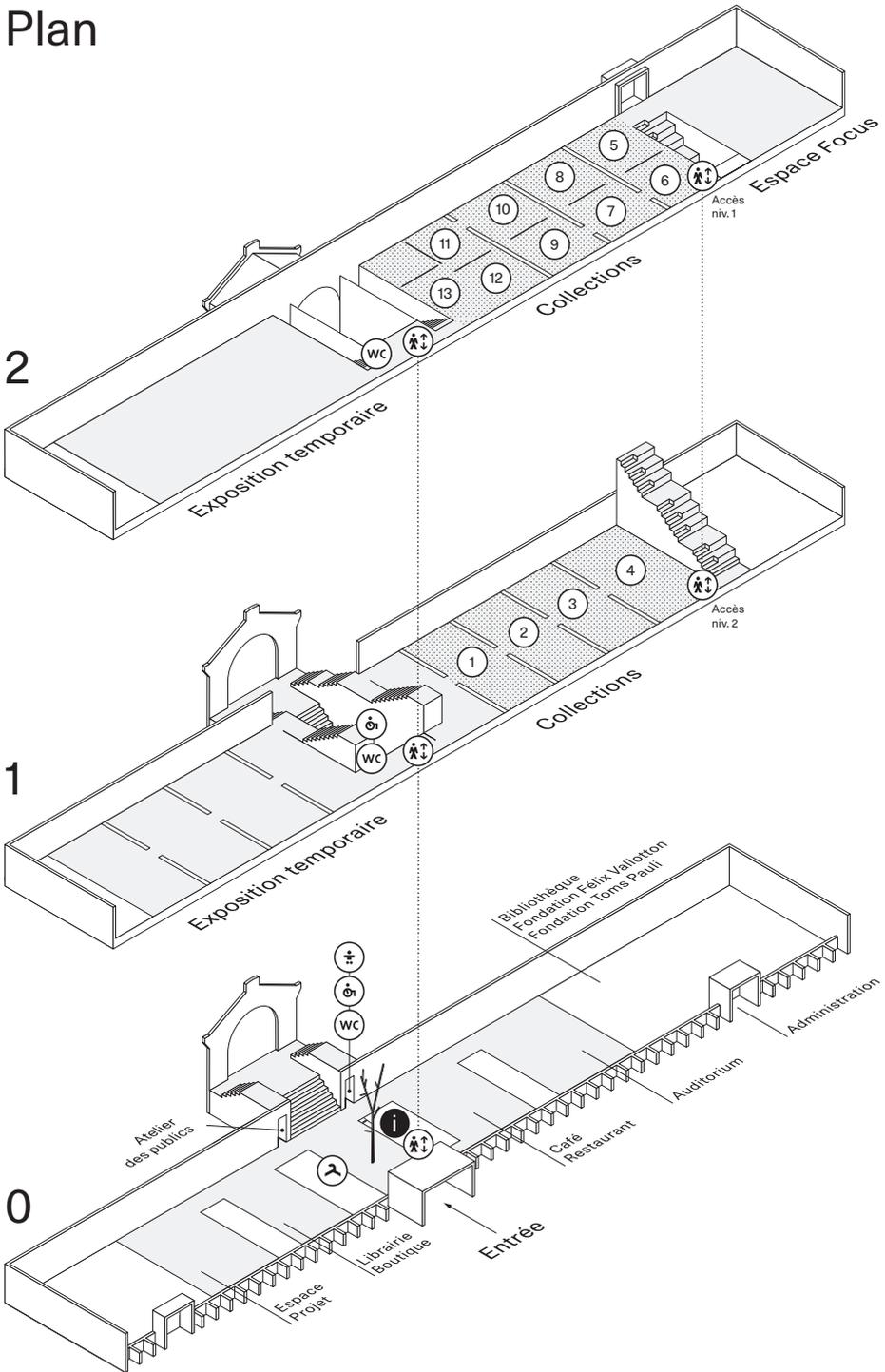
Depuis 1816, celle-ci n'a cessé de s'enrichir au fil des ans grâce à des acquisitions, des dons, des legs et des dépôts. Tout en offrant des comparaisons avec les courants internationaux, le patrimoine réuni donne la mesure de la création des artistes d'origine vaudoise et plus largement suisse romande, qu'ils aient poursuivi leur carrière dans leur pays ou à l'étranger.

Quelques points forts se dégagent :

le néo-classicisme, l'académisme, le réalisme, le symbolisme et le post-impressionnisme ; la peinture abstraite en Europe et aux États-Unis ; l'art vidéo suisse et international ; la nouvelle figuration ; l'abstraction géométrique et, toutes périodes confondues, les pratiques artistiques attestant d'un engagement politique et social. On citera encore d'importants fonds monographiques, parmi lesquels ceux de Charles Gleyre, Félix Vallotton, Louis Soutter, Pierre Soulages ou encore Giuseppe Penone.

La visite se déroule sur deux étages. La sélection présentée évolue régulièrement. Des œuvres prêtées par des collections privées dialoguent avec celles de la collection cantonale, prélude au renouvellement constant du regard porté à Lausanne sur la formidable vitalité de l'art.

Plan



1^{er} étage

Salle 1

En route vers la modernité

Peinture religieuse

Dès le XII^e siècle, un sentiment nouveau se fait jour dans l'Europe pré-renaissante : les artistes placent désormais l'être humain au centre du monde. La Bible et les évangiles apocryphes demeurent la source d'inspiration majeure. Les épisodes tendres de l'enfance de Marie et de Jésus se prêtent au rendu plus réaliste des expressions humaines, des paysages naturels et des architectures (**Francesco da Rimini, Cercle de Pieter Coecke van Aelst**). L'Ancien Testament inspire des compositions ambitieuses, traitées dans des grands formats. Dans le sillage du Caravage, l'École napolitaine recourt au clair-obscur pour dramatiser les grands sujets moraux (**Andrea Vaccaro, Luca Giordano**).

Portraits

Le portrait individuel envahit les arts dès la seconde moitié du XVII^e siècle. Dans la France de Louis XIV, les portraitistes s'attachent à traduire avec réalisme l'apparence physique, le rang social et les qualités distinctives de leur modèles, qu'ils soient issus de la noblesse ou de la bourgeoisie (**Nicolas de Largillierre, Hyacinthe Rigaud**). Au Nord et dans l'Europe centrale, les peintres s'inspirent de Rembrandt pour des « têtes de caractère » surgissant de l'obscurité à la lumière de la bougie.

Exotisme

À la fin du XVIII^e siècle, de nombreux artistes suisses émigrent à Paris ou en Italie et rêvent de s'illustrer dans la peinture d'histoire. **Louis Ducros** et **Jacques Sablet** s'établissent durablement à Rome. Écartés des commandes d'art religieux réservées aux artistes catholiques, ils se spécialisent, pour le premier dans des aquarelles de grand format représentant des monuments antiques et des sites pittoresques, et pour le second dans des portraits de groupe en plein air et des scènes populaires. Une génération plus tard, **Charles Gleyre**, après une formation à Paris et un séjour à Rome, se rend en Orient où il accomplit un long périple qui le conduit de la Grèce jusqu'en Nubie. De retour à Paris, il se consacre à la peinture d'histoire antiquisante,

traçant un chemin singulier entre fougue romantique et rigueur académique. Il entame aussi une carrière d'enseignant, accueillant dans son atelier les futurs impressionnistes Monet, Renoir et Sisley.

Paysages

Dès les dernières années du XVIII^e siècle, le paysage accueille l'expression d'une sensibilité météorologique qui traduit le sentiment d'insécurité dans lequel baignent les années de la Révolution française et des guerres napoléoniennes. La peinture de catastrophe, avec ses orages, ses naufrages et ses éruptions volcaniques, mais aussi ses vastes territoires désolés, exprime à la fois la solitude de l'être humain et la grandeur sublime de la nature.

Peinture d'histoire

Le grand défi pour les artistes suisses réside dans l'invention d'une peinture d'histoire qui traduise l'élan d'indépendance et les idéaux démocratiques de leur pays, et qui participe à la construction d'une identité nationale moderne (**Jean-Pierre Saint-Ours, Charles Gleyre**).

Salle 2

Le triomphe du réalisme

Au XIX^e siècle, la Suisse franchit pas à pas les étapes qui feront d'elle un État fédéral unifié. En l'absence d'une formation académique centralisée et d'un marché de l'art dynamique sur le sol national, ses artistes s'exilent souvent à l'étranger. C'est dans le paysage et dans la peinture de genre qu'ils vont affirmer leur singularité. Les Genevois **François Diday** et **Alexandre Calame** sont les premiers à créer les prémisses d'un art helvétique avec la représentation de paysages typiquement suisses. Diday s'attaque aux hauts sommets alpins, dont il donne une vision monumentale et sublime, encore fortement empreinte de romantisme. Son élève Calame, influencé par la peinture hollandaise du XVII^e siècle, leur préfère les vues de moyenne altitude. Dans la seconde moitié du XIX^e siècle, le triomphe du réalisme – du naturalisme à l'impressionnisme – permet aux Suisses de s'imposer au Salon parisien. Leurs œuvres s'attachent à la représentation des mœurs et

1^{er} étage

des costumes des populations vivant à l'écart des métropoles, épargnées par la révolution industrielle qui fait disparaître les sociétés agraires et artisanales. **Eugène Burnand** et **Ernest Biéler** traitent la peinture animalière et les scènes de genre dans le format monumental jusqu'alors réservé à la peinture d'histoire. **Frédéric Rouge**, **Albert Anker** et le jeune **Ferdinand Hodler** peignent les types sociaux et professionnels, un genre dans lequel s'aventure aussi **Gustave Courbet** lors de son exil à La Tour-de-Peilz. L'École de Barbizon et les séjours en Suisse romande de **Jean-Baptiste Camille Corot** exercent une grande influence sur la jeune génération qui se tourne vers le paysage intime. Adeptes du pleinairisme atmosphérique, **François Bocion** prend le lac Léman pour sujet principal, traquant inlassablement les jeux de la lumière solaire sur l'eau et le passage des nuages dans le ciel. Après une formation à Paris, il s'établit définitivement à Lausanne où il se crée une clientèle locale. Dans le domaine du portrait, le réalisme initié par Gustave Courbet invite à étudier des instants d'intimité en plein-air ou dans les salons bourgeois. Le face-à-face avec le peintre se transforme en un moment de vérité, loin des conventions sociales. Les modèles sont montrés dans leurs attitudes familières, dans le repos, le loisir ou l'exercice de leurs activités quotidiennes (**Louise Breslau**, **Charles Giron**). Tout comme le sculpteur belge **Constantin Meunier** qui traduit dans une veine réaliste la pénibilité du travail des ouvriers, le Suisse **Théophile-Alexandre Steinlen** met son art au service de ses convictions politiques et de son engagement dans la lutte contre les injustices sociales. Installé dans le quartier de Montmartre, il montre la vie diurne et nocturne du petit peuple parisien dont il se fait le porte-voix.

Salle 3

Entre symbolisme et post-impersonnisme

À la fin des années 1880, le symbolisme, un mouvement d'amplitude européenne, envahit la littérature, la musique et les arts plastiques. Ennemis du matérialisme et de la pensée rationnelle, ses représentants se réfugient loin de la modernité, dans le rêve et l'idéal. Ils revisitent tous les genres traditionnels, qu'ils reformulent à travers le prisme de l'émotion individuelle et de la suggestion poétique. Alors que la société se laïcise,

la peinture religieuse accueille cet élan vers le spirituel en créant de nouvelles iconographies, aussi bien dans la France catholique (Maurice Denis) que dans la Suisse romande protestante (**Eugène Burnand**). Le paysage se fait le miroir de l'âme et accueille ses projections, favorisant le songe et suggérant le mystère (**Hans Sandreuter**). Les mythes antiques sont le prétexte de nouvelles épopées dont les héros, tout à la fois austères et inquiets, incarnent la fragilité de l'être humain et la vanité de ses espérances (**Plinio Nomellini, Émile-Antoine Bourdelle**). *Les métamorphoses* d'Ovide, les contes et les féeries sont à l'honneur : ils permettent de s'interroger sur la frontière qui se fait plus perméable entre le féminin et le masculin (**Ernest Biéler**). Le mythe du jardin d'Éden, préservé des méfaits de la civilisation, est transposé dans les régions alpines, seules désormais à échapper à l'industrialisation (**Ferdinand Hodler**).

Dans cette période où s'opère la transition entre l'impressionnisme et l'art nouveau, un style graphique s'impose sur la scène internationale, qui recourt jusque dans le portrait et le paysage à la planéité, à la synthèse, à la stylisation des formes, et aussi à l'organisation musicale des compositions. Les artistes nabis, sous l'influence de Paul Gauguin, ne considèrent plus le tableau comme une fenêtre ouverte sur le monde mais comme l'expression d'une vision, qu'ils traduisent par un assemblage de surfaces colorées, lisses et juxtaposées. Membre de ce groupe, **Félix Vallotton**, dont les toiles de jeunesse retiennent l'influence de Hans Holbein et dévoilent déjà le regard critique porté sur la société contemporaine, adopte lui aussi dans ses paysages et ses intérieurs des années 1890 le synthétisme et les aplats de couleurs uniformes, vigoureusement délimités.

Au même moment, en France, une production rivale exprime les préoccupations d'artistes s'inscrivant dans le sillage de l'impressionnisme (**Claude Monet, Edgar Degas**) et du post-impressionnisme (**Albert Marquet**). Ces avant-gardes, héritières de Paul Cézanne en peinture, et d'**Auguste Rodin** en sculpture, écrivent les premières pages de la marche vers l'autonomisation de la forme et de la couleur (**Henri Matisse**).

1^{er} étage

Salle 4

Des avant-gardes aux années 1950

Dans l'œuvre de maturité de **Félix Vallotton**, la lumière gagne en intensité. Elle se fait crue dans ses nus aux chairs grises, dénués de toute idéalisation, chaude dans ses vues de Cagnes et de l'estuaire de la Seine, papillonnante à travers les arbres et sur l'eau. La synthèse des formes, les lignes souples, les forts contrastes, contribuent à donner une image irréaliste des paysages.

À Paris, **Alice Bailly** et **Gustave Buchet** sont confrontés à une scène artistique en pleine effervescence à la veille de la Première Guerre mondiale. Ils découvrent le cubisme et le futurisme et intègrent à leurs préoccupations la représentation du mouvement. Buchet poursuit sa quête dans le sillage des avant-gardes sous l'égide du purisme d'**Amédée Ozenfant** et Le Corbusier, qui prônent un retour à l'ordre, à la rigueur et à l'épure.

D'autres artistes refusent la voie ouverte vers l'abstraction et réinterrogent la figuration. **René Auberjonois** donne une expression presque caricaturale à ses modèles qui prennent place dans des constructions sévères, servies par une palette sombre. Les intérieurs au dépouillement austère de **Marius Borgeaud** partagent ce même goût pour l'équilibre de la composition. Le style de **Balthus** est ascétique lui aussi. De la rigidité des attitudes et de la vacuité des regards de ses modèles émane une sensation de malaise, que l'on retrouve dans les tableaux de **Francis Gruber** peints pendant la Seconde Guerre mondiale. Cet artiste traduit la dure réalité de l'époque et de la condition humaine par une lumière froide, qui tombe sur des corps décharnés et figés dans des espaces oppressants.

Au même moment, **Alberto Giacometti** s'empare de la figure pour restituer la vision qu'il en a. Saisir les caractéristiques physiques et psychiques s'avère un objectif impossible à atteindre. Faisant descendre la sculpture de son socle, il interroge son rapport avec le spectateur et l'espace. Élanés et frontaux, ses personnages, tels des morceaux de magma déchiqueté, sont faits d'une matière vigoureusement pétrie et creusée.

Comme Giacometti, **Jean Dubuffet** engage une confrontation physique avec les matériaux. Il charge ses toiles de couches épaisses qu'il vient ensuite gratter. À la recherche d'une nouvelle figuration, il recourt à des moyens sommaires, opte pour le tracé grossier et le dessin fruste qu'il admire dans l'art des autodidactes, des « primitifs » et des « fous ». La rupture avec un langage codifié hérité de la tradition classique et l'exploration de nouvelles voies d'expression pour renouer avec le primordial est une démarche commune à de nombreux artistes dans la première moitié du XX^e siècle. C'est celle de **Paul Klee**, en quête d'un langage universel remontant aux origines de l'humanité, et aussi de **Louis Soutter** qui, dans ses peintures au doigt, engage le mouvement de son corps dans des œuvres d'une force vibrante et d'une sensibilité toute poétique.

2^e étage

Salle 5

Au seuil de l'abstraction : les années 1950

Après la Seconde Guerre mondiale, que ce soit en France ou aux États-Unis, la peinture abstraite connaît des développements nouveaux, qui la distinguent de la géométrie caractéristique des pionniers de l'abstraction (Kasimir Malevitch, František Kupka, Piet Mondrian, Sonia Delaunay, etc.). Différents noms, comme « peinture lyrique » ou « art informel », lui ont été donnés pour la décrire, sans réussir toutefois à englober la diversité des démarches. Par exemple, à Paris, **Maria Helena Vieira da Silva** propose une peinture allusive, dont la construction fragmentée évoque des architectures, tandis que **Pierre Soulages** explore les effets de matière et de lumière avec divers outils, matériaux et supports. À New York, ce sont des artistes comme **Willem de Kooning** qui cherchent à communiquer, via des formes soit strictement abstraites, soit légèrement allusives, une subjectivité intérieure. L'élan du projet créatif lui-même est matérialisé sur la toile par les gestes du peintre. Parallèlement, la figuration perdure, mais des artistes comme ceux du mouvement CoBrA, dont **Karel Appel** et **Asger Jorn** font partie, la réforment en recourant à une spontanéité primitive.

Salle 6

Sortir du tableau : des années 1960 aux années 1970

Dès la fin des années 1960, la révolution sociale qui traverse l'Europe occidentale bouleverse le travail des artistes, impatients de se défaire des traditions qui pèsent sur l'art. La peinture est le premier médium à être touché, avec l'avènement du Pop Art qui emprunte ses sujets à une culture consumériste et urbaine. Les couleurs vives et les slogans renvoient aux publicités qui essaient alors dans les villes (**Jannis Kounellis**, **Émilienne Farny**). À Paris, les artistes du Nouveau Réalisme introduisent dans leurs œuvres des objets tirés du réel (**Daniel Spoerri**, **Dieter Roth**). Inspirés par le courant Fluxus, d'autres artistes encore proclament l'équivalence entre l'art et la vie (**Marcel Broodthaers**). Non sans humour, ils intègrent des gestes, des images et objets quotidiens dans leurs travaux et s'emparent de matériaux

issus de l'industrie, tels que le néon, le phosphore ou encore le plastique (**Tadeusz Kantor, Janos Urban, René Bauermeister**). Parallèlement, l'art vidéo devient un champ d'expérimentation et de recherche visuelle : l'image en mouvement donne davantage de place au corps, outil de militantisme (**VALIE EXPORT**), tandis que le montage ouvre la voie aux jeux formels (**Jean Otth, Nam June Paik**).

Salle 7

L'espace au corps : les années 1980

Au cours des années 1980, s'affirme une tendance picturale et sculpturale qui s'oppose à l'austérité des pratiques minimales et conceptuelles de la décennie précédente, tout en étant aussi le fruit de l'histoire de la peinture du XX^e siècle : le néo-expressionnisme. En Allemagne et en Autriche, il est incarné par le groupe des *Neue Wilde* (Nouveaux Fauves) ; en Italie, par la *Transavanguardia* (Trans-avant-garde) ; aux États-Unis, par la *Bad Painting* (Mauvaise peinture). Cette forme de figuration libre, âpre, exaltée, qui touche également la scène suisse (**Luciano Castelli, Martin Disler**), est le produit d'un geste violent et obstiné, aux prises avec l'image qui émerge dans un temps très court. En sculpture, le bois est un matériau privilégié (**Stephan Balkenhol**). Il est taillé grossièrement, sans volonté de fignolage, laissant ainsi les marques de travail apparentes. Le dessin et la peinture perdent leurs qualités distinctives : fusain, encre, aquarelle ou acrylique, la technique est directe, sans esquisse préalable, et appliquée à des supports souvent de papier (**Miriam Cahn, Francine Simonin**). La feuille porte le témoignage de l'artiste à l'œuvre (plis, froissures), entraînant son corps entier dans un moment intense et rapide de création.

2^e étage

Salle 8

Abstractions

Une fois dépouillés de toute référence au monde extérieur, les tableaux ne renvoient plus qu'à leurs propres forme et matérialité: c'est ce qu'**Olivier Mosset** avait appelé, en 1969, le « degré zéro de la peinture ». Créé près de vingt ans plus tard, son grand monochrome rouge manifeste cette absence d'événement. **John M Armleder**, associé au mouvement néo-géo, élabore pour sa part des « sculptures d'ameublement » qui, avec humour, renvoient l'œuvre à sa finalité d'ornement de salon. C'est à la suite des réflexions de ces deux artistes sur le renouveau de l'art abstrait que s'instaure, dès les années 1980 et jusqu'à aujourd'hui, un intérêt marqué pour l'abstraction géométrique dans l'arc lémanique. Le geste personnel du créateur est alors remplacé par l'application uniforme de la couleur sur la toile, et la subjectivité, neutralisée par la géométrie des motifs, transparaît presque uniquement dans les choix formels. Si certain·e·s artistes renvoient à des anecdotes personnelles dans leurs œuvres (**Jean-Luc Manz**), d'autres travaillent selon un protocole préétabli (**Claudia Comte**) ou encore poursuivent une réflexion sur l'objet-peinture et le caractère sculptural de la toile (**Pierre Keller**).

Salle 9

Se représenter soi et les autres

De tout temps, les artistes se sont représentés dans leur lieu de travail – l'atelier – ou se sont pris pour modèles. Ces mises en scène sont l'occasion de multiplier les poses, les expressions, les situations, et d'introduire un niveau de significations plus personnelles sur la manière dont ils se perçoivent ou dont ils se fantasment. Les quelques autoportraits réunis dans cette salle en proposent des archétypes différents: **Albrecht Schnider** se montre, sous des traits neutres, un crâne sous le bras et une palette sous le pied, dans une sorte de *memento mori*, et **Valérie Favre** interroge les identités de genre, vêtue du déguisement de papier du dadaïste Hugo Ball, de la même manière que **Luciano Castelli** célèbre le plaisir de la vie, grîmé en son alter ego Lucille.

Ces autoportraits en pied tranchent avec les plans rapprochés des visages gravés par **Franz Gertsch**, d'une grande sobriété, et des portraits stylisés, aux masses colorées, peints par **Alex Katz**. En dépit des moyens et des effets stylistiques opposés – les premiers sont plus réalistes que les seconds à l'esthétique pop –, ces images communiquent toutes une présence. L'atelier, comme chez **Thomas Huber**, est parfois représenté vide. Il symbolise à lui seul la création même et la transformation de la matière.

Salle 10

Real Pictures – Images réelles

Parmi les pratiques artistiques contemporaines qui accordent une grande attention aux « images de crises », on trouve des stratégies qui vont de leur appropriation pure à leur abstraction par la peinture, en passant par le collage et le montage, façon de résister à leur présence éphémère dans les médias. Comme l'analysait la théoricienne de la photographie Susan Sontag, ce qui interpelle avec les images de presse, ce n'est pas tant que les gens se souviennent d'événements au travers de photographies, mais qu'ils ne se souviennent que d'elles. Avec *Real Pictures*, **Alfredo Jaar** propose un « arrêt sur image » : il soustrait au regard les photographies qui le hantent en les plaçant dans des boîtes qui tiennent aussi bien de l'archive que du cimetière. Sur chaque boîte, l'artiste inscrit la description de l'image qu'elle contient, faisant ainsi appel à notre imagination. Les boîtes, dont on ne verra jamais le contenu, sont agencées pour former des sculptures épurées, mémorial fragile au million de personnes massacrées au Rwanda durant le printemps 1994. À la masse inimaginable de victimes, Alfredo Jaar substitue des individus, avec des noms, des identités, des familles, des histoires, pour tenter de leur rendre un peu de leur humanité.

2^e étage

Salle 11

Histoire(s)

Cette salle rassemble des artistes qui, chacun-e à leur manière, explorent ce que signifie créer « face à l'histoire ». Loin de la peinture d'histoire, ce genre qui a dominé la peinture occidentale pendant près de deux siècles à partir du XVII^e, mais dans le sillage des pratiques artistiques engagées du XX^e siècle ayant répondu aux ruptures sans retour qui l'ont marqué, il n'est pas question ici de glorifier des événements de la grande Histoire, mais bien de restituer les questions qu'ils soulèvent. Les artistes le font, par exemple, en décalant le point de vue, en s'intéressant à la « petite histoire » pour ne pas être engloutis dans l'anonymat de la grande (**Christian Boltanski**), en mettant le corps et ses implications politiques en terme d'identité, de vulnérabilité et de violence au centre du propos (**Ana Mendieta**), ou en interrogeant sa « vérité » (**Bruce Nauman**), tout en n'hésitant pas à renvoyer face à face des histoires qui semblaient distinctes (**Kader Attia**). Lorsque la peinture d'histoire est convoquée, elle est alors « voilée » pour que la matière elle-même fasse son travail, et que la pluie noire du fusain rende compte des strates instables qui constituent la mémoire, individuelle comme historique, tour à tour la révélant ou menaçant de l'oblitérer entièrement (**Alain Huck**).

Salle 12

Monuments

En 1982, Maya Lin, alors étudiante en architecture à l'Université de Yale, remporte le concours pour la réalisation du *Monument pour les vétérans de la guerre du Vietnam*, un mémorial en marbre noir en forme d'entaille dans le sol, contrepoin explicite à la verticalité triomphante de la statuaire de Washington et à sa blancheur. Dans son sillage, de nombreux artistes vont traduire la complexité des processus de mémoire et de leur représentation par des « anti-monuments », mettant en avant l'absence, le vide, la perte, plutôt qu'un récit unifiant. On pense au *Monument contre le fascisme* d'Esther Shalev-Gerz et Jochen Gerz (Hambourg-Harbourg, 1986-1993), au *Mémorial*

de *la Shoah* de Rachel Whiteread (Vienne, 2000), mais aussi à des œuvres réalisées non pas pour l'espace public, mais pour le musée. Ainsi *Real Pictures* d'Alfredo Jaar (salle 10), mais aussi, dans une veine plus dystopique, *Pacific Fiction – Study for a Monument* de **Julian Charrière**. De format plus éphémère, la vidéo *Plis et replis* de **Silvie Defraoui** est exemplaire d'une approche anti-monumentale en soulignant précisément la difficulté à commémorer et rendre justice à la violence des événements et aux grands drames de l'Histoire.

Salle 13

Les mots et les images

Le titre de cette salle est emprunté à René Magritte qui, en 1929, décrit dans un texte éponyme l'usage poétique qu'il fait des objets et de leur nom dans ses œuvres. Près d'un siècle plus tard, la formule du peintre surréaliste invite à mettre en lumière la diversité des vocabulaires formels développés par les artistes tout au long de leur carrière. Les œuvres présentées ici réunissent ainsi quelques-uns de ces lexiques, proposent des mots pour traduire des pensées, ou encore jouent des illusions de la perception en transformant les formes et les significations. Chez **Chérif et Silvie Defraoui**, l'écriture, coupée horizontalement, devient ainsi signe et ornement, tandis que **Louise Nevelson** combine des objets familiers pour leur donner une forme nouvelle, tout en neutralisant leur identité première en les recouvrant de peinture noire. Les certitudes surgissent puis se défont dans les anamorphoses de **Markus Raetz**, un trouble que reprend **Giuseppe Penone** dans ses œuvres qui analysent les mystères de la vision et de sa représentation. Enfin, **William Kentridge** réunit dans une série de sculptures un vocabulaire d'objets repris de ses œuvres précédentes. La subjectivité de l'artiste, ainsi confiée au regard des spectateurs, révèle son potentiel universel en créant, en quelque sorte, les éléments d'un langage.

Publications

Guide de la collection

Avec des textes de Bernard Fibicher, Catherine Lepdor, Camille Lévêque-Claudet, Laurence Schmidlin, Nicole Schweizer, Camille de Alencastro
Coédition: Musée cantonal des Beaux-Arts de Lausanne et Scheidegger & Spiess, Zurich, 2020
(2 versions FR, EN), 248 p., 226 ill. couleurs.

Prix: CHF 25.– à la Librairie-Boutique du MCBA
CHF 29.– en librairie

Ça bouge au musée!

Gisèle Comte

Coédition: Musée cantonal des Beaux-Arts de Lausanne et La Joie de lire, Genève, 2019,
20 p., 14 ill. couleurs.

Prix: CHF 14.–

Public: dès 18 mois

Regarde, elles parlent! 15 œuvres du musée te racontent leur histoire

Avec des textes de Gisèle Comte, Sandrine Moeschler, Laurence Schmidlin et Deborah Strelbel

et des illustrations originales de Fausto Gilberti

Coédition: Musée cantonal des Beaux-Arts de Lausanne et La Joie de lire, Genève, 2019,

92 p., 15 ill. couleurs et 15 ill. n/b.

Prix: CHF 19.90

Public: dès 8 ans

Partenaires principaux – construction MCBA:



AUDEMARS PIGUET
Le Brassus



Musée cantonal
des Beaux-Arts
PLATEFORME 10
Place de la Gare 16
1003 Lausanne

T +41 21 316 34 45
info.beaux-arts@vd.ch
www.mcba.ch
@mcbalausanne
@mcba.lausanne

Appli de visite

Commentaires d'œuvres
et interviews de spécialistes
(FR, DE, EN). 12 œuvres
commentées en langue des
signes française (LSF)

Rendez-vous mensuels

Un regard sur une œuvre

Chaque dernier mardi du mois,
12h30 - 13h. Un.e spécialiste
analyse une œuvre à la lumière de
son domaine d'études.

Visite en famille

Chaque 1^{er} dimanche
du mois, 15h - 16h30 (dès 7 ans,
sur inscription)

Atelier pour enfants

Chaque 1^{er} samedi du mois,
14h - 16h (âge variable selon atelier,
sur inscription)

Visite des tout petits

Chaque 1^{er} mercredi
du mois, 10h - 10h45 (3-5 ans,
sur inscription)

Accueil des classes

Visites interactives, visites
par les pairs, projets
pédagogiques sur mesure, aides
à la visite: la Collection offre de
multiples entrées pour parler d'art
avec ses élèves.

Programme complet

→ mcba.ch

Être en lien

Newsletter

Rendez-vous, vie du musée,
éditoriaux, etc.
→ mcba.ch/newsletter

Association des Amis du Musée

Visites réservées, cours
et voyages, etc.

→ mcba.ch → Amis du Musée

