

Le château de La Sarraz et ses collections



Couv.

Anonyme, Portrait de S.C. Weiss de Mollens, épouse d'Alexandre de Watteville, vers 1760-1770, huile sur toile, 80 × 60 cm. MCAH, coll. Château de La Sarraz (MURO 412).

Dos

Anonyme, Vue de la ville de La Sarraz, vers 1730-1740, huile sur toile, 27 × 36 cm. MCAH, coll. Château de La Sarraz (MURO 439).

Le château de La Sarraz et ses collections

Propriété de la famille de Gingins-La Sarraz du XVI^e au XX^e siècle, le château de La Sarraz abrite un exceptionnel ensemble patrimonial, estimé à environ 13 000 pièces. En 2023, la Fondation du Château de La Sarraz fait le choix historique de transmettre en donation une part importante de ces collections au Musée cantonal d'archéologie et d'histoire, assurant leur conservation par le canton de Vaud. Objets, meubles, peintures et textiles du Moyen Âge au XX^e siècle témoignent de l'histoire de la famille de Gingins, richement documentés aussi par les archives familiales. Dès le XIX^e siècle, Frédéric de Gingins valorise ce patrimoine, démarche poursuivie par Henry de Mandrot, dernier héritier, qui transforme le château en musée et l'ouvre au public. Sa veuve, Hélène de Mandrot-Revilliod, insuffle un vent nouveau au château en fondant la Maison des Artistes, qui réunit chaque été les grands noms de l'avant-garde internationale. L'exposition, actualisée en 2021, restitue l'atmosphère habitée du lieu. Ce numéro de *PatrimoineS* explore l'histoire de ces collections et présente une sélection d'objets emblématiques, en grande partie exposés sur place.

La revue *PatrimoineS. Collections cantonales vaudoises* se donne pour but de tisser des liens entre les collections des musées, de montrer leur cohérence, leur complémentarité et leur actualité. Elle a été pensée pour faire connaître et aimer le patrimoine mobilier, documentaire et immatériel vaudois à un très large public. Au fil de parutions, elle souhaite rendre ces patrimoines vivants, transversaux, tangibles... Consacrée aux patrimoines vaudois, *PatrimoineS* vous invite à plonger dans la richesse des collections vaudoises.

Couv.	Anonyme, Portrait de S.C. Weiss de Mollens, épouse d'Alexandre de Watteville, vers 1760-1770, huile sur toile, 80 x 60 cm. MCAH, coll. Château de La Sarraz (MURO 412).
Dos	Anonyme, Vue de la ville de La Sarraz, vers 1730-1740, huile sur toile, 27 x 36 cm. MCAH, coll. Château de La Sarraz (MURO 439).

Le château de La Sarraz et ses collections

P	
A	
T	
R	
I	
M	
O	
I	
N	
E	
S	
C	
O	
L	
L	
E	
C	
T	
I	
O	
N	
S	
C	
A	
N	
T	
O	
N	
A	
L	
E	
S	
V	
A	
U	
D	
O	
I	
S	
E	
S	

002	Éditorial
006	Préface
012	Conserver et valoriser le site et les collections aux XX ^e et XXI ^e siècles
024	Le château de La Sarraz: histoire et architecture
034	La constitution d'une collection dynastique
048	Élaborer le portrait de sa famille: les arbres généalogiques des Gingins
058	Les copies des portraits d'apparat de membres de la famille de Gingins
068	La distinction dans le mobilier
078	Les « stalles » du château de La Sarraz
090	La collection d'art moderne d'Hélène de Mandrot-Revilliod
102	Protéger des biens historiques en dehors des musées: le défi de l'Inventaire cantonal du patrimoine mobilier
113	Notices d'objets emblématiques
180	Bibliographie générale
182	Constitutrices et contributeurs
184	Impressum
	Crédits iconographiques

« Ce qui est visible est temporel,
ce qui est invisible est éternel. »

Dressé sur son éperon rocheux depuis plus de neuf siècles, le château de La Sarraz est bien plus qu'un simple monument de pierre. Il est un témoin de l'histoire, un gardien des mémoires et un repère pour les générations qui le découvrent et le redécouvrent. L'œuvre de préservation et de valorisation dont il fait l'objet aujourd'hui permet de démontrer, une fois encore, que le patrimoine, bien que visible et tangible, porte en lui des valeurs et des significations qui transcendent le temps.

Le château de La Sarraz incarne cette idée d'intemporalité et de durabilité qui sont au cœur de la préservation du patrimoine. Antoine de Saint-Exupéry l'exprimait avec justesse: «Ce qui est visible est temporel, ce qui est invisible est éternel.» Car au-delà des murs et des objets qui y sont conservés, ce sont les histoires, les traditions et l'esprit du lieu qui défient le temps.

Dans ce travail de préservation, les musées cantonaux jouent un rôle de premier plan. Ils constituent un filet de sécurité essentiel lorsque des institutions patrimoniales privées rencontrent des difficultés. Le château de La Sarraz en est un exemple remarquable, bénéficiant du soutien de l'État de Vaud à travers le transfert d'une partie de ses collections au Musée cantonal d'archéologie et d'histoire (MCAH). Ce travail de conservation garantit que ce patrimoine exceptionnel puisse continuer à être étudié, valorisé et présenté au public dans des conditions optimales.

Mais aux côtés des musées, un travail tout aussi essentiel se poursuit sur le patrimoine en mains privées. L'Unité Patrimoine de la Direction générale de la culture maintient un inventaire cantonal du patrimoine mobilier, qui permet de mieux connaître, protéger et transmettre ce bien commun d'une valeur inestimable. Ce patrimoine se trouve bien sûr dans les collections cantonales, mais également dans les communes, leurs musées historiques et chez des particuliers passionnés qui en assurent la préservation.

N
◦
7

P
A
T
R
I
M
O
I
N
E
S

Je tiens à remercier chaleureusement toute l'équipe du MCAH – conservateurs-trices et collaboratrice de recherche, équipe du laboratoire de conservation-restauration, techniciens et direction – qui s'est fortement investie dans la reprise de plus de 3 000 objets de la collection du château de La Sarraz: leur engagement a non seulement permis de les sauvegarder, mais a aussi été d'une aide précieuse, aux côtés de la Fondation du Château et des spécialistes de la conservation, pour la mise en place de la nouvelle scénographie du musée. Ce travail se poursuit encore aujourd'hui, témoignant d'une collaboration déterminante pour assurer la pérennité de ce patrimoine.

Dans ce contexte, il convient de saluer la générosité de la Fondation du Château de La Sarraz, qui a enrichi de manière considérable les collections cantonales du MCAH. Cette donation exceptionnelle permet aujourd'hui de valoriser ces objets dans cet ouvrage, qui présente un ensemble patrimonial désormais inaliénable, protégé par la loi.

Ce numéro spécial de *PatrimoineS* met en lumière la richesse historique du château de La Sarraz et les efforts constants, privés et collectifs, qui ont permis de le préserver. Que cette publication contribue à renforcer notre conscience sur l'importance de ces lieux qui, bien au-delà de leur existence physique, portent en eux les traces de notre histoire et les promesses de notre avenir.

Ill. 1 Albrecht Kauw, Paysage animé de marcheurs traversant un pont avec un château en arrière-plan, 1673, huile sur toile, 97 x 128 cm (détail). MCAH, coll. Château de La Sarraz (MURO 339).

N
o
7



En réfléchissant au contenu de cette préface, un souvenir m'est revenu. En été 2015, peu de temps avant de prendre mon poste de directeur du Musée cantonal d'archéologie et d'histoire (MCAH), j'assistais à la première réunion de la commission pour le patrimoine mobilier et immatériel, créée suite à l'entrée en vigueur de la Loi sur le patrimoine mobilier et immatériel. Lors de cette séance, un sujet avait monopolisé la discussion: la vente aux enchères des collections du château d'Hauteville, dont la dispersion prochaine était annoncée. Si quelques ensembles avaient été promis à des musées, d'autres, significatifs pour l'histoire vaudoise, allaient être disséminés. Cet épisode malheureux de l'histoire récente de la protection du patrimoine dans le canton nous avait au moins appris une chose: pour éviter une telle situation, il faut anticiper les fermetures de lieux culturels et les mises en vente de monuments. Le premier numéro de la revue *PatrimoineS* était d'ailleurs consacré aux objets provenant de ce château reçus ou achetés il y a maintenant dix ans.

Comme Hauteville jadis, le château de La Sarraz renferme un ensemble mobilier exceptionnel constitué au fil des ans depuis le XII^e siècle et resté aux mains d'une même famille, les Gingins-La Sarraz, depuis le milieu du XVI^e jusqu'au début du XX^e siècle. Cet ensemble, constitué non seulement d'objets et d'œuvres d'art, mais aussi d'une bibliothèque et d'archives, est propriété, comme le château, d'une association depuis le début du XX^e siècle, devenue fondation en 2016. Conserver des objets patrimoniaux aussi variés dans des conditions optimales est un poids moral et économique qui demande des moyens dont il est difficile de se rendre compte et qui pèsent sur le fonctionnement de la Fondation du Château de La Sarraz, dont les tâches s'étendent aussi à l'entretien des bâtiments, aux locations de salles et à l'animation du site. Ainsi, c'est au sein de la même commission que celle qui avait essayé de limiter les dégâts pour Hauteville qu'ont commencé les discussions sur l'avenir d'une partie des collections de la Fondation afin d'anticiper toute situation les mettant en danger de dispersion. Présidée alors par Nicole Minder, la commission a pu bénéficier des conseils d'Helen Bieri Thomson, directrice du Musée national suisse – Château de Prangins, et de l'expérience

P
A
T
R
I
M
O
I
N
E
S

N
◦
7

d'Ariane Devanthery, conservatrice du patrimoine immatériel et mobilier en mains privées de la Direction générale de la culture. Pour ma part, j'ai proposé d'envisager le don d'une partie de cette collection, plus de 3000 objets, à l'État de Vaud pour le MCAH, la considérant suffisamment importante pour qu'elle devienne inaliénable.

Il a fallu ensuite bien sûr ouvrir une discussion avec le Conseil de Fondation pour démontrer le bien-fondé de cette proposition. Ces discussions se sont faites dans un climat de confiance et d'écoute et si ce n'était pas une décision facile à prendre pour la Fondation et sa présidente Laure Thonney, elle garantissait au mieux la préservation de ce patrimoine exceptionnel au niveau national. Bien que donnés, de nombreux objets sont restés au château dans le parcours de visite permanent, tandis que des milliers d'autres rejoignent nos réserves à Lucens, grâce au transfert mis en place par Sabine Utz, conservatrice en chef au MCAH et au suivi de l'équipe du laboratoire de conservation-restauration du musée, sous la houlette de David Cuendet. Une convention de don a été signée en août 2023, en présence de la Conseillère d'État Nuria Gorrite.

Une telle donation n'occasionne cependant pas seulement du travail au moment du transfert des biens, mais aussi et surtout, pour les années qui suivent, avec la reprise des inventaires, la documentation, éventuellement la restauration de certaines pièces, et *in fine* leur étude ainsi que leur valorisation.

Le présent ouvrage en constitue une première étape. Dirigé par Sabine Utz et Dave Lüthi, il s'appuie sur un séminaire encadré par ce dernier entre 2012 et 2015 à l'Université de Lausanne où les étudiantes et étudiants étaient chargés de l'inventaire des objets du château. Elles et ils ont bien voulu reprendre leurs fiches et leurs textes pour les mettre à jour et participer à cet ouvrage. La plupart sont aujourd'hui en poste dans des institutions patrimoniales romandes de Grandson à Payerne, en passant par le MCAH, Morat, Romont, la Vallée de Joux, Neuchâtel, etc. Rappelons aussi que ce séminaire avait

N

o

7

permis d'alerter spécialistes et autorités sur l'importance de cet ensemble et que suite à cela un projet de refonte du parcours permanent a vu le jour, parallèlement aux discussions sur l'avenir des objets. Tout cela s'ajoutait aux connaissances déjà établies sur le château par Michèle Grote ou sur la faïence et la porcelaine par Roland Blaettler.

Le format choisi pour ce livre permet de mettre en avant une grande variété de types d'objets et de périodes de création sur les 900 ans couverts par cet ensemble exceptionnel. Aux articles s'ajoutent de courtes notices sur des pièces remarquables, dont la plupart sont visibles dans l'exposition permanente. Cet ouvrage sert donc aussi de guide de visite.

J'aimerais conclure en remerciant toutes les actrices et acteurs de ce projet pris dans son ensemble, depuis les premières discussions sur le transfert de propriété des objets jusqu'à la réalisation de ce livre. En plus des personnes nommées, s'ajoutent les membres de l'équipe du MCAH ainsi que toutes celles et ceux du château et de la Fondation. Nous pouvons, collectivement, être fiers de la mise en sécurité de ces objets pour les générations futures, car si le MCAH acquiert d'habitude relativement peu d'objets historiques, il le fait pour des séries importantes en valeur comme en nombre, à l'instar en 2015 des 3000 objets de la Fondation vaudoise du patrimoine scolaire ou au début des années 2000 de ceux de la Fondation du Château de Chillon. Et si le château d'Hauteville ne fait pas partie de cette liste, on ne pourra pas en dire autant de La Sarraz, preuve que la leçon de 2015 a été apprise.

P
A
T
R
I
M
O
I
N
E
S

→ Ill. 2 Château de La Sarraz,
vue du grand salon en 2024.



Conserver et valoriser le site et les collections aux XX^e et XXI^e siècles

Sabine Utz



Ill. 3 Paire de flacons en
verre gravé avec monture en vermeil
ciselée des armoiries des Gingins,
XVII^e siècle, verre, vermeil, argent et
alliage cuivreux, 22 x 14 x 12 cm. MCAH
coll. Château de La Sarraz (MURO 810).

Très tôt envisagé comme lieu patrimonial, le château de La Sarraz témoigne des efforts qui ont été déployés tout au long du XX^e siècle et jusqu'à aujourd'hui, pour assurer sa protection et sa survie, mais aussi son rayonnement et son dynamisme. Les collections du château sont aujourd'hui estimées à environ 13'000 objets présentant une importante variété, et datant du Moyen Âge jusqu'au XX^e siècle. Si certaines pièces sont particulièrement prestigieuses, cet ensemble d'objets, d'œuvres d'arts et de meubles est avant tout exceptionnel par son lien étroit avec les murs qui l'abritent et ses habitantes, la famille Gingins-La Sarraz ¹¹¹. 3.

De la demeure seigneuriale à la Fondation – une stabilité salvatrice

P
A
T
R
I
M
O
I
N
E
S

Aux mains de la famille Gingins-La Sarraz dès le milieu du XVI^e siècle, le château et ses collections commencent à être considérés comme objets historiques dans la première moitié du XIX^e siècle, avec Frédéric de Gingins (1790-1863). Sa passion pour l'histoire est partagée par le dernier héritier du château, Henry de Mandrot (1861-1920)¹, qui cherche à rendre la demeure plus largement représentative du patrimoine romand et à l'ouvrir au public → *article D. Lüthi p. 34*. C'est dans cet esprit qu'il crée la Société du Musée romand en 1911, à qui il lègue sa propriété. Après son décès en 1920, son épouse Hélène de Mandrot-Revilliod garde l'usufruit du domaine et lui insuffle une dynamique moderne, en y créant une Maison des Artistes centrée autour de la création contemporaine → *article T. Andreani p. 90*, entité spécifique définie par convention avec la première.

La Société du Musée romand gère et valorise le site pendant tout le XX^e siècle. Elle est relayée par une Fondation en 2016, qui poursuit aujourd'hui les buts de préservation et de transmission de l'histoire du château et de ses collections. Depuis 1911, bien qu'appartenant désormais

1 Le premier est l'un des fondateurs, en 1837, de la Société d'histoire de la Suisse romande et le second crée la Société vaudoise de généalogie en 1910. Gilbert Coutaz: «Gingins-La Sarraz, Frédéric de», in: *Dictionnaire historique de la Suisse (DHS)*, version du 11.07.2007. En ligne: <https://hls-dhs-dss.ch/fr/articles/031578/2007-07-11/>, consulté le 09.01.2025; Gilbert Marion: «Mandrot, Henry de», in: *Dictionnaire historique de la Suisse (DHS)*, version du 25.08.2008. En ligne: <https://hls-dhs-dss.ch/fr/articles/042631/2008-08-25/>, consulté le 09.01.2025.

à un collectif, le château et ses collections ont bénéficié d'une propriété en continuité directe avec les derniers descendants : cette absence de rupture a garanti la sauvegarde de l'ensemble jusqu'à aujourd'hui.

Entre patrimoine et création contemporaine

Les deux pôles d'intérêt développés par Henry et Hélène de Mandrot définissent l'activité du château de La Sarraz jusqu'à aujourd'hui, avec d'une part la conservation et la mise en valeur de l'héritage patrimonial du site, et d'autre part la création artistique contemporaine, internationale et régionale.

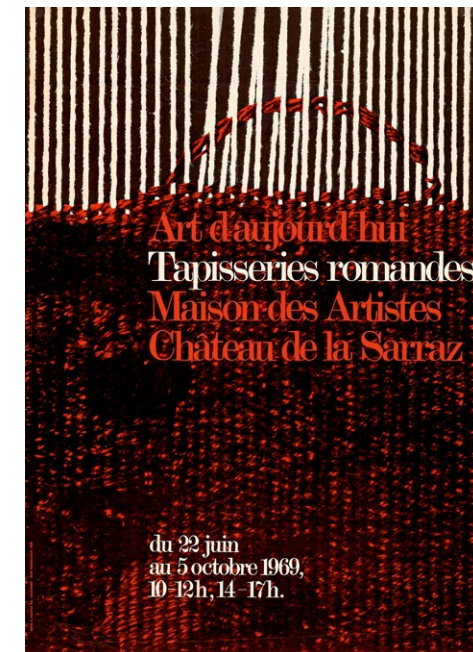
Le premier conservateur nommé par la Société du Musée romand après le décès d'Hélène de Mandrot-Revilliod en 1948 est Charles Knébel. Né à La Sarraz, descendant du peintre Charles-François Knébel (1810-1877) → p. 160, il se consacre au château pendant un quart de siècle, jusqu'à sa mort en 1964. Il maintient l'ouverture de certaines salles historiques au public, tout en consacrant des expositions à des artistes contemporains, avec le soutien de la commission de la Maison des artistes. Si les séjours des artistes prennent fin en 1951, d'importantes expositions prennent le relais, avec notamment une première édition d'exposition de tapisserie contemporaine en 1952, et la première exposition d'envergure de Paul Klee en Suisse romande en 1954 I11.4. En 1958, Knébel initie un Prix du Château de La Sarraz pour les jeunes artistes, qui existe jusqu'en 1972. Côté patrimonial, il n'hésite pas à s'approprier certaines salles pour y mettre en scène en « maison bourgeoise » les collections de sa propre famille, qu'il lèguera au château → article D. Lüthi p.34.

La Maison des Artistes reste particulièrement dynamique grâce à la collaboratrice puis successeure de Charles Knébel, Milly Braissant (1906-1981), de Chevilly, conservatrice de 1965 à 1972. Connue d'abord comme écrivaine – qualifiée en 1969 de « l'une des meilleures plumes du pays »² – elle est liée à la scène de la création contemporaine. Elle est soutenue par l'arrivée à la présidence de la Maison des Artistes d'Ernest Manganel, directeur honoraire du Musée et de l'Ecole des Beaux-Arts de Lausanne en 1968. Le château se distingue alors par d'ambitieuses expositions dédiées à la céramique suisse en 1967 et 1970 et à la tapisserie romande,

² Le Confédéré Quotidien, 16 juin 1969, p. 9.



I11.4 Affiche de l'exposition temporaire Klee, 26 juin-5 septembre 1954 au château de La Sarraz, design A. Gilliard, impression Dupertuis & Jobin Lausanne.



I11.5 Affiche de l'exposition consacrée à la tapisserie romande en 1969, design Beni Schalcher, impression Roth & Sauter SA, Denges-Lausanne.

en parallèle aux biennales internationales organisées à Lausanne, en 1969 et 1972 I11.5. Cette activité se poursuit avec le conservateur suivant, Édouard Badan (1939-1986), instituteur, lui-même formé auprès de Charles Knébel et de Milly Braissant³. Les esprits sarrazins sont cependant alors aussi occupés par un autre projet d'envergure : celui de la création et de l'ouverture dans la grange attenante au château, entre 1977 et 1982, du Musée du Cheval, géré par une association autonome, seul musée en Suisse dédié à cette thématique.

Le patrimoine bâti et les collections historiques ne sont pas en reste. Milly Braissant effectue une rénovation de la bibliothèque et son catalogue, ouvre un espace consacré aux peintures du *Livre d'Heures* de

³ Journal de Cossonay, 2 juillet 1971, p. 2, discours de M. Badan.

Jean de Gingins → p. 114 et fait régulièrement visiter les salles historiques qu'elle fleurit au gré des saisons ^{111.6}. Édouard Badan semble avoir entrepris des restaurations ponctuelles de mobilier et de tableaux. En 1976, des échanges de mobilier entre l'État de Vaud et le château ont lieu : certains meubles du legs d'Eugénie Zoubroude entrent alors dans les collections de La Sarraz → p. 148. Les murs du château deviennent le centre de l'attention – en partie par nécessité – lors des grands travaux de restauration entre 1987 et 1999, qui bénéficient d'un soutien de la commune de La Sarraz et du Canton de Vaud⁴. Catherine Saugy, conservatrice à partir de 1986, initie un important travail d'inventaire systématique des collections qui constitue encore aujourd'hui la base de travail pour leur documentation. Elle élabore un parcours de visite dans le château centré sur l'histoire de la demeure seigneuriale et de ses riches collections en revalorisant les salles historiques et l'atmosphère habitée qui s'en dégage, et en installant quelques espaces introductifs et thématiques, avec des vitrines, sur la dynastie des Gingins-La Sarraz. La visite reste néanmoins prévue pour être accompagnée d'un-e guide⁵.

Nouveau siècle, nouveau chapitre

Au début du XXI^e siècle, malgré les travaux et la reprise des expositions d'art contemporain avec Barbara Walt, conservatrice de 2000 à 2011, la viabilité financière du château comme lieu culturel et patrimonial reste menacée. Une crise particulièrement importante marque les années 2010 à 2016, menant à la fermeture du château au public à partir de 2014. En 2012, une inondation occasionne des dégâts irréversibles au décor intérieur et aux collections⁶. Cet événement tragique agit néanmoins comme déclencheur d'une prise de conscience plus large de l'importance historique et scientifique des collections. Olivier Robert, conservateur depuis 2011, attire l'attention du professeur Dave Lüthi, de l'Université de Lausanne, sur ces objets. Enthousiaste, celui-ci lance entre 2012 et 2015 l'étude de plusieurs ensembles lors de cinq séminaires avec des étudiantes et étudiants en histoire de l'art. Les articles et notices du présent ouvrage sont largement le fruit de ces travaux.

4 *Château de La Sarraz, Rénovation 2000, 1988*; Gutscher, 2001.

5 Andreani, 2021, pp. 88-89.

6 *24 Heures*, 29.2.2012.



^{111.6} Vue publiée en 1972 comme «Salon des Dames», orné de fleurs et montrant déjà le mobilier Louis XVI garni de tapisseries d'Aubusson du legs d'Eugénie Zoubroude.



I11.7 Les Jeudis du Château,
concert de Phanee de Pool, 12 août 2021.



I11.8 Vue du nouveau parcours
permanent *900 ans de dynasties*, 2021.

P
A
T
R
I
M
O
I
N
E
S

N
o
7

La Fondation du Château de La Sarraz qui succède à la Société du Musée romand en 2016 témoigne du même engagement à assurer la continuité et l'esprit des lieux. Elle se dote d'une directrice, Florence Bonneru. L'Association des Amis est créée pour l'organisation d'événements festifs et la recherche de fonds I11.7. Le travail d'inventaire des collections est poursuivi, grâce à un soutien de l'État de Vaud en 2017-2018, par Vanessa Diener et Alexandra Ecclesia. Les recherches dirigées par Dave Lüthi orientent un projet de nouveau parcours permanent, développé par Tiziana Andreani, ancienne étudiante devenue conservatrice en 2017. Sa réalisation est confiée à Vincent Jatton, muséographe, Laurent Clément, scénographe et Blaise Magnenat, graphiste. Ensemble, ils proposent un concept qui met l'accent sur la spécificité du château de La Sarraz d'avoir été habité sans discontinuité pendant 900 ans, valorisant l'ensemble de l'histoire des lieux et de ses propriétaires successifs. Ils animent les salles historiques de dispositifs interactifs, notamment des « tableaux vivants » où des habitant·es des lieux racontent des anecdotes de leur vie. Ils introduisent des salles thématiques, rendues plus neutres par un habillage en tentures respectueux de la substance historique I11.8⁷.

Inaugurée le 24 avril 2021, et malgré les difficultés liées à son ouverture pendant la pandémie du Covid-19, l'exposition *900 ans de dynasties: les clés du château sont à vous* a su trouver son public, qui peut pour la première fois parcourir les salles de manière autonome. Cet écrin actualisé pour les collections, ainsi que la nouvelle charte graphique, ont assuré la transition du château, bientôt millénaire, vers le XXI^e siècle. Depuis, de nouvelles activités sont développées, notamment pour les enfants, toujours à l'intersection entre valorisation du patrimoine et création contemporaine I11.9.

Un choix pour la pérennité:
la donation des collections à l'État de Vaud

Matériellement, le stockage des collections non exposées, principalement dans les greniers inadaptés du château, les rendait vulnérables aux risques d'inondation ou d'incendie. La gestion de ces milliers d'objets nécessite aussi des ressources continues pour leur gestion et leur

⁷ Andreani, 2021, pp. 90-92.



Ill. 9 Atelier pour les enfants
«Construis ton château médiéval», 2023.

conservation-restauration. Helen Bieri Thomson, directrice du Musée national Suisse – Château de Prangins, et Lionel Pernet, directeur du MCAH ont su convaincre la Fondation des avantages à confier une partie des collections à l'État de Vaud. Cette donation exceptionnelle de plus de 3000 objets concerne l'ensemble des collections à l'exception du mobilier, dont le volume ne permettait pas d'envisager un transfert. Elle assure la pérennité non seulement des objets individuels mais aussi de l'ensemble patrimonial: en entrant dans les collections cantonales, ils deviennent inaliénables. Le MCAH assure leur conservation dans des locaux au climat contrôlé, des interventions de conservation préventive ou de restauration sur les pièces menacées, et le travail d'inventaire et de gestion des collections. Le canton soulage ainsi la Fondation d'une partie de ce travail de l'ombre, afin qu'elle puisse concentrer davantage ses efforts sur la valorisation publique du château.

Cette décision, officialisée en présence de la conseillère d'État Nuria Gorrite en août 2023 ^{Ill. 10}, a entraîné un important chantier des collections pour assurer le transfert physique des objets conservés dans les dépôts du château vers ceux du MCAH. Cette première étape a été menée entre 2021 et 2024 par les conservatrices de La Sarraz (Angela Benza, Elisa Janner, puis Claire Brizon et Mylène Steity) et les équipes du MCAH. Conservés dans des lieux très divers au château – greniers, mais aussi armoires, malles et commodes – les objets ont d'abord dû être rassemblés et identifiés sur place. Une liste de transfert précise a été établie au fur et à mesure et les objets photographiés puis conditionnés pour leur transport. En parallèle, l'inventaire des objets présentés dans le parcours de visite permanent, qui restent sur place, a été mis à jour.



Ill. 10 Cérémonie officielle
du transfert des collections de
la Fondation du Château de La Sarraz
au MCAH, en présence de
la Conseillère d'État Nuria Gorrite,
31 août 2023 avec, de gauche à droite,

Sabine Utz et Lionel Pernet (MCAH);
Laure Thonney (Présidente, FCS),
Nuria Gorrite (Conseillère d'État),
Nicole Minder (cheffe de service
SERAC/DGC), Ariane Devanthery
(DGC).



Ill. 11 Conditionnement des tableaux dans les dépôts du MCAH par l'équipe de conservation-restauration en été 2024.

Avant de rejoindre leur emplacement définitif dans les dépôts du MCAH, les collections de La Sarraz ont été entreposées dans un local temporaire pour une quarantaine : tout risque de contamination des autres collections par des moisissures ou insectes xylophages devait en effet être évité. En 2024, l'ensemble des tableaux sortis du château a été traité en chambre d'anoxie au centre des collections du Musée national suisse à Affoltern-am-Albis près de Zurich, puis a été conditionné sur des grilles à tableaux spécialement aménagées Ill. 11. Le traitement, le conditionnement et la compilation des différentes informations et inventaires existants – ayant engendré les préfixes CLS et MURO – nécessiteront encore plusieurs années de travail.

Pour le MCAH, cette acquisition constitue le plus important ensemble historique depuis sa création au XIX^e siècle. Elle vient compléter les collections cantonales par une grande diversité de types d'objets qui n'y étaient encore pas ou peu présents. Ainsi, l'objectif pour le MCAH

n'est pas uniquement d'assurer la pérennité physique de ce patrimoine : il s'agit aussi de continuer à le faire vivre, au château de La Sarraz et ailleurs, par des prêts, des expositions ou des publications. En rassemblant les connaissances actuelles sur l'histoire du château et ses collections, le présent ouvrage en constitue une première étape importante.

Bibliographie

- Andreani, Tiziana, « Château de La Sarraz », in *PatrimoineS. Les musées vaudois d'histoire : nouveaux horizons*, Lausanne, Service des affaires culturelles SERAC, 2021, pp. 84-93.
- *Château de La Sarraz, Rénovation 2000, Connaissance du château. Rapport final de synthèse*, Société des Amis du Château de La Sarraz, 1988.
- Duplain, Georges, La Sarraz, *Château du Milieu du Monde*, Lausanne, Éd. du Verseau, 1972.
- Gutscher, Hans (dir.), *Château de La Sarraz, Histoire d'une restauration 1987-1999*, Lausanne, Société des Amis du Château de La Sarraz, 2001.
- Schneider, Annette, *La Sarraz : des origines à nos jours*, Yverdon, Château et Attinger, 2024.
- Valet, Myriam (dir.), *Un siècle de Musée romand*, catalogue d'exposition, La Sarraz, Château de La Sarraz, 2012.

P
A
T
R
I
M
O
I
N
E
S

N
o
7

Le château de La Sarraz : histoire et architecture

Michèle Grote



Ill. 12 Aile ouest et entrée principale flanquée des deux tours, la plus ancienne à gauche et celle de droite montrant un couronnement en briques, 1989.

Les propriétaires

Le château de La Sarraz a été successivement la propriété de différentes familles qui se voient contraintes de reprendre le nom et les armes de La Sarraz¹. Les premiers seigneurs de La Sarraz descendent directement de la maison de Grandson dont ils se détachent lorsque Ebal IV partage ses biens entre ses fils avant 1222. Le dernier seigneur de Grandson-La Sarraz est Aymon, mort en 1269. Après les Montferrand et les Mangerot, le château passe, dès le milieu du XVI^e siècle, à la famille des Gingins-La Sarraz. Finalement, le domaine de La Sarraz leur échappe au décès, en 1902, de la dernière représentante Marie de Gingins qui lègue le château à son neveu Henry de Mandrot².

Le château médiéval

La mention, déjà au milieu du XI^e siècle, d'un château fort dans la forêt de Ferreyres atteste l'occupation militaire du site. Il pourrait s'agir de celui de La Sarraz, bien qu'il ne soit mentionné pour la première fois qu'en 1158. En 1186, la possession du château et de la ville de La Sarraz est confirmée par l'empereur à Ebal IV de La Sarraz. Il s'agit peut-être déjà d'un castrum étendu dans le sens qui est souvent celui qu'on lui donne au XII^e siècle : il pouvait englober le château proprement dit, avec la grande tour et les bâtiments dans l'enceinte, la basse-cour et même un premier bourg de château situé dans le parc qui était protégé encore au XIX^e siècle par une enceinte. Selon Marcel Grandjean, à ce bourg de château serait venu s'ajouter, à une époque inconnue, sur le chemin d'accès au château et hors du castrum, le noyau primitif de la ville de La Sarraz³.

Les vestiges d'une première enceinte du château, attribuée au XII^e siècle, ont été identifiés par l'analyse archéologique à l'angle nord-ouest et sur l'ensemble du versant sud du château ainsi que dans la partie inférieure de la grande tour.

- 1 Le présent texte sur l'histoire et l'architecture du château de La Sarraz est un résumé du texte paru en automne 1992 dans la revue *Chantiers* : Grote, 1992, pp. 15-19; Decollogny, 1958, pp. 2-6.
- 2 Reymond, 1935, pp. 51-112; Charrière, 1873, pp. 343-522; Duplain, 1972.
- 3 Dubuis, 1954, pp. 52-53; Grandjean, s.d.; Gingins, 1838, p. 191.

La construction des bâtiments à l'intérieur de l'enceinte et adossés contre celle-ci débute dans le courant du XIII^e siècle. Une seconde tour, à l'est de l'entrée, semble avoir été édifée dans le courant du XIV^e siècle ^{I11.12}⁴.

Le couronnement en brique de cette tour, de même que celui du mur de courtine la reliant à la grande tour, sont caractérisés par un décor de chevrons à redents et dans le second cas également de merlons bifides entre les fenêtres. Ce type d'architecture de brique, qui est une importation du nord de l'Italie, s'est imposé dans le Pays de Vaud entre 1420 et 1475. L'intervention au château de La Sarraz est antérieure à 1475⁵.

La période des troubles: incendies et chantiers de reconstruction

Lors des Guerres de Bourgogne, en 1475, le château est pillé et incendié. Sa restauration, à la fin du XV^e siècle, est attribuée au baron Barthélémy de Montferrand-La Sarraz dont témoignent ses armoiries et celles de sa femme Huguette de St-Trivier, datées de 1499 ^{I11.13}. Il semble qu'elles ornaient à l'origine la porte gothique de la cage d'escalier sud édifée à cette occasion. Cette réfection implique aussi une reprise conséquente de la partie habitable localisée dans l'aile est et la construction de la tour de l'escalier à la jonction des deux ailes du château, en remplacement d'une ancienne organisation dont on n'a pas retrouvé de trace. La grande fenêtre gothique à meneau et à accolades, qui s'ouvre sur le grand salon, appartient également à ce chantier. Les deux tours ont dû être endommagées et n'ont vraisemblablement pas été réédifiées à leur hauteur initiale.

Le système défensif a peut-être aussi été renforcé, à la fin du XV^e ou plutôt au début du XVI^e siècle, avec la construction ou la reconstruction de la barbacane (fortification avancée) au sud du château ainsi que de la porte inférieure avec bretèche (logette en surplomb, souvent au-dessus d'une porte, dont le sol est percé de trous pour le tir fichant) à l'entrée du parc⁶.

4 ACV, SB 342 / 588, Atelier d'archéologie médiévale, *Rapport archéologique final des analyses de 1987 et 1988*, décembre 1989, pp. 8-18.

5 Grandjean, 1996, pp. 247-251, 287.

6 Naether, 1886, p. 17; ACV, SB 342 / 584, Grote, Michèle, *Analyse historique et dépouillement des archives*, juillet 1988, p. 75; Atelier d'archéologie médiévale, 1989, cf. supra note 4, pp. 46-48.



^{I11.13} Porte d'entrée de l'aile est surmontée des armoiries de Barthélémy de Montferrand-La Sarraz et de sa femme Huguette de St-Trivier ainsi que la date 1499, 1987.

P
A
T
R
I
M
O
I
N
E
S

Suite à un nouvel incendie en 1536 par les Bernois, les travaux de reconstruction durant la seconde moitié du XVI^e siècle, dus au baron Joseph de Gingins, donnent au château son plan définitif. De cette époque datent l'ensemble des toitures et leurs charpentes, les nombreux plafonds à solives moulurées que l'on rencontre du sous-sol aux combles, datés par l'analyse dendrochronologique entre 1542 et 1592, ainsi que le décor en faux appareil encadrant la fenêtre gothique de la façade sud de la cour. De même, la grande salle au rez-de-chaussée de l'aile est, appelée tardivement «salle des chevaliers» ^{I11.14}, trouve ses dimensions actuelles et reçoit un plafond «à la française» de style renaissant vers 1555⁷.

7 *Mémoires de Pierrefleur*, 1933, p. 111; Grote, 1988, cf. supra note 6, pp. 48-51; ACV, SB 342 / 585, Laboratoire Romand de Dendrochronologie, *Analyse dendrochronologique de bois provenant du Château de La Sarraz, résultats préliminaires*, 17 sept. 1987; 2^e intervention, 20 janvier 1988; 3^e intervention, 4 août 1988; Atelier d'archéologie médiévale, 1989, cf. supra note 4, pp. 37-38; ACV 342 / 588, Atelier St-Dismas, *Rapport de restauration: armoiries, auvent, décor fenêtre, cage d'escalier*, janv. 1990; Charrière, 1847, p. 177.

La transformation du château fort en « maison de plaisance »

Déjà au début du XVII^e siècle, le château de La Sarraz est décrit comme une « maison de plaisance » « sans force » qui n'a plus de prétention défensive. Cette tendance n'a fait que se renforcer avec les aménagements intérieurs des XVIII^e et XIX^e siècles et surtout la démolition en 1830 des ouvrages défensifs entourant le château qui ôte définitivement à l'édifice son aspect de forteresse.

Le percement de la façade sur cour de l'aile est au moyen de larges baies, toutes à meneau à l'origine, peut être situé à la fin du XVII^e siècle grâce à l'une des fenêtres de la « salle des chevaliers » datée de 1698. C'est sans doute en même temps que le premier lambrissage tendu de tapisseries fait son apparition dans cette même salle⁸.

Le dernier quart du XVIII^e siècle surtout est caractérisé par des travaux continus et coûteux, notamment l'aménagement par Amédée-Philippe de Gingins, au rez-de-chaussée de l'aile ouest, d'un appartement cossu orné de boiseries et rendu indépendant du reste du château par la création d'une nouvelle porte. Toutes les chambres à usage privé donnent sur la façade nord I11.15, qui a sans doute été percée de nouvelles fenêtres à cette époque, tandis que les façades du côté de la cour sont réservées à la distribution et surtout à des espaces de réception comme le grand salon I11.16 ou la « salle des chevaliers ».

C'est à Frédéric de Gingins, passionné par la botanique et l'histoire du Moyen Âge, auteur de nombreuses études historiques, que l'on doit les travaux les plus importants effectués au XIX^e siècle, entre 1828 et 1840. Vraisemblablement en vue de son installation au château avec Hydeline de Seigneux, qu'il épouse le 10 mars 1830, Frédéric s'attaque en priorité à l'intérieur du château et en confie la restauration, dès 1828, à un architecte lausannois, François Recordon (1795-1844). Les dispositions intérieures n'ont pratiquement pas été touchées, mais les pièces ont

⁸ Grote, 1988, cf. supra note 6, p. 53; ACV, SB 342 / 624, Atelier St-Dismas, *Rapport, investigations, examens, sondages, Vestibule ou «salle des chevaliers»*, 6 décembre 1999.



I11.14 «Salle des chevaliers» ornée d'un plafond de style renaissant du milieu du XVI^e siècle et restaurée entre 1828-1831 par l'architecte François Recordon, 1999.

P
A
T
R
I
M
O
I
N
E
S



I11.15 Un des salons faisant partie de l'appartement aménagé par Amédée-Philippe de Gingins au rez-de-chaussée de l'aile ouest en 1778, 1987.



Ill. 16 Grand salon doté d'un nouveau plafond et d'une nouvelle cheminée lors de sa restauration entre 1828 et 1831 par l'architecte François Recordon, 1987.

été réorganisées en plusieurs appartements plus ou moins indépendants à l'usage des différents membres de la famille et dotés de locaux de service tels que des cuisines. Il entreprend aussi la restauration de cinq chambres du rez-de-chaussée, plus particulièrement de la salle à manger et du grand salon, qui reçoit notamment une nouvelle cheminée et un plafond de plâtre. À cette occasion, la «salle des chevaliers» est dotée d'un portique néo-classique monumental au-dessus de l'entrée, d'une ancienne cheminée récupérée du second étage et datée de 1595, ainsi que de vitraux.

En 1836, Frédéric de Gingins fait transformer dans un esprit néo-médiéval la «chapelle» située au rez-de-chaussée de la tour par l'architecte Louis Wenger (1809-1861), afin de pouvoir y reconstituer le mausolée gothique de François 1^{er} découvert dans la chapelle du Jaquemart qui servait de sépulture aux propriétaires du château⁹ Ill. 17. L'esprit de certaines

⁹ Grote, 1988, cf. supra note 6, pp. 57-67, 70-97.



Ill. 17 Sophie de Cottens, Cénotaphe de François 1^{er} de La Sarraz après sa reconstitution dans la «chapelle», 1844, huile sur toile, 58 x 47 cm. MCAH, coll. Château de La Sarraz (CLS 10068).

P
A
T
R
I
M
O
I
N
E
S

N
.
7

restaurations exécutées ou seulement projetées par Frédéric (projet de façade à décor néo-gothique, «salle des chevaliers») semble bien correspondre à sa passion pour l'histoire médiévale. Ce n'est qu'à la fin du XX^e siècle, entre 1988 et 1999, qu'une restauration générale, tant intérieure qu'extérieure sera entreprise pour assurer la pérennité de l'édifice¹⁰.

Conclusion

Après avoir atteint son plan définitif à la suite des travaux importants de la seconde moitié du XVI^e siècle, le château de la Sarraz ne fait plus l'objet d'intervention touchant à l'ensemble de l'édifice. D'ailleurs à l'intérieur, certaines pièces, d'assez grand volume et sobrement décorées, ont subsisté dans un état qui remonte peut-être au XVII^e siècle. Les transformations du dernier quart du XVIII^e siècle se contentent essentiellement de rendre plus pratiques ces grandes pièces définies par les forts murs de refend et de façade en les subdivisant par des cloisons, et aussi plus confortables en les dotant de boiseries et de moyens de chauffage. Avec le XIX^e siècle, la volonté de conserver ce patrimoine dans la famille semble se renforcer. Ce sont peut-être en partie des raisons d'ordre financier qui incitent Frédéric de Gingins à réorganiser l'intérieur de l'édifice en plusieurs appartements destinés aux différents membres de la famille. Cet intérêt manifesté pour le château semble d'ailleurs avoir dépassé le cadre de la branche propriétaire de la famille de Gingins. Antoine Charles de Gingins, seigneur de Chevilly, lègue non seulement sa bibliothèque et de nombreux tableaux de famille à Frédéric et Henri de Gingins, mais leur alloue aussi une rente annuelle destinée aux coûteuses réparations.

N
◦
7

P
A
T
R
I
M
O
I
N
E
S

Bibliographie

- *Mémoires de Pierrefleur, édition critique avec une introduction et des notes, par Louis Junod*, Lausanne, Éditions La Concorde, 1933.
- Charrière, Louis de, «Chronique de Cossonay», in *Mémoires et documents*, t. V, Lausanne, Société d'histoire de la Suisse romande, 1847, p. 177.
- Charrière, Louis de, «Les dynastes de la Sarra et la baronnie de ce nom», in *Mémoires et documents*, t. XXVIII, Lausanne, Société d'histoire de la Suisse romande, 1873, pp. 343-522.
- Decollogny, Adolphe, «A propos des armoiries des Gingins-La Sarra», in *Archives héraldiques suisses, Annuaire*, 1958, pp. 2-6.
- Dubuis, Olivier, «Les Clées, des origines au XVI^e siècle», in *Revue historique vaudoise*, Société vaudoise d'histoire et d'archéologie, 1954, 62, 4, pp. 52-53, 70.
- Duplain, Georges, *La Sarraz, Château du Milieu du Monde*, Lausanne, Éd. du Verseau, 1972.
- Gingins, Frédéric de, «Mémoire sur le rectorat de Bourgogne», in *Mémoires et documents*, I/1, Lausanne, Société d'histoire de la Suisse romande, 1838.
- Grandjean, Marcel, *Extraits de recherches, La Sarraz*, document manuscrit, s.d.
- Grandjean, Marcel, «Le château de Vufflens, grand monument d'art», in *Bibliothèque historique vaudoise*, 110, Lausanne, 1996, pp. 247-251, 287.
- Grote, Michèle, «Le Château de La Sarraz: notes sur l'histoire de la construction», in *Chantiers*, 110, 1992, pp. 15-19.
- Gutscher, Hans (dir.), *Château de La Sarraz, Histoire d'une restauration 1987-1999*, Lausanne, Société des Amis du Château de La Sarraz, 2001.
- Naeher, Julius, *Le château de la Sarra: histoire de son architecture dès sa fondation*, Lausanne, B. Benda, 1886.
- Reymond, Maxime, «Gingins», in *Recueil de généalogies vaudoises*, t. 2, Lausanne, Société vaudoise de généalogie, 1935, pp. 51-112.

¹⁰ Gutscher, 2001.

La constitution d'une collection dynastique

Dave Lüthi



Ill. 18 Aménagement de la salle des chevaliers en 1972.

N
◦
7

P
A
T
R
I
M
O
I
N
E
S

Le château de La Sarraz appartient au cercle relativement restreint des châteaux-musées suisse, soit un « espace muséal constitué d'un ensemble palatial plus ou moins complexe avec bâtiments d'habitation, dépendances et jardins, qui a conservé au moins une partie de son mobilier qui était le sien au moment de son occupation, qui comprend une équipe de conservation, et qui est ouvert aux visites comme n'importe quel musée. Certaines salles peuvent être aménagées en musée classique ou en centre d'interprétation »¹. À l'instar des châteaux vaudois d'Oron, de Coppet, ceux, bernois, de Jegenstorf, Oberhofen, Spiez et Hünegg, argoviens de Heidegg et Wildegg, par exemple, il remplit ces conditions depuis son ouverture au public en 1922 Ill. 18. La récente refonte de sa muséologie a accentué la partie dévolue à la médiation d'un ensemble mobilier et décoratif dont la découverte ne va plus de soi. Elle demande en effet des connaissances sur l'histoire et l'histoire de l'art suisses qui ne sont guère enseignées dans le cadre scolaire et partiellement, seulement, dans le cadre académique. Pourtant, et le nouveau musée du château le prouve bien, la collection présentée à La Sarraz est un vrai livre d'histoire en soi. Grâce à l'apport fondamental des archives de la famille de Gingins qui possède la seigneurie de 1542 à 1893, les objets présentés gagnent une valeur mixte, artistique et historique, dont cette publication cherche à présenter quelques exemples pertinents. Que nous racontent donc portraits, meubles et objets d'un quotidien aujourd'hui lointain ?

Un musée dans le château

Le château n'a pas toujours été un musée, bien loin s'en faut. Jusqu'à l'ouverture du Musée romand en 1922 selon le vœu du dernier propriétaire, Henry de Mandrot, neveu d'Aymon de Gingins, ultime représentant de sa lignée, l'édifice a toujours été habité, avec plus ou moins de régularité. Mais depuis la fin du XVIII^e siècle et surtout depuis les travaux de rénovations menés par le châtelain et historien Frédéric de Gingins, le bâtiment, relativement confortable, était habité à la belle saison par une famille plus ou moins élargie. Passionné par le Moyen Âge et son histoire familiale, Frédéric de Gingins fait l'acquisition de différentes pièces de mobilier

1 Desvallées, André et Mairesse, François (dir.), *Dictionnaire encyclopédique de muséologie*, Paris, Armand Colin, 2001, p. 574, cité par Bieri Thomson et Pradervand, 2014, p.107.



Ill. 19 Vitrail armorié de la salle des chevaliers, avec les blasons des différentes branches et familles alliées aux Gingins, 1830.

– en partie des faux d'ailleurs – pour remeubler le château dans le goût qu'on estime alors médiéval, mais aussi d'objets précieux autrefois détenus par sa famille, dont le célèbre *Livre d'Heures* de Jean de Gingins, qui trône dès lors dans le grand salon → p. 114. Les travaux menés au château prennent alors deux tendances opposées : d'une part, aménagements dans le goût néogothique renforçant le caractère historique et dynastique de la demeure, d'autre part, apports dans un goût néoclassique, à la mode du temps donc, servant sans doute à rappeler que le château n'est justement pas un musée mais bien une maison familiale du XIX^e siècle. La bibliothèque est ainsi aménagée dans le goût moderne, mais elle abrite des ouvrages du XVIII^e siècle notamment, réunion de plusieurs collections d'ancêtres de Frédéric ; la grande salle arbore un nouveau portique de

goût antique, qui voisine avec des vitraux néomédiévaux particulièrement précoces (1830) Ill. 19 ; enfin, le grand salon et son élégant décor des XVIII^e et XIX^e siècles montrent, outre le *Livre d'Heures* déjà cité, des portraits remontant jusqu'au XVI^e siècle, dans un mélange anachronique qui raconte l'histoire jugée glorieuse de la dynastie.

En effet, dès la fin du XVIII^e siècle, plusieurs rameaux familiaux s'étaient éteints, faute de descendants. De nombreux tableaux (dont au moins 70 portraits) proviennent de la succession d'Antoine-Charles de Chevilly (1766-1823) Ill. 20 qui les tenait de son père, Wolfgang-Charles de Gingins, l'une des figures importantes de la famille. Ce dernier avait recueilli les « collections » léguées par ses deux parents Rodolphe-Philippe, seigneur d'Orny (1732-1760), et Victor, seigneur de Moiry (1708-1776). Il avait d'ailleurs fait procéder à la réparation de quatre portraits par le peintre [Jakob Samuel] Maurer, spécialisé dans ce domaine². Le même phénomène, moins bien documenté toutefois, s'opère pour le mobilier Ill. 21. En grande partie bernois, il trahit la double appartenance de la famille sous l'Ancien Régime, à la fois détentrice de droits seigneuriaux dans la région de La Sarraz mais également membre du patriciat bernois, grâce à une politique matrimoniale bien menée. Une partie des membres de la famille, à l'instar de Wolfgang-Charles, membre du Grand Conseil bernois, puis même Trésorier romand (soit ministre des finances du Pays de Vaud), résidait à Berne. Ceci explique la fabrication par des grands noms de l'ébénisterie de cette ville – Funk, Äbersold, Hopfengärtner – mais aussi par d'autres, moins connus (Franz Abraham Isenschmid, Johannes, Meybert, Mühlmann, Rüffenacht, Weber, Weibel, Wittenbach, etc.), régulièrement attestés dans les livres de raison de différents membres de la famille³, mais aussi le nombre de portraits dus à des peintres bernois ou établis au moins durant un temps dans la capitale de la République : [Johann Ludwig ?] Aberli (1723-1786), Emanuel Handmann, [Johann Joseph ?] Kauffmann, [Franz Anton] Krauss, Friedrich Oelenhainz, [Johann Rudolf ?] Studer, pour ne citer que les plus célèbres ou les plus fréquemment attestés. Ainsi, par le truchement de ces

2 ACV, C 446/3, Livre de raison de 1783-1799 (Wolfgang-Charles de Gingins), 26 novembre 1785. Maurer restaure notamment des peintures à l'hôtel de ville de Berne et dans d'autres villes de Suisse. Il prépare aussi des couleurs pour les peintres (Brun, 1908, p. 342).

3 Notamment : Amédée-Philippe de Gingins, Victor d'Orny et Wolfgang-Charles de Chevilly.



Ill. 20 Anonyme, Armoiries de Charles de Gingins-Chevilly, début du XIX^e siècle, aquarelle sur papier, 50 x 36 cm. MCAH coll. Château de La Sarraz (MURO 167).



Ill. 21 Aménagement du salon de musique en 1972.

P
A
T
R
I
M
O
N
I
E
S

regroupements patrimoniaux autrefois réalisés sur un territoire unifié – la République de Berne – mais actuellement conservés en terres vaudoises, le château de La Sarraz abrite la plus importante collection de mobilier et de peinture bernoises hors sol, si l'on peut dire, très représentative de celles qui existent encore dans certains châteaux en mains particulières et donc non visibles par le public⁴.

D'une collection... aux autres

L'ouverture du Musée romand, voulu par Henry de Mandrot comme un outil de la construction d'un sentiment patriotique mais aussi comme un complément (ou une concurrence) au Musée national établi à Zurich et

4 Notamment les châteaux d'Oberdiessbach (famille von Wattenwyl) et de Burgistein (famille von Graffenried).

dans lequel la Suisse romande n'avait qu'une part très congrue, amène au château toute une série d'objets dont le lien avec l'histoire du lieu est moins direct. Témoignant de l'histoire et de l'artisanat régionaux, des coffres, des armes à feu, des objets liturgiques catholiques, des dessins et des estampes, du mobilier, sont ainsi reçus en don par la Société du musée ou achetée par elle à l'instar des stalles de la commanderie de La Chaux → p. 78. Toutefois, le projet de Mandrot est à la peine : les années 1920 sont moins marquées par le goût pour l'histoire que par l'appétence pour la modernité et la crise économique ne facilite pas le développement du Musée. En outre, après le décès du dernier châtelain, sa veuve, Hélène de Mandrot, née Revilliod, occupe le château et y crée, signe des temps, une Maison des Artistes, sorte de résidence pour des créateurs d'avant-garde dans des domaines aussi variés que la peinture, l'architecture ou le cinéma. Deux congrès s'y créent (Congrès international d'architecture moderne CIAM en 1928, et Congrès international du cinéma indépendant CICI l'année suivante), attirant au château des artistes dont le livre d'or témoigne de la renommée. Ils offrent des œuvres à la châtelaine en guise de reconnaissance, des dessins (Paul Citroën, Helge Dahlmann, Le Corbusier, Finlandia Von der Mühl) I11.22, des peintures (Xanti Schawinsky, Serge Brignoni) et des céramiques (Auguste Bastard, Jan et Joël Martel, Paul Ami Bonifas)⁵. Ce projet de Maison des Artistes faisait suite à un premier, mal documenté, celui d'une école de broderie permettant aux jeunes femmes d'acquérir un statut d'artiste par l'une des techniques qui leur était alors volontiers assignée. Quelques œuvres typiques de l'esthétique des années 1910 se retrouvent ainsi encore conservées au château, témoignant, avec discrétion, de cette phase de son histoire.

À cette étape se referme la constitution d'une collection qui raconte l'histoire des propriétaires du château et de leur mode de vie. On constate au sein d'un seul édifice la variété immense des objets conservés et juxtaposés : un portrait de Handmann voisine un dessin de Moholy Nagy ; un fauteuil de l'ébéniste du roi Louis XVI, Louis Boulard, un coffre Renaissance neuchâtelois ou une chaise de jardin avant-gardiste ; des assiettes en porcelaine de Chine de la Compagnie des Indes I11.23, d'autres en faïence

⁵ Pour les céramiques : https://ceramica-ch.ch/fr/glossary/chateau-de-la-sarraz-vd-musee-romand-et-maison-des-artistes-cls/#q=%3A*, consulté le 01.02.2024. Voir aussi ici-même la contribution de Tiziana Andreani → p. 90.

P
A
T
R
I
M
O
I
N
E
S



I11.22 Charles-Édouard Jeanneret-
Gris dit Le Corbusier, *Ozon 40*,
Vichy 41, 1940-1941, aquarelle sur
papier, 72 x 62 cm. MCAH, coll.
Château de La Sarraz (MURO 296).



Ill. 23 Plat de service en
porcelaine de Chine, 1690-1710, 32 cm.
MCAH, coll. Château de La Sarraz
(MURO 1272).

de Strasbourg, Lunéville, Moustiers; l'argenterie de Lausanne (Papus et Dautun, Pottin, Gély) se mélange à la production bernoise et anglaise...

Ill. 24 Au-delà du joyeux désordre et du sentiment un peu nostalgique créé par ces milliers d'objets se dessinent donc plusieurs histoires, celle, quotidienne, d'une famille de seigneurs, et celle plus mémorielle qu'elle écrit pour la postérité, triant, cataloguant⁶, et, sans doute, jetant...

6 De nombreux tableaux portent des indications généalogiques sur leur revers, témoignant d'un souci de préservation de la mémoire des noms et des titres (Decrausaz, 2013, pp. 35-42).

Du château au musée

L'ouverture du château en 1922 en tant que Musée romand permettait avant tout de visiter les pièces anciennes du rez-de-chaussée dans laquelle étaient disposées de manière assez hétéroclite les objets les plus anciens de la collection: meubles, portraits, armes et trophées de chasses, juxtaposés sans considération de style ou d'époque, dans une perspective donc très différentes des *period rooms* qui, depuis le début du siècle, font la réputation des musées suisses et qui cherchent à rendre

P
A
T
R
I
M
O
I
N
E
S



Ill. 24 Théière en argent
aux armoiries de Gingins et son
présentoir, Papus et Dautun, Lausanne,
fin XVIII^e siècle, 22 x 11 x 15 cm.
MCAH, coll. Château de La Sarraz
(MURO 1395).

une ambiance aussi authentique que possible de l'habitat d'une époque⁷. Mais la même année s'ouvrait aussi la Maison des Artistes : cohabitent dès lors les visiteurs du Musée, et les appartements de Mme de Mandrot et de ses excentriques invités. On ne possède guère de sources concernant cette période en ce qui concerne les collections historiques ; vraisemblablement un peu délaissées, elles servent de décor un peu poussiéreux aux séjours des artistes venus du monde entier. On sait que les membres du XIV^e Congrès International d'Histoire de l'Art organisé par le professeur Paul Ganz en septembre 1936, prévu de manière itinérante, fait une visite du château. En effet, le programme prévoit des « excursions consacrées à la visite de petites villes situées en partie à l'écart des parcours habituels et à celle d'églises, couvents ou châteaux isolés qui, soit par leur architecture, soit par les objets qu'ils renferment, représentent dans leur ensemble une partie importante des trésors d'art suisses. Par la visite de collections publiques et privées, des expositions spéciales, la possibilité sera offerte aux congressistes de voir tout ce qui, en Suisse, est plus spécialement digne de retenir leur attention »⁸. Visiblement, les collections conservent leur intérêt.

Après la mort d'Hélène de Mandrot-Revilliod en 1948, le château est désormais dirigé par un conservateur, en l'occurrence Charles Knébel, descendant du peintre homonyme, dont il possède un grand nombre d'œuvres, ainsi que celles du père adoptif de ce dernier, François Kaiserman (1765-1833), formé à Rome par Louis Ducros⁹ ; s'y ajoutent des aquarelles de Jean-François Knébel (1789-1822), neveu de Kaiserman. Les trois pièces de l'appartement dit Knébel, sans doute réaménagées dans la deuxième moitié du XIX^e siècle, abritent dès lors ces œuvres ainsi que des pièces de mobilier qui auraient meublé la maison de Kaiserman à Rome [I11.25](#). Charles Knébel lègue aussi ses propres collections au Musée romand, notamment de la porcelaine de Nyon. On peut lire dans cette mutation tout à fait circonstancielle du château en musée une évolution assez courante et dont rend bien compte la définition citée en introduction : le château-musée est un « espace muséal [...] qui a conservé au moins une partie de son mobilier qui était le sien au moment de son occupation [...] »

⁷ Sonderegger, 2019.

⁸ *Schweizer Kunst*, 1, 1936, p. 6.

⁹ Hauptman, 2005.

qui est ouvert aux visites comme n'importe quel musée. Certaines salles peuvent être aménagées en musée classique ou en centre d'interprétation »¹⁰. Les visiteurs ont alors accès à une quinzaine d'espaces, entre les salles historiques du château, de la famille Knébel, et une ancienne cuisine aménagée en salle d'exposition de porcelaine avec des vitrines. Charles Knébel demeure le conservateur du Musée romand à La Sarraz jusqu'à son décès en 1964, à 89 ans. Le château-musée semble être resté ensuite pratiquement inchangé jusque dans les années 1990 [I11.18](#) et [21](#), contribuant non seulement à la préservation des collections, mais aussi à celle de leur disposition dans les différents espaces du monument, contribuant ainsi à la compréhension de cet ensemble aussi complexe que passionnant.

P
A
T
R
I
M
O
I
N
E
S

Bibliographie

- Brun, Carl (dir.), *Schweizerisches Künstler-Lexikon*, vol. II, Frauenfeld, Huber, 1908.
- Bieri Thomson Helen, Pradervand Brigitte, « Châteaux et musées, une relation contre nature ? », in *RHV*, 122, 2014, pp. 105-123.
- Decrausaz, Denis, « Les portraits des Gingins par Pierre Guillibaud, ou Les désirs de paraître d'une famille patricienne », in *Monuments vaudois*, 4, 2013, pp. 35-42.
- Hauptman, William (dir.), *Peindre l'Italie : Keiserman et Knébel : deux Vaudois à Rome vers 1800*, Lausanne, Musée historique de Lausanne, 2005.
- Sonderegger, Christina (dir.), *Period rooms : die Historischen Zimmer im Landesmuseum Zürich, Zurich*, Scheidegger und Spiess, 2019.
- *Schweizer Kunst*, 1, 1936.

¹⁰ Desvallées et Mairesse, 2001, cf. supra note 1, p. 574.



Ill. 25 Aménagement
des appartements Knébel, 2024.

Élaborer le portrait de sa famille : les arbres généalogiques des Gingins

Gilles Brodard



I11.26 Vue de la grande bibliothèque avec l'arbre généalogique de 1752.

Si la bibliothèque du château de La Sarraz est surtout connue pour sa collection de livres anciens, elle conserve également un ensemble, fort intéressant, de quatre arbres généalogiques exposés dans la pièce I11.26. Les deux œuvres les plus anciennes, soit des aquarelles consacrées à la famille de Gingins, se révèlent remarquables à de multiples égards (ancienneté, qualité de représentation, nombre d'individus en présence, etc.). Le premier arbre, daté de 1749, se concentre sur la branche cadette d'Orny, comme le suggère son intitulé I11.27. Le second, probablement réalisée en 1752, a pour ambition, selon son titre, de présenter l'intégralité des membres de la famille I11.26 & 28.

Forme, structure et contenu

P
A
T
R
I
M
O
I
N
E
S

Les deux chênes prennent racine dans un environnement champêtre, avant de s'élever sur un fond vierge. Le registre inférieur du premier arbre repose sur une plateforme circulaire végétalisée, relativement sobre en comparaison de la partie basse de la seconde œuvre, qui présente une composition plus élaborée, constituée d'un sol légèrement accidenté, traversé par deux ou trois sentiers et recouvert de divers végétaux (mousse, herbe, plantes, souche et racines) et minéraux (cailloux et gros blocs de pierre). Dans les deux cas cependant, les principales fonctions assumées par ce registre sont les mêmes. Il s'agit en premier lieu d'indiquer l'objet de l'œuvre dont le titre est inscrit sur un cartouche doté d'un élégant cadre asymétrique, appuyé contre la base du tronc. D'un côté apparaît la Renommée, tenant sa trompette et, sur un petit écu ovale, la devise (*Cum Deo omnia*), le cri (*Fortitudo*) et les armes (*d'argent au lion de sable, billeté de même*) de la famille, et de l'autre, une palme, c'est-à-dire l'attribut de la Victoire, une figure allégorique fréquemment associée à la précédente. En outre, cinq écus posés sur le sol et alignés de part et d'autre de la base du tronc arborent les armoiries familiales et leurs variantes (« Gingins écartelé aux Joinvilles », etc.). L'ordre de figuration, la forme des écus, les armes et leurs ornements extérieurs spécifiques (tenants, casques, lambrequins, couronnes et cimiers) sont rigoureusement identiques sur les deux œuvres.

Les arbres se développent en adoptant des principes structurels assurant une bonne lisibilité des généalogies représentées, avec un tronc rectiligne placé au centre et sur lequel se succèdent, de bas en haut, les pères et



I11.27 «Filiation de Messire Victor de Gingins, seigneur d'Orny [...]», 1749, 130 x 40 cm. MCAH coll. Château de La Sarraz (MURO 462).

fil de la lignée considérée comme principale, et des individus alignés horizontalement par génération. Ainsi, nous pouvons sans grande peine retrouver un membre de la famille au sein de la composition ou calculer le degré de parenté entre deux personnes. Au total, les œuvres comptent chacune dix-neuf générations et plusieurs centaines d'individus. Ces généalogies descendantes de type patronymique commencent, dans la partie basse du tronc, par un certain Aymon I^{er}, seigneur de Gingins, ayant vécu – nous dit-on – autour de l'an 1100, et s'achèvent par des membres de la famille nés au cours de la première moitié du XVIII^e siècle et présentés, par leur emplacement au sein du réseau de branches, comme des descendantes et descendants du seigneur.

P
A
T
R
I
M
O
N
I
N
E
S



I11.28 Registre inférieur de l'arbre généalogique de 1752, aquarelle sur papier, 165 x 184 cm. MCAH coll. Château de La Sarraz (MURO 456).



I11.29 Détail de l'arbre de 1749.

Chaque Gingins fait l'objet d'une brève notice biographique inscrite sur un large phylactère, suffisamment précise pour identifier un membre de la famille et distinguer les homonymes I11.29. Au-dessus figure un premier écu destiné aux Gingins de naissance; les armes correspondent à celles du registre inférieur, facilitant ainsi la visualisation des principales branches. En outre, les religieux se distinguent par les éléments surmontant leur écu, allant d'une simple croix pour un Jean, prêtre en 1319, à un ensemble formé d'une crosse, d'une mitre et d'un chapeau muni d'une cordelière à houppes pour Aymon, élu évêque de Genève en 1513. L'écu du laïc est pour sa part jumelé à un deuxième lorsque celui-ci s'est marié; les unions en secondes noces sont signalées par l'ajout d'un troisième écu armorié.

Contexte de création

La fin des recherches généalogiques, dont les arbres constituent la synthèse graphique, peut être datée à partir de l'analyse des notices. Les noces d'Henriette de Gingins et de Jean Thormann en 1747 sont le dernier évènement mentionné par l'œuvre de 1749. Cette datation est par

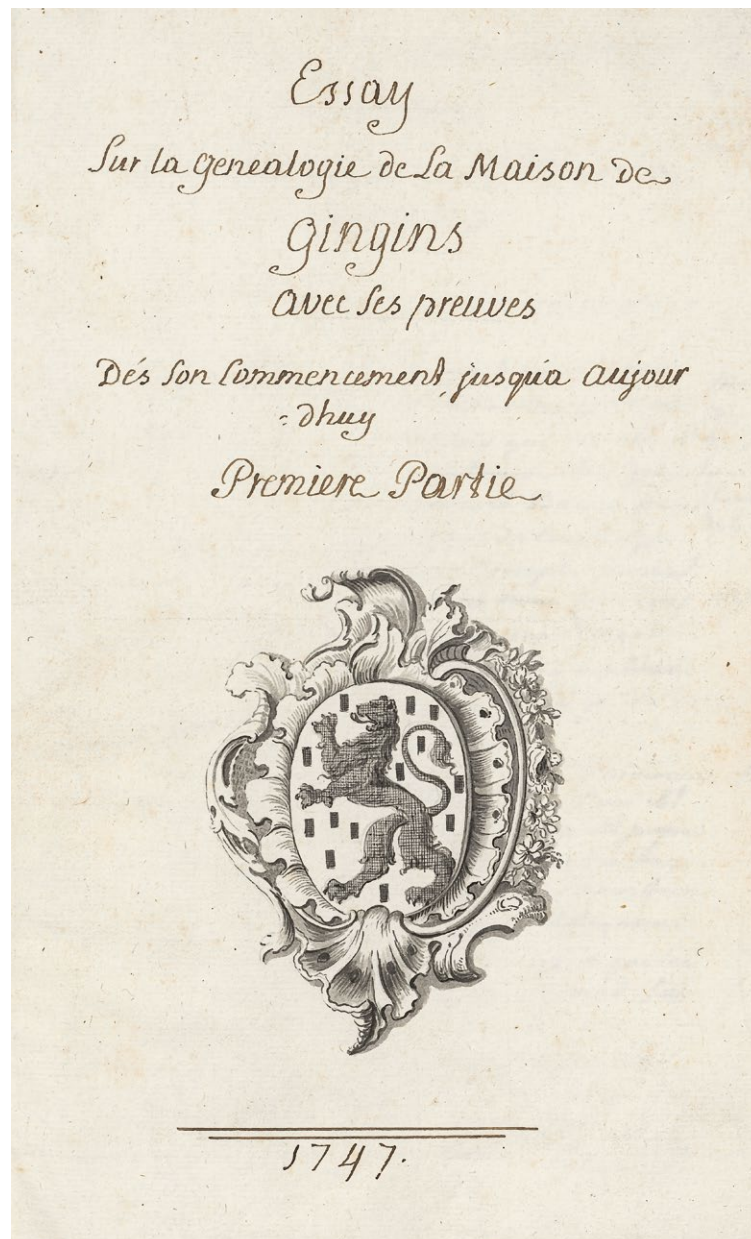
ailleurs confortée par l'absence de l'information – pourtant présente sur l'autre arbre – selon laquelle Wolfgang-Charles et Rodolphe-Philippe auraient obtenu le grade de capitaine en 1751. La seconde œuvre, non datée, signale pour sa part que trois membres de la famille «vi[ven]t encore en 1752». À cette formule explicite en matière de datation s'ajoute la mention du décès d'Aimée au mois de mai de la même année; la mort en novembre 1753 de Catherine Gossuard, épouse de David-François de Gingins, n'est en revanche pas signalée.

Quant à l'auteur de la généalogie, il s'agit de l'érudit de la famille au XVIII^e siècle, soit Victor de Gingins, seigneur de Moiry (1708-1776). Ses recherches sur le sujet ont, semble-t-il, commencé entre son mariage (1740) et son entrée au Conseil souverain de Berne (1745), tandis que le résultat de son «Essay sur la genealogie de la Maison de Gingins» fait l'objet d'au moins cinq volumes manuscrits (1747-1751)¹ I11.30. Au-delà de leur contemporanéité, les deux types de documents présentent trop de similarités compositionnelles, textuelles et héraldiques pour que les arbres ne soient pas directement issus de la généalogie établie par le seigneur de Moiry.

Dans ce contexte, l'arbre de 1749 a selon toute vraisemblance été réalisé à la demande d'un autre Victor de Gingins, seigneur d'Orny (1690-1758), dont le nom apparaît dans le titre et autour duquel l'arbre s'organise. L'idée venait peut-être du généalogiste, un cousin germain avec qui il entretenait une relation ponctuée de rencontres au château d'Orny, notamment à la fin des années 1740². Par la suite, le seigneur de Moiry fait don à son homonyme d'une luxueuse version de sa généalogie en deux volumes

1 La première version connue de la généalogie du seigneur de Moiry se présente sous la forme de deux volumes datés de 1747 et 1748 (ACV, P Château de La Sarraz, A 10/1 et 10/2). La seconde, de 1750 et 1751, est celle offerte par le généalogiste à Victor de Gingins, seigneur d'Orny; cette version se compose également de deux volumes manuscrits (ACV, P Château de La Sarraz, A 11/1 [1751] et A 11/2 [1750]). Les Archives cantonales vaudoises conservent en outre, sous la cote P Château de La Sarraz A 11/3, une «photocopie d'une copie de P Château de La Sarraz, A 11/1 (effectuée en 1982 sur un manuscrit momentanément en main de M. de Goumoens)» (ACV, P Château de La Sarraz, inventaire [mise à jour du 23.03.2019], p. 22).

2 ACV, P Château de La Sarraz, C 384, folios non numérotés.



Ill. 30 «Essay sur la genealogie de la Maison de Gingins [...] Premiere partie. 1747», page de titre (ACV, P Château de La Sarraz, A, 10/1).

P
A
T
R
I
M
O
I
N
E
S

(1750-1751)³; de même, l'élogieuse dédicace du généalogiste présente en début d'ouvrage témoigne elle aussi des liens étroits unissant les deux hommes⁴. Quant au second arbre, il pourrait s'agir d'une commande du seigneur de Moiry lui-même. Certains volumes manuscrits contiennent déjà une représentation graphique des dix premières générations, fractionnée en plusieurs parties d'arbre en raison de l'espace limité des folios. Il est par conséquent envisageable que le généalogiste, une fois la rédaction de son œuvre achevée, eût envie de voir figurer la synthèse finale de ses recherches au sein d'une seule et même représentation.

Quant à leur exécution peinte, les arbres ne sont pas signés et aucune source consultée ne désigne directement un artiste. Toutefois, l'analyse stylistique suggère que les deux œuvres et les arbres présents dans la généalogie manuscrite pourraient être de la même main. D'où l'intérêt d'une mention de l'un des livres de raison du seigneur de Moiry: «le 13 [août 1751] au peintre Aberli pour mon livre. 30 [livres]»⁵. L'ouvrage en question ne peut être que l'un des volumes de sa généalogie; au vu du prix indiqué, le travail réalisé par le peintre est conséquent et ne se limite pas au simple dessin de l'écu armorié décorant la première page⁶; enfin, le patronyme mentionné renvoie au célèbre artiste bernois Johann Ludwig Aberli (1723-1786). Le traitement du registre inférieur de second arbre conforte sensiblement cette hypothèse.

Fonctions et usage

Confrontée aux généalogies de la famille établies au XX^e siècle⁷, celle du seigneur de Moiry s'avère assez fiable pour son époque, en particulier dans la partie haute de l'arbre de 1752 où figure l'essentiel de la descendance du seigneur Jean (vers 1385-1461). Les exceptions sont, d'une part, une quarantaine de Gingins morts jeunes, peut-être considérés alors

3 ACV, P Château de La Sarraz, A 11/1 [1751] et A 11/2 [1750].

4 ACV, P Château de La Sarraz, A 11/2, ff. 3 et 4. À signaler par ailleurs, la présence, sur le premier folio de ce volume, d'un portrait gravé du généalogiste.

5 ACV, P Château de La Sarraz, C 384, folio non numéroté.

6 À titre de comparaison, le buffet muni d'une glace acheté en août 1753 pour son épouse et réalisé par Johann Friedrich Funk l'Ancien lui coûte 20 livres (ACV, P Château de La Sarraz, C 384, folio non numéroté).

7 *Almanach généalogique suisse*, 1933, pp. 257-268, et 1951, pp. 145-153; Reymond, 1935, pp. 49-112.

comme n'ayant pas véritablement participé à l'histoire familiale – leur absence permettant aussi d'alléger l'arbre, déjà bien fourni à cet endroit –, et d'autre part, six femmes ayant pour la plupart épousé un seigneur ou un châtelain, que le généalogiste n'aurait sans doute pas hésité à indiquer s'il avait eu connaissance de leur existence. Au contraire, la partie basse, soit celle commune aux deux arbres, montre les limites de ce type de recherches antérieures à l'avènement de la généalogie en tant que science auxiliaire de l'histoire. Huit femmes et hommes des XII^e, XIII^e et XIV^e siècles n'y figurent pas, tandis que moins de quinze Gingins sur les trente-trois mentionnés sont correctement identifiés. Certaines erreurs semblent avoir été commises de bonne foi; d'autres, en revanche, interrogent sur les intentions du seigneur de Moiry, notamment en ce qui concerne des mentions des degrés inférieurs (des religieux de haut rang et les deux premiers seigneurs de Gingins, a priori inventés de toutes pièces).

Si ces recherches sont de prime abord l'œuvre d'un passionné de l'histoire de sa famille, réalisée par intérêt personnel, la généalogie contenue dans les volumes et, davantage encore, sa représentation sous forme d'arbres soigneusement élaborés et décorés, remplissent également des fonctions sociales et familiales. En ce milieu du XVIII^e siècle, l'élaboration d'une généalogie et la création de telles œuvres sont l'apanage d'une partie seulement de l'élite patricienne. L'ancienneté de la lignée principale, noble, le statut des ancêtres et la qualité des alliances participent à légitimer – et ainsi à assurer – le rang des vivantes et vivants (une quarantaine en 1752), tout en favorisant une certaine conscience de famille ou de branche, susceptible de renforcer la cohésion de leurs membres. En outre, les deux arbres, en tant que constructions impliquant des choix, assument chacun un rôle qui leur est propre. Celui de 1749 focalise l'attention sur Victor, seigneur d'Orny, et se limite à mentionner les chefs des autres branches cadettes et non leur descendance. De même, la prestigieuse lignée des barons de La Sarraz s'interrompt brusquement avec Sébastien qui perd la place d'honneur représentée par le tronc au profit de son frère cadet Jean-François (1585-1655), fondateur de la branche d'Orny et arrière-grand-père du probable commanditaire. Ce dernier, au centre de ses contemporains, se retrouve ainsi dans le prolongement de ses dix-sept aïeuls, réels ou prétendus. Au-dessus de lui, dans l'axe, son fils aîné, prénommé Victor également, se présente alors comme son successeur naturel. Ce choix de représentation amène

N
◦
7

Amédée-Philippe (1731-1781) à occuper une place excentrée, alors même que ce membre de la branche d'Orny a obtenu la baronnie de La Sarraz par le biais de son oncle maternel Rodolphe-Victor. Quant au second arbre, centré sur les seigneurs de Gingins et les barons de la Sarraz, il rend compte de l'ampleur de la famille et, par là même, de sa puissance au vu du nombre et du statut de ses membres; y figurent précisément 212 notices, 346 individus et 349 écus armoriés.

Enfin, l'usage précis de ces œuvres nous échappe. Étaient-elles à l'origine encadrées et accrochées à la manière d'un tableau? L'absence de traces anciennes de cadre et les dimensions des arbres rendent cette hypothèse peu probable. Toutes deux comptent également des marques de pliage et d'enroulement, évidemment indatables. Mais au vu de la qualité d'exécution, un affichage ponctuel semble cependant vraisemblable. Les propriétaires auraient pu occasionnellement les présenter à leurs invités, avant de les replacer dans leurs bibliothèques respectives.

P
A
T
R
I
M
O
I
N
E
S

Bibliographie

- *Almanach généalogique suisse*, Bâle, vol. 5, 1933, pp. 257-268.
- *Almanach généalogique suisse*, Zurich, vol. 8, 1951, pp. 145-153.
- Reymond, Maxime, « Gingins », in *Recueil de généalogies vaudoises*, Lausanne, vol. 2, 1935, pp. 49-112.

Les copies des portraits d'apparat de membres de la famille de Gingins

Elisa Janner



Ill. 31 Anonyme, Portrait posthume de François II de Gingins (1506-1578), XVIII^e siècle, huile sur toile, 39 x 32 cm. MCAH, coll. Château de La Sarraz (CLS 10056 / MURO 1186).

N
◦
7

P
A
T
R
I
M
O
N
I
E
S

Sept portraits de dimensions réduites des membres de la famille de Gingins se distinguent comme un ensemble cohérent parmi les tableaux faisant partie des collections du château de La Sarraz. Bien que l'on ignore s'il est complet, il fait état d'une volonté de représenter les membres de cette famille selon une logique généalogique. Barons de La Sarraz du XVI^e au XVII^e siècle, ces personnalités sont identifiées par des inscriptions à l'encre, dont certaines difficilement lisibles, situées au dos de la toile.

Le groupe comprend les portraits de François II de Gingins (1506-1578, premier baron de La Sarraz à partir de 1542) et des deux fils issus de son mariage avec Marguerite de Gingins: Jean-François de Gingins (1526-1562) et Michel-Cathelin de Gingins (1531-1599); celui de Joseph II de Gingins (1554-1623), fils de Jean-François; de Jean-François II de Gingins (1585-1655) et d'Albert de Gingins (1592-1664), fils de Joseph II et de Barbara von Stein; et finalement, le portrait de Joseph III de Gingins de la branche d'Orny (1635-1709), fils de Jean-François II et de Jeanne de Praroman¹. Deux de ces tableaux (Michel-Cathelin de Gingins et de Joseph II de Gingins) sont visibles au sein du parcours de visite permanent du château. Les autres sont conservés, depuis 2023, dans les dépôts du Musée cantonal d'archéologie et d'histoire de Lausanne.

Le format des tableaux (39 cm x 32 cm) et les sujets représentés en position frontale ou de trois-quarts coupée à mi-cuisse, confèrent unité et cohérence à l'ensemble, comme il est de coutume pour des portraits destinés à former une galerie d'ancêtres. Plusieurs toiles présentent un noircissement du dos et des craquelures de la couche picturale à l'huile particulièrement marquées. Ces altérations ont très probablement été provoquées par un échauffement graduel du support, suggérant que l'ensemble des tableaux était initialement accroché à proximité d'un corps de chauffage. Non signés, l'attribution et la date d'exécution des portraits demeurent inconnues. Les incohérences et variations stylistiques ainsi que les écarts qualitatifs en termes de technique suggèrent

1 Gutscher, Saugy Cottier et Feihl, 2001, pp. 3-6; Reymond, 1927. Il s'agit respectivement de: CLS 10056 / MURO 1186; CLS 10065 / MURO 224; CLS 10078 / MURO 225; CLS 10076 / MURO 3240; CLS 10079 / MURO 223; CLS 10050 / MURO 485; CLS 10075 / MURO 353.



I11.32 Bartholomäus Sarburgh,
Portrait de François II de Gingins
(1506-1578), 1620-1623, huile sur toile,
103 x 76 cm. MCAH, coll. Château
de La Sarraz (MURO 535).

qu'ils ont été réalisés par des mains différentes et potentiellement en plusieurs commandes. Probablement réalisés au cours du XVIII^e siècle si l'on se fie à une analyse stylistique – une datation que les inscriptions en écriture cursive au verso des toiles tendent à confirmer –, ces portraits reprennent toutefois des motifs, des costumes et des postures des XVI^e et XVII^e siècles. Des mentions issues des livres de raison de Victor de Gingins (1708-1776), de Wolfgang-Charles de Gingins (1728-1811) et d'Amédée-Philippe de Gingins (1731-1783) témoignent de l'achat de plusieurs portraits de format réduit au cours du XVIII^e siècle. Ces documents attestent que durant cette période, les châtelains commandent et achètent régulièrement des copies bon marché de portraits de petit format réalisées d'après des tableaux plus anciens faisant partie du patrimoine du château². Il ne semble ainsi pas exagéré de proposer un lien entre ces données d'archive et les peintures qui nous intéressent ici.

P
A
T
R
I
M
O
I
N
E
S

Quatre tableaux de cet ensemble ont été exécutés d'après des portraits d'apparat de Gingins de grand format conservés au château. Le petit portrait de François II de Gingins en tenue de chevalier I11.31 est une copie fidèle du portrait d'apparat posthume datable de la première moitié du XVII^e siècle et signé par Bartholomäus Sarburgh, aujourd'hui exposé dans le grand salon I11.32 / → p. 120. Né en 1590 puis formé à La Haye dans l'atelier de Jan Antonisz van Ravesteyn, Sarburgh installe son atelier à Berne entre 1620 et 1623; il travaille par la suite en tant que portraitiste, exécutant un grand nombre de commandes pour les patriciens bernois³. Faisant preuve d'une bonne maîtrise technique, l'auteur du petit tableau reproduit avec minutie les effets de lumières et de contrastes entre le fond, la figure et les éléments de costume, telle que la blancheur de la fraise. Il parvient aussi à capturer l'intensité du regard de François II dans le tableau de Sarburgh et se montre capable, comme dans l'original, de rendre les différentes textures tels que l'aspect crépu de sa moustache et de sa barbe, ou la légèreté et la souplesse des tissus en soie blanche.

² Des mentions de paiements à des peintres pour des portraits de petit format et des copies sont contenues dans les livres de raison suivants: ACV, P Château de La Sarraz, C 384, Livre de raison de Victor de Gingins, sgr de Moiry, ancien bailli d'Yverdon, 1733-1756; ACV, P Château de La Sarraz, C 446 / 1, Livres de raison et rentier de M. de Chevilly (Wolfgang-Charles), 1753-1769; ACV, P Château de La Sarraz, C 487, Livre de raison de Amédée-Philippe, 1765-1767.

³ Bättschmann, 2008, pp. 347-356.



I11.33 Anonyme, Portrait posthume de Jean-François de Gingins (1526-1562), XVIII^e siècle, huile sur toile, 39 x 32 cm. MCAH, coll. Château de La Sarraz (CLS 10065 / MURO 224).

Le portrait de Sarburgh sert aussi de modèle au portrait de Jean-François de Gingins I11.33. Dans ce cas, le peintre de la copie reprend quasiment tel quel le contour du corps du François II de Sarburgh; en revanche, le buste et le visage de la figure font référence à un autre portrait d'apparat de Jean-François daté de la deuxième moitié du XVI^e siècle et exposé dans l'actuelle salle des chevaliers⁴. Le col à larges rabats de forme triangulaire

4 MURO 483.

– marqueur vestimentaire typique du XVI^e siècle – souligne le visage du sujet, dont les traits sont fidèlement reproduits d'après l'original. L'auteur de la copie équipe néanmoins le fond assombri de la peinture d'un angle de meuble et d'un rideau rouge, éléments typiques des portraits du XVII^e siècle. Le traitement pictural est toutefois moins élaboré et plus aplati que celui de la copie de François II de Gingins.



I11.34 Anonyme, Portrait posthume d'Albert de Gingins (1592-1664), XVIII^e siècle, huile sur toile, 39 x 32 cm. MCAH, coll. Château de La Sarraz (CLS 10050 / MURO 485).



Ill. 35 Anonyme, Portrait postume de Joseph III de Gingins (1635-1709), XVIII^e siècle, huile sur toile, 39 x 32 cm. MCAH, coll. Château de La Sarraz (CLS10075 / MURO 353).

Toujours situé dans la salle des chevaliers, le portrait d'apparat en buste, postume, d'Albert de Gingins, non attribué et daté de la première moitié du XVII^e siècle⁵, est également utilisé comme modèle pour la copie correspondante Ill. 34. Réalisée sur une toile remployée, celle-ci montre Albert de Gingins debout devant un fond brun, vêtu d'une tenue de chevalier couleur ocre, son épée à la ceinture. Un col brodé, accessoire

⁵ MURO 525.

typique de la première moitié du XVII^e siècle, recouvre ses épaules. Le traitement pictural est peu soigné, tant dans la gestion des effets d'ombre et de lumière que de la profondeur, et il donne un aspect relativement rigide à la figure, voire terne en raison de l'absence de superposition des

P
A
T
R
I
M
O
I
N
E
S



Ill. 36 Johannes Dünz, Portrait de Joseph III de Gingins (1635-1709), fin du XVII^e-début du XVIII^e siècle, huile sur toile, 123 x 86 cm. MCAH, coll. Château de La Sarraz (CLS 12899 / MURO 378).

glacis. De même, les traits du visage, à l'image de ses yeux, sont résolument simplifiés par rapport au portrait d'apparat d'origine. Le même peintre semble avoir exécuté une deuxième version du portrait d'Albert identique à celle du groupe⁶, mais de format légèrement plus grand (45 cm x 36 cm); cette dernière a également été peinte sur une toile remployée. Enfin, le portrait de Joseph III de Gingins d'Orny I11.35 apparaît comme une copie scrupuleuse, mais peu élaborée au niveau du traitement pictural et des glacis, du portrait d'apparat exposé actuellement dans le grand salon, attribué au peintre Johannes Dünz et daté entre la fin du XVII^e siècle et le début du XVIII^e siècle I11.36. Issu d'une famille d'artistes de Brugg, ce peintre renommé à son époque est actif à Berne à partir de 1661 jusqu'à sa mort en 1736⁷. Coiffé d'une longue perruque grise bouclée, Joseph III porte une longue veste sombre ornée de rangées de boutons dorés, d'un jabot blanc en dentelle ornés de nœuds de rubans rouges. L'auteur de la copie reprend également le fond sombre dans lequel on distingue le contour d'un drapé.

Malgré l'état de conservation souvent dégradé des peintures et leur faible valeur économique à l'époque – et par conséquent, pour la plupart des portraits, leur faible valeur artistique (maîtrise des techniques et procédés formels) – cet ensemble possède un intérêt documentaire et historique certain. Il témoigne de la volonté des châtelains du XVIII^e siècle de commémorer et célébrer leurs illustres ancêtres par des commandes spécifiques permettant de les rassembler en une série cohérente, unifiée par un même format. La présence des quatre copies d'après des portraits d'apparat de grand format réalisés par des artistes renommés en territoire bernois témoigne aussi de l'intention des Gingins de conserver et transmettre une image connue et reconnaissable des leurs ancêtres. Ce groupe de sept portraits d'ancêtres s'ajoute à d'autres ensembles de portraits qui figurent dans les collections du château de La Sarraz et qui témoignent de cette même volonté de représentation des membres de la famille de Gingins. L'un des plus spectaculaires est celui composé de portraits des Gingins ayant vécu au cours du XVIII^e siècle dus au célèbre portraitiste bâlois Emmanuel Handmann, actif à Berne dès 1746 → p. 134⁸.

6 CLS 10080 / MURO 250.

7 Bäschmann, 2008, pp. 347-356; Speich, 1984.

8 Freivogel, 2008, p. 355; Freivogel, 2002.

Bibliographie

- Bäschmann, Marie Therese, « Porträt und Porträtisten », in *Berns goldene Zeit: das 18. Jahrhundert neu entdeckt*, André Holenstein (éd.), Berne, Stämpfli, 2008, pp. 347-356.
- Freivogel, Thomas, « Der Maler Emanuel Handmann (1718-1781) », in *Berns goldene Zeit: das 18. Jahrhundert neu entdeckt*, André Holenstein (éd.), Berne, Stämpfli, 2008, p. 355.
- Freivogel, Thomas, *Emmanuel Handmann, 1718-1781: ein Basler Porträtist im Bern des ausgehenden Rokoko*, Morat, Licorne, 2002.
- Gutscher, Hans, Saugy Cottier, Catherine, Feihl, Olivier, *Le château de la Sarraz*, Lausanne, Société des Amis du Château de La Sarraz, 2001.
- Reymond, Maxime, *Recueil des Généalogies vaudoises publié par la société vaudoise de généalogie*, t. II, Lausanne, Librairie Payot & Cie, 1927.
- Speich, Klaus, *Die Künstlerfamilie Dünz aus Brugg: ein Beitrag zur Kulturgeschichte der Barockzeit im reformierten Stand Bern*, Brugg, Kommissionsverl. Effingerhof, 1984.

P
A
T
R
I
M
O
I
N
E
S

La distinction dans le mobilier

Denis Decrausaz



Ill. 37 Vue du salon de musique tel que réaménagé en 2021.

P
A
T
R
I
M
O
I
N
E
S

N
◦
7

L'ameublement ancien est un domaine qui, touchant par essence à la sphère domestique, s'avère difficile à étudier¹. Thème longtemps jugé secondaire, il souffre en règle générale d'un manque d'études et de sources d'archives. Sa dimension mobile le rend aussi particulièrement fragile et sujet aux aléas du temps. Rares sont en effet les ensembles n'ayant pas subi de dégâts liés à l'usure, de transformations, de déplacements ou de destructions. En ce sens, le mobilier conservé au château de La Sarraz et désormais présenté aux visiteuses et visiteurs constitue un patrimoine remarquable tant par sa dimension culturelle que par sa qualité matérielle ^{Ill. 37}. Il témoigne du goût raffiné du patriciat bernois et démontre que cette classe sociale savait s'entourer d'artisans locaux maîtrisant les techniques variées des arts du décor². L'histoire de la famille de Gingins conjugée à l'examen de certains objets d'apparat permet d'éclairer les spécificités du mobilier bernois sous un angle à la fois social et formel. Enjeu symbolique majeur pour les familles patri-ciennes, ces biens comportent un aspect identitaire, source de développement et de rayonnement pour les ateliers de fabrication.

Dans la ville, parmi Leurs Excellences

Mentionnée dès le XII^e siècle dans les sources, la maison de Gingins constitue l'une des plus puissantes dynasties de la noblesse vaudoise³. Après la conquête du Pays de Vaud en 1536, elle compte parmi les rares familles de la région à obtenir la bourgeoisie de Berne; elle intègre même le cercle restreint des lignages dits «*regimentsfähig*», soit l'oligarchie apte à gouverner. Si les Gingins conservent leurs seigneuries et leurs châteaux vaudois, ils vivent la plupart du temps hors de leurs terres. Occupés les deux tiers de l'année par leurs activités politiques, ils évoluent dans la Ville-État de Berne. N'y possédant vraisemblablement aucun bien immobilier au début du XVIII^e siècle, ils sont alors contraints de louer ou d'acheter des maisons en relation avec leurs ambitions sociales. À cet égard, ils privilégient les rues résidentielles les plus respectables de l'*Innere Stadt* (*Kreuzgasse* et *Junkerngasse*, notamment). Cette résidence de Berne constitue avant tout un lieu symbolisant leur

1 Magnusson, 2014, pp. 85-89.

2 À ce sujet, voir: Lüthi, 2012, pp. 10-20; Decrausaz, 2016.

3 Stubenvoll, 2006, pp. 92-94.

appartenance au patriciat, un objet d'apparat pour lequel ils sont prêts à engager des sommes substantielles, d'autant plus qu'aux frais liés au logement s'ajoutent les dépenses de l'entretien, de la domesticité et de l'aménagement intérieur⁴.

En matière de mobilier, les Gingins se fournissent principalement auprès d'artisans locaux⁵. Pour les ouvrages d'ébénisterie ou les morceaux de choix en menuiserie, ils sollicitent les ateliers les plus réputés de la République de Berne, aux premiers rangs desquels ceux de la famille Funk⁶. L'ébéniste Matthäus (1697-1783) ainsi que les sculpteurs d'ornement Johann Friedrich I (1706-1775) et son fils Johann Friedrich II (1745-1811) leur livrent diverses pièces d'apparat – commodes, tables, pendules, miroirs, trumeaux de glace, consoles et manteaux de cheminée. Durant le dernier quart du siècle, les Gingins recourent régulièrement aux services de l'ébéniste Johannes Äbersold (1737-1812). Déjà bien installés, ils complètent leurs intérieurs en lui commandant des nouveautés, principalement des meubles dévolus à l'écriture ou au rangement (tables, bureaux, commodes, cassettes, toilettes). Dans les sources d'archives figurent d'autres ébénistes et menuisiers bernois, tels Johann Niklaus Ägerter (att. 1771-1800), Abraham Franz Isenschmidt (1742-1808), Samuel Niklaus Diwy (1744-1790) et sa femme Johanna Diwy Gruner (1750-1803) ou Abraham II Wytttenbach (1716-1766). Bien que ces noms soient moins connus des histoires du mobilier suisse, il serait réducteur de les considérer comme des artisans mineurs, certaines de leurs réalisations embellissant les intérieurs de la maison de la société des Marchands (*Gesellschaft zu Kaufleuten*) et de l'Hôtel de Musique (Grande Société de Berne).

Comparée au mobilier d'autres familles nobles bernoises, les acquisitions des Gingins n'ont rien de fantaisiste: elles témoignent, au contraire, d'une volonté partagée d'appartenir à «une élite du goût» permettant de se distinguer du reste de la population. Les artisans du bois eux-mêmes ont contribué à construire cette identité culturelle par le mobilier en mettant à profit leurs compétences techniques et leurs connaissances des pratiques aristocratiques.

4 ACV, P Château de La Sarraz, C 572.

5 Lüthi, 2012, pp. 10-20; Decrausaz, 2016, pp. 33-45.

6 Sur le mobilier bernois: Fischer et Bucher, 1986; Fischer, 2000; Fischer, 2002.

Au diapason des modèles aristocratiques

De nos jours, le château de La Sarraz donne à voir l'un des plus importants ensembles de mobilier bernois réalisé entre 1740 et 1800, dont l'essentiel se compose d'ouvrages d'ébénisterie.

Les meubles à écrire, destinés aussi bien à ranger de menus effets personnels qu'à servir de support à la rédaction, sont de deux types: le secrétaire à abattant reconnaissable à ses motifs architecturaux (pans coupés, traverses, frises, compartiments et ornements comme les denticules, les crossettes, les métopes, les perles, les pirouettes, entre autres) et le bureau en pente, plaqué de feuilles de noyer et parfois d'autres essences exotiques, pourvu d'une partie inférieure d'un à trois rangs de tiroirs, ainsi que d'un abattant formant pupitre en même temps qu'il découvre tiroirs et casiers intérieurs.

Les commodes, meubles par excellence du XVIII^e siècle, témoins de l'art du placage et de la marqueterie, sont à la fois nombreuses et variées à La Sarraz. On peut y observer une série de «commodes Funk», à deux tiroirs séparés par de fausses traverses apparentes en laiton, agrémentées de bronzes élaborés d'après des modèles issus du commerce parisien, bombées et cintrées sur leurs trois faces visibles I11.38. On y trouve aussi un rare exemplaire attribuable à l'atelier de Johannes Äbersold, à deux tiroirs sans traverse apparente, avec pour décor sur le front principal un compartiment de quatre feuilles de noyer bordé par un filet d'acajou aux angles ponctués de rosettes en buis sur fond d'érable noirci I11.39 & 40.

Les objets de décor ne sont pas en reste. Des ateliers de Johann Friedrich Funk I et II proviennent d'imposants miroirs en bois doré richement sculpté: motifs fleuris, éléments architecturaux, cartouches, médaillons et autres guirlandes y prennent des formes très élaborées →p. 130. Outre leur qualité matérielle, ces glaces jouant avec l'espace et des motifs savants contribuent à l'aspect somptueux des intérieurs, témoignant de l'époque et du goût de leur commanditaire I11.41. Le cartel, ou pendule murale, dû à Matthäus Funk compte aussi parmi les biens de prestige acquis par la famille de Gingins I11.42. Formé d'une caisse en bois violonée et d'un support en console agrémentés



Ill. 38 Matthäus Funk, commode, vers 1765, bâti en sapin, placage en noyer, garniture en laiton doré, plateau de marbre de l'Oberland bernois, 87 x 118 x 64 cm. Fondation du Château de La Sarraz (MURO 717).

de figures engainées, de masques et d'un angelot, il est recouvert d'une « marqueterie Boulle ». Cette technique⁷, du nom de l'ébéniste qu'il a rendue célèbre, consiste à découper un dessin décalqué sur deux feuilles collées l'une (en cuivre ou laiton) à l'autre (en écaille de tortue), puis à remplir les espaces vides de la première par les morceaux de la seconde, et inversement. Apparaissent ainsi deux compositions identiques mais de couleurs opposées : la marqueterie « en première partie » désigne le décor « positif » en métal sur fond d'écaille, celle « en contrepartie » le décor « négatif » en écaille sur fond de métal. Si le principe paraît simple – rien ne se perd, tout s'utilise –, la réalisation l'est beaucoup moins : elle demande patience et précision, ce qui fait de ces horloges des produits à la fois onéreux et appréciés pour leur degré de sophistication.

7 Ronfort, 2009, pp. 63-87; Freyer, 2011, pp. 653-658.



Ill. 39 Johannes Äbersold, commode, vers 1785, bâti en sapin, placage en noyer, garniture en laiton doré et plateau de marbre du Chablais vaudois, 83 x 102 x 54 cm. Fondation du Château de La Sarraz (MURO 579).

P
A
T
R
I
M
O
I
N
E
S



Ill. 40 Détail du filet marqueté en acajou, buis et érable noirci.



Ill. 41 Vue du grand salon dans le reflet du miroir de Johann Friedrich I Funk.

Pris dans son ensemble et mis en perspective plus large, le mobilier bernois qui décore les intérieurs des Gingins est au diapason de ce qui existe en Europe dans les demeures aristocratiques. Dans la Berne du XVIII^e siècle, la réception de formes et de solutions techniques nouvelles, tant du côté des commanditaires que de celui des fabricants, se fait par l'intermédiaire de supports visuels (gravures, dessins, notamment) et la circulation d'individus. Les Funk et Äbersold, par exemple, se forment à Paris et passent par l'Allemagne, ou sont en tout cas en contact avec des artisans de ce pays. Forts de ce bagage, ils développent un art accompli, qui allie une solide maîtrise technique à une interprétation personnelle

P
A
T
R
I
M
O
I
N
E
S



Ill. 42 Matthäus Funk, pendule, 1739, marqueterie de cuivre sur fond d'écaille, garniture de bronze doré, mouvement signé Haas à Bienne,

152 x 56 x 25 cm (dimensions avec la console murale). MCAH, coll. Château de La Sarraz (MURO 738).

de répertoires décoratifs variés. Funk utilise des motifs à la fois de style Régence et de style Louis XV, alors qu'Äbersold synthétise les tendances Louis XV, Transition et Louis XVI. Ils pratiquent, autrement dit, un éclectisme de formes qui combine des modèles aussi bien parisiens, lyonnais, franc-comtois que rhénans et saxons. Polyvalents, ces artisans dirigent ainsi des ateliers capables de répondre aux attentes des élites bernoises en leur fournissant tous les meubles et équipements nécessaires à l'aménagement d'intérieurs à caractère aristocratique.

Un patrimoine familial sauvegardé

Quel regard porter sur la collection de meubles de La Sarraz? D'emblée, l'analyse qualitative montre qu'une grande majorité des pièces sont en excellent état de conservation, avec des éléments d'origine, rares aujourd'hui, comme les papiers à la colle tapissant l'intérieur des tiroirs. D'autres, moins nombreuses, ont fait l'objet de remaniements esthétiques attestant les changements de mode mais aussi un usage domestique qui traverse les siècles. Exceptionnelle à bien des égards, cette situation est le fruit d'une conscience aiguë du lignage et d'une véritable stratégie patrimoniale⁸.

De fait, après la chute de l'Ancien Régime, le mobilier patricien perd sa fonction première, celle du paraître aristocratique. Si, dans d'autres circonstances, ces biens auraient été mis en vente ou dispersés, leur sort a été tout autre au début du XIX^e siècle. Les derniers membres de la famille de Gingins les rassemblent alors à La Sarraz qui se mue en un véritable «château à souvenirs», gardant et exposant les témoins matériels de leurs ancêtres⁹. Cette collection relève d'une démarche dynastique, où les valeurs d'ancienneté et de stabilité priment sur celles d'usage, de mode ou de prix. Cette logique du patrimoine dépend aussi du génie du lieu: si le château n'avait pas été le siège symbolique d'une maison noble en fin de lignée, il n'aurait peut-être pas favorisé la conservation d'un ensemble historique dont on peut aujourd'hui pleinement mesurer l'importance.

⁸ Lüthi, 2016.

⁹ Expression tirée d'une lettre du curé de Frétingney adressée au marquis de Bouclans en 1856, citée dans Brelot, 1992, p. 843.

Bibliographie

- Brelot, Claude-Isabelle, *La noblesse réinventée: nobles de Franche-Comté de 1814 à 1870*, t. 2, Paris, Belles Lettres, 1992.
- Decrausaz, Denis, *Être et paraître dans ses meubles. De l'art de vivre de Leurs Excellences de Berne au XVIII^e siècle, l'exemple de la maison de Gingins*, mémoire de Master, Université de Lausanne, 2016.
- Fischer Hermann von, Bucher Werner, *Bernisches Mobiliar des Klassizismus von Christoph Hopfengärtner, 1758-1843; Plastiken von Valentin Sonnenschein*, Berne, Stämpfli, 1986.
- Fischer, Hermann von, *Johannes Äbersold 1737-1812. Ein Berner Ebenist zwischen Mathäus Funk und Christoph Hopfengärtner*, Berthoud, Stiftung Schloss Jegenstorf, 2000.
- Fischer, Hermann von, *Fonck à Berne. Möbel und Ausstattungen der Kunsthandwerkerfamilie Funk im 18. Jahrhundert*, Berne, Burgerbibliothek, 2002.
- Freyer, Ulli, «Das Material Schildpatt und seine Verwendung am Beispiel Pariser Pendulen», in *Barockgeschichte*, Salzburg, 57/58, 2011, pp. 653-658.
- Lüthi, Dave, «Portrait mobilier d'une famille patricienne. Le cadre de vie des Gingins au XVIII^e siècle: entre opulence contrôlée et obligation sociale», in *Monuments vaudois*, 3, Lausanne, 2012, pp. 10-20.
- Lüthi, Dave, «Archéologie d'un ensemble mobilier exceptionnel: les collections du Château de La Sarraz (Suisse)», in *In Situ*, 29, 2016. En ligne: <https://doi.org/10.4000/insitu.13007>.
- Magnusson, Carl, «Le mobilier: définition, classification, histoire», in *Monuments vaudois*, 5, 2014, pp. 85-89.
- Ronfort, Jean Nérée, «Chronologie et évolution de l'œuvre», in *André Charles Boulle, 1642-1732. Un nouveau style pour l'Europe*, Jean Nérée Ronfort (dir.), Paris, Somogy, 2009, pp. 63-87.
- Stubenvoll, Marianne, «Berne et la noblesse vaudoise», in *Berns mächtige Zeit. Das 16. und 17. Jahrhundert neu entdeckt*, André Holenstein (éd.), Berne, Stämpfli Verlag, 2006, pp. 92-94.

P
A
T
R
I
M
O
N
I
E
S

N
◦
7

Les « stalles » du château de La Sarraz

Camille Noverraz



I11.43 Banc en noyer, salle des chevaliers, probablement XVII^e siècle (avec transformations et reprises aux XIX^e et XX^e siècles), 231 × 345 × 48 cm. Fondation du Château de La Sarraz (MURO 949).

L'ensemble mobilier constitué d'un grand banc trônant contre le mur nord de la salle des chevaliers et de cinq sièges appartenant à une même série, actuellement conservés dans les dépôts accueillant une partie des collections du château, a été quelque peu oublié et considéré d'importance secondaire. Pourtant, son étude met en lumière les trajectoires complexes qui lui ont permis de rejoindre les collections du château, et révèle une histoire qui nous parle autant des objets eux-mêmes que de ce qu'ils ont incarné aux yeux des acteurs du Musée romand au début du XX^e siècle.

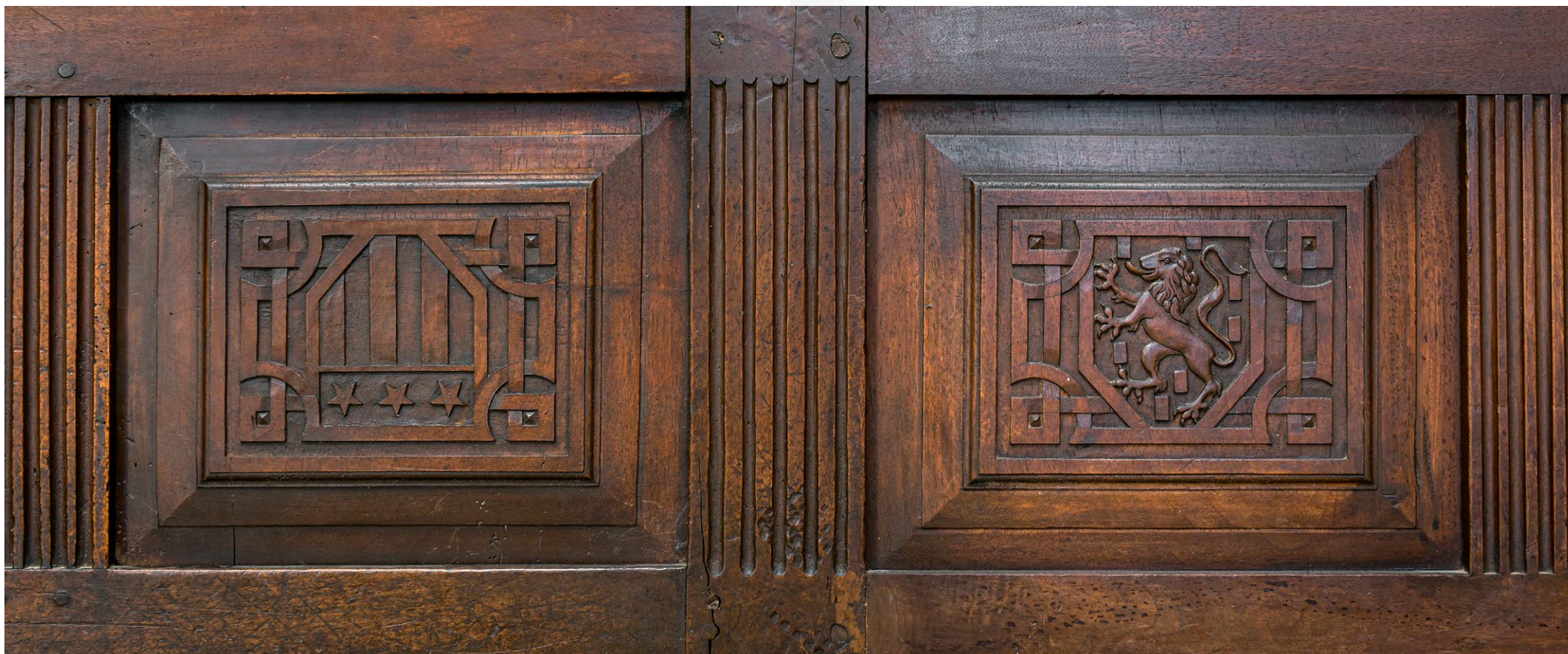
Un corpus disparate

P
A
T
R
I
M
O
I
N
E
S

Le banc principal, connu sous le nom de « stalles de la salle des chevaliers », en noyer, mesure 231 cm de haut, 345 cm de large et 48 cm de profondeur I11.43. Sa base est composée de deux coffres à abattant appondus formant une banquette mobile. Celle-ci est surmontée de trois accotoirs en volutes sur balustre, prenant appui sur un haut dossier droit qui est lui rythmé de seize panneaux rectangulaires verticaux, répartis en deux registres. Ces panneaux sont ornés de bas-reliefs géométriques alternant lignes droites, boucles et méandres qui s'enchevêtrent et entourent une rosette dont le type varie, motifs que l'on retrouve en une version plus serrée sur les accotoirs et la partie basse, dont les deux panneaux centraux sont ornés des armoiries des Gingins-La Sarraz I11.44. Les cinq sièges en noyer composent un deuxième ensemble stylistique ; ils présentent des longueurs différentes et une disposition soit isolée, soit en banc d'angle I11.45. Bien que très simples, ils déploient un vocabulaire d'une grande élégance. Les pieds en balustres sont reliés par des entretoises et les accotoirs en volutes sont ornés d'un motif de palmette allongée (ou plume). Le haut dossier droit est pourvu de panneaux rectangulaires verticaux moulurés, cantonnés de pilastres cannelés terminés par des consoles à feuilles d'acanthé sur gouttes, le tout surmonté d'une corniche saillante. Deux de ces pièces présentent de fortes restaurations au niveau des pieds et des accotoirs, plus massifs et d'une facture beaucoup moins aboutie.

Des stalles savoisiennes aux « stalles » de La Sarraz

Le terme « stalles » désigne les rangées de sièges en bois disposés la plupart du temps de part et d'autre du chœur d'une église, servant



Ill. 44 Détail des panneaux du coffre avec les armoiries des Gingsins-La Sarraz, salle des chevaliers. Fondation du Château de La Sarraz (MURO 949).

aux religieux. Les historiennes et historiens se sont surtout intéressés aux stalles dites savoisiennes, qui apparaissent dès la fin du XIV^e siècle dans l'environnement artistique du duché de Savoie, et dont la production se maintient jusque dans le premier quart du XVI^e siècle en Suisse romande¹. Après la Réforme, on continue de produire des bancs en Pays de Vaud, appelés « formes » aux XVII^e et XVIII^e siècles, dont le type varie et se rapproche parfois des stalles médiévales, avec parcloes séparant les sièges et assises articulées à miséricordes.

¹ Sur les stalles savoisiennes, voir notamment: Charles, 1999; Lapaire et Aballéa, 1991.



Ill. 45 Bancs appartenant au corpus provenant probablement de l'ancienne salle de justice de la seigneurie de La Chaux, XVII^e siècle. Fondation du Château de La Sarraz (MURO 1163).



Ill. 46 Vevey, église Saint-Martin, chapelle sud-est, stalles, XVII^e siècle. Fondation du Château de La Sarraz.



N
◦
7

La typologie de l'ensemble mobilier de La Sarraz ne correspond ainsi que peu à la définition de « stalles ». Son vocabulaire stylistique rappelle plusieurs bancs à dossier et accotoirs des XVI^e et XVII^e siècles tels que les stalles de l'église Saint-Martin de Vevey et celles de la famille Tavel (datées de 1608) situées dans la même église, sur lesquelles on retrouve des motifs d'entrelacs à boucles très proches de ceux figurant sur le banc de la salle des chevaliers Ill. 46. Une certaine proximité existe également entre ces motifs et ceux qui ornent la chaire de l'église d'Orbe, datant d'avant 1600².

Si l'ancien inventaire du Musée romand (MURO) mentionne l'époque Renaissance pour l'ensemble des cinq sièges, et la date curieusement précise de 1570 pour le banc de la salle des chevaliers, plusieurs éléments permettent de douter d'une datation aussi ancienne. Les profils de certains pieds en balustres, entretoises, accotoirs et banquettes présentent une netteté suspecte, tout autant que l'extrême régularité des motifs d'entrelacs qui ornent le banc de la salle des chevaliers. De plus, un bahut également conservé au château présente dans sa partie basse exactement les mêmes panneaux à entrelacs que le devant des coffres du banc de la salle des chevaliers Ill. 47.

P
A
T
R
I
M
O
I
N
E
S

Un mobilier provenant de l'ancienne salle de justice de La Chaux

Le fonds d'archives du Musée romand permet de lever partiellement le voile sur le mystère entourant cet ensemble mobilier. Un rapport du comité daté du 11 mars 1916 révèle qu'une partie des bancs de l'étage a été acquise en 1915 par la Société du Musée romand, fondée par Henry de Mandrot:

« Dans le courant de l'été dernier, nous fûmes avisés de la possibilité d'acquérir le mobilier d'une salle complète du XVI^e, reconstituée à la cure de St-Saphorin par feu Mr le pasteur Luginbühl. [...] Le musée national de Zürich et un antiquaire de Genève faisaient les plus sérieuses des offres. Il nous parut d'un grand intérêt de ne pas laisser ces témoins authentiques de notre ancien mobilier romand

² Grandjean, 1988, pp. 462-465, 495-498.

aller augmenter la réserve considérable de Zürich, ou meubler la villa d'un riche étranger dans le jura neuchâtelois»³.

Plus loin, ce rapport précise que ces meubles proviendraient de la salle de justice de l'ancienne commanderie de La Chaux, près de Cossonay. Le petit village de La Chaux devient siège de l'Ordre des Templiers dans le Pays de Vaud vers 1223, qui y établissent leur commanderie. Lors de la dissolution de l'ordre en 1307, celle-ci passe aux mains de l'ordre des Chevaliers de Saint-Jean, avant d'être transformée en seigneurie à la Réforme, laquelle est cédée aux frères du réformateur Guillaume Farel. Elle est ensuite vendue en 1540 à Robert du Gard dit de Fresneville, gentilhomme protestant de Picardie, qui fait reconstruire les bâtiments. C'est à cette période que l'ancienne commanderie, devenue «château», reçoit la façade XVI^e siècle qui la caractérise toujours actuellement. Le château reste dans les mains de la famille jusqu'à sa vente en 1812.

S'il existe une littérature assez foisonnante sur la commanderie de La Chaux, qui s'explique sans doute par l'intérêt porté aux Templiers, les informations sur la seigneurie à partir de la Réforme, potentielle période de la fabrication des bancs, sont en revanche plutôt rares⁴. Dans son *Dictionnaire historique, géographique et statistique du canton de Vaud*, Eugène Mottaz indique que dès l'époque bernoise, «la seigneurie de La Chaux avait une justice composée du châtelain et de huit justiciers». Des bancs faisaient certainement partie du mobilier de la salle de justice accueillant cette assemblée. Évoquant les transformations du château au XIX^e siècle, l'auteur précise même que «de très belles stalles ont été vendues et dispersées il y a une trentaine d'années», soit aux environs de 1885⁵. Cette date correspond à l'acquisition de l'ensemble mobilier par Eugène Luginbühl, pasteur à Cossonay entre 1878 et 1891, rendant plausible leur provenance de La Chaux. Cet historien passionné aura sans doute reconnu la valeur et l'intérêt de ce mobilier auquel il consacre une salle entière à la cure de Saint-Saphorin, où il exerce son ministère de 1891 jusqu'à son décès

N
◦
7

3 ACV, PP 111/1034, «Rapport du comité de la société du Musée romand pour l'année 1915», 11 mars 1916.

4 Ganter, 1975, n.p.; Santschi, 2006, pp. 295-338; ACV, C XIV a, «Commanderie de La Chaux».

5 Mottaz, 1914, p. 398.



P
A
T
R
I
M
O
I
N
E
S

Ill. 47 Bahut de la salle des chevaliers, comprenant dans sa partie basse des panneaux récupérés du grand banc, XVII^e-XX^e (?). Fondation du Château de La Sarraz (MURO 5243).

en 1915⁶. C'est à cette date que sa veuve, Liliane Luginbühl, propose à la Société du Musée romand d'acquérir cet ensemble prestigieux, mais encombrant, en vue de son déménagement prochain.

Une fois à Saint-Saphorin, le comité de la Société du Musée romand réalise qu'une partie de ces bancs est identique à d'autres se trouvant déjà au château de La Sarraz. Leur supposant la même origine, il nourrit alors l'espoir de reconstituer entièrement le mobilier de l'ancienne salle de justice de La Chaux.

Un banc provenant de Cossonay ?

Dans la correspondance du comité avec la famille Luginbühl, un « banc non pareil aux autres » est plusieurs fois évoqué. Dans la proposition de vente établie par le fils Luginbühl, celui-ci mentionne « tous les bancs, le bahut et la grande table », ainsi qu'une « petite armoire faite avec des pièces des grands bancs »⁷. Il est fort possible, suivant cette description, que ce document désigne le bahut se situant dans la salle des chevaliers, dont la partie inférieure possède des panneaux identiques au grand banc avoisinant. Les « stalles » de la salle des chevaliers pourraient ainsi correspondre au banc singulier du corpus vendu au château par la famille Luginbühl en 1915.

Les recherches en archives n'ont pas permis d'élucider la question de l'origine de ce meuble. Dans sa correspondance avec le comité, Liliane Luginbühl indique que le « dossier du dernier banc vient d'une vieille maison de Cossonay qui était autrefois un prieuré et qui est actuellement une maison où on loge les pauvres, avec au-dessus deux salles d'écoles ». Le fils Luginbühl précise quant à lui que ce banc provient d'un temple, « sauf erreur celui de Cossonay ». Son père l'aurait trouvé « dans une salle d'école où il avait été transporté »⁸. Si l'on se fie à ces infor-

mations, ce meuble pourrait donc provenir soit du temple de Cossonay, soit du prieuré du même lieu fondé au XII^e siècle, tous deux dédiés aux saints Pierre et Paul (expliquant peut-être leur possible confusion). Le prieuré est transformé en maison privée par Leurs Excellences de Berne, qui le vendent à Jean-François Charrière, seigneur de Penthaz, en 1672. Il passe ensuite entre de nombreuses mains avant d'être racheté par la commune en 1804. Ces sources sont insuffisantes pour déterminer dans quel contexte et à quelle date ce banc aurait été réalisé. Les témoignages des deux membres de la famille Luginbühl concordent dans la mention de salles d'écoles de Cossonay, où le pasteur aurait trouvé au moins une partie d'un banc, peut-être dans le cadre de sa mission de président de la commission des écoles. Cet emplacement semble ainsi constituer la plus ancienne provenance connue de ce meuble. Luginbühl l'emporte à Saint-Saphorin conjointement à l'ensemble mobilier de l'ancienne salle de justice de La Chaux⁹.

Meubles de valeur, valeur affective ?

Ce mobilier a sans doute été passablement altéré depuis ses origines. Si l'on ignore l'état de conservation de ces pièces au moment de leur acquisition par le pasteur Luginbühl, ce dernier les a lui-même « réparées » et sans doute transformées, ce que confirme l'existence du bahut fait avec des parties similaires au grand banc. Arrivées au Musée romand à La Sarraz, elles sont encore une fois « restaurées », sans doute lourdement, comme en témoigne la partie basse du banc de la salle des chevaliers qui reçoit deux nouveaux panneaux aux armoiries des Gingins-La Sarraz. Dans son rapport, le comité de la Société du Musée romand exprimait pourtant son désir d'« avoir recours à un artisan expert et consciencieux » pour « mettre en état les meubles achetés à St-Saphorin ». Seule une expertise détaillée par un restaurateur spécialisé pourrait apporter un éclairage supplémentaire sur les différentes parties constituant ces meubles.

Ces éléments invitent à questionner la valeur de cet ensemble. Pour Mme Luginbühl, cette valeur est à la fois sentimentale, ces objets étant liés au souvenir de son défunt mari, et patrimoniale, celle-ci ayant

6 ACV, Dossier ATS, « Luginbühl (Eugène) 1895-2004 ».

7 ACV, PP 111/1034, « Rapport du comité de la société du Musée romand pour l'année 1915 », 11 mars 1916 ; ACV, PP 111/1028, Lettre de [Charles] Luginbühl à Henri de Mandrot, 30 septembre 1915.

8 ACV, PP 111/1028, Lettre de Liliane Luginbühl à Henri de Mandrot, 25 septembre 1915 ; ACV, PP 111/1028, Lettre de [Charles] Luginbühl à Henri de Mandrot, 27 septembre 1915.

9 AC La Chaux, Livre de conseil, année 1887.

conscience de leur intérêt historique. Elle revient à plusieurs reprises dans ses lettres sur son attachement à ces meubles, et le soulagement qu'elle a de les voir partir pour un château de la région plutôt qu'«entre des mains étrangères». C'est pour cette raison qu'elle accepte de les céder au Musée romand pour la modeste somme de 2000 francs, avec d'autres meubles et objets, déclinant les offres plus avantageuses avancées par les concurrents de Genève et Zurich. Dans son rapport, le comité de la Société du Musée romand salue le sacrifice consenti afin «de conserver chez nous ce qui vient de notre passé artistique» et insiste sur l'importance de ces pièces, qualifiées de «témoins authentiques de notre ancien mobilier romand»¹⁰.

Même si de nombreuses ombres entourent encore l'histoire de ces objets, notamment en ce qui concerne leur provenance exacte, l'analyse de leur trajectoire, depuis leur redécouverte par le pasteur Luginbühl jusqu'à leur arrivée dans les collections du château de La Sarraz, révèle l'intérêt marqué qu'ils ont suscité. Malgré d'importantes transformations ultérieures, les sources comme l'analyse stylistique permettent d'en situer la production initiale – du moins partiellement – aux XVI^e-XVII^e siècles. Ils constitueraient ainsi de rares témoins de la production mobilière vaudoise et locale de cette période, beaucoup moins étudiée et jugée digne d'intérêt que la glorieuse époque des «stalles savoisiennes». Des recherches plus poussées sur l'ensemble de bancs provenant de l'ancienne salle de justice de La Chaux permettraient en outre d'approfondir les connaissances sur l'histoire du siège dans un contexte civil, impliquant d'autres fonctions et usages que dans un cadre religieux.

N
◦
7

Bibliographie

- Charles, Corinne, *Stalles sculptées du XV^e siècle : Genève et le duché de Savoie*, Paris, Picard, 1999.
- Ganter, Edmond, «La commanderie de La Chaux en Pays de Vaud (Suisse)», in *Annales de l'Ordre souverain militaire de Malte*, 3-4, 1975.
- Grandjean, Marcel, *Les temples vaudois*, Lausanne, Bibliothèque historique vaudoise, 1988.
- Lapaire, Claude et Aballéa, Sylvie (dir.), *Stalles de la Savoie médiévale*, Genève, Éd. De l'Unicorne, 1991.
- Mottaz, Eugène, «La Chaux», in *Dictionnaire historique, géographique et statistique du canton de Vaud*, Lausanne, Librairie F. Rouge, 1914, p. 398.
- Santschi, Catherine, «La Chaux», in *Die Johanniter, die Templer, der Deutsche Orden, die Lazariter und Lazariterinnen, die Pauliner und die Serviten in der Schweiz*, Basel, Schwabe, 2006, pp. 295-338.

P
A
T
R
I
M
O
I
N
E
S

¹⁰ ACV, PP 111/1028, Lettres de Liliane Luginbühl à Henri de Mandrot», 25 septembre 1915 et 5 octobre 1915; ACV, PP 111/1034, «Rapport du comité de la société du Musée romand pour l'année 1915», 11 mars 1916.

La collection d'art moderne d'Hélène de Mandrot-Revilliod

Tiziana Andreani



I11.48 La collection d'art moderne exposée au château de La Sarraz, 2024.

Dans les années 1920 à 1940, le nom de La Sarraz résonne bien au-delà des frontières nationales. C'est l'œuvre de la dernière propriétaire du château de La Sarraz, Hélène de Mandrot-Revilliod, qui fait de l'édifice millénaire un refuge pour les avant-gardes internationales du XX^e siècle. Des figures telles que Max Ernst, Jacques Lipchitz, Walter Gropius, Le Corbusier, Alvar Aalto ou encore Sergueï Eisenstein s'y sont ainsi rendues, comme en témoignent les signatures contenues dans les cinq volumes du *Livre des Hôtes de La Sarraz*.

Hélène de Mandrot-Revilliod est principalement connue pour l'organisation du premier Congrès international d'architecture moderne (CIAM) en 1928 et l'accueil du premier Congrès international du cinéma indépendant (CICI) en 1929. Excepté dans l'étude exhaustive de l'historien de l'art Antoine Baudin¹, le parcours de la châtelaine, de sa carrière dans les arts décoratifs à la création, en 1922, de la Maison des Artistes au château de La Sarraz, a encore fait l'objet de peu de recherches². Pourtant, les actions que mène Hélène de Mandrot-Revilliod en matière de mécénat d'art et d'architecture, de promotion des tendances modernistes en Suisse et de patronage des avant-gardes internationales dans une Europe en crise, ont fortement contribué au rayonnement du château de La Sarraz, et à la vivacité des avants-gardes internationales dans la région³.

Quant à la collection d'art moderne exposée au château I11.48, elle demeure encore largement méconnue du grand public. Elle est pourtant unique à plus d'un titre. Sa genèse tient davantage de la conjoncture des années 1930 que d'une réelle volonté d'accumulation de la châtelaine. Il n'empêche que ces œuvres forment un ensemble cohérent d'une quinzaine de pièces, qui ne connaît guère d'équivalent dans le paysage muséal suisse.

¹ Cet article doit beaucoup à Baudin, 1998.

² Hélène de Mandrot-Revilliod a toutefois fait l'objet de deux expositions au château de La Sarraz en 1998 et en 2018. Depuis 2021, deux salles de l'exposition permanente sont dédiées à la châtelaine.

³ À ce titre, le château de La Sarraz a reçu en 2009 le label *Patrimoine européen*.

La Maison des Artistes: une institution-refuge des avant-gardes internationales

À la mort de son époux Henry de Mandrot en 1920, Hélène de Mandrot-Revilliod conserve l'usufruit du château de La Sarraz. Elle aspire alors à en faire un lieu de villégiature pour de jeunes artistes romands. En 1922, une première série d'hôtes arrive: les *Vacances d'artistes* sont nées. Dès lors, chaque été, en juillet et en août, la châtelaine met six lits et trois chambres (les actuels « appartements Knébel ») à la disposition de ses invités. Le séjour dure entre deux et trois semaines. Le repos, l'échange, la création artistique, les loisirs sportifs et les visites de monuments de la région forment le programme qu'Hélène de Mandrot-Revilliod offre à ses hôtes⁴. Ces derniers sont alors majoritairement issus d'écoles genevoises, comme celle des Beaux-Arts ou l'École des arts industriels, dans laquelle la châtelaine s'est formée au début des années 1880. Une quarantaine d'artistes bénéficient des premières éditions de ces *Vacances*, souvent à plusieurs reprises. Une dizaine d'œuvres, principalement des vues réalisées sur place, se trouvent encore aujourd'hui au château de La Sarraz⁵.

En 1924, Hélène de Mandrot-Revilliod séjourne régulièrement à Paris. Elle y fait l'acquisition d'un appartement dont elle confie l'aménagement intérieur à l'architecte Pierre Chareau. C'est sans doute par son intermédiaire que la châtelaine fréquente la Galerie Jeanne Bucher, ouverte en 1925, connue aujourd'hui pour avoir été le tremplin de nombreux artistes incontournables du XX^e siècle. En conséquence, le château de La Sarraz s'ouvre peu à peu à une scène artistique cosmopolite et avant-gardiste. Le *Groupe de La Sarraz*, un collectif fondé en 1923 par Hélène de Mandrot-Revilliod et comptant une vingtaine d'artistes, se transforme également en s'internationalisant entre ses deux participations aux Biennales des arts décoratifs de Monza, en Italie, de 1925 et 1927.

Passionnée par les courants Bauhaus et De Stijl, la châtelaine organise en 1927 un voyage d'architecture en Allemagne et aux Pays-Bas. Elle y

⁴ Voir Pilet, 1990.

⁵ Il s'agit de sept paysages ou scènes à l'huile de Jean Bernard, Albert Gaeng, Paul Mathey, Éric Poncy, Luigi Taddei et Herbert Theurillat. À cela s'ajoutent deux sculptures, un plâtre patiné de François Baud représentant le caniche de la châtelaine, ainsi qu'une belette en céramique des frères Jan et Joël Martel.

rencontre les architectes Ernst May et Gerrit Rietveld, qui lui présentent leurs réalisations. De retour en Suisse, Hélène de Mandrot-Revilliod élabore un programme de promotion et de valorisation du modernisme, avec un accent privilégié pour l'architecture. Sous l'égide de la Maison des Artistes, le château de La Sarraz devient l'un des centres du « monde moderne » en accueillant les avant-gardes pour des séjours et des congrès d'envergure internationale ^{I11.49}. Ces activités se poursuivent jusqu'à la mort de la châtelaine en 1948.

Durant la crise des années 1930, la Maison des Artistes se transforme en un havre de paix, en particulier après la fermeture en Allemagne des écoles Bauhaus par le régime nazi. Le château sert alors de carrefour d'échanges et de communications aux avant-gardes. Plus d'une cinquantaine d'hôtes, dont plusieurs artistes allemands, trouvent ainsi refuge à La Sarraz.

Les œuvres modernes de La Sarraz

Couvrant les années 1929 à 1940, la collection d'art moderne se compose d'une quinzaine d'œuvres, dont onze dessins, deux peintures à l'huile, un recueil lithographié, ainsi qu'un ensemble de quatre vases. À l'exception d'une aquarelle achetée à Le Corbusier en 1941, les œuvres émanent principalement de dons des artistes eux-mêmes, comme en témoignent les dédicaces laissées à la châtelaine. Ces dons sont à considérer comme des actes spontanés de leurs auteurs, car il n'existe à La Sarraz aucune source faisant état d'une telle condition en contrepartie d'un séjour au château.

Trois années, de 1935 à 1937, concentrent à elles seules les deux tiers des œuvres. Elles reflètent l'apogée de la Maison des Artistes dans son rôle d'institution-refuge des avant-gardes internationales. C'est dans ces mêmes années qu'Hélène de Mandrot-Revilliod accueille ses hôtes les plus prestigieux, à l'instar du célèbre peintre et sculpteur allemand Max Ernst. De ce dernier, deux frottages ^{I11.50}, caractéristiques de son art, sont conservés dans le *Livre des Hôtes de La Sarraz*.

La collection compte plusieurs réalisations de représentants majeurs du Bauhaus, tels qu'Oskar Schlemmer, László Moholy-Nagy, Paul Citroën ou encore Xanti Schawinsky ^{I11.51}. Né à Bâle, ce juif d'origine est



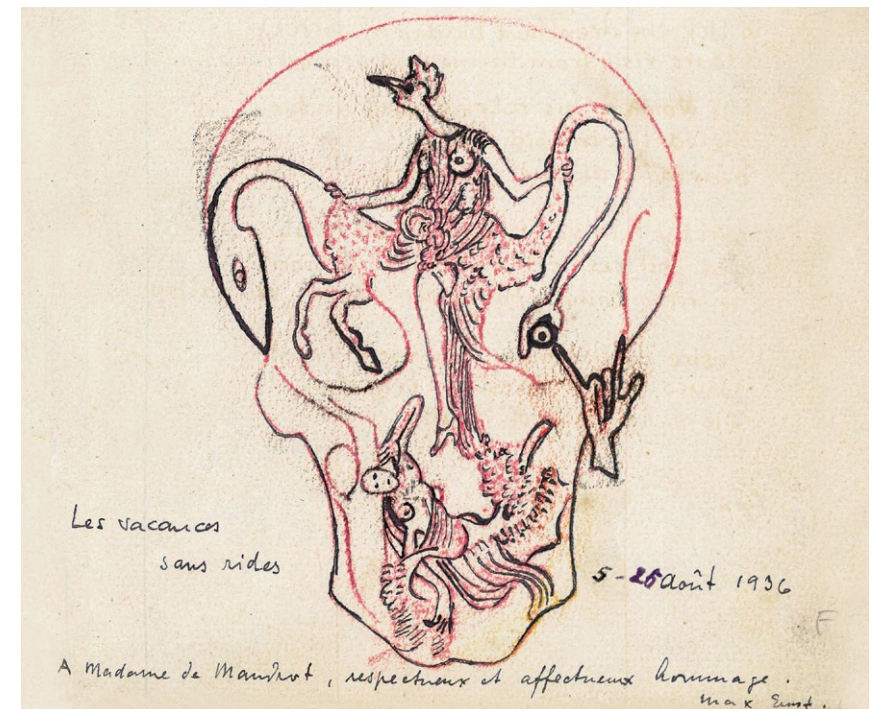
I11 . 49 Émile Gos, Le Congrès international d'architecture moderne (CIAM) devant la chapelle Saint-Antoine à La Sarraz, 1928, photographie, Collection iconographique vaudoise.

contraint de quitter l'Allemagne en 1933. Il passe trois étés à La Sarraz avant d'émigrer aux États-Unis, où il devient professeur dans l'école d'art Black Mountain College en Caroline du Nord. Il continue à correspondre avec Hélène de Mandrot-Revilliod qui lui rend visite outre-Atlantique. Xanti Schawinsky est connu aujourd'hui pour avoir contribué à l'échange transatlantique des courants modernistes.

Le mouvement De Stijl est représenté quant à lui par une œuvre de Friedrich Vordemberge-Gildewart ^{111.52}, offerte à la châtelaine à l'occasion des 15 ans de la Maison des Artistes. Dès son premier séjour en 1931, l'artiste entretient une correspondance suivie avec Hélène de Mandrot-Revilliod. À sa mort, il rédigera une nécrologie en son honneur, témoignage de leur lien continu. Cette sérigraphie est la seule qu'il produise avant la Seconde Guerre Mondiale. Comme celles d'Oskar Schlemmer et de Willi Baumeister, les œuvres de Vordemberge-Gildewart sont confisquées des collections publiques par le régime nazi en 1937. Elles font l'objet de l'exposition tristement célèbre d'*Entartete Kunst* (Art dégénéré). L'artiste fuit l'Allemagne pour les Pays-Bas et passe par le château de La Sarraz. Il y retrouve des compatriotes, dont Willi Baumeister, pionnier de l'art abstrait allemand. Classé peintre «dégénéré» en 1933, Baumeister est forcé à abandonner sa charge professorale aux Beaux-Arts de Francfort. Il se rend par deux fois à La Sarraz et dédie l'une de ses créations à la châtelaine.

En regard de la cinquantaine d'artistes présents au château dans les années 1930, la quinzaine d'œuvres conservées à La Sarraz apparaît très modeste. Exécutées sur place, elles sont toutefois d'un grand intérêt documentaire sur cette période charnière du château. Elles revêtent une forte charge symbolique en attestant du rôle crucial qu'a joué Hélène de Mandrot-Revilliod dans l'accueil d'artistes en exil. Au contraire de l'art spolié qui a pu être acquis par différents biais par certaines institutions muséales suisses⁶, la provenance des œuvres d'art moderne du château de La Sarraz est de première main et témoigne avec une remarquable authenticité de la volonté de leurs auteurs de laisser une trace de leur passage dans ce lieu.

6 Voir Frehner et Spanke, 2016.



^{111.50} Max Ernst, *Les vacances sans rides*, 1936, frottage tiré du troisième *Livre des Hôtes de La Sarraz*. Archives cantonales vaudoises, PP 869/15.

Une châtelaine collectionneuse d'artistes ?

Comme le relève Antoine Baudin dans son étude, Hélène de Mandrot-Revilliod ne montre pourtant guère d'intérêt à constituer une collection à La Sarraz, contrairement à sa villa «L'Artaude» au Pradet ^{111.53}. Construite par Le Corbusier entre 1929 et 1931, cette demeure compte plusieurs sculptures, dont deux grandes œuvres de Jacques Lipchitz, que la châtelaine lègue peu avant sa mort au Kunsthaus de Zurich.

Hélène de Mandrot-Revilliod paraît également peu investie lorsqu'il est question de créer un musée d'art contemporain au château. L'initiative

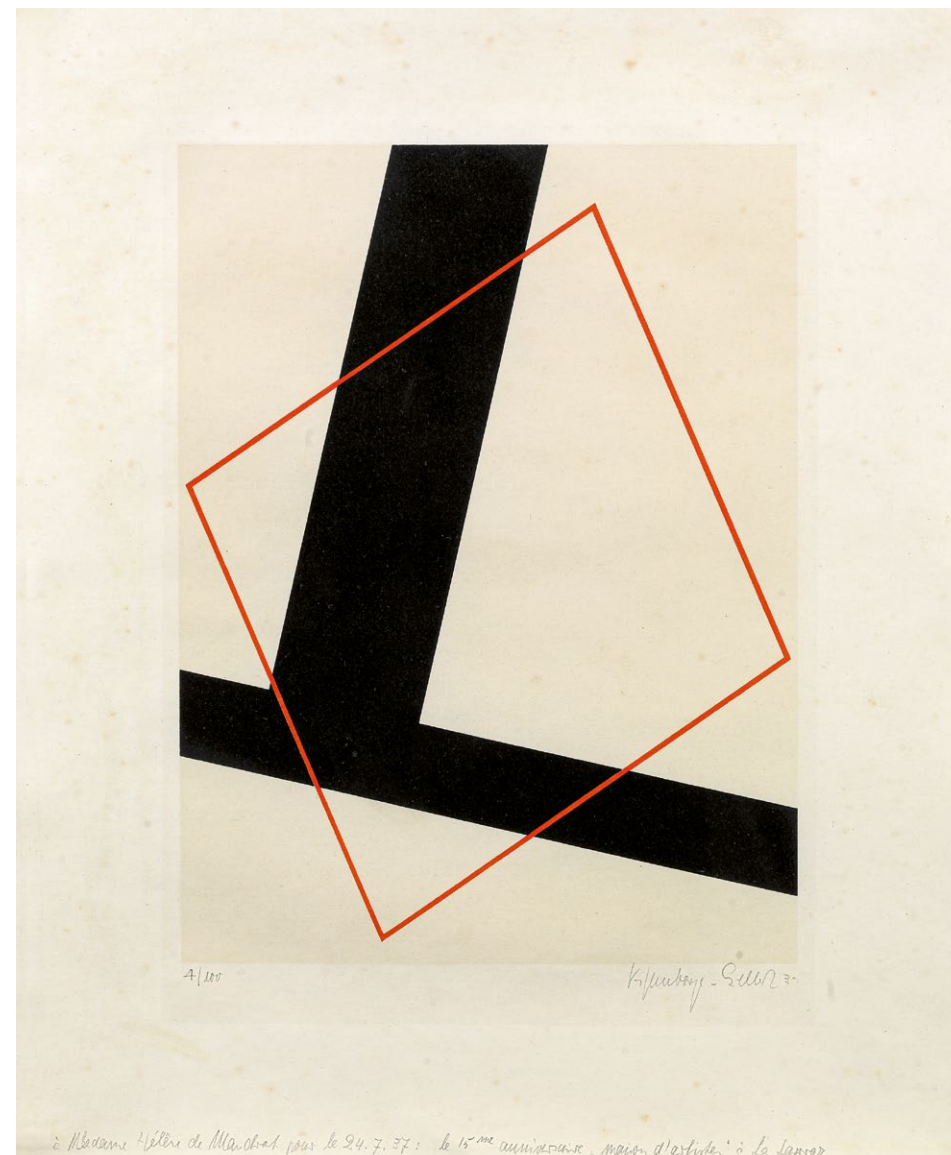


Ill. 51 Xanti Schawinsky,
Hommage à Mme de Mandrot, 1935,
gouache sur papier, 39 x 57 cm.
MCAH, coll. Château de La Sarraz
(MURO 294).

en revient d'ailleurs au comité de la Maison des Artistes qui lance un appel aux contributions des hôtes en 1930. La crise économique et le climat romand hostile aux tendances modernistes⁷ ont raison du projet de musée, qui est abandonné avant même d'avoir pu commencer.

Selon la tradition du patriciat genevois duquel elle est issue, la châtelaine s'intéresse avant tout à l'hospitalité. En 1931, elle écrit à Sigfried Giedion, membre du comité de la Maison des Artistes et secrétaire général des Congrès internationaux de l'architecture: «n'importe quel imbécile est capable d'acheter un tableau ou une sculpture – on n'a

7 Voir Pallini, 2006, pp. 14-22.



Ill. 52 Friedrich Vordemberge-
Gildewart, *À Mme Hélène de Mandrot*
pour le 24.7.1937, le 15^e anniversaire
de la Maison des Artistes, 1937,
lithographie, 48 x 41 cm. MCAH,
coll. Château de La Sarraz.
(MURO 293).

P
A
T
R
I
M
O
I
N
E
S



Ill. 53 La villa L'Artaud
avec *Le Chant des voyelles* de Jacques
Lipchitz, 1931-1932, photographie.

pas besoin de ma fondation pour cela »⁸. Elle lui rappelle la vocation première de l'institution, à savoir l'accueil d'artistes en résidence et l'organisation de congrès. Par ailleurs, la châtelaine s'est toujours montrée soucieuse de la bonne composition des séjours de La Sarraz. Plus que cela, elle prend soin des hôtes à ses frais et veille à entretenir le

8 Citation tirée d'une lettre du 11 mars 1931, conservée à l'École polytechnique fédérale de Zurich (Institut für Geschichte und Theorie der Architektur (gta), archives Sigfried Giedion).

lien avec eux, en leur écrivant ou en les invitant à nouveau. En somme, avec les artistes, Hélène de Mandrot-Revilliod a l'âme maternelle – même si elle peut se montrer caractérielle.

Plus que les œuvres, la châtelaine paraît collectionner leurs auteurs. Elle les sélectionne dans les courants du moment et continue sans cesse d'élargir son cercle aux grandes figures de l'avant-garde. Elle a aussi ses coups de cœur, comme Walter Moeschlin ou Paul Rabinovitch, pour lequel elle installe un atelier dans sa villa au Pradet. En ce sens, les cinq *Livres des Hôtes de La Sarraz*, contenant les signatures et dédicaces des artistes, constituent l'inventaire, sinon l'annuaire, d'une forme de collection.

P
A
T
R
I
M
O
I
N
E
S

Bibliographie

- Baudin, Antoine, *Hélène de Mandrot et la Maison des Artistes de La Sarraz*, Lausanne, Payot, 1998.
- Baudin, Antoine, « Le Corbusier et Hélène de Mandrot : une relation problématique », in *Le Corbusier, la Suisse et les Suisses*, Paris, Éditions de La Villette, 2006, pp. 148-165.
- Frehner, Matthias et Spanke, Daniel, (dir.), *Moderne Meister. «Entartete» Kunst im Kunstmuseum Bern*, cat. expo., Munich, Prestel, 2016.
- Pallini, Stéphanie, *Entre tradition et Modernisme. La Suisse romande de l'entre-deux-guerres face aux avant-gardes*, Berne, Benteli, 2004.
- Pallini, Stéphanie, « Vade retro, Satanas ! Les avant-gardes artistiques en Suisse romande (1900-1939), entre occultation et mépris », in *Art + architecture en Suisse*, 57, 3, 2006, pp. 14-22.
- Pilet, Jean-Marie, *Souvenirs sur Hélène de Mandrot et le Château de La Sarraz par Éric Poncy, 1924-1948*, Lausanne, Éditions des Archives de la Maison des Artistes – Hélène de Mandrot, 1990.
- Saugy, Catherine (dir.), *Hélène de Mandrot et la Maison des Artistes. Louise Norlander, œuvres récentes*, cat. expo., La Sarraz, Société des Amis du Château de La Sarraz – Musée romand, 1998.

Protéger des biens historiques en dehors des musées : le défi de l'Inventaire cantonal du patrimoine mobilier

Aude Spicher



Ill. 54 Coffre en bois, prob. XV^e siècle, Saint-Saphorin.

N
◦
7

Un inventaire en devenir

À l'image des biens conservés au château de La Sarraz, le territoire vaudois regorge d'un riche patrimoine mobilier qui constitue un véritable trésor pour l'histoire du canton et de sa population. Allant de la petite cuillère au corbillard hippomobile, ce large panel de meubles, tableaux, textiles ou livres constitue autant de traces de notre culture et de notre passé commun. Bien que reconnus comme faisant partie de notre patrimoine, ces objets sont difficiles à protéger.

Dans le canton de Vaud, la *Loi sur le patrimoine mobilier et immatériel* (LPMI) offre un cadre légal tant à l'activité des institutions patrimoniales cantonales (musées, archives et bibliothèques) qu'à la sauvegarde du patrimoine mobilier dont l'État n'est pas propriétaire¹. Entrée en vigueur le 1^{er} mai 2015, elle affiche notamment pour missions la préservation, la conservation et la mise en valeur du patrimoine culturel mobilier d'importance pour le canton. Sont ainsi concernés « l'ensemble des objets ou groupes d'objets mobiliers qui présentent un intérêt archéologique, historique, géologique, biologique, esthétique, scientifique, technique, ethnologique, anthropologique, documentaire, artistique ou éducatif, à titre religieux ou profane, en tant qu'héritage du passé ou témoin du monde actuel » (art. 3).

Afin de veiller à la sauvegarde de ces biens en tant qu'« éléments indispensables à l'identité et à la survie de la collectivité » (art. 4), l'une des missions de l'unité Patrimoine mobilier de la Direction générale de la culture est de travailler avec les utilisateurs-trices et propriétaires de ces objets. Loin d'être pensée comme une ingérence, la tâche de l'État est considérée comme une possibilité de collaboration et de conseil. Délicate, elle nécessite sans cesse de trouver le juste équilibre pour protéger ces biens privés d'importance cantonale. Depuis 2019, date des premières mises à l'inventaire, quelques dizaines d'objets ou ensembles d'objets enrichissent chaque année l'Inventaire cantonal du patrimoine mobilier en mains privées, conçu spécialement pour ce type de biens Ill. 54.

1 L'aspect patrimoine immatériel a fait l'objet d'un chapitre de la revue *PatrimoineS* n° 3. Voir Devanthery, 2018, pp. 176-185.

S'il est plus récent que le Recensement architectural, initié en 1974 (www.recensementarchitectural.vd.ch), l'Inventaire cantonal du patrimoine mobilier qui n'appartient pas à l'État présente de nombreuses similitudes avec lui, car les biens recensés sont conservés *in situ* et généralement en dehors de tout contexte muséal.

Travailler hors du contexte muséal

Même si les personnes sensibles au patrimoine sont nombreuses à souhaiter qu'il soit protégé, ces biens sont dans les faits toujours la propriété de quelqu'un, que ce soit une collectivité publique, une paroisse, une association, une fondation, une famille ou un particulier. Un détenteur qui accepte que ses biens soient recensés dans l'Inventaire cantonal du patrimoine mobilier demeure ainsi responsable de ses objets et de leur conservation, car ces derniers restent chez lui. Ces endroits sont très variés, allant du coffre-fort scellé dans la sacristie d'une église à une armoire chez un privé, en passant par un rayonnage dans des archives ou une vitrine d'exposition dans un hôtel de ville. En outre, il n'est pas rare que les dépositaires continuent d'utiliser les objets inscrits à l'inventaire, comme cela arrive fréquemment dans le cas de la vaisselle cultuelle conservée dans les paroisses I11.55. On le conçoit facilement, cette diversité des situations requiert souplesse et adaptation.

Recensement et étude d'un patrimoine en mains privées

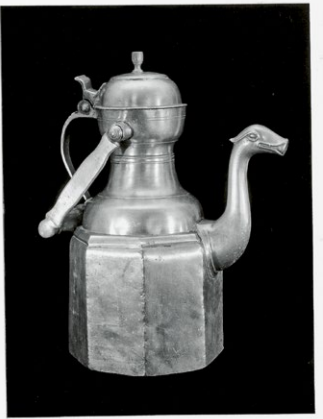
La collaboration avec les propriétaires privés débute dès le lancement du processus de mise à l'inventaire. Si l'État est dans la majorité des cas à l'origine de ces démarches, il arrive également qu'elles soient initiées par les détenteurs-trices. Pour être inscrits dans l'Inventaire cantonal du patrimoine mobilier, les biens doivent remplir différents critères, relatifs à leur période de création, aux matériaux qui les composent ou à la notoriété de leur exécutant. L'identification de ces objets demeure cependant souvent complexe en raison même de leur caractère mobile. Des recensements anciens listant et décrivant – de manière parfois extrêmement succincte I11.56 – une partie de ce patrimoine mobilier constituent un des points de départ de ce travail d'enquête. C'est par exemple le cas de plusieurs centaines de biens qui, à défaut d'une meilleure protection, avaient été répertoriés à l'Inventaire des monuments historiques



I11.55 Ensemble de vaisselle liturgique de l'orfèvre Alexandre Boulgaris, 1964, Prilly.

Numéro		Confession p	Paroisse ou institution		Eglise ou chapelle X	
District Lavaux		Commune			Propriétaire C	Classement oui
Objet SEMAISE		Matière étain	Date ou époque déb XIXe s			
Description ht 420 h 340 Ø panse 201 pds 8025 Grosse semaise à panse octogonale , col circulaire , goulot en col de cygne,de section circulaire ,partant du haut de la panse et se terminant par une tête d'animal, anse porteu- se d'étain à poignée de bois, anse verseuse, couvercle très bombé , bouton tronqué, pouscier sans ornement.						
Exposition 1930						
Auteur probablement A. Goldner		Poinçons pas de poinçon				





I11.56 Exemple d'une fiche de l'inventaire du pasteur vaudois François Forel, vers 1980, non publié.

P
A
T
R
I
M
O
I
N
E
S

N
o
7

durant le XX^e siècle, avant l'entrée en vigueur de la LPMI. Les retrouver pour les inscrire à l'Inventaire cantonal du patrimoine mobilier représente aujourd'hui une priorité, s'agissant d'objets souvent anciens dont la dimension patrimoniale est confirmée I11.57.

Une fois les objets (re)trouvés, il s'agit d'en dresser un constat d'état, de les mesurer, de relever leurs inscriptions et décors ainsi que de les photographier. Ces renseignements sont ensuite reportés dans un logiciel d'inventaire muséal afin d'assurer à l'avenir l'identification et le suivi de ces biens. Leur étude est complexe, car ce patrimoine se présente fréquemment sans documentation ni historique. Dans certains cas, il arrive que des ouvrages spécialisés² ou dédiés à un édifice ou une ville en mentionnent quelques-uns. Si les données dans la littérature scientifique sont souvent éparpillées et laconiques, les biens en eux-mêmes sont en revanche chargés d'informations, que ce soit au travers de leurs matières, formes, inscriptions, poinçons, décors I11.58 ou encore traces d'anciennes restaurations. Pour les faire parler, la collaboration avec des experts en conservation-restauration se révèle souvent fructueuse et amène à explorer de nouvelles pistes.

Après avoir reçu l'aval d'une commission cantonale constituée de spécialistes, une convention signée par les propriétaires et l'État scelle les inscriptions à l'Inventaire. Outre la reconnaissance de la valeur patrimoniale ou historique des objets recensés, celle-ci permet aux détenteurs·trices de bénéficier de divers types de soutiens, tels que des conseils d'entretien, voire ponctuellement une subvention pour une restauration, par exemple. En contrepartie, l'État obtient quant à lui un droit de préemption au cas où le bien serait mis en vente.

Conserver au quotidien : conseils et collaboration

Différentes menaces planent sur les biens mobiliers en mains privées. Outre l'éventualité de la vente évoquée ci-dessus, ce patrimoine souvent de petite taille et qui peut facilement être déplacé est particulièrement sensible à la perte, qu'il s'agisse d'inattention, de négligence ou de vol. Afin d'y remédier, il est souvent nécessaire de rendre les propriétaires

² Voir par exemple *Trésors d'art religieux en Pays de Vaud*, 1982.



I11.57 Coupe de communion en argent avec pied du XIV^e siècle et calice du XVIII^e siècle, Belmont-sur-Lausanne.

attentifs à l'importance de leurs biens comme un ensemble, tout en leur donnant les clés visant à une bonne conservation, point essentiel à leur préservation sur le long terme.

Inventorier, expertiser, stocker, manipuler et entretenir sous certaines conditions sont autant de pratiques bien connues dans le milieu de la conservation muséale. Pour le patrimoine mobilier en mains privées, elles doivent toutefois être adaptées et il s'agit d'accepter que les



I11.58 Gravure du Christ en croix, imberbe, détail de la coupe de communion en argent avec pied du XIV^e siècle et calice du XVIII^e siècle, Belmont-sur-Lausanne.

normes de conservation ne correspondent pas à celles des milieux professionnels. Loin d'être imposées, les préconisations fournies aux détenteurs-trices par l'État constituent une véritable collaboration, basée sur l'échange d'informations, de savoirs et de conseils ajustés aux besoins des propriétaires et de leurs biens. Ces recommandations peuvent ainsi concerner tant la stabilité du climat d'un local (température, humidité, lumière) que le choix d'un textile de protection ou les instructions de nettoyage en cas d'utilisation des objets.

Enfin, il faut tenir compte du fait que les détenteurs-trices ne sont ni des experts du patrimoine, ni des professionnels de la conservation, mais à l'inverse souvent des bénévoles ou des amateurs-trices (« ceux qui aiment »). Leur nombre et la durée limitée de leur engagement auprès des objets rendent les bonnes pratiques d'usage et de sauvegarde elles-mêmes parfois difficiles à maintenir, les informations ayant tendance à se perdre lors des changements de fonction ou des successions.

L'État ne fait ainsi qu'accompagner les propriétaires dans leurs décisions, jouant un rôle d'appui. Hors du contexte muséal, il est nécessaire d'« accepter l'imparfait »³, d'adapter et d'assouplir les procédés experts au gré des besoins pour que la conservation du patrimoine mobilier s'avère satisfaisante.

La bibliothèque du château de La Sarraz à l'Inventaire cantonal du patrimoine mobilier

Dans le *Répertoire des fonds imprimés anciens de Suisse* (2011), Jean-Luc Rouiller identifie trois fonds de livres anciens conservés dans des châteaux vaudois qui revêtent une importance historique : Oron, Rolle et La Sarraz. En 2022, un travail d'inventaire a été initié par le Canton pour les protéger. Outre la valorisation et l'obtention de la reconnaissance de ces ensembles, cette démarche de sauvegarde permet aux détenteurs-trices de bénéficier de conseils experts quant à la bonne conservation et à la pérennité de leur patrimoine, menacé tant par la vente ou le vol que par les dégradations dues au climat instable des bibliothèques⁴.

Après l'inscription à l'inventaire de la bibliothèque du château d'Oron en 2023, c'est au tour de celle de La Sarraz I11.59. Aujourd'hui propriété de la Fondation du Château de La Sarraz, la bibliothèque et son noyau d'ouvrages du XVIII^e siècle sont constitués de plusieurs fonds, dont l'histoire est étroitement liée à celle des propriétaires de la demeure → p. 158. Riche de plusieurs milliers de volumes, cette collection encyclopédique centrée sur la littérature et l'histoire témoigne des pratiques et des intérêts d'une famille vaudoise noble⁵.

L'inscription à l'inventaire de telles bibliothèques patrimoniales est un processus exigeant qui se déroule en plusieurs étapes et prend souvent plus d'une année. Tout d'abord, il est nécessaire de vérifier l'inventaire, s'il existe, ainsi que la présence de chaque volume et son emplacement.

³ Devanthery, 2024.

⁴ Aujourd'hui, ces problématiques semblent accentuées par les écarts de température extrêmes induits par la crise climatique. Sur la question du devenir du patrimoine culturel en Suisse en regard des changements environnementaux, voir Dubosson et Ottoz, 2023.

⁵ Rouiller, 2011, pp. 122-125.



I11.59 Bibliothèque
du château de La Sarraz.

Une recherche sur l'histoire de la bibliothèque permet ensuite de rédiger une convention de mise à l'inventaire, ainsi qu'une notice regroupant en un lot l'ensemble des ouvrages. Puis, en collaboration avec des spécialistes en conservation et restauration de livres anciens, une visite *in situ* permet d'établir un constat d'état de la bibliothèque. Une fois les fragilités identifiées (problèmes de moisissure ou à l'inverse de sécheresse, de température, de lumière, etc.), il est possible d'émettre une série de préconisations visant à assurer la sauvegarde et la bonne conservation des collections.

Après un important travail préliminaire, la convention d'inscription de la bibliothèque du château de La Sarraz à l'Inventaire cantonal du patrimoine mobilier en mains privées est en préparation. Si des mesures de contrôle climatique pour stabiliser les conditions de conservation ont été mises en place en 2021, la bibliothèque nécessitera encore probablement un nettoyage complet et la modification du mobilier pour assurer sa pérennité.

N
◦
7

Bibliographie

- *Loi 446.12 du 8 avril 2014 sur le patrimoine mobilier et immatériel (LPMI)*, disponible en ligne : <https://prestations.vd.ch/pub/blv-publication/actes/consolide/446.12?key=1551805473098&id=f9bd60c5-294f-400c-819e-9ea617afdad4>, consulté le 21.06.2024.
- *Trésors d'art religieux en Pays de Vaud*, Lausanne, Musée historique de l'Ancien-Évêché, 1982.
- Devanthéry, Ariane, « Recensement, inventaire et collections : quand le matériel rencontre l'immatériel », in *PatrimoineS : Collections cantonales vaudoises. Héritage en devenir*, 3, 2018, pp. 176-185, disponible en ligne : <https://www.vd.ch/culture/patrimoine-mobilier-non-cantonal-et-immateriel/patrimoine-mobilier/revue-patrimoines-collections-cantonales-vaudoises>, consulté le 21.06.2024.
- Devanthéry, Ariane, « Protéger un patrimoine culturel privé : l'exemple de l'État de Vaud (Suisse) », in *Regards sur le patrimoine mobilier en Europe. Actes des 37^e journées d'étude de l'Association des conservateurs des antiquités et objets d'art de France*, Actes Sud/ACAOAF, 2024, pp. 191-211.
- Dubosson, Benoît et Ottoz, Pierre-André (dir.), *Changements climatiques et patrimoine culturel en Suisse*, Office fédéral de la culture (OFC), 2023, disponible en ligne : <https://www.bak.admin.ch/bak/fr/home/baukultur/archaeologie-und-denkmalfpflege/klimawandel-und-kulturelles-erbe.html>, consulté le 21.06.2024.
- Rouiller, Jean-Luc, « Bibliothèque du Château de La Sarraz », in *Répertoire des fonds imprimés anciens de Suisse*, Urs B. Leu, Hanspeter Marti, Jean-Luc Rouiller (dir.), Hildesheim/ Zurich/New York, Olms-Weidmann, 2011, pp. 122-125.

P
A
T
R
I
M
O
I
N
E
S



Domine ne in
 furore tuo argu
 as me: neq; in
 ira tua corripas me.



Doulce dame de mi
 sen corde mere de
 pitie fontayne de
 cointe bonte qui portastes mi

Un livre d'heures parisien fait sur mesure

Brigitte Roux

Magnifique témoin de la production manuscrite enluminée parisienne, ce livre d'heures entre en possession de Jean II de Gingins en 1421 comme le précise le colophon inscrit en lettres d'or (f. 193). Celui-ci nomme aussi le lieu d'achat, à la rue Neuve Notre-Dame, à Paris, où se concentraient à l'époque les artisans du métier du livre – libraires, parcheminiers, enlumineurs et copistes. Il consigne enfin le nom du libraire « Jaquet Lescuyer » qui a supervisé la production de ce volume. Au verso de ce feuillet (f. 193v) se trouvent les armes du seigneur de Gingins. Comme il s'agit d'un feuillet isolé qui, avant la réorganisation du manuscrit, devait se trouver placé tout à la fin de l'ouvrage, on pourrait penser qu'il a été rajouté au moment de son achat. Toutefois le choix très personnel des différentes prières y apparaissant semble, au contraire, être l'indice d'une commande originale du seigneur de Gingins.

Le volumineux codex contient les heures de la Vierge, de la Croix, du saint Esprit, l'office des morts, ainsi qu'un grand nombre de prières privées, certaines assez rares, introduites par des rubriques en français. Le calendrier et les offices sont à l'usage de Paris, mais les litanies citent aussi des saints vénérés en Bretagne, comme Yves ou Tugdual.

La copie du manuscrit est due à un seul scribe, alors que les très nombreuses initiales ornées et le décor marginal constitué d'élégantes vignettes ont été réalisés par plusieurs mains. Il en va de même pour les enluminures, qui ont été réparties entre quatre artistes aux qualités d'exécution variables¹. Un premier groupe de miniatures situées dans les Heures de la Vierge, comprenant la Visitation (f. 221), la Nativité (f. 234), l'Annonce aux bergers (f. 240v) et l'Adoration des mages (f. 245v), sont dues à un premier artiste anonyme. La Trinité (f. 1), les saints Jérôme (f. 124), Georges (f. 154), Laurent (f. 155) et Sébastien (f. 156), le couronnement de la Vierge (f. 261v), ainsi que le Jugement dernier (f. 374v), forment un second groupe stylistique, fortement tributaire de l'art du Maître de Boucicaut, l'un des enlumineurs parisiens les plus en vue de la génération précédente, dont on repère les caractéristiques formelles telles que l'élégance des figures, la douceur et la souplesse des drapés,

N
o
7

P
A
T
R
I
M
O
I
N
E
S

ou encore la délicatesse des coloris. Le troisième miniaturiste, le Maître de Guy de Laval (anciennement connu sous le nom de convention du Maître de Guise), peint les représentations de sainte Anne (f. 4), saint Nicolas (f. 156), la présentation au temple (f. 250), Pentecôte (f. 309) et la Vierge à l'Enfant (f. 368v), qui imitent elles aussi, dans un langage plus raide, les inventions du maître de Boucicaut. Le dernier groupe de miniatures – Annonciation (f. 194), roi David en prière (f. 279) et scène d'enterrement (f. 316) – qui se distinguent par des compositions denses, remplies de détails narratifs, sortent de l'atelier du Maître de Bedford qui, entre 1420 et 1430, est le plus important de la capitale du royaume de France.

Après la Réforme, le manuscrit quitte La Sarraz, à une date inconnue. En 1837, Frédéric de Gingins le retrouve à Fribourg où il le rachète au chancelier de l'évêché de Fribourg, Lausanne et Genève². En 1920, le manuscrit est donné aux Archives cantonales vaudoises, avec les archives familiales de La Sarraz, par Henry de Mandrot, beau-frère de Marie de Gingins-La Sarraz, la dernière descendante de cette famille.



←→ Ill. 60 Livre d'heures de Jean II de Gingins, Paris, 1421, parchemin, 378 ff., 18.5 x 13.2 cm. Archives cantonales vaudoises, P Château de La Sarraz H 50, f. 279, 368v et 374v (www.e-codices.ch).

1 Bartz, Gabriele, *Zentrum und Peripherie*, Simbach am Inn, Anton Pfeiler, 2017, p. 129.
2 Lüthi, Dave, « Archéologie d'un ensemble mobilier exceptionnel : les collections du Château de La Sarraz », in *In Situ*, 29, 2016, p. 6.

Une armure à tête de lion

David Cuendet et Oliver Heer

Les collections du château de La Sarraz disposent d'une pièce remarquable, qui se présente à la fois comme arme défensive, symbole d'autorité et témoin de l'activité militaire des grandes familles: une armure suisse d'une qualité de fabrication exceptionnelle. Celle-ci est «en suite», ce qui signifie que toutes ses pièces sont ajustées et issues du même atelier. Le soin apporté à la réalisation des garnitures et des ornements laisse à penser que cette armure a été construite sur mesure pour une personne de pouvoir, et peut être associée au sabre à tête de lion, à la rondache (bouclier) et à la grande épée de type flamberge de la même collection. La particularité de sa construction permet d'adapter l'armure selon les circonstances du combat. Elle pouvait, par exemple, être portée avec tous les éléments pour le combat à cheval, ou simplement avec des tassets courts (protège-cuisses) et les deux spalières (épaulières) pour l'usage à pied. L'armure se porte aussi symboliquement, soit uniquement le plastron et la dossière, lors de manifestations publiques.

L'état de conservation exceptionnel de cette armure est sans doute lié au fait qu'elle n'a, après son usage militaire, jamais quitté le château de La Sarraz. Elle présente encore un état de surface poli et bleui d'origine. Une grande partie des cuirs, destinés à offrir de la souplesse à l'assemblage, est conservée, tout comme plusieurs éléments textiles, tels que les festonnages des spalières, le capitonnage du casque de type bourguignotte et de son collet de mailles protégeant le cou et les épaules. Deux interventions de restauration ont été effectuées. La première, plus conséquente, en 1975, la seconde en 1995.

À qui appartenait cette armure exceptionnelle? Où a-t-elle été fabriquée? Deux questions auxquelles il apparaît difficile de répondre avec certitude. De nombreux tableaux de la famille propriétaire du château montrent des armures semblables, tel le portrait de Jean-François II de Gingins (1585-1655) dont la période de vie pourrait concorder avec l'armure de La Sarraz. Néanmoins, ces portraits militaires, souvent réalisés à titre posthume, ne garantissent pas que l'armure représentée ait nécessairement été portée par les personnes en question. Plus de quarante portraits d'officiers suisses portant l'armure dite à tête de lion ont pu être repérés à ce jour, avec une concentration importante sur le Plateau suisse.

Sa fabrication est également caractéristique du Plateau suisse. Une comparaison avec la demi-armure conservée au Musée d'art et d'histoire de Neuchâtel révèle que les deux pièces proviennent du même atelier. Sa provenance, ainsi que son lien à la famille de Gingins, font de l'armure de La Sarraz l'une des pièces les plus précieuses de la collection.

N
o
7

P
A
T
R
I
M
O
I
N
E
S



Ill. 61 Armure, deuxième moitié du XVI^e siècle, tôle de fer, cuir, textile et alliage cuivreux. MCAH, coll. Château de La Sarraz (MURO 71).

Triomphe de Joseph de Gingins, baron de La Sarraz

Angela Benza

« La Bienvenue de N. et P. Joseph de Gingins Baron de La Sarra ayant juré le maintien des franchises de la ville et reçu le serment de fidélité de la N. Bourgeoisie, le dit Seigneur prend possession de la Baronnie de La Sarra, le onze MAY. 1583. »

Ce panneau peint, comme l'inscription l'annonce clairement, montre l'entrée triomphale de Joseph de Gingins, le 11 mai 1583, quand il prend possession de la baronnie de La Sarraz. Aux mains des Gingins depuis 1542, sous le régime Bernois, elle est d'abord liée au baillage de Moudon (1536-1598) puis de Romainmôtier, dont le bailli n'est autre que le père de Barbara von Stein, épouse de Joseph de Gingins. 1583 marque aussi la date de l'installation de ce dernier au château et de la naissance de son premier fils et héritier, Sébastien : une période de prospérité, où Joseph de Gingins entreprend des travaux de transformation de la forteresse médiévale, d'aménagement intérieur et de décoration¹. La commande du *Triomphe de Joseph de Gingins* matérialise ainsi les ambitions politiques et dynastiques du baron.

De production probablement régionale, la composition du *Triomphe* de La Sarraz évoque les triomphes des empereurs antiques, une tradition remise au goût du jour entre le XV^e et XVI^e siècle par des œuvres et des décors tels que *le Triomphe de César* (vers 1486-1492) d'Andrea Mantegna² et plus globalement, les triomphes princiers de la cour de Savoie, anciens vassaux du château. Ces liens expliquent les citations et emprunts aux modèles italiens de la Renaissance – char à dais, musiciens, gardes et dignitaires d'Afrique du nord –, à l'image de *l'Entrée d'Alphonse V d'Aragon* à Naples (26 février 1443) sculptée sur l'arche triomphale du Castel Nuovo (1453-1458) par Francesco Laurana.³

L'inscription « Genese 41 » sur le panneau permet aussi de l'interpréter comme un commentaire contemporain de la vie de Joseph dans l'Ancien Testament : *Alors, Pharaon dit à Joseph : « [...] C'est toi qui auras autorité sur ma maison ; tout mon peuple se soumettra à tes ordres [...] / Il le fit monter sur son deuxième char et on criait devant lui : À genoux ! Et ainsi il l'établit sur tout le pays d'Égypte »*. (Genèse 39-43) Joseph de Gingins est ainsi assimilé au Joseph biblique envoyé par Pharaon auprès des peuples égyptien et israélite – ici métaphore de l'autorité bernoise déléguant la gestion de la baronnie de La Sarraz, dont il est chargé d'assurer la prospérité.

N
o
7

P
A
T
R
I
M
O
I
N
E
S



Ill. 62 Artiste anonyme,
Le Triomphe de Joseph de Gingins, baron de La Sarraz, vers 1583-1623 (?),
huile sur bois, c. 90 x 175 cm. MCAH,
coll. Château de La Sarraz (MURO 532).

- 1 Monbaron, Patrick-R., « Sarraz, La (seigneurie) », in *Dictionnaire historique de la Suisse (DHS)*, 2013, disponible en ligne : <https://hls-dhs-dss.ch/fr/articles/007575/2013-04-04/>, consulté le 04.04.2024 ; Lüthi, Dave, « Archéologie d'un ensemble mobilier exceptionnel : les collections du Château de La Sarraz (Suisse) », in *In Situ*, 29, 2016, p. 4.
- 2 On peut penser aussi aux triomphes des dieux du *Cycle des mois* (1468-1470) du Palazzo Schifanoia à Ferrare.
- 3 Chilà, Roxane, « La fête urbaine plutôt que le rite curial. Alphonse le Magnanime et Naples (1442-1458) », in *Rituels et cérémonies de cour de l'Empire romain à l'âge baroque*, Delphine Carrangeot, Bruno Laurioux et Vincent Puech (dir), Villeneuve d'Ascq, Presses Universitaires du Septentrion, 2018, pp. 39-60 ; Brero, Thalia, *Rituels dynastiques et mises en scènes du pouvoir cérémonial princier à la cour de Savoie (1450-1550)*, Florence, Sismel – Edizioni del Galluzzo, 2017, pp. 247-315. Je remercie Cyprien Fuchs pour la référence au Castel Nuovo.

Un fier seigneur

Dave Lüthi

Ce portrait posthume de François II de Gingins (1506-1578), seigneur du Châtelard et de Divonne, baron de La Sarraz, est l'une des trois œuvres signées par le peintre Bartholomäus Sarburgh (vers 1590-après 1637) conservées au château. Né près de Trèves, Sarburgh s'est sans doute formé à la Haye dans l'atelier de Jan Anthonisz van Ravesteyn (vers 1572-1657), portraitiste de la famille royale de Nassau. Il est attesté à Bâle dès 1617, puis il réside à Berne durant trois ans, entre 1620 et 1623¹. Durant cette courte période, il réalise de nombreux portraits des patriciens bernois, important les schèmes hollandais (figure de trois-quarts, en pied, fond sombre rehaussé d'un drapé, mise en valeur du visage par une fraise ou une parure de dentelle, etc.) bien visibles ici : François II de Gingins est représenté à mi-jambes, de trois-quarts, portant une cuirasse qui recouvre ses habits sombres animés par une fraise et une écharpe de satin blanc. Une main sur la hanche, il fixe le spectateur d'un regard presque malicieux.

Le rendu de la carnation, de la barbe, des tissus, rend ce portrait particulièrement expressif. En revanche, la pose est très habituelle dans les œuvres de Sarburgh, comme le prouve le portrait de Petermann de Wattenwyl (1620), également conservé au château (MURO 475). L'homme, plus âgé que François II de Gingins, montre une longue barbe grisonnante ; à l'exception de sa main droite, posée ouverte sur la hanche, sa posture est en toute point similaire. Le portrait de sa femme Marguerite de Diesbach, qui lui fait pendant, inverse l'orientation de la figure, mais la pose reste similaire, digne et hiératique dans ce dernier exemple.

L'activité de Sarburgh à Berne renouvelle l'art du portrait dans la République. Comme de nombreux autres patriciens, les Gingins et les familles alliées font appel à cet artiste avec un intérêt certain ; cet engouement pour les artistes de passage se répétera jusqu'à la fin de l'Ancien Régime. En effet, l'établissement d'un peintre dans la ville engendre presque automatiquement de nombreuses commandes de la part des patriciens, démontrant leur intérêt évident pour l'art, en dépit d'un contexte confessionnel très limitant. Les Gingins ne font pas exception ; la présence de portraits de Sarburgh, mais aussi d'Oelenhainz (1745-1804) → p. 150 et de Franz Anton Kraus (1705-1752)² dans les collections de la famille attestent du goût de ses membres pour les œuvres à la mode.

- 1 Bäschmann, Marie Therese, « Bartholomäus Sarburgh und die Porträtmode », in *Berns mächtige Zeit: das 16. und 17. Jahrhundert neu entdeckt*, André Holenstein (éd.), Berne, Stämpfli, 2006, pp. 480-481.
- 2 Charles de Gingins de Chevilly fait faire son portrait par Kraus en 1744 (ACV, P Château de La Sarraz, C 406, 18 septembre 1744). Beck, Paul, « Kraus, Franz Anton », in *Allgemeine Deutsche Biographie*, vol. 17, 1883, pp. 68-70.

P
A
T
R
I
M
O
I
N
E
S

N
o
7



Ill. 63 Bartholomäus Sarburgh, Portrait de François II de Gingins, vers 1620-1623, huile sur toile, 103 x 76 cm. MCAH, coll. Château de La Sarraz (MURO 535).

Espionne en armure ou autoportrait d'un artiste ?

Angela Benza

Catherine-Françoise de Watteville (1645-1714), cousine distante des Gingins-La Sarraz et orpheline du bailli de Bonmont et d'Oron, est une héritière désargentée des Watteville, de puissants patriciens bernois ayant servi dans les cours de France, de Savoie, d'Angleterre, et d'Espagne. Elle est surtout connue pour son rôle d'espionne – suisse et protestante – auprès du Conseil de Berne pour le compte de Louis XIV, souverain français catholique, activité qui lui a valu d'être jugée et bannie¹.

Son portrait présumé, signé Théodore Roos (1638-1698) – artiste allemand actif à Stuttgart, Mayence, Francfort et Strasbourg –, serait lié à cette vie « romanesque », mêlant l'iconographie d'une femme guerrière (Minerve ?) et celle d'un « courtisan » vêtu de velours et d'hermine, un apanage de la noblesse aisée et influente. Il représenterait ainsi une femme forte ayant combattu les dictats masculins dès sa tendre enfance, préférant déjà les pistolets, l'escrime et l'équitation à la broderie et aux livres de prières. Il serait à rapprocher d'autres représentations de figures de cour jugées « androgynes » comme Christine de Suède (qui dit-on aurait invité Catherine de Watteville à sa cour), peinte en armure, à cheval et chassant au faucon.

L'historien de l'art Matthias Oberli a récemment questionné cette interprétation : Catherine de Watteville a certes mené une double vie, mais au moment de son arrestation en 1689, elle était l'épouse de Samuel Perregaux, greffier à Valangin et avait un fils – une situation loin de la vie trépidante d'une amazone moderne. De plus, la commande du portrait est datée de 1674, soit avant les guerres de succession du Palatinat – le conflit qui l'aurait motivée à s'engager pour la France. À cette époque, elle est encore mariée (ou juste veuve) d'Abraham Le Clerc, un pasteur. Difficile d'envisager alors pour qui, pourquoi et avec quels moyens, elle se serait fait représenter de manière aussi « fantaisiste » et peu discrète pour une espionne ? À cela s'ajoute l'absence de traces d'un contact ou d'un séjour de Roos en Suisse. *Catherine or not Catherine ?* Partant d'une comparaison physiologique avec un *Autoportrait* de Roos dans son atelier daté de 1673 I11.65, Oberli avance qu'il s'agit ici également de l'artiste : une thèse convaincante, mettant cependant un terme au mythe de l'énigmatique portrait de Catherine de Watteville.²

- 1 Braun, Hans, « Wattenwyl, Katharina Franziska von », in *Dictionnaire historique de la Suisse (DHS)*, 2014. En ligne : <https://hls-dhs-dss.ch/fr/articles/017294/2014-11-11/>, consulté le 26.06.2025; Schlup, Murielle, « L'espionne du Roi-Soleil », in *Blog du Musée national suisse*, <https://blog.nationalmuseum.ch>.
- 2 Oberli, Matthias, *Mit Pinsel, Palette und Perücke – Barocke Malerei in der Schweiz*, Bâle, Schwabe Verlag, 2021, pp. 478-480.



I11.64 Théodore Roos, *Autoportrait*, autrefois *Femme en armure* (Catherine de Watteville ?), 1674, huile sur toile, 129,5 × 148 × 8,5 cm (avec cadre). MCAH, coll. Château de La Sarraz (CLS 10190 / MURO 531).



I11.65 Théodore Roos, *Autoportrait*, 1673, huile sur toile (?), 45,5 × 38,5 cm, Van Ham Kunstauktionen, 7.6.2002, Lot. Nr. 976.

Paris-Bienne, la diffusion d'un modèle horloger

Desmond Bryan Kraege

Parmi les bronzes situés sous le cadran de cette horloge¹ se trouve un cartouche portant l'inscription « Haas à Pienne ». Le nom figurant sur l'extérieur d'un boîtier étant généralement celui de l'horloger, il s'agit certainement ici de Johann Ulrich Haas (1683-1753), dont la carrière s'est partiellement déroulée à Bienne². Néanmoins, un examen attentif de ces mêmes bronzes révèle une seconde inscription, plus difficilement lisible : « Pechter » ou « Fechter », désignant probablement Johann Ulrich II Fechter, ou une autre figure issue de cette célèbre dynastie d'orfèvres bâlois.

La période d'activité de Haas dans la ville de Bienne (1710-1726) permet d'établir une datation approximative. S'il est vrai que l'artisan, après avoir quitté Bienne pour Berne, continue durant plusieurs années d'insérer des mécanismes portant l'inscription « Haas à Bienne » dans des boîtiers bernois, le cas présent est différent, la référence à la cité lacustre figurant ici sur l'extérieur. Il est toutefois possible que Haas ait emporté avec lui cet objet lors de son transfert à Berne, si l'horloge correspond bien à une entrée du 17 août 1729 dans le livre de raison de Victor de Gingins d'Orny, parent des seigneurs de La Sarraz, lesquels héritent plus tard de ses possessions mobilières : « Donné à maître Haas pour une pendule 22[livres].11[sols] »³.

L'horloge est couronnée d'une figure féminine ailée qui tenait autrefois un objet aujourd'hui perdu, certainement une trompette ou une couronne de lauriers, caractérisant respectivement la Renommée ou la Victoire. En revanche, les autres attributs iconographiques figurant sur l'objet renvoient à Apollon (lyre, arcs, carquois, palmes) ainsi qu'aux Muses (livre, globe, couronne, palette de peintre, masque). Les cartouches en émail, insérés dans un cadran métallique, sont caractéristiques de cette période avant 1750 environ, où les cadrans en émail d'une seule pièce restaient une impossibilité technique. Le balancier à fil de soie, usuel au XVIII^e siècle, signale possiblement un mouvement d'origine.

Les caractéristiques formelles et techniques de l'objet rappellent certaines œuvres parisiennes de la fin du règne de Louis XIV, indiquant une imitation aisée de modèles français par les artisans suisses, et participant plus largement d'une diffusion de ce goût parmi les élites vaudoises.

- 1 Une photographie ancienne atteste que cette horloge reposait autrefois sur un socle : il s'agit donc vraisemblablement à l'origine d'un cartel plutôt que d'une horloge à poser d'applique.
- 2 Voir Holtey, Georg von, Scherer, Bischof Ursula et Kägi, Albert, *Deutschschweizer Uhrmachermeister und ihre Werke vom 14. bis 19. Jahrhundert*, La Chaux-de-Fonds, Chronométraphilia, 2006, pp. 84-88, ici p. 85.
- 3 ACV, P Château de La Sarraz, C 366.

P
A
T
R
I
M
O
I
N
E
S

N
o
7



Ill. 66 Horloge « Haas à Pienne », Bienne, 1710-1726 (?), ébène, cuivre, bronze, laiton, émail, 80 × 40 × 18 cm. MCAH, coll. Château de La Sarraz (MURO 935).

L'une des plus anciennes vues de La Sarraz

Dave Lüthi

Le bourg de La Sarraz, centre de la baronnie homonyme, remonte au moins au XII^e siècle. Il est fortifié au XIII^e siècle et devient un petit centre régional animé par quatre foires annuelles. À l'époque bernoise, la villette est toujours le siège d'un marché hebdomadaire¹. Elle ne se développe guère en dehors de ses murs médiévaux avant l'époque cantonale. Son état du XVIII^e siècle nous est connu grâce à cette petite vue prise depuis Éclépens, un peu maladroite dans sa facture, mais assez précise pour être riche d'enseignement.

Le bourg couronne une colline constituant une défense naturelle, qui surplombe à son angle nord-est le passage resserré qui lui a sans doute donné son nom. Sur l'image, on voit bien les différents éléments constitutifs de la ville médiévale : à l'est, le château et ses deux tours principales, devancé par la vaste grange et les écuries. En contrebas, le temple constitué de l'ancienne chapelle seigneuriale Saint-Antoine et de la chapelle de la Vierge, bâtie vers 1400, avec son clocher qui marque le milieu du bourg. Au centre de l'image, une tour d'enceinte de plan carré fait pendant à celle que l'on devine tout à gauche, marquant l'entrée sud-ouest de la ville. La rangée de maisons appuyée à l'ancien mur d'enceinte montre encore des toitures au gabarit varié qui témoignent de leur construction progressive. Les toits sont couverts de tuiles, les murs enduits à la chaux, blancs ou parfois ocre jaune, ceci pouvant suggérer que l'enduit, délavé ou tombé, laisse voir l'appareil de calcaire jaune de la région. Au centre du bourg, une demeure fait saillie sur l'alignement régulier des maisons : il s'agit de la maison seigneuriale édifiée en 1713-1714 par Daniel-Henri de Gingins, seigneur de Chevilly. La couleur vive de ses murs peut laisser entendre qu'elle est représentée ici peu après sa construction, mais pas avant le milieu des années 1720 : en effet, on devine devant la demeure une partie des murs du jardin aménagé par les maçons Descombes en 1724-1725 pour sa veuve.

L'environnement de la ville mérite aussi l'attention : les coteaux de la colline sont occupés par des vignes ; l'absence d'arbres sur ces pentes rappelle peut-être encore la pratique médiévale qui consistait à dégager les abords des murailles pour empêcher les éventuels assaillants de se tapir dans des bois ou des bosquets.

¹ Monbaron, Patrick-R., « Sarraz, La (commune) », in *Dictionnaire historique de la Suisse (DHS)*, 2010, disponible en ligne : <https://hls-dhs-dss.ch/fr/articles/002348/2010-03-16/>, consulté le 14.12.2023.

P
A
T
R
I
M
O
I
N
E
S



I11.67 Anonyme, Vue de la ville de La Sarraz, vers 1730-1740, huile sur toile, 27 x 36 cm. MCAH, coll. Château de La Sarraz (MURO 439).

Enfance, deuil et intimité

Vanessa Diener

Les collections du château de La Sarraz comprennent une vingtaine de portraits d'enfants datant du XVII^e au XIX^e siècle – sans compter les miniatures, dessins et gouaches. Le portrait posthume de Beat Ludwig Rudolf de Gingins (1739-1742)¹ représente le jeune enfant en pied et de face dans une posture figée. Le garçon est vêtu d'une longue robe grise ornée de décors végétaux rouges et porte des chaussures assorties. Il est coiffé d'un chapeau rouge et noir sur un bonnet de dentelle. Sur sa main droite levée est posé un oiseau jaune dont l'œil noir est auréolé de rouge. Sa main gauche, à l'index tendu, semble pointer le volatile. En haut à droite figurent le nom du défunt, ses dates de vie et les armes de sa famille.

Réalisé en 1743 suite au décès de l'enfant, ce portrait a une valeur commémorative, une pratique courante dans les sociétés chrétiennes occidentales dès le XVI^e siècle, particulièrement dans les familles aisées². Ici, contrairement à de nombreux portraits post-mortem, l'enfant n'est pas représenté sur son lit de mort, mais semble bien vivant, debout et les yeux grands ouverts. Le portrait a un caractère intime – pas de luxe excessif ni de représentation du pouvoir, aucun arrière-plan ne vient attirer l'attention, comme ce serait le cas dans un portrait d'apparat – et, peut-être, symbolique : l'oiseau pourrait incarner l'âme du jeune défunt et la fugacité de la vie. Sa présence fait aussi allusion au chardonneret, qui annonce la mort et la résurrection du Christ dans certaines représentations de la Vierge à l'Enfant. Enfin, ses couleurs évoquent une espèce exotique, tels que la femelle tisserin ou le canari jaune, suggérant qu'il puisse également s'agir d'un animal de compagnie.

L'œuvre est signée par Peter Gnehm (1712–1799), peintre de carreaux en faïence né à Stein-am-Rhein et actif à Berne entre 1754 et 1787. Il est réputé comme le principal peintre de ce genre au XVIII^e siècle bernois et a surtout travaillé avec le maître potier Wilhelm Emanuel Dittlinger (1718–1799)³. Si la qualité de son œuvre dans le domaine des poêles est incontestable, il est moins connu pour ses paysages et ses rares portraits.

Cette œuvre met en lumière la place accordée à l'enfant – et notamment à sa perte – dans la sphère intime de la famille. Son usage avant tout privé explique peut-être sa sobriété et son exécution par un peintre certes remarquable, mais actif principalement dans un autre domaine.

- 1 Certainement le fils de Marguerite de Villading et d'Antoine de Gingins (1702-vers 1790), bailli de Bipp (1747–1753) et seigneur de Villars, de la branche d'Eclépens.
- 2 Morel, Marie-France, « Représenter l'enfant mort dans l'Occident chrétien du Moyen-Âge à nos jours », in *Le foetus, le nourrisson et la mort* (coll.), Paris, L'Harmattan, 1998, pp. 83-104.
- 3 Kulling, Catherine, *Poêles en catelles du Pays de Vaud*, Lausanne, Edipresse Imprimeries Réunies, 2001, p. 14.

P
A
T
R
I
M
O
I
N
E
S

N
o
7



Ill. 68 Peter Gnehm, Portrait de Beat Ludwig Rudolf de Gingins, 1743, huile sur toile, 92 x 68 cm. MCAH, coll. Château de La Sarraz, (CLS 11676 / MURO 363).

Une paire de miroirs attribuée au plus grand ébéniste bernois

Elisa Janner

Achetée par Amédée-Philippe de Gingins, baron de La Sarraz, la paire de miroirs attribuée au sculpteur bernois Johann Friedrich I Funk (1706-1775) rejoint le patrimoine mobilier familial en 1766¹. Elle était autrefois destinée à accompagner des consoles (ou des commodes) probablement produites par Matthäus Funk (1697-1783), le frère de Johann Friedrich I.

Leur cadre doré en bois de tilleul est de forme rectangulaire arrondie à son sommet. Il est surmonté d'un fronton chantourné, aux courbes complexes, composé de fleurs et de feuillages sculptés, ajourés et en volute. La structure comporte des séparations, nommées parcloes. Elle présente une moulure concave externe ornée de feuilles lobées en relief sur un fond entaillé d'une grille, liée par des bandes florales et d'autres feuilles lobées. Aux extrémités, des feuilles d'acanthé en arabesque interrompent la continuité de cette moulure, donnant du rythme au décor. Le jeu de courbes et contre-courbes ainsi que les ornements en rocaille s'intègrent harmonieusement à la structure droite du cadre, conférant un effet de légèreté à l'ensemble. Les motifs des fleurs et des feuilles lobées font écho au style du sculpteur berlinois Johann August Nahl l'Ancien, actif à Berne entre 1746 et 1755 et très proche de Johann Friedrich I Funk².

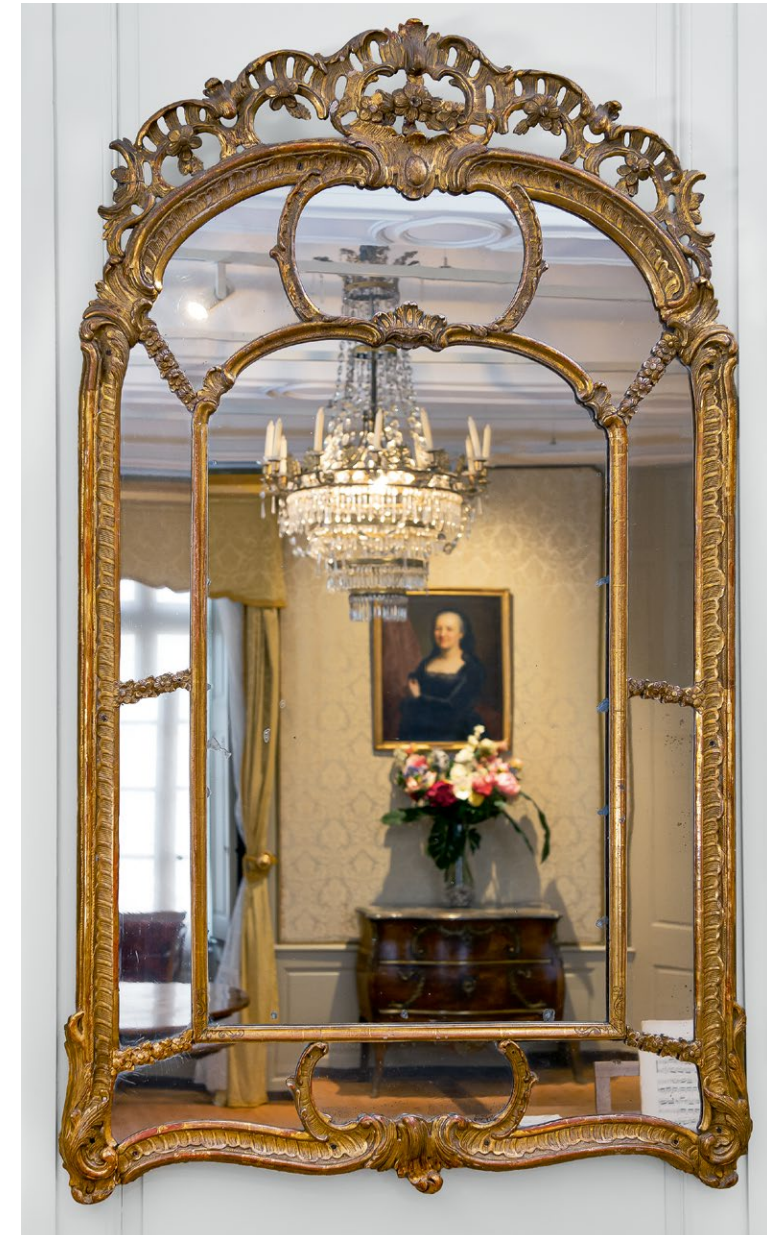
Si l'un des deux miroirs, celui actuellement exposé dans le grand salon, conserve sa dorure d'origine, le second a en revanche fait l'objet d'une restauration ultérieure. Il est désormais recouvert de feuilles métalliques vernies imitant l'or. En outre, les glaces anciennes au mercure des deux miroirs ont été changées. Ces transformations n'entament toutefois en rien la qualité et l'apparence de la paire des miroirs qui, associée au reste du mobilier produit par l'atelier bernois des Funk, reste le témoin d'un goût certain pour le faste propre au patriciat bernois du XVIII^e siècle.

¹ ACV, P Château de La Sarraz, C 487, *Livre de raison de Amédée-Philippe*, 1765-1777, annotation d'un paiement du « 5 avril 1766 pour deux miroirs à Funk 224 fr(ançs) »; Fischer, Hermann von, *Funk à Berne: Möbel und Ausstattungen der Kunsthandwerkerfamilie Funk im 18. Jahrhundert in Bern*, Berne, Stämpfli, 2002, p. 191, 206.

² Fischer, 2002, pp. 172-173, 179, 220-221.

P
A
T
R
I
M
O
I
N
E
S

N
o
7



Ill. 69 Johann Friederich I Funk (attr.), miroir, 1766, bois de tilleul doré à la feuille, 160 x 95 cm. Fondation du Château de La Sarraz (MURO 605).

Un plat en argent banal en apparence... mais en apparence seulement!

Dave Lüthi

Portant le poinçon de l'orfèvre bernois Georg Adam Rehfues (1784-1858), ce plat de service de forme contournée à filet est orné des armoiries des Gingins. Les formes du plat évoquent le XVIII^e siècle plutôt que l'époque d'activité de Rehfues, la première moitié du XIX^e siècle, dont il est d'ailleurs l'un des représentants majeurs, dans le goût néoclassique¹. Rien à voir donc, a priori, avec ce plat. En outre, il faut s'intéresser aux armoiries, *d'argent semé de billettes de sable, au lion du même, brochant sur le tout*, à leurs ornements (notamment le lion en guise de support) et à la double devise. Ce blason, attesté dès le Moyen Âge mais peu à peu complexifié pour refléter les alliances familiales, redevient pour un gros demi-siècle celui de la famille après un arrêt souverain de Leurs Excellences de Berne en 1731². Toutefois, dès le début du XIX^e siècle, par goût de l'histoire et de l'héraldique, les Gingins reviennent à une formule plus riche de leurs armoiries.

Ainsi, la forme du plat et le blason ne paraissent pas faciles à lier à l'époque de Rehfues. Il pourrait s'agir d'une pièce de complément, ajoutée au service à une date tardive (vers 1830), copiant d'autres, plus anciennes, de manière quasi archéologique pour les armoiries³. Mais une mention d'archives vient résoudre le mystère : en 1829, les descendants de la branche de Chevilly vendent à Frédéric de Gingins, baron de La Sarraz, qui réside alors au château, « la totalité de la Vaisselle d'argent & médailles faisant partie de la succession de feu Mr Charles Ant. de Gingins Chevilly, laquelle selon l'inventaire dressé à cet effet par Mr Rehfus [sic] orfèvre à Berne »⁴ pour la somme rondelette de 6521 francs. Ainsi donc, le poinçon de Rehfues semble plutôt relever de l'expertise qu'il aura faite de l'ensemble de cette argenterie de famille déjà ancienne, rachetée à grands frais par le châtelain et historien de la famille qui constitue alors un véritable musée dynastique.

- 1 Lanz, Hanspeter, *Trésors d'orfèvrerie suisse. Les collections du Musée national*, Zurich, Info Verl., 2004, pp. 155-170.
- 2 Decollogny, Adolphe, « À propos des armoiries des Gingins-La Sarraz », in *Archives héraldiques suisses*, 72, 1958, pp. 18-23, ici p. 22.
- 3 Jeandrevin, Aline, « Couteaux, fourchettes, chandeliers trompette. Les collections d'argenterie du château de La Sarraz », in *Monuments vaudois*, 5, 2014, pp. 37-47.
- 4 ACV, P Château de La Sarraz, D 43, 12 juin 1829.

P
A
T
R
I
M
O
I
N
E
S



Ill. 70 Plat ovale armorié, Georg Adam Rehfues, Berne, XVIII^e siècle, argent, 28 x 40 cm. MCAH, coll. Château de La Sarraz (MURO 1920).

Les époux Gingins avant et après mariage

Christophe d'Épagnier

Emmanuel Handmann (1718-1781), peintre bâlois installé à Berne, a peint le portrait de nombreux membres de la famille de Gingins. Treize œuvres de cet artiste sont conservées à La Sarraz, dont neuf représentent l'entourage direct de Charles de Gingins (1733-1801), dernier baron de La Sarraz et dernier trésorier du Pays de Vaud¹.

Charles de Gingins commande à Handmann deux portraits, en 1757 et 1762, dépeignant deux étapes de sa vie². Le premier le montre en jeune homme âgé de 24 ans, peu avant son mariage, représenté en extérieur avec tous les attributs de la chasse, loisir prisé de la noblesse. Le second, exécuté cinq ans plus tard, le figure en homme accompli et solennel, paré de l'uniforme d'officier militaire hollandais. Handmann peint aussi deux portraits de l'épouse de Charles de Gingins, Louise Salomé von Wattenwyl (1737-1802), le premier avant 1759 selon Thomas Freivogel, suivi du pendant de celui de son mari en 1762³. Ici encore, une jeune fille au visage presque enfantin laisse la place à une femme ayant acquis toute sa maturité. Les portraits plus intimistes exécutés avant leur mariage ont peut-être été envoyés aux futurs époux dans la perspective de leur union à venir, selon une pratique courante à cette époque.

Les deux représentations de Charles de Gingins illustrent la question du *portrait psychologique*, très en vogue au XVIII^e siècle, au cœur de laquelle se révèle le souci de la véracité : le visage est traité avec réalisme, sans chercher à lisser certains traits, tels ses grands yeux et son puissant nez aquilin.

Artiste majeur du XVIII^e siècle suisse, Handmann a un parcours conforme à son époque : apprentissage chez un peintre local, formation à Paris auprès de Jean Restout le Jeune, voyages en France, en Allemagne et en Italie (*Grand Tour*), connus grâce à sa biographie publiée en 1770 par son contemporain Johann Caspar Füssli. Handmann laisse une production largement composée de portraits de très bonne qualité, principalement à Berne, « seul endroit en Suisse où un peintre d'histoire pouvait trouver des amateurs et une rémunération »⁴.

- 1 Reymond, Maxime, « Gingins », in *Recueil de généalogies vaudoises*, t. 2, 2, 1927, pp. 49-112.
- 2 Une copie du portrait en costume de chasse est conservée dans les collections (CLS 12034/MURO 330). Non datée et non signée, elle pourrait être de la main de Handmann.
- 3 Freivogel, Thomas, *Der Maler Emmanuel Handmann 1718-1781. Ein Basler Porträtist im Bern des ausgehenden Rokoko*, Morat, Éditions Licorne, 2002.
- 4 Füssli, J. Caspar, *Geschichte der besten Künstler in der Schweiz*, Zürich, 1770, p. 220.



Ill. 71 Emmanuel Handmann, *Charles de Gingins*, 1757, huile sur toile, 56 x 44 cm. MCAH, coll. Château de La Sarraz (MURO 416).



Ill. 72 Emmanuel Handmann, *Charles de Gingins*, 1762, huile sur toile, 52 x 38 cm. MCAH, coll. Château de La Sarraz (CLS 12863 / MURO 366).



Ill. 73 Emmanuel Handmann, *Louise Salomé de Gingins*, avant 1759, huile sur toile, 51 x 40 cm. MCAH, coll. Château de La Sarraz (CLS 10724 / MURO 329).



Ill. 74 Emmanuel Handmann, *Louise Salomé de Gingins*, 1762, huile sur toile, 51 x 38 cm. MCAH, coll. Château de La Sarraz (MURO 367).

Artisanat d'art pour une élite bernoise

Gilles Prod'hom

Cette commode d'apparat à deux rangs de tiroirs présente un front et des flancs cintrés et bombés plaqués de noyer. Sur le bois se détachent deux fausses traverses en laiton et des éléments de bronze de style rocaille (poignées et serrures, cul-de-lampe, chutes d'angles et sabots). Le meuble est couvert d'un plateau en marbre gris et rouge; les tiroirs sont garnis d'un papier à marbrures couleur carmin.

Dans son état d'origine, le meuble est attribuable à l'ébéniste bernois Matthäus Funk (1697-1783)¹. Outre une construction caractéristique de cet atelier, les livres de comptes de la famille Gingins indiquent de nombreuses commandes auprès du maître bernois²; formes et archives convergent pour une datation vers 1765.

Passé par Paris avant son installation à Berne, Matthäus Funk puise en France ses modèles et son savoir-faire. La forme générale de la commode relève du style Régence, mais intègre la rocaille typique du style Louis XV alors à la mode. Les patriciens bernois voient d'un bon œil le développement dans leur ville d'un atelier capable de leur fournir du mobilier d'apparat: l'ébéniste obtient ainsi le droit de produire lui-même les bronzes, au grand dam des artisans locaux. Le dessin rocaille de ces éléments est peut-être dû à son frère, le sculpteur Johann Friedrich I Funk (1706-1775). Ce dernier exploite une scierie de marbre où il travaille des pierres bernoises ou fournies par la famille Doret à Vevey; c'est le cas ici, avec un plateau montrant les couleurs caractéristiques de la carrière de Truchefardel dans le Chablais vaudois.

L'intérieur des tiroirs a conservé son marouflage d'origine: du papier à la colle dit de Herrnhut, car produit par les Frères moraves installés au XVIII^e siècle dans cette ville de Saxe. Plusieurs Bernois, dont les Funk, entretiennent des liens avec cette communauté religieuse réformée qui exporte sa production. Ce matériau témoigne des échanges entre Berne et les villes d'Allemagne, où les frères Funk recrutent volontiers compagnons et ouvriers spécialisés.

Cette commode est ainsi un témoin matériel de l'histoire économique, sociale et culturelle de la Suisse occidentale du milieu du XVIII^e siècle. Formes parisiennes, marbre vaudois, papiers allemands, les éléments qui la composent dessinent la géographie artistique de ses propriétaires, membres des élites bernoises. La production raffinée de la famille Funk fait de la ville un centre à l'échelle helvétique grâce au soutien du patriciat, soucieux de développer un artisanat d'art qui réponde au besoin de représentativité d'une oligarchie aux prétentions aristocratiques.

P
A
T
R
I
M
O
I
N
E
S

N
o
7



Ill. 75 Matthäus Funk, commode Louis XV, Berne, vers 1765, bâti en sapin, placage en noyer, garniture en laiton doré, plateau en roche calcaire, 87 x 98 x 61 cm. Fondation du Château de La Sarraz (MURO 718).

1 Fischer, Hermann von, *Fonck à Berne: Möbel und Ausstattungen der Kunsthandwerkerfamilie Funk im 18. Jahrhundert in Bern*, Bern, Burgerbibliothek Bern, 2002.

2 Decrausaz, Denis, « Le mobilier comme signe de représentation: l'exemple de la famille de Gingins », in *Revue suisse d'art et d'archéologie*, 72, 3, 2015, pp. 297-306.

La Chine sur sa table

Dave Lüthi

Avant le XVIII^e siècle, la porcelaine est rare en Europe, réservée aux cours princières. Grâce au développement du commerce entre l'Asie et notre continent, elle devient un produit à la mode, de plus en plus diffusé grâce aux différentes compagnies de commerce dites « des Indes ». Ce sont d'abord des objets orientaux, dont on apprécie les couleurs et le dessin, qui sont importés. Le marché européen se passionne successivement pour la porcelaine « bleu et blanc » puis pour les familles rose et verte, caractéristiques de la fin du XVII^e et du début du XVIII^e siècle. Peu à peu, devant la grande habileté des dessinateurs, les européens commandent aux artistes chinois la reproduction de scènes occidentales, qu'on qualifiera de « Chine de commande »¹.

Chez les Gingins, la porcelaine et la faïence européennes (Tournai, Strasbourg, Saxe, Nyon notamment) côtoyaient celle importée d'Asie, qualifiés dans les archives de « porcelaine du Japon » ou de « porcelaine des Indes ». Un service de dix assiettes témoigne du goût affirmé des élites pour l'exotisme. Ce service est peint sur couverte d'émaux rose, jaune, vert, bleu, blanc et brun ainsi que d'or (introduit en Chine seulement vers 1720-1740). Le bord est souligné d'une frise en grille à réserves fleuries. Un large bandeau peint de quatre groupes de pivoines et de prunus encadre la partie centrale, qui présente un motif de branches fleuries (un chrysanthème et un camélia) et de rochers sur lesquels prennent place deux paons. Cette iconographie est courante et figure sur de nombreuses céramiques chinoises aussi bien destinées au marché intérieur qu'à l'exportation.

La datation de la famille rose est délicate : à l'époque Yong-tcheng (1732-1735) sont utilisés du rose léger, blanc mat et des verts brouillés tandis qu'on a rarement recours au bleu et au rouge sous couverte. La pâte des porcelaines est de plus en plus mince, et l'on voit apparaître un type qualifié de « coquille d'œuf » en raison de son extrême finesse. Durant le long règne de K'ien-long (1736-1795), la glaçure devient verdâtre, les bleus sont presque toujours sous couverte, le rose est plus vigoureux et les émaux sont plus épais. Vers 1770, des services montrent des marlis moins chargés et ornés de fines bordures, qui répondent au goût néoclassique occidental. Ces éléments permettent donc de situer le service de la Compagnie des Indes de La Sarraz vers 1770-1780. S'agit-il de la vaisselle reçue par Wolfgang-Charles de Gingins en 1787 de la part de Francis-Joseph Pahud de Valangin, médecin alors établi à Londres²? Les archives du château mentionnent en effet d'onéreux frais de port et de douane entre Londres et Berne payés à ce moment-là.

P
A
T
R
I
M
O
I
N
E
S

N
o
7



Ill. 76 Dix assiettes de la Compagnie des Indes, Chine, vers 1770-1780, porcelaine, 35 cm. MCAH, coll. Château de La Sarraz (MURO 1355).

- 1 Jenyns, Roger Soame, *Later Chinese porcelain: The Ch'ing Dynasty (1644-1912)*, Londres, Faber and Faber, 1971; Beurdeley, Michel, *Porcelaine de la Compagnie des Indes*, Fribourg, Office du Livre, 1982; Nadler, Daniel, *Les porcelaines chinoises polychromes: trois siècles de commerce sous la dynastie des Qing (1644-1908)*, Paris, Editions de l'Amateur, 2001.
- 2 ACV, P Château de La Sarraz, C 446/3, 8 septembre 1787 (68 francs et 2 sols).

L'éventail, un accessoire au service de la galanterie

Helen Bieri Thomson

Rapportés d'Orient par les Portugais, mis à la mode par les Italiens, puis introduits à la cour de France par Catherine de Médicis, les éventails s'imposent au cours du XVII^e siècle dans toute l'Europe et servent surtout à se protéger des chaleurs d'été. C'est au siècle des Lumières que cet objet connaîtra son âge d'or; en témoignent d'innombrables peintures, portraits ou scènes de genre. À la frontière des arts décoratifs et des accessoires de costume, l'éventail ajoute alors à sa fonction première de créer de la fraîcheur celle de servir à la fois d'objet de parure et d'instrument de communication pour les femmes. Elles l'utilisent tant pour s'exprimer, par le choix de l'iconographie représentée ou la gestuelle adoptée, que pour se protéger des regards d'autrui¹.

La collection du château de La Sarraz compte une vingtaine d'éventails et d'écrans à main, dont celui-ci est le plus richement orné. La feuille se caractérise par une peinture d'une grande finesse représentant une scène pastorale. Au centre, une assemblée galante de chanteuses et musiciens; de part et d'autre, dans un paysage de bosquets, de chaumières et de cours d'eau, deux couples de paysans et de bergères illustrent le thème de l'amour champêtre. Les modèles s'inspirent sans doute des œuvres gravées et peintes de Watteau, Lancret, Boucher ou Fragonard. Les lames extérieures, appelées panaches, quant à elles, sont ornées de rinceaux à l'or parsemés de fleurs et d'oiseaux.

Sur la « gorge » ou monture de l'éventail, probablement collés à même la nacre, des ornements gravés en argent doré proposent une iconographie inspirée de la tradition antique: trophées de musique, draperies à glands, Cupidon avec son carquois, et, dans le cartouche central, un homme portant armure et casque à crinière conversant avec une femme. Il n'est pas rare, dans le dernier tiers du XVIII^e siècle, de voir conjugués dans une même œuvre le goût pour la pastorale et celui pour l'Antiquité. Dans le cas présent, le thème de l'amour décliné tant sur la feuille que sur la gorge donne à l'éventail son unité.

Au XVIII^e siècle, les auteurs des éventails sont difficiles à identifier; il s'agit souvent de petits maîtres mineurs, rarement connus, une exception notoire étant Johannes Sulzer, éventailleur suisse de Winterthour des années 1770-1780, qui signait ses œuvres et dont plusieurs créations ont survécu, notamment au Musée national suisse.

1 Bernasconi, Gianenrico, « Tabatières, éventails et lorgnettes: objets de consommation et techniques du social' au 18^e s. », in *Artefact*, 1, 2014, pp. 153-166.



111.77 Anonyme, éventail plié à scènes galantes, France (?), seconde moitié du XVIII^e siècle. Feuille en papier peint à la gouache avec rehauts d'or. Monture en nacre blanche (20 + 2) repercée et finement sculptée.

Brins et panaches recouverts en partie d'éléments gravés en relief en argent (oxydé) et en argent doré. H. 27 cm, h. feuille 12,2 cm. MCAH, coll. Château de La Sarraz (MURO 398).

Du mobilier royal

Dave Lüthi

Du mobilier de qualité royale à la Sarraz? C'est le cas des deux fauteuils et de la bergère de style Louis XVI portant l'estampille de l'ébéniste parisien Jean-Baptiste Boulard (1725-1789). Maître-menuisier en 1755, il devient ébéniste du roi en 1777¹. À côté de son importante production destinée au garde-meuble royal, il continue à fabriquer du mobilier pour des commanditaires privés, dont les Gingins font visiblement partie. Les archives familiales restent hélas muettes à ce sujet, le seul achat de mobilier attesté à Paris datant de 1765², trop tôt donc pour ce mobilier dont les formes trahissent les années 1780. Les trois sièges sont du type «à la reine», avec un dossier plat, ce qui indique que ces meubles devaient être adossés à une paroi. La découpe des dossiers en chapeau de gendarme avec des amortissements prononcés se retrouvent souvent dans la production de Boulard. En revanche, les cannelures torsées des pieds fuselés sont bien plus rares: on peut citer à titre de comparaison, au château de Compiègne, le lit de repos de la salle de bains de Louis XVI³ et les deux chaises destinées au roi de Suède, livrées en 1785, qui présentent des pieds de même type⁴. À La Sarraz, les trois sièges sont de belle facture, mais ils montrent un décor moins riche que celui porté par le mobilier produit pour les maisons royales. Toutefois, le vernis blanc et or apparaît comme particulièrement soigné dans un pays qui privilégie le mobilier en bois naturel, à l'instar de la production des Funk, Äbersold et autres ébénistes bernois de l'époque. Le riche damas qui recouvre les trois sièges a été restauré récemment, mais il rappelle que le rouge cramoisi était la couleur réservée aux plus belles pièces de la maison – le grand salon, comme au château de Prangins⁵ – et par conséquent, aux plus beaux sièges, comme ceux-ci, signés par l'un des plus importants ébénistes parisiens de la deuxième moitié du XVIII^e siècle.

Sans doute, cet ensemble se trouvait dans l'un des appartements bernois de la famille, dont l'aménagement fastueux se laisse deviner au travers des inventaires anciens⁶.

- 1 Condamy, Laurent, *Jean-Baptiste Boulard, menuisier du roi*, Dijon, Faton, 2008.
- 2 Deux commandes de meubles à Paris payées par Amédée-Philippe de Gingins (ACV, P Château de La Sarraz, C 487, 29 octobre et 2 décembre 1765).
- 3 Aujourd'hui conservé dans la salle de bains des Petits appartements de la reine à Versailles.
- 4 Condamy, 2008, pp. 284-285, 294-295.
- 5 Bieri Thomson, Helen, «Projet de restitution d'une enfilade au Château de Prangins: un essai d'interprétation à partir de sources du XVIII^e siècle», in *Revue suisse d'art et d'archéologie*, 69, 2, 2012, pp. 157-176.
- 6 Decrausaz, Denis, «Le mobilier comme signe de représentation: l'exemple de la famille de Gingins», in *Revue suisse d'art et d'archéologie*, 72, 3, 2015, pp. 297-306.

N
o
7



P
A
T
R
I
M
O
I
N
E
S

Ill. 78 Fauteuils et bergère estampillés Boulard, Paris, vers 1780, bois laqué blanc et doré, damas de soie, 91 x 60 x 59 cm. Fondation du Château de La Sarraz (CLS 12408 à 12410, MURO 707a/b/c).

La pendule-lyre du roi de Naples

Desmond Bryan Kraege

Cette horloge est une pendule-lyre, type principalement répandu sous le règne de Louis XVI et réservé à une production de prestige. Outre leur forme évocatrice, ces objets sont souvent caractérisés, comme dans le cas présent, par la fonction de balancier exercée par le cadran et le mécanisme tout entiers. La lyre est associée à Apollon, dieu gréco-romain de la musique et des arts : cette référence est renforcée par la présence d'un masque solaire et d'une couronne de laurier, autres attributs de la divinité. Le cadran porte l'inscription «Brounner à Paris», horloger dont il n'a toutefois pas été possible de retrouver la trace.

Une pendule provenant d'un château de la région de Tours présente des bronzes identiques, bien que le cadran et le mécanisme aient vraisemblablement été remplacés au XIX^e siècle¹. Un autre objet fort similaire² affiche, à la place d'un masque solaire, deux dauphins, iconographie vraisemblablement liée à la naissance d'un héritier royal à Versailles le 22 octobre 1781 : le ressort de son mouvement, signé Boizot, est effectivement daté de l'année suivante. Ces horloges ont été rapprochées d'un milieu parisien des années 1770 et 1780 au sein duquel œuvraient plusieurs artisans célèbres, tels le bronzier Pierre Gouthière et le dessinateur d'ornements Jean-François Forty. La pendule de La Sarraz, par la maîtrise d'exécution que révèlent ses bronzes, se situe donc parmi les objets d'art de premier plan à l'échelle européenne.

L'intérêt de cette horloge ne tient toutefois pas uniquement à ses qualités esthétiques mais également à sa provenance : il s'agirait, selon l'inventaire du château, d'un cadeau offert par le roi Ferdinand II des Deux Siciles à Henri de Gingins, en remerciement des années de service de ce dernier dans les régiments suisses du souverain (1829-1848). Qu'il s'agisse d'une relique du bref régime français installé à Naples en 1806-1815, ou d'un achat par les Bourbons napolitains d'une œuvre parisienne de prestige, sa présence en Italie est révélatrice de la diffusion européenne de l'expertise artisanale et du goût français. Le don qui en est fait à Henri de Gingins participe d'un système de récompenses fréquent dans les milieux monarchiques, où les courtisans distingués se voyaient offrir des objets précieux. Tant par son statut de faveur royale que par le raffinement de son exécution, cette pendule constituait certainement une pièce majeure parmi les collections mobilières de la famille de Gingins.

1 Vente Maison Rouillac, Cheverny, 6 juin 2010, lot 187.

2 Collection particulière, France ; peut-être présent à la vente Marin, Paris, 1790.

P
A
T
R
I
M
O
I
N
E
S

N
o
7



Ill. 79 Pendule-lyre «Brounner à Paris», Paris, vers 1775-1785, bronze doré, marbre blanc, émail, pierres du Rhin, 47 x 24 x 12 cm. MCAH, coll. Château de La Sarraz (MURO 827).

Un Gingins, ministre bernois

Dave Lüthi

Figure importante de l'histoire politique bernoise au XVIII^e siècle, Wolfgang-Charles de Gingins (1728-1811), seigneur de Chevilly, devient en 1780 membre du Petit Conseil bernois. C'est une étape importante de son *cursus honorum* entamé en 1764 lors de son élection au Grand Conseil. Membre du Conseil de guerre (1767), bailli de Trachselwald (1769), il sera aussi délégué à la Diète fédérale (1785-1786), surintendant des arsenaux (1782-1794) et, surtout, trésorier du Pays romand (1795-1798), l'une des charges les plus importantes de la République.

Cette statuette de terre cuite le représente assis sur un fauteuil dans une posture naturelle, vêtu d'une cape et du chapeau représentatif de sa nouvelle fonction. Datée de 1780, l'œuvre est signée par Valentin Sonnenschein (1794-1828)¹. Ce sculpteur originaire de Stuttgart s'était formé auprès de Ludovico Bassi, stucateur de la cour du duc Charles-Eugène de Wurtemberg, puis dans l'atelier de Christian Wilhelm Friedrich Beyer, qui avait acquis sa manière néoclassique lors de séjours à Paris et à Rome. En 1771, Sonnenschein s'établit à Zurich où il réalise en particulier le riche décor intérieur de la maison Zum Kiel mais aussi des projets pour de la porcelaine. Il est nommé professeur de dessin dans la nouvelle école d'art de Berne en 1779, ville dans laquelle il réside jusqu'à la fin de sa vie. Il devient le sculpteur attiré des familles patriciennes qui lui commandent différents types de travaux et notamment des monuments funéraires miniatures en terre cuite.

Les archives nous apprennent qu'en 1787, Wolfgang-Charles de Gingins lui commande un buste pour son fils et, l'année suivante, un médaillon². Avec la statuette conservée à la Sarraz, il fait donc réaliser trois œuvres en terre cuite, au moins, à cet artiste en vue. Alors que ses œuvres allégoriques montrent des figures au physique et à la physionomie classiques, Sonnenschein réalise ici un portrait naturaliste du seigneur, comme on peut s'en assurer en regardant ses portraits peints. Sa position assise, jambes croisées, n'est pas sans rappeler celle choisie par Jean-Antoine Houdon (1741-1828) pour représenter Voltaire en 1778, peu avant la mort du philosophe, œuvre célèbre dont les copies et les gravures avaient rapidement été diffusées en Europe, ainsi que celle, plus tardive, de Montesquieu par Claude Michel dit Clodion (1783), conservée au Louvre.

¹ Tripps, Johannes, « Johann Valentin Sonnenschein », in *Berns goldene Zeit: das 18. Jahrhundert neu entdeckt*, André Holenstein (éd.), Berne, Stämpfli, 2008, pp. 360-364.

² ACV, P Château de La Sarraz, C 446/3, 1 décembre 1787 et 18 décembre 1788.

P
A
T
R
I
M
O
I
N
E
S



I11.80 Valentin Sonnenschein, Statue de Wolfgang-Charles de Gingins en costume du Petit Conseil, Berne, 1780, terre cuite, 38 x 33 x 35 cm. MCAH, coll. Château de La Sarraz (MURO 161).

Des fables sur les fauteuils

Anne-Gaëlle Villet

Des tapisseries représentant les fables de La Fontaine garnissent cet ensemble de sièges de style Louis XVI, constitué d'un canapé, de huit fauteuils et de quatre chaises. Daté de la fin du XVIII^e siècle, ce bel ensemble de meubles possède sans doute les plus intéressantes garnitures conservées au château. Les fauteuils ont des pieds fuselés à cannelures rudementées, dont le dé (cube de bois raccordant le pied du meuble et l'assise) est orné d'un motif en diamant. Les accotoirs sont dits « en bateau », soit courbes. Le dossier concave, dit « en cabriolet », se termine par un chapeau de gendarme. À ses extrémités latérales, on distingue deux petits palmiers. Les chaises, outre leur absence d'accotoir, sont en tous points identiques aux fauteuils. Le canapé trois places, quant à lui, comporte un certain nombre de différences formelles, en particulier des accotoirs droits et un dossier droit, à la reine, ainsi qu'une facture en hêtre et noyer, alors que les autres pièces du corpus sont réalisées en noyer. Les meubles sont contemporains les uns des autres, mais le canapé a probablement été exécuté par un autre ébéniste. Bien qu'ils soient caractéristiques de la production française, il s'agit sans doute d'une conception provinciale, au vu de l'originalité des dés de liaison, réalisée autour de 1785.

Les garnitures sont composées de tapisseries d'Aubusson, Manufacture Royale dès 1665 et manufacture la plus importante de la deuxième moitié du XVIII^e siècle. Elle est reconnaissable à la finesse du travail de tissage avec de petits points de laine et de soie. L'ensemble de sièges de La Sarraz correspond au type de production des années 1780-1789. Des fables de La Fontaine sont figurées sur les placets et des personnages dans des scènes champêtres animent les dossiers. Les modèles des représentations, pour les fables, sont à chercher du côté du peintre français Jean-Baptiste Oudry (1686-1755). Un ouvrage illustré de gravures de Charles Nicolas Cochin (1715-1790) d'après les dessins du peintre¹ a permis d'identifier quatre fables : « Le renard et le bouc », « Le loup et la cigogne », « Le cheval et l'âne » et « Le lion et l'âne chassant ». Dans ce dernier cas, la gravure d'Oudry représente un âne galopant à la poursuite d'un sanglier sur lequel un lion a jeté son dévolu. Sur la tapisserie de La Sarraz, on retrouve uniquement le lion attaquant le sanglier, ce qui nous empêche, au premier abord, d'identifier la fable représentée. Ceci est lié au processus de fabrication des tapisseries, dont les cartons – modèles peints qui servent de patrons au moment du tissage – sont découpés et réemployés à plusieurs reprises². Le placet du canapé se fonde sur une autre œuvre d'Oudry : *La chasse au chevreuil* (1725). Les scènes champêtres des dossiers sont en partie inspirées d'œuvres du célèbre peintre François Boucher (1703-1770).

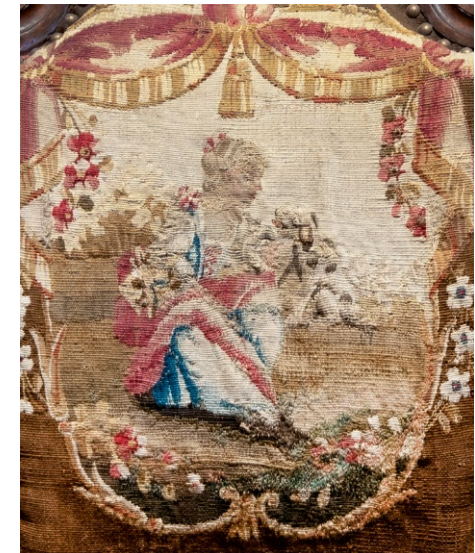
Cet ensemble de sièges fait partie des richesses retrouvées chez Eugénie Zourbroude, descendante de la famille Giral et sans héritier, à son décès en 1936. Légués à l'État, ils deviennent propriété de la Société du Musée romand en 1976, en échange d'autres meubles du château.

N
o
7

P
A
T
R
I
M
O
I
N
E
S



Ill. 81 Sièges avec tapisseries d'Aubusson « Les fables de La Fontaine », France, vers 1785, noyer, hêtre, laine, soie. Fondation du Château de La Sarraz (MURO 774 à 779).



- 1 La Fontaine, Jean de, *Fables choisies, mises en vers par Jean de La Fontaine*, Paris, Desaint & Saillant, Durand, 1755-1759, (4 vol.).
- 2 Chirac, Chantal, *Les cartons de tapisserie d'Aubusson*, [Dourdan], Vial, 2010, p. 86.

Images de la réussite sociale

Dave Lüthi

Le 6 avril 1792, Wolfgang-Charles de Gingins écrit dans son livre de raison: «Payé à Mr Oeulenhainz pour 3 grands portraits celui de ma femme de ma belle fille et le mien chacun pour 12 louis pour celui de mon fils en médaillon 6 louis, en tout: 672 francs»¹. Deux de ces portraits se trouvent toujours au château, dans le grand salon, où ils sont attestés depuis les années 1850 au moins. On trouve les deux autres œuvres au château de Burgistein (BE)², amenées par Elisabeth de Gingins, épouse d'Emmanuel de Graffenried, seigneur du lieu. Comme beaucoup d'autres patriciens bernois, le seigneur profite du passage momentané du célèbre peintre allemand à Berne pour lui commander une série de portraits de grande qualité. Fils d'un pasteur, August Friedrich Oelenhainz (1745-1804)³ est élevé par son oncle, le peintre Wolfgang Dietrich Majer, à Tübingen. Il se forme auprès du peintre de la cour du Wurtemberg, Johann Wilhelm Beyer, puis à Vienne où il se rend en 1769. Après avoir remporté des prix à l'Académie de Vienne, il devient un artiste bien en cour et y passera l'essentiel de sa carrière. Il fera toutefois plusieurs voyages en Allemagne et en Suisse, et y séjourne entre 1790 et 1792, d'abord à Zurich puis à Berne, en lien sans doute avec son appartenance au milieu franc-maçon.

Wolfgang-Charles de Gingins est représenté dans l'habit noir des conseillers bernois, avec manteau, barrette et épée, la main appuyée sur une table en marbre, debout devant un siège recouvert d'un damas cramois. La pose de trois-quarts et l'éclairage vif du visage donnent à l'homme un air à la fois digne et affable, cherchant à rendre la personnalité du modèle. C'est en tout cas pour ce talent que le peintre est alors réputé. En pendant, le portrait de l'épouse de Wolfgang-Charles, Elisabeth Tillier, qui appartient à l'une des grandes familles patriciennes bernoises. Elle est représentée assise, devant une cheminée portant un vase décoré d'une guirlande. Elle est revêtue d'une robe de satin bleu et d'une veste d'intérieur blanche, ornée de dentelle; un foulard dissimule partiellement sa chevelure poudrée. Les mains croisées sur ses jambes, elle présente un visage noble et serein qui fixe les spectateurs. Ainsi, entre les deux portraits et leur public se met en place une forme de triangulation dynamique: Wolfgang-Charles contemple son épouse, qui nous observe à son tour. La pose délibérément calme des deux membres du couple n'empêche donc pas une composition ouverte, montrant tout le talent d'un peintre marquant la transition entre les traditions baroques et néoclassiques du portrait.

N
◦
7

P
A
T
R
I
M
O
I
N
E
S



Ill. 82 & 83

August Friedrich Oelenhainz, Portraits de Wolfgang-Charles de Gingins et de son épouse Elisabeth Tillier, 1792, huile sur toile, 127 x 87 cm. MCAH, coll. Château de La Sarraz (MURO 95 et 96).

- 1 ACV, P Château de La Sarraz, C 446/3, Livres de raison de 1783-1799.
- 2 Le portrait de Wolfgang Charles est publié dans Fischer, Henry B. de (dir.), *Le portrait bernois à travers les siècles*, vol. 1, Bâle, Ed. Frobenius, 1920, p. 50 (signé et daté de 1792).
- 3 Oelenhainz, Leopold, «Beiträge zur Biographie des Porträtmalers August Friedrich Oelenhainz 1745-1804», in *Württembergische Vierteljahrshefte für Landesgeschichte*, 1895, pp. 104-113; Oelenhainz, Friedrich, *Ein Bildnismaler des 18. Jahrhunderts, sein Leben und seine Werke*, Leipzig, E.A. Seemann, 1907.

Biberon haut de gamme

Alexandra Ecclesia

L'important ensemble d'objets domestiques du château de La Sarraz est encore largement méconnu. Reflet de la vie quotidienne des habitantes et habitants du lieu, il comprend des éléments divers : vaisselle d'argent, porcelaine, costumes civils, outils ménagers, ou encore différents accessoires relevant du luxe, tels qu'éventails ou cannes. L'inventaire scientifique mené par Vanessa Diener et la soussignée entre 2018 et 2019 a mis en lumière certains de ces objets. Parmi ceux-ci, un biberon « bouteille » en verre ou cristal taillé à facettes de grande qualité se caractérise par un corps en forme de poire, avec étranglement dans la partie supérieure de la panse. Il est pourvu d'un bec en laiton doré et percé. Le piédouche est agrémenté d'un beau décor floral sculpté constitué d'une guirlande de feuilles d'acanthé, également en laiton doré.

En Europe, le biberon « bouteille » apparaît entre les XVI^e et XVII^e siècles. Réservé exclusivement à l'alimentation du nourrisson ou de l'enfant, il remplace les cornes de vache, les cruches et les gobelets en terre cuite munis d'une anse et d'un bec. Si les biberons de l'Ancien Régime se caractérisent par une grande variété de matières, réalisés tantôt en bois, étain ou verre, ils prennent tous la forme de bouteilles, complétées par un embout percé en forme de mamelon, en métal (argent, étain, parfois en laiton) tissu ou en liège. Certains présentent de magnifiques décors floraux gravés ou sculptés, comme celui conservé dans les collections du château de La Sarraz.

Si l'origine du biberon des collections n'est pas connue, il témoigne du luxe et de la richesse de la famille auquel il a appartenu, et reflète le statut accordé à l'enfant dans la société et dans l'histoire. On peut le rapprocher d'exemples datant du XVII^e siècle au début du XIX^e siècle conservés dans les collections de l'Alimentarium à Vevey et ayant fait l'objet de plusieurs expositions et recherches scientifiques sur les pratiques de soins et d'alimentation de nourrissons¹.

N
o
7

P
A
T
R
I
M
O
I
N
E
S



Ill. 84 Biberon « bouteille », XVIII^e siècle (?), verre ou cristal taillé, 16.3 × 7 × 7 cm. MCAH, coll. Château de La Sarraz (CLS 10001/MURO 809).

¹ Lacharme, Cécile, *La collection de biberons du Professeur Ettore Rossi : Pour une histoire de l'alimentation de l'enfant de l'Antiquité à nos jours*, Vevey, Alimentarium, 2004.

Le raffinement des meubles bernois de la fin du XVIII^e siècle

Dave Lüthi

De l'importante collection de meubles bernois issue de la famille de Gingins¹, il faut mettre en évidence cette commode-secrétaire à cylindre de la fin du XVIII^e siècle. La structure (montants, traverses et tablier) est réalisée en bois de cerisier; on remarque ailleurs l'usage de loupe de noyer. Reprenant des formes dérivées du style Louis XVI, le front et les côtés sont plats et le meuble repose sur quatre pieds fuselés, surmontés d'un dé carré. Le piètement porte un décor fait de baguettes d'ébène, décor qu'on retrouve sur d'autres parties du meuble: tablier, montants et tiroirs. Ces derniers sont marquetés de manière à donner l'illusion d'une tripartition qui n'est véritable que pour la rangée supérieure, au-dessus de l'imposant cylindre qui dissimule le bureau proprement dit. Les poignées et les serrures ceintes d'une couronne de laurier, en bronze doré, montrent des formes néoclassiques sobres et élégantes.

De très belle facture, cette commode-secrétaire remonte à la fin du XVIII^e siècle, comme le laissent penser ses formes, voire au début du XIX^e siècle en raison de son cylindre à lames rigides. Il appartient à un type de meuble à écrire relativement rare dans le monde bernois². En effet, si les bureaux en pente, les trois-corps et les secrétaires à abatants sont courants dans la production des principaux ébénistes de la République – Matthäus Funk, Johannes Äbersold, Christoph Hopfengärtner – le type du bureau à cylindre, qui se développe en France au milieu du XVIII^e siècle³, est bien moins fréquent. On en connaît quelques-uns, attribués à Hopfengärtner, mais généralement plus riches que celui de La Sarraz⁴. L'usage du cerisier, de la loupe de noyer et de l'ébène se rapproche plutôt de la pratique d'Äbersold, mais les meubles qui lui sont attribués sont en général d'un travail plus sophistiqué⁵. Les commandes les plus fréquentes de la famille de Gingins sont adressées à l'atelier Funk et à celui d'Äbersold (respectivement 26 et 27 commandes). Ce dernier est d'ailleurs un protégé de Wolfgang-Charles de Gingins, qui est parrain de l'un des fils de l'ébéniste. Hopfengärtner n'apparaît en revanche jamais dans les livres de comptes de la famille. Cette commode pourrait ainsi avoir été produite plutôt par l'un des nombreux ateliers bernois moins réputés auxquels la famille commandait aussi du mobilier, et refléter ainsi une production un peu moins prestigieuse mais tout aussi représentative du goût des élites de la fin du siècle⁶.

N
o
7



Ill. 85 Commode-secrétaire à cylindre, Berne, fin du XVIII^e siècle, bois de cerisier, de noyer et d'ébène, bronze doré, 120 x 120 x 61 cm. Fondation du Château de La Sarraz (MURO 836).

P
A
T
R
I
M
O
I
N
E
S

- 1 Lüthi, Dave, «Portrait mobilier d'une famille patricienne. Le cadre de vie des Gingins au XVIII^e siècle: entre opulence contrôlée et obligation sociale», in *Monuments vaudois*, 3, 2012, pp. 10-20.
- 2 Kehrli, Manuel et Bürger, Monika, *Berner Schreibmöbel des 18. Jahrhunderts*, Jegenstorf, Stiftung Schloss Jegenstorf, 2008.
- 3 L'un des plus célèbres exemples est le bureau de Louis XV à Versailles, dû à Oeben et Riesener (1760-1769) (Meyer, Daniel et Arizzoli-Clémentel, Pierre, *Mobilier de Versailles: XVII^e et XVIII^e siècles*, vol. 1, Dijon, Fatou, 2002).
- 4 *Bernisches Mobiliar des Klassizismus von Christoph Hopfengärtner, 1758-1843*, Berne, Stämpfli, 1986.
- 5 Fischer, Hermann von, *Johannes Äbersold 1737-1812. Ein Berner Ebenist [...]*, Jegenstorf, Stiftung Schloss Jegenstorf, 2000.
- 6 Citons Franz Abraham Isenschmid, Johannes Meybert, Peter Meyer, Antoine Rüffenacht, Lorent Thomi, Nicolas Weibel, Weber.

Tableaux de broderie

Dave Lüthi

Plusieurs tableaux brodés datant des alentours de 1800 sont conservés dans les collections du château de La Sarraz. Ces œuvres singulières, difficiles à classer – artisanat, art appliqué, beaux-arts? – sont très courantes dans les familles de la bonne société, ce travail faisant partie de l'éducation des jeunes femmes¹. Le principe est toujours le même : sur une soie peinte, servant de toile de fond, littéralement, une scène figurative est brodée au fil de soie; l'ensemble est encadré et mis sous verre, pour le protéger puisqu'il s'agit d'œuvres très délicates. Les tableaux montrent généralement des scènes de genre dont le sujet n'est pas toujours aisé à définir. On trouve aussi des souvenirs, avec une jeune femme à proximité d'un monument funéraire, et plus rarement des paysages. Les thèmes historiques apparaissent parfois, mais la broderie n'est guère propice à la représentation de scènes à la composition trop fouillée.

Les sujets figurés sur les œuvres conservées au château demeurent énigmatiques. L'une d'entre elles montre un jeune homme en pagne qui rejoint sa bien-aimée dans un paysage maritime. Une autre jeune femme, peut-être une servante, se trouve à proximité d'un lit à baldaquin. Il s'agit peut-être d'une scène tirée d'un roman à la mode à l'époque². L'œuvre met en valeur le paysage lointain où apparaissent un bateau, un arbre vigoureux et le drapé audacieux du lit. Le coloris pastel est rehaussée par le passe-partout noir et le double cadre doré qui renferme l'œuvre.

Un second tableau montre une jeune femme agenouillée, invoquant la statue d'une divinité (Vénus sans doute) abritée par un *tempietto* antique. Là aussi, la nature est sublimée par le travail à l'aiguille alors que la figure et le temple sont un peu plus naïfs. L'effet de profondeur est très convaincant en revanche, le contraste entre les parties brodées et les parties de soie peinte étant ici particulièrement réussi.

N
◦
7

¹ Lambert, Françoise (dir.), *Entre pinceau et aiguille. Tableaux peints et brodés autour de 1800. Collections romandes*, Vevey, Musée historique de Vevey, 2006.

² *Ibid.*, p. 29.



Ill. 86 Anonyme, *Scène de genre brodée I* (Ulysse?), environ 1800, broderie, 41 x 41 cm. MCAH, coll. Château de La Sarraz (CLS 12800 / MURO 364).



Ill. 87 Anonyme, *Scène de genre brodée II*, environ 1800, broderie, 68 x 60 cm. MCAH, coll. Château de La Sarraz (MURO 365).

P
A
T
R
I
M
O
I
N
E
S

La grande bibliothèque : réunion d'héritages de famille

Nicolas Rutz

Autour de 1830, Frédéric de Gingins, historien et héritier du domaine de La Sarraz, entreprend des travaux d'aménagement dans le but de valoriser la demeure familiale. Il fait réaliser dix corps de bibliothèque pour y placer la collection de livres de ses parents, Amédée-Philippe, baron de La Sarraz, située préalablement dans une petite pièce attenante à la cuisine du rez-de-chaussée¹, et Wolfgang-Charles, seigneur de Chevilly, qui se trouvait au château d'Orny². Les 1000 références de sa collection personnelle ne sont pas conservées et sont vendues aux enchères après sa mort en 1863³.

L'actuelle « grande bibliothèque » du château réunit donc un ensemble de plus de 5 000 volumes datant majoritairement du XVIII^e siècle. La composition de cette collection est disparate et reflète les intérêts de plusieurs membres de la famille Gingins. Grâce aux ex-libris, il est possible d'identifier une trentaine de propriétaires appartenant aux branches de Chevilly, Moiry, Orny, Eclépens et La Sarraz, ainsi qu'aux familles alliées Watteville, Rovéréa, Büren, Mandrot et Revilliod⁴.

Wolfgang-Charles demeure toutefois le principal contributeur avec 1 200 volumes portants ses armes. Sa carrière comme magistrat bernois lui vaut une solide situation économique qui se traduit par une politique d'acquisition de livres ambitieuse. Il s'intéresse principalement aux ouvrages d'histoire et de droit qu'il se procure auprès de libraires et relieurs de la région (Berne, Lausanne, Rolle, Orbe), chargeant parfois ses proches de les acheter en son nom. Il profite également des legs de ses oncles, Victor d'Orny (env. 100 volumes)⁵ et Victor de Moiry (258 volumes)⁶. Ce dernier est connu pour avoir tenu un salon littéraire et protégé Rousseau. Sans surprise, sa collection est composée d'ouvrages de belles-lettres.

Par la suite, la bibliothèque familiale réunie et mise en scène par Frédéric au XIX^e siècle devient l'un des points de visite du Musée romand voulu par Henry de Mandrot, qui y dépose sa collection personnelle. Elle fait l'objet de plusieurs campagnes d'inventaire (1910, 1964, 2002, 2012) et constitue une source d'informations précieuse sur la culture livresque d'une famille noble vaudoise.

- 1 Saugy, Catherine, *Château de La Sarraz : 1987-1999 : histoire d'une restauration*, Lausanne, Société des Amis du Château de La Sarraz, 2001, p.15.
- 2 ACV, P Château de La Sarraz, D 80.
- 3 ACV, P Château de La Sarraz, D 121.
- 4 Rutz, Nicolas, *La politique de gestion de livres d'un noble vaudois au XVIII^e siècle : le cas de Wolfgang-Charles de Gingins, seigneur de Chevilly*, mémoire de maîtrise, Université de Lausanne, 2014.
- 5 ACV, P Château de La Sarraz, C 465.
- 6 ACV, P Château de La Sarraz, C 515.

N
o
7

P
A
T
R
I
M
O
I
N
E
S



111.88 Vue de la grande bibliothèque. Fondation du Château de La Sarraz.

Un artiste vaudois à Rome

Claudia Noble

Le titre de cette aquarelle identifie le sujet comme étant « Le temple de la Sibylle ». Dans les faits, le monument circulaire à colonnes que le peintre représente au centre et au premier plan de sa composition est le *temple de Vesta* à Tivoli, ville située à une quarantaine de kilomètres à l'est de Rome. Ce temple, daté du premier siècle avant notre ère, est situé à côté du temple de la Sibylle, qui est de forme quadrangulaire et que le peintre fait figurer à droite de la composition. De nombreux artistes ont représenté ce site et l'appellation « temple de la Sibylle » est devenue usuelle pour le bâtiment circulaire

Cette aquarelle de format presque carré attire le regard. La variété des formes géométriques des corps de bâtiments et le traitement différencié des effets de matière est saisissant. Le temple emblématique occupe non seulement le centre de la composition, mais se détache également par son traitement dans les tons brun-ocres, qui le démarquent du brun-gris des autres monuments.

L'aquarelle de Charles-François Knébel (1810-1877) s'inscrit pleinement dans un contexte d'artistes voyageurs partis s'installer à Rome¹. Lui-même y rejoint en effet en 1822, à l'âge de 12 ans, son oncle le peintre François Keiserman (1765-1833), qui le forme au dessin et à l'aquarelle. Knébel y fréquente d'autres jeunes artistes, notamment Charles Gleyre (1806-1874), par ailleurs son cousin. À la mort de son oncle, il hérite de son atelier et s'installe durablement à Rome.

Le sujet du « temple de la Sibylle » fait l'objet d'un grand intérêt entre le XVII^e et le XIX^e siècle, de la part des artistes voyageurs ou partis s'installer à Rome. La composition de Knébel apparaît ainsi presque banale, s'il n'y avait pas ces touches de couleur rouge et blanche au centre. Que viennent-elles faire à cet endroit du parapet ? Elles animent la composition par un effet de vie en suggérant la présence humaine sans la montrer, avec une économie de moyens très efficace. On peut imaginer une lavandière ayant mis à sécher des draps ou un rappel de la présence de vestales à cet endroit dans l'Antiquité. Le peintre semble ainsi s'amuser à intriguer le spectateur par ce détail. Il montre également à celui-ci et aux clientes et clients potentiels de son travail ses compétences artistiques dans le domaine du rendu topographique d'un monument antique par la technique de l'aquarelle.

¹ Sur la carrière de l'artiste voir : Hauptmann, William (dir.), *Peindre l'Italie, Keiserman et Knébel : deux Vaudois à Rome vers 1800*, cat. expo., Lausanne, Musée Historique Lausanne, 2005.

P
A
T
R
I
M
O
I
N
E
S



I11.89 Charles-François Knébel,
Le temple de la Sibylle, vers 1850.
signature en bas à gauche :
« Fr. Knebel fece dal vero in Tivoli ».
Aquarelle, crayon noir, lavis et encre
brune, 37,5 × 41 cm. MCAH, coll.
Château de La Sarraz (MURO 1616).

Dessin du grand salon du château de La Sarraz

Alexandra Ecclesia

Les différents membres de la famille de Gingins et de Mandrot ont réalisé eux-mêmes un nombre important de dessins, dont certains donnent un aperçu de la vie de château au XIX^e siècle. L'un d'entre eux figure avec précision le grand salon du château tel que voulu par Frédéric de Gingins lors de la rénovation de 1830. Réalisée aux trois crayons (pierre noire, sanguine et craie blanche), l'œuvre porte deux inscriptions, l'une identifiant la pièce représentée, l'autre suggérant une réalisation sur place en 1854. La personne qui a réalisé le dessin, anonyme, y représente quatre femmes, l'une installée au piano, les trois autres au fond de la pièce à droite. Les portraits d'ancêtres se mêlent au décor néoclassique contemporain.

La date de production du dessin correspond à la période d'activité de Marguerite-Victorine-Alexie de Mandrot, née de Gingins (1826-1862), dont trois autres portraits de femmes réalisés à La Sarraz en 1854, au style comparable, sont conservés dans les collections du château¹. Fille du général Henri-Victor-Louis de Gingins-La Sarraz (1792-1874) et de Frédérique-Rosalie de Rovéréa (1789-1840), Marguerite-Victorine-Alexie épouse Louis-Alphonse de Mandrot (1814-1882) en novembre de la même année. Ce dernier a alors déjà quatre enfants de son premier mariage avec Mathilde Becker. En 1861, Alexie donne naissance, à Neuchâtel, à Henry de Mandrot, qui hérite du château lors du décès de son oncle Aymon en 1893.

Si nous ignorons encore tout du parcours de Marguerite-Victorine-Alexie, force est de constater qu'elle a laissé derrière elle une œuvre abondante. Elle dessine surtout entre 1845 et 1862, aux deux ou trois crayons, à l'aquarelle, à la gouache et au fusain, principalement des portraits, de ses proches et d'inconnu-es, mais aussi des paysages. Elle réalise également de nombreuses copies d'œuvres célèbres. Elle dessine à La Sarraz, à Berne ou encore à Naples, où son père était entré au service du quatrième régiment suisse en 1829. Ses dessins, conservés séparément et dans des albums, dont un est dédié à ses fils², sont des témoins précieux de la vie de château, de la pratique artistique d'une de ses habitantes ainsi que de sa culture visuelle et de ses séjours.

¹ MCAH, coll. Château de La Sarraz (CLS 11148; CLS 11186; CLS11454).

² «Vues, portraits et dessins de la famille du Général du Gingins – La Sarraz et du Château», «Album de Madame Alexie de Mandrot laissé à ses fils» ou encore «Naples I», «Naples II».



Ill. 90 Marguerite-Victorine-Alexie de Mandrot (attr.), Dessin du grand salon du château de La Sarraz, 1854, trois crayons sur papier, 30 x 40 cm. MCAH, coll. Château de La Sarraz (CLS 10825/MURO 803).

P
A
T
R
I
M
O
I
N
E
S

N
o
7

Lanterne magique, divertissement du soir

Clara Lauffer

C'est en 1659 que Christian Huygens, un mathématicien néerlandais, crée et utilise pour la première fois le dispositif de lanterne magique. À l'intérieur de cet instrument, il a placé une source lumineuse, elle-même disposée derrière une plaque de verre imagée. Les figures peintes sur le verre sont ainsi projetées à travers un objectif, qui agrandit et reporte la scène illustrée sur une paroi. Si l'appareil est dans un premier temps baptisé «lanterne de peur» ou encore «cassette des illusions», c'est parce que les images qu'il projette initialement sont terrifiantes ou subversives: squelettes, diables et pornographie défilent sous la lumière des lanternes. À partir du XVIII^e siècle, les peintures déposées sur les plaques de verre se font plus sages: la lanterne devenue «magique» enseigne alors la science et fait défiler les historiettes destinées à divertir les familles aisées une fois la nuit tombée¹.

La lanterne magique conservée au château de La Sarraz est accompagnée de deux lots de douze plaques de verre sur lesquelles sont peintes de petites histoires de chasse, de pêche ou encore de sorcières. L'ensemble a été acheté par Marie de Gingins ou par les époux de Mandrot entre 1890 et 1925, et s'inscrit ainsi dans l'importante collection de jeux et de divertissements acquis au château de La Sarraz au cours de cette même période. La lanterne, comme les deux lots de plaques de verre, sont protégés par une boîte en bois recouverte d'un même papier décoratif. Cette homogénéité d'emballage, ainsi que la carte de visite estampillée «Eastman Kodak» placée aux côtés de l'appareil, témoignent de la phase industrielle que connaît la production de lanternes magiques au tournant du XX^e siècle.

Même si elle est issue d'une production sérielle, la lanterne métallique est peinte en couleur argentée et ornée de cerfs et de frises en relief sur ses deux côtés. Sur le couvercle se trouvent quatre petites fleurs stylisées et à l'arrière de l'appareil, une poignée réglable est ouvragée d'un coquillage.

Ce petit objet, véritable «plaisir du soir» de l'époque, laisse aujourd'hui entrevoir la nature des passe-temps et distractions qui amusaient les châtelaines et châtelains de La Sarraz.

¹ Pour l'histoire des lanternes magiques, voir notamment Mannoni, Laurent, *Trois siècles de cinéma: de la lanterne magique au Cinématographe*, Paris, Espace Electra, 1996.

P
A
T
R
I
M
O
I
N
E
S

N
o
7



Ill. 91 Lanterne magique,
France, 1890-1925, métal, verre, bois,
16 x 9,7 x 17 cm. MCAH, coll. Château
de La Sarraz (CLS 10281, CLS 10282,
CLS 10283).

Apprendre en s'amusant

Sidonie Pradervand

Domino, loto, cartes à jouer ou jeu d'échecs : une grande variété de jeux de sociétés a été conservée au château de La Sarraz. La plupart d'entre eux datent de la fin du XIX^e siècle et du début du XX^e siècle et ont vraisemblablement été acquis par les châtelains de La Sarraz, des Gingins aux membres de la famille de Mandrot.

Cet ensemble témoigne des pratiques ludiques au sein des élites romandes au tournant du XIX^e siècle et offre une illustration intéressante de l'évolution du rapport au jeu. En effet, à côté de plusieurs « classiques » de l'époque (jeux de cartes tels que le jeu de Bog et le nain jaune, jeux de dames), les jeux que l'on peut qualifier « d'éducatifs » occupent une place prépondérante. Cette proportion reflète le changement de statut de l'activité ludique : elle connaît d'une part une séparation plus marquée entre jeux pour adultes et jeux pour enfants et se concentre d'autre part davantage sur les activités ludico-éducatives.

L'association entre divertissement et instruction, qui semble aujourd'hui aller de soi, est en réalité issue des idéaux des Lumières et s'impose dans le milieu pédagogique à la fin du XVIII^e siècle (en Suisse, sous l'influence de Rousseau, Pestalozzi ou Froebel)¹. Le jeu devient alors le moyen par excellence d'éduquer de futurs citoyens et la généralisation de la scolarisation contribue à faire de l'enfance un moment privilégié de l'apprentissage. En outre, la production en série des jeux permet également désormais la démocratisation de ces nouveaux outils pédagogiques distribués à large échelle.

« Divertir pour instruire » devient la devise de nombreuses maisons d'édition qui se multiplient et répondent en masse à ce besoin émergent. Nombre de jeux sont alors créés dans le but de servir de support d'apprentissage, à l'exemple du *Quartette de l'art* édité par Och Frère à Genève vers 1910 ou du jeu de lettres dont un exemplaire est conservé à La Sarraz². D'autres productions sont, elles, adaptées à partir de jeux déjà existants : le loto voit par exemple ses chiffres remplacés par des images et les dominos se parent également d'illustrations d'animaux³. La plupart de ces jeux proviennent d'Allemagne et de Suisse alémanique, terreaux de cette nouvelle production ludique à finalité éducative destinée aux enfants.

¹ La production de jeux inspirés de la méthode de Froebel est particulièrement importante en Suisse, en témoigne notamment leur abondance au sein de la collection du Patrimoine scolaire, conservé au Musée cantonal d'archéologie et d'histoire, Lausanne.

² MCAH, coll. Château de La Sarraz, CLS 10324 et CLS 10341.

³ MCAH, coll. Château de La Sarraz, CLS 10317.



Ill. 92 *Bilder Lotto*, papier, vers 1910. MCAH, coll. Château de La Sarraz (CLS 10345).

P
A
T
R
I
M
O
I
N
E
S

N
o
7

Un paysage texan au château

Dave Lüthi

La dernière châtelaine de La Sarraz, Hélène de Mandrot, née Revilliod de Muralt (1867-1948), est une figure singulière de la scène artistique romande de la première moitié du XX^e siècle. Élève de Joseph Mithey (1853-1936) à l'École des arts industriels de Genève, elle étudie ensuite à Paris, à l'Académie Julian, l'une des rares école d'art qui accepte les femmes dans ses ateliers, puis se rend à Munich¹. À Paris, ses maîtres William Bouguereau (1825-1905) et Gabriel Ferrier (1847-1914) l'ont confrontée avant tout à la tradition académique française, avec un penchant symboliste pour le premier, orientaliste pour le second. On connaît peu d'œuvres d'Hélène de Mandrot-Revilliod, car très vite, elle se tourne vers le mécénat et délaisse dès lors sa production personnelle.

Cinq petites huiles sur toile datant des années 1900-1910 sans doute, une seule signée, témoignent tout de même de son activité de peintre. Si deux d'entre elles représentent des sites vaudois – notamment la fabrique de béton Cornaz à Allaman –, trois figurent des paysages plus lointains : en effet, le couple de Mandrot voyage au Texas peu après le mariage célébré en 1906 entre Hélène et Henry (1861-1920), qui y avait créé des exploitations agricoles dès 1886, après ses études de médecine². L'artiste profite visiblement de son temps libre sur place pour fixer quelques paysages agricoles. Sous un vaste ciel bleu chargé de nuages blancs, les champs s'étendent jusqu'à la ligne d'horizon située à mi-hauteur de la toile, voire un peu plus haut encore. Leur exploitation se devine aux chemins et aux baraques qui les ponctuent. La touche, relativement épaisse et perceptible, ne laisse guère de place aux détails. Une claire lumière baigne les toiles, soutenue par un choix de couleurs vives. La palette est restreinte, composée de bleu, de blanc, de vert et de jaune.

Visiblement marquée par la pratique du *pleinairisme* mise en vogue par Corot, Millet, Courbet, Sisley et d'autres peintres actifs dans le troisième quart du XIX^e siècle et peu à peu exposés au Salon de peinture et de sculpture à Paris³, Hélène de Mandrot-Revilliod s'affranchit des thèmes classiques de ses maîtres pour s'intéresser à ce type de compositions où le sujet importe moins que la manière dont il est traité d'un point de vue pictural.

1 Baudin, Antoine, *Hélène de Mandrot et la Maison des Artistes de La Sarraz*, Lausanne, Payot, 1998, pp. 14-15.

2 ACV, PP 111/635-641.

3 Champa, Kermit S. (éd.), *The rise of landscape painting in France: Corot to Monet*. cat. exp., Manchester N.H., The Currier Gallery of Art, 1991, p. 73.

P
A
T
R
I
M
O
I
N
E
S



I11.93 Hélène de Mandrot-Revilliod (attr.), Paysage, vers 1907, peinture sur toile, 27 x 36 cm. MCAH, coll. Château de La Sarraz (CLS10132 / MURO 265).

Hélène de Mandrot-Revilliod peinte par Ernest Biéler

Tiziana Andreani

Dans ce portrait en pied plus grand que nature, Hélène de Mandrot-Revilliod est immortalisée deux ans avant son mariage avec Henry de Mandrot par Ernest Biéler, peintre suisse renommé appartenant à l'École de Savièse. L'élégante tenue de soirée, composée d'une robe longue de mousseline blanche et d'une fourrure d'hermine portée en châle, témoigne de l'appartenance du modèle à une classe sociale élevée. Ses parents, Aloys Revilliod, financier et collectionneur de porcelaine, et Rachel de Muralt, sont des membres éminents de l'élite genevoise à laquelle Ernest Biéler propose régulièrement ses services de portraitiste.

Coiffée d'un délicat chignon, Hélène de Mandrot-Revilliod est mise en scène dans un décor de roses qui semblent former une frise. Ses mains reposent sur une sorte de muret garni d'un drap de soie bleu pâle. De ses doigts, elle paraît effleurer deux tiges de pivoines. Sa grâce est sublimée par un jeu d'ombres et de lumières savamment maîtrisé par le peintre. Il en existe une étude de face, qui n'a pas été retenue pour le tableau final (MURO 284/CLS10116). L'usage du clair-obscur, ainsi que le soin apporté au rendu des étoffes, caractérisent les portraits qu'Ernest Biéler réalise de la haute société au tournant du XX^e siècle¹.

Biéler peint également le père d'Hélène de Mandrot-Revilliod en 1904. Les deux portraits sont présentés la même année à l'Exposition nationale suisse des Beaux-Arts à Lausanne. Le portrait d'Hélène de Mandrot-Revilliod retient l'attention et suscite l'admiration². En 1905, Biéler l'expose au Palais de l'Athénée à Genève.

Dès les années 1906, l'artiste abandonne la peinture à l'huile et ce style impressionniste pour s'adonner à la détrempe à l'œuf (tempera) dans un style graphique et linéaire caractéristique de la deuxième partie de sa carrière. Biéler s'oriente alors vers l'Art nouveau, et devient la figure de proue de l'École de Savièse avec ses célèbres portraits valaisans.

- 1 Vögele, Christoph, «Damen und Dandys, Nymphen und Bauern, Ernest Biélers Menschenbild zwischen Realismus und Idealismus», in *Ernest Biéler (1863-1948). Du réalisme à l'Art nouveau*, Jörg Zutter et Catherine Lepdor (dir.), Lausanne, Skira, 1999, p. 39.
- 2 Mathier, Ethel, «Ernest Biéler. Vie et œuvre», in *Ernest Biéler (1863-1948). Réalité rêvée*, Ethel Mathier et Matthias Frehner (dir.), Martigny, Fondation Pierre Gianadda, 2011, p. 132.

P
A
T
R
I
M
O
I
N
E
S



Ill. 94 Ernest Biéler, Portrait d'Hélène de Mandrot-Revilliod, 1904, huile sur toile, 210 x 96 cm. MCAH, coll. Château de La Sarraz (MURO 283).

La cruche au poulpe

d'Auguste Bastard

Roland Blaettler

Auguste Bastard (Genève, 1863-1926), l'un des plus fidèles compagnons de route d'Hélène de Mandrot-Revilliod, se voue presque exclusivement aux arts appliqués, sous leurs formes les plus diverses : illustration, costumes de théâtre, décors d'architecture, projets de vitraux et d'affiches, décoration de verres et de céramiques.

Son activité dans le champ de la céramique, qui se limite toujours à la décoration d'objets façonnés puis cuits par un potier, est attestée de manière relativement suivie entre 1902 et 1904¹, puis plus ponctuellement jusqu'en 1914. Outre cette cruche au poulpe, réalisée entre 1903 et 1910, huit céramiques décorées par Bastard ont été identifiées, toutes conservées au Musée Ariana de Genève. Sept ont été acquises en 1903², la huitième entre 1908 et 1910³. Tous ces exemples relèvent techniquement de la terre cuite engobée : l'objet façonné dans une argile courante est recouvert d'une couche d'engobe, une terre fine – blanche comme ici, ou colorée – en suspension dans de l'eau. Après séchage, le décor est gravé dans cette couche et rehaussé au moyen d'engobes colorés. L'objet est enfin recouvert d'une glaçure transparente au plomb, avant de subir une cuisson à 1000°C. Il s'agit de la variété la plus courante dans le registre de la poterie d'usage, telle qu'elle est pratiquée par de nombreux ateliers de la région lémanique tout au long des XIX^e et XX^e siècles.

La technique relativement rustique mise en œuvre dans ce type de poterie, avec ses couleurs en aplats et son dessin forcément simplifié, se prêtait à merveille à l'approche esthétique de l'artiste, une stylisation apparentée à l'Art nouveau. Le propos de Bastard consistait clairement à revivifier un art populaire séculaire, en y apportant une touche de modernité. Sa démarche s'exprime ici de manière particulièrement frappante non seulement dans son interprétation de ce motif de poulpe, qui trouve son origine dans la poterie mycénienne, mais également par la manière sensible et percutante avec laquelle le sujet habite et souligne la forme du récipient.

- 1 Durant cette période, la librairie Eggimann à la rue Centrale a présenté une exposition annuelle des poteries de Bastard.
- 2 Inv. C 0293, C 0296 à C 0300. Le registre d'inventaire mentionne une collaboration avec la « poterie des Pâquis », soit l'établissement d'Édouard Rauss-Dancet, rue Amat 24, actif à compter de 1899 et jusqu'en 1905, l'année où il a fait faillite (*Feuille officielle suisse du commerce*, 1899, p. 1213; 1905, p. 1122).
- 3 Inv. C 0525. Ici, il est question d'une collaboration avec la fameuse poterie Liotard de Ferney-Voltaire (Ain).

P
A
T
R
I
M
O
I
N
E
S



Ill. 95 Marc-Auguste Bastard et Poterie des Pâquis, cruche, Genève, vers 1903-1910, terre cuite engobée, fond d'engobe blanc, décor gravé et peint aux engobes bleu, vert et violet-noir sous glaçure, 36,5 x 30 x 26 cm. MCAH, coll. Château de La Sarraz (MURO 57).

Des livres d'or d'hôtes de prestige

Tiziana Andreani

De 1922 jusqu'à sa mort en 1948, Hélène de Mandrot-Revilliod se distingue comme mécène de l'art et de l'architecture modernes. Elle reçoit plus de deux cents artistes, peintres, sculpteurs, architectes, cinéastes et écrivains dans son château de La Sarraz¹. Elle y crée ce qu'elle nomme la Maison des Artistes, qui accueille les créateurs durant l'été ainsi que des congrès d'envergure internationale. Cinq livres d'or, les *Livres des Hôtes de La Sarraz*, rendent compte de la venue de ces artistes dont les signatures se mêlent à celles des proches de la châtelaine. Aujourd'hui conservés aux Archives cantonales vaudoises, ces albums constituent une source de première main témoignant de l'extraordinaire foisonnement culturel qui règne alors au château.

Hélène de Mandrot-Revilliod fabrique elle-même ces volumes, à partir de livres vierges initialement destinés à la comptabilité des barons de La Sarraz au XVIII^e siècle. Elle les habille de différents papiers peints, réalisés par ses soins ou issus d'anciennes chutes. Les deux premiers albums couvrent chacun une période de trois ans, allant de 1922 à 1927. Ils documentent le début d'activité de la Maison des Artistes avec des hôtes actifs dans les arts décoratifs et souvent d'origine genevoise. Le troisième volume concerne les années 1928 à 1942 et renferme les signatures, dessins, collages et textes des invités les plus prestigieux de la châtelaine. Les participants au Congrès international d'architecture moderne (CIAM) de 1928 et au Congrès international du cinéma indépendant (CICI) de 1929, dont le célèbre cinéaste soviétique Sergueï Eisenstein, y figurent notamment. C'est également dans ce troisième volume qu'apparaissent les noms d'illustres artistes d'avant-garde tels que Walter Gropius, fondateur du mouvement *Bauhaus*, Jacques Lipchitz, Le Corbusier ou encore Max Ernst pour n'en citer que quelques-uns.

Le quatrième livre d'or couvre quant à lui les années 1942 à 1947, pendant lesquelles Hélène de Mandrot-Revilliod accueille principalement des régiments et des blessés de guerre dans un château réquisitionné par l'armée suisse pendant la Seconde Guerre mondiale. Le cinquième et dernier volume, couvrant la dernière année de vie de la châtelaine, ne compte qu'une vingtaine de signatures, essentiellement de la main d'amis et d'habitues de la Maison des Artistes.

¹ Pour plus d'informations, voir Baudin, Antoine, *Hélène de Mandrot et la Maison des artistes de La Sarraz*, Lausanne, Payot, 1998.

P
A
T
R
I
M
O
I
N
E
S



Ill. 96 Dessins de Xanti Schawinsky et de Walter Gropius, ainsi que signatures de László Moholy-Nagy, Xanti Schawinsky, György Kepes, Géa Augsburg, Max Ernst, Frantisek Kalivoda, Alexis Louis Roche,

Sigfried Giedion et Werner Hartmann. Troisième livre des Hôtes de La Sarraz, 1935, techniques mixtes, 37,3 x 26,8 cm. Archives cantonales vaudoises, PP 869/15.

Étienne Krähenbühl, entre passé et présent

Mylène Steity

Installée de façon pérenne depuis 2017 dans les jardins du château de La Sarraz à la suite d'une donation de l'artiste Étienne Krähenbühl (*1953), cette sculpture intitulée *Passage II* fait référence à une période charnière de la création de l'artiste et met également en lumière des moments particuliers de l'histoire du château¹.

Réalisée en 1996, cette étrange porte statique qui s'ouvre sur le paysage permet d'évoquer les prémisses de deux préoccupations majeures qui traversent l'œuvre d'Étienne Krähenbühl que sont les notions de contraste et d'interaction. Au premier regard, l'œuvre nous interpelle dans les contradictions qu'elle présente; des contrastes de formes et de matières évoquent tout à la fois le plein et le vide, le courbé et le droit, le corrodé et le lisse. Les contraires s'unissent dans cette œuvre qui nous invite à porter une réflexion sur ce qui nous entoure en même temps que sur notre propre trajectoire. En empruntant ce passage, l'artiste nous interpelle dans notre quotidien et, avec poésie, questionne les comportements humains. Exposée dans un espace public, cette sculpture s'intègre aussi à un contexte particulier avec lequel elle entre en résonance.

L'installation de cette œuvre dans les jardins du château, ainsi que de deux autres sculptures de l'artiste – *Au Fil du Temps III* (1998) et *Empreinte* (1994) – témoigne du lien historique qui existe entre ce lieu et la création contemporaine et qui se perpétue au travers de ces nouvelles acquisitions. Cette sculpture fait aussi écho à des souvenirs lointains et nous ramène aux origines ancestrales du château construit dès le XI^e siècle au sommet du rocher qui domine alors le défilé du Mormont, un passage étroit, qui constitue à cette époque une route d'importance stratégique et surtout économique, reliant l'Italie et la France.

Entre passé et présent, cette œuvre symbolise le passage d'une époque à une autre et fait directement écho à la riche histoire du château et de ses collections qui traversent le temps, en partant du Moyen Âge jusqu'au XXI^e siècle. Dans ce contexte, l'œuvre se pose ici en miroir du temps qui passe, à la fois mémoire d'une histoire passée et continue qui se lit dans l'expression même de la matière qui se transforme au gré des années².

- 1 Cette notice a été réalisée grâce à la collaboration d'Étienne Krähenbühl que je remercie pour les échanges et le temps accordé.
- 2 Voir également *Disparition et Réminiscence*. Étienne et Fabien Krähenbühl, Mylène Steity, Association MarckdeFabrik (commissaires d'expositions et conception), Château de La Sarraz, La Filature – espace MarckdeFabrik, 5 avril-1^{er} novembre 2025.

N
◦
7

P
A
T
R
I
M
O
I
N
E
S



I11.97 Étienne Krähenbühl,
Passage II, 1996, acier Corten
et inox poli. Donation à la Fondation
du Château de La Sarraz par l'artiste
en septembre 2017.

→ I11.98 Bottines de dame
blanches, vers 1860-1880, cuir, soie,
16 × 23 × 6 cm. MCAH, coll. Château
de La Sarraz (MURO 3023).



Bibliographie générale

- Schneider, Annette, *La Sarraz: des origines à nos jours*, Yverdon, Editions Château et Attinger, 2024.
- Andreani, Tiziana, « Château de La Sarraz », in *PatrimoineS. Les musées vaudois d'histoire: nouveaux horizons*, Lausanne, Service des affaires culturelles SERAC, 2021, pp. 84-93.
- Decrausaz, Denis, *Être et paraître dans ses meubles. De l'art de vivre de Leurs Excellences de Berne au XVII^e siècle, l'exemple de la maison de Gingins*, mémoire de maîtrise en histoire de l'art, Université de Lausanne, 2016.
- Lüthi, Dave, « Archéologie d'un ensemble mobilier exceptionnel: les collections du Château de La Sarraz (Suisse) », in *In Situ*, 29, 2016. En ligne: <https://doi.org/10.4000/insitu.13007>
- Decrausaz, Denis, « Le mobilier comme signe de représentation: l'exemple de la famille de Gingins », in *Revue suisse d'art et d'archéologie*, 72, 3, 2015, pp. 297-306.
- Müller, Florence, *Le livre d'heures de Jean de Gingins*, mémoire de maîtrise en histoire de l'art, Université de Lausanne, 2015.
- Jeandrevin, Aline, « Couteaux, fourchettes, chandeliers-trompette. Les collections d'argenterie du château de La Sarraz », in *Monuments vaudois*, 5, 2014, pp. 37-47.
- Rutz, Nicolas Alexandre, *La politique d'achat et de gestion de livres d'un noble vaudois au XVIII^e siècle. Le cas de Wolfgang-Charles de Gingins, seigneur de Chevilly*, mémoire de maîtrise en histoire, Université de Lausanne, 2014.
- Decrausaz, Denis, « Les portraits des Gingins par Pierre Guillibaud, ou Les désirs de paraître d'une famille patricienne », in *Monuments vaudois*, 4, 2013, pp. 53-42.
- Lüthi, Dave, « Portrait mobilier d'une famille patricienne. Le cadre de vie des Gingins au XVIII^e siècle: entre opulence contrôlée et obligation sociale », in *Monuments vaudois*, 3, 2012, pp. 10-20.
- Valet, Myriam (dir.), *Un siècle de Musée romand*, catalogue d'exposition, La Sarraz, Château de La Sarraz, 2012.

N
.
7

P
A
T
R
I
M
O
I
N
E
S

- Rouiller, Jean-Luc, « Bibliothèque du château de La Sarraz », in *Répertoire des fonds imprimés anciens de Suisse*, Urs B. Leu, Hanspeter Marti, Jean-Luc Rouiller (dir.), Hildesheim/Zurich/ New York, Olms-Weidmann, 2011, pp. 122-125.
- Gutscher, Hans (dir.), *Château de La Sarraz, Histoire d'une restauration 1987-1999*, Lausanne, Société des Amis du Château de La Sarraz, 2001.
- Baudin, Antoine, *Hélène de Mandrot et la Maison des Artistes de La Sarraz*, Lausanne, Payot, 1998.
- Saugy, Catherine (dir.), *Hélène de Mandrot et la Maison des Artistes. Louise Norlander, œuvres récentes*, catalogue d'exposition, La Sarraz, Société des Amis du Château de La Sarraz – Musée romand, 1998.
- Saugy, Catherine, « Restauration. Salle de Justice-salle des Gingins », in *Bulletin de la Société des Amis du Château de La Sarraz*, Château de La Sarraz, 1994, p. 29.
- Grote, Michèle, « Le Château de La Sarraz: notes sur l'histoire de la construction », in *Chantiers*, 110, 1992, pp. 15-19.
- Pilet, Jean-Marie, *Souvenirs sur Hélène de Mandrot et le château de La Sarraz par Éric Poncy, 1924-1948*, Lausanne, Éditions des Archives de la Maison des Artistes-Hélène de Mandrot, 1990.
- Gutscher, Hans (dir.), *Château de La Sarraz: Rénovation 2000: étape 1: connaissance du château*. Rapport final de synthèse, Société des Amis du Château de La Sarraz, 1988.
- Duplain, Georges, *La Sarraz, Château du Milieu du Monde*, Lausanne, Éd. du Verseau, 1972.
- Decollogny, Adolphe, « A propos des armoiries des Gingins-La Sarraz », in *Archives héraldiques suisses, Annuaire*, 1958, pp.2-6.
- Naeher, Julius, *Le château de la Sarraz: histoire de son architecture dès sa fondation*, Lausanne, B. Benda, 1886.

Contributrices et contributeurs

- Tiziana Andreani
Historienne de l'art et de l'architecture, conservatrice au Château de Grandson
tiziana.andreani@gmail.com
- Angela Benza
Historienne de l'art, adjointe à la direction du Master en études muséales
à l'Université de Neuchâtel/conservatrice à l'Espace Horloger de la Vallée de Joux
angela.benza@espacehorloger.ch
- Helen Bieri Thomson
Historienne de l'art, directrice du Musée national Suisse – Château de Prangins
helen.bieri-thomson@museenational.ch
- Roland Blaettler
Conservateur honoraire du Musée Ariana
rol.blaetter@bluewin.ch
- Gilles Brodard
Historien et historien de l'art indépendant
gml.brodard@gmail.com
- David Cuendet
Conservateur-restaurateur et responsable du laboratoire au Musée cantonal
d'archéologie et d'histoire
david.cuendet1@vd.ch
- Denis Decrausaz
Historien de l'art et de l'architecture, directeur du Musée de Morat
denis.decausaz@museummurten.ch
- Vanessa Diener
Historienne de l'art et de l'architecture indépendante
vdiener@posteo.ch
- Alexandra Ecclesia
Historienne de l'art et de l'architecture, assistante diplômée à l'Université
de Lausanne
alexandra.ecclesia@unil.ch
- Christophe d'Épagnier
Historien de l'art et des monuments
christophe.depagnier@gmail.com
- Michèle Grote
Historienne des monuments et archiviste indépendante
m.grote@bluewin.ch
- Oliver Heer †
Conservateur-restaurateur et antiquaire indépendant
- Elisa Janner
Historienne de l'art et conservatrice-restauratrice, collaboratrice scientifique
et conservatrice-restauratrice à l'Abbatiale de Payerne
elisa.janner@abbatiale.ch
- Dr Desmond Bryan Kraege
Historien de l'art, maître assistant à l'Université de Lausanne
desmond-bryan.kraege@unil.ch

N

o

7

P
A
T
R
I
M
O
I
N
E
S

- Clara Lauffer
Historienne de l'art et de l'architecture indépendante, collaboratrice de recherche
au Musée cantonal d'archéologie et d'histoire
clara.lauffer@vd.ch
- Prof. Dr Dave Lüthi
Historien de l'art et de l'architecture, professeur associé à l'Université de Lausanne
dave.luthi@unil.ch
- Claudia Noble
Historienne de l'art, collaboratrice à l'Espace Horloger de la Vallée de Joux
claudia.noble64@gmail.com
- Dre Camille Noverraz
Historienne de l'art, collaboratrice scientifique au Vitrocentre Romont
noverraz.camille@gmail.com
- Dr Lionel Pernet
Archéologue, directeur du Musée cantonal d'archéologie et d'histoire
lionel.pernet@vd.ch
- Sidonie Pradervand
Muséologue et spécialiste en conservation préventive, chargée d'expositions
au Service Culture et Médiation scientifique de l'Université de Lausanne
sidoniepradervand@ik.me
- Dr Gilles Prod'hom
Historien de l'art et de l'architecture, maître assistant à l'Université de Lausanne
gilles.prod'hom@unil.ch
- Dre Brigitte Roux
Historienne de l'art, collaboratrice scientifique à l'Institut d'histoire
de la Réformation
brigitte.roux@unige.ch
- Nicolas Rutz
Historien, enseignant au Gymnase de Renens
nicolas.rutz@eduvaud.ch
- Aude Spicher
Historienne de l'art, Unité Patrimoine mobilier et immatériel, Direction générale
de la Culture, Canton de Vaud
patrimoine.dgc@vd.ch
- Mylène Steity
Historienne de l'art et muséologue, conservatrice au Château de La Sarraz
mylene.steity@chateau-lasarraz.ch
- Dre Sabine Utz
Historienne de l'art, conservatrice en chef au Musée cantonal d'archéologie
et d'histoire
sabine.utz@vd.ch
- Anne-Gaëlle Villet
Historienne de l'art et de l'architecture, directrice-conservatrice de l'Abbatiale
de Payerne
anne-gaëlle.villet@abbatiale.ch

Impressum

PatrimoineS. Collections
cantonales vaudoises, N°7,
Lausanne, 2025.

Éditeur

Direction générale de la culture
de l'État de Vaud
Département des institutions,
de la culture, des infrastructures
et des ressources humaines
Rue du Grand-Pré 5, 1014 Lausanne

Comité éditorial

Sabine Utz
Ariane Devanthéry
Lionel Pernet

Editeurs-trices

Dave Lüthi
Sabine Utz
Clara Lauffer

Relecture

Aline Delacrétaz
Vanessa Diener
Lionel Pernet
Aude Spicher

Graphisme: Notter+ Vigne

Photolitho: Roger Emmenegger
Impression: Cavin-Baudat, Grandson
Tirage: 2000 exemplaires

Commande

Direction générale de la culture
Rue du Grand-Pré 5, 1014 Lausanne
info.dgc@vd.ch, 021 316 07 40

ISBN 978-2-9701297-4-5

Crédits iconographiques

Les photographies sont de Claude
Bornand, sauf mention contraire.

Ill. 2, 8-9, 19, 25-26, 28,
37-41, 43-44, 47-48, 59, 61,
69, 75, 78, 81, 85, 88, 97
MCAH, Nadine Jaquet

Ill. 4-5
Plakatsammlung der Schule für
Gestaltung Basel

Ill. 6, 18-21
Paul Ducommun

Ill. 7, 11, 45-46, 65
Autrices et auteurs, et images libres
de droits

Ill. 10, 54-55, 57-58
DGC, Canton de Vaud, Jean-Bernard
Sieber, 2023

Ill. 12-16
Daniel Fibbi-Aeppli

Ill. 30, 50, 60, 96
Archives cantonales vaudoises

Ill. 31, 33, 56, 66, 77, 90-92
MCAH, Mathieu Bernard Reymond

Ill. 49
Photo Elysée Lausanne

Ill. 53
ProLitteris



DICIRH
Département des institutions,
de la culture, des infrastructures
et des ressources humaines

DGC
Direction générale de la culture

ISBN 978-2-9701297-4-5