

**Patrimoines
en stock
Les collections
de Chillon**



Conception et réalisation graphique: Martine Waltzer, Cully

Impression: IRL, Lausanne

© Document du Musée cantonal d'archéologie et d'histoire,

CH-1005 Lausanne, 2010

ISBN: 978-2-9700581-6-8

Légendes de couverture:

1 Saint Georges, tilleul, 1480-1500.

4 Copie en fac-similé d'un coffre roman de Valère,
noyer, A. Travostino, 1900.

Trouvailles archéologiques enregistrées dans
le *Journal* des travaux de Chillon, mars 1904.

Patrimoines en stock Les collections de Chillon

Claire Huguenin

avec des contributions de

Tiziana Andreani

Alain Besse

Gaëtan Cassina

Silvana De Gregorio

Marta Sofia dos Santos

Eric-J. Favre-Bulle

Anne Geiser

Catherine Kulling

Dave Lüthi

Carine Raemy Tournelle

Sabine Utz

Claude Veuillet

Marquita Volken

Patrimoines en stock. Les collections de Chillon

Une exposition du Musée cantonal d'archéologie et d'histoire de Lausanne
en collaboration avec la Fondation du château de Chillon
Espace Arlaud, place de La Riponne, Lausanne & Château de Chillon, Veytaux
20 février au 23 mai 2010

Commissariat: Claire Huguenin
Collaboration scientifique: Michèle Grote (tuiles), Oliver Heer (armes)
et Françoise Lambert (serrures)
Scénographie: Dacha Abbet

Lausanne

Installation et montage: Georges Keller et Charles Pernoux
Conservation - restauration: Aline Berthoud, Caroline Böhm, David Cuendet,
Claude Michel et Karen Vallée
Werner Weyhe, Atelier Saint-Dismas
Administration: Catherine Meystre van Bogaert

Chillon

Installation et montage: Georges Olivier Etter, Fabien Moura
et Jean-Marc Schopfer
Traductions: Antje van Mark (allemand) et Deborah Lockwood (anglais)
Médiation culturelle: Mercedes Gulin
RP et Marketing: Janine Dittes

Avec le soutien financier de la Fondation du château de Chillon
et des Archives cantonales vaudoises.



Table des matières

Avant-propos 7

Gilbert Kaenel, Pierre Crotti et Jérôme Bullinger

Chillon d'hier et d'aujourd'hui 9

Jean Pierre Pastori

Le cadre général

Chillon et ses musées, un jeu de compromis 12

Claire Huguenin

Un musée d'histoire? 54

Dave Lüthi

Gros plans

La statue de saint Georges 62

Style et iconographie

Silvana De Gregorio

Considérations techniques 64

Eric-J. Favre-Bulle et Alain Besse

Deux œuvres valaisannes 68

Gaëtan Cassina et Claire Huguenin

Le panneau des Blonay 72

Tiziana Andreani et Sabine Utz

Le mobilier et la passion des chaises 74

Claire Huguenin et Claude Veuillet

Meubles : faux, fac-similés et fantaisies 78

Claire Huguenin et Claude Veuillet

Les étains 90

Marta Sofia dos Santos

Les catelles de poêles 96

Catherine Kulling

Les serrures, valeur d'usage ou de collection? 104

Claire Huguenin

Les cuirs, des trésors redécouverts 110

Marquita Volken

Histoires d'os: un reliquaire et des déchets 118

Claire Huguenin

Sur les traces monétaires du château 120

Anne Geiser et Carine Raemy Tournelle

Annexes

Notes 126

Abréviations 127

Sources et orientation bibliographique 127

Index des illustrations 133

Auteurs 135

Publications 136

Un musée d'histoire ?

Dave Lüthi

Les questionnements qui entourent la constitution du musée de Chillon sont révélateurs des ambiguïtés de l'institution muséale plus généralement autour de 1900. Le XVIII^e siècle avait vu l'apparition du musée des Beaux-Arts, où s'exposent des productions artistiques considérées comme abouties et précieuses. Le XIX^e siècle se caractérise par l'émergence de différents autres types de musées consacrés aux « antiquités nationales » (par oppositions aux « antiques » gréco-romains), à la production des arts industriels mais, surtout, à l'histoire patriotique. Ce dernier type de musée participe de l'élaboration d'une identité propre dans les états qui se forment durant le siècle. Son propos repose sur la présentation simultanée, équivoque à nos yeux, d'objets manufacturés originaux, de copies et de créations contemporaines. Les premiers, en principe choisis surtout pour leurs qualités représentatives de la culture nationale, sont souvent des œuvres de second plan - les plus prestigieuses figurant dans les musées des Beaux-Arts ; pour justifier leur exposition, leur différence face aux canons artistiques de la « grande » histoire de l'art se mue en une expression du caractère national. Les seconds complètent les lacunes inévitables de ces collections, souvent constituées à des dates récentes, et permettent la reconstitution de la « généalogie matérielle » qui porte le discours historique de la patrie. Ce type de musée ne s'intéressant *a priori* pas à la valeur d'ancienneté des objets mais plutôt à leur valeur d'histoire - selon les définitions données par Aloïs Riegl¹ -, la question de leur authenticité ne se pose pas dans les mêmes termes que dans un musée des Beaux-Arts où la « véracité » de l'œuvre et la célébrité de son auteur concourent à la

renommée du musée (qui se vanterait de posséder un faux ?) ; le musée d'histoire montre quant à lui des œuvres souvent anonymes. Les apports contemporains sont généralement là pour figurer ce que les objets ne peuvent montrer : des événements célèbres, batailles, cérémonies, mythes fondateurs. Il s'agit généralement de peintures monumentales traitées dans un style grandiloquent, pompier, parfois historiciste qui, sans forcément chercher à plagier les œuvres anciennes, s'en inspire étroitement. Le premier de ces musées est sans aucun doute le Musée des monuments français, ouvert en 1790 par Alexandre Lenoir au couvent des Petits-Augustins à Paris. Contrairement à ce que le nom de l'institution laisse penser à l'observateur contemporain, Lenoir s'intéresse initialement à des objets tels que tombeaux, stèles et statues commémoratives pour leur valeur historique (notamment leurs inscriptions) et non pour leurs qualités artistiques. Afin de tenir un discours cohérent sur l'histoire de France, il les classe par chronologie (salle du XIII^e siècle, du XIV^e, etc.), fait exécuter des copies de monuments qu'il n'a pu obtenir ou qui n'existent pas (ou plus), opère des remontages à partir de fragments hétéroclites et invente des « faux » au rôle clairement narratif. Malgré cet enchevêtrement d'objets aux valeurs diverses, le rassemblement tout à fait inédit de vestiges datant notamment de la période médiévale aura un effet inattendu : celui de la redécouverte de l'art gothique. Peu avant sa fermeture en 1816, le musée d'histoire s'est donc mué en musée d'art, et l'histoire nationale en histoire de l'art français. Une génération d'artistes en sera profondément marquée.

Les musées historiques fondés au cours du XIX^e siècle sont confrontés à l'ambivalence des objets constituant leurs collections, équivoques « monuments d'art et d'histoire » (ou *Kunstdenkmäler*, terme apparu dans

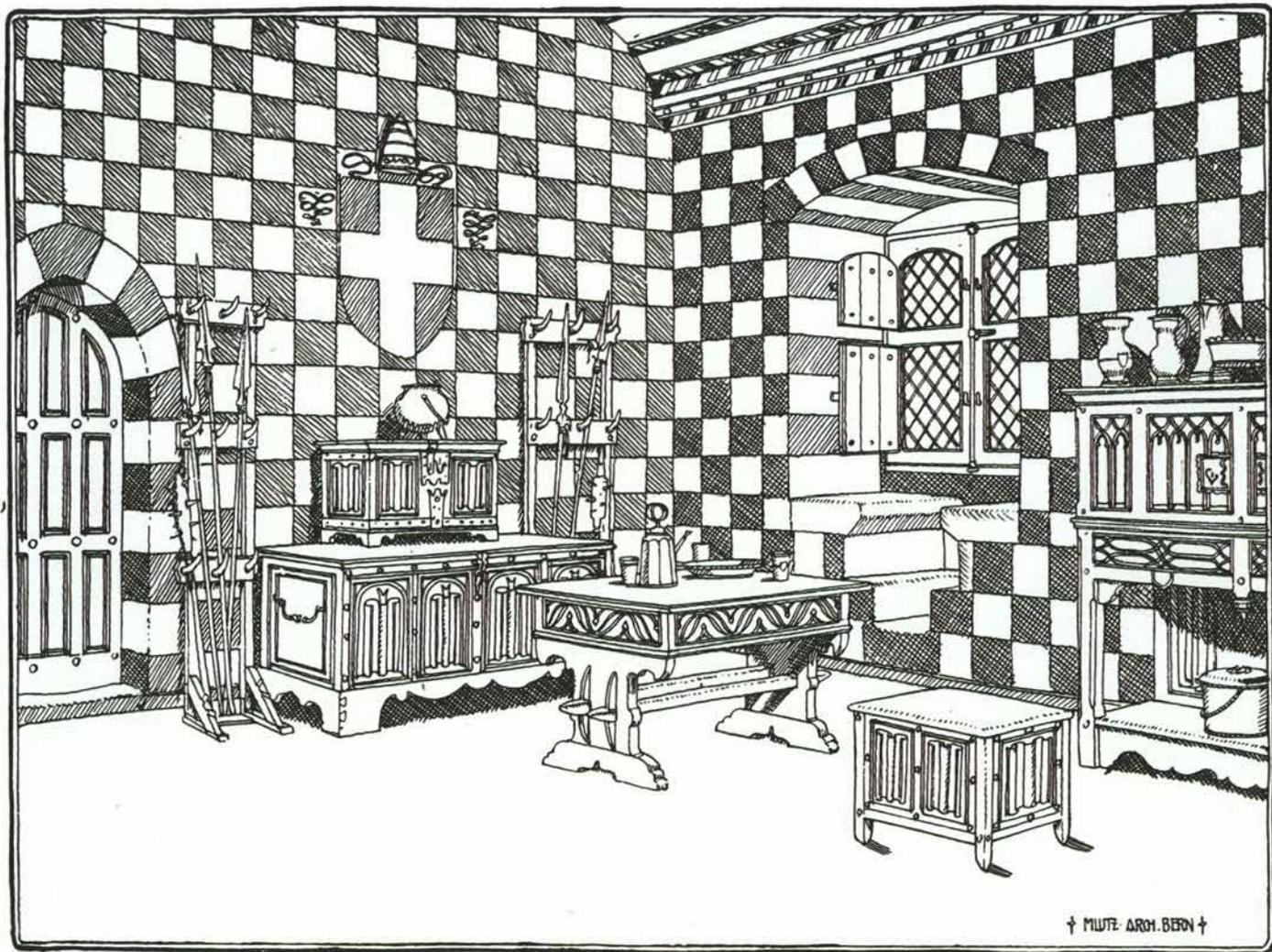
les années 1860 en Autriche et en Allemagne, désignant d'abord des objets, puis des édifices). La valeur d'histoire culturelle (*kulturhistorisch*) dont ils sont censés être les porteurs dès la fin du siècle passe souvent au second plan devant la qualité artistique, comme le montre bien l'exemple du Musée national suisse. Seuls certains musées locaux, formés à partir de collections modestes et constituées au fur et à mesure par des dons et des achats, mais sans réelle ligne directrice, exposeront des témoignages du passé qui parlent autant - sinon plus - de la vie quotidienne que de la création artistique. Le Musée du Vieux-Lausanne en est un bon exemple : comprenant des objets réunis dès 1898 par une commission ad hoc, il présente à son ouverture, en 1919, un mélange hétérogène de mobilier, d'armes, de photographies, de drapeaux de sociétés, de chaise à porteur, de rouets, de pompe à incendie et de chambres reconstituées, elles-mêmes très variées (*aula magna* médiévale, chambre de Benjamin Dumur, oratoire des Âmes intérieures, etc. cf. Vibe 1998). C'est ce que la Commission technique de Chillon veut à tout prix éviter.

L'évolution de la conception du musée de Chillon montre cependant que les choses ne sont pas claires dès le début. Les multiples velléités d'occupation des espaces - en 1887 : collections d'armes, de meubles, de costumes et d'objets ayant trait à la viticulture, l'agriculture, la navigation, etc. proposée par Henri Carrard, membre de l'Association pour la restauration du château ; en 1895, musée militaire vaudois - prouvent que la ligne directrice établie par Henry de Geymüller en 1891 ne s'impose pas d'elle-même. En outre, son projet, retenu par la Commission technique comme base de travail, n'est pas sans comporter certaines ambiguïtés. S'il rappelle sans cesse que le château est la pièce maîtresse de la visite et que le contenu doit lui être subordonné, il ne s'oppose

pas formellement à la présentation de collections dans le château et « conçoit que les parties relativement intactes du château soient garnies de meubles ou d'armures, d'ustensiles ou d'autres objets dans le genre de ceux qui y ont figuré réellement à différentes époques de son passé. » (Geymüller 1891). Toutefois, à côté de ce « mobilier naturel du château », qui doit rester discret afin d'éviter aux salles « l'aspect d'un magasin de meubles et de bric-à-brac » (Geymüller 1891), la Commission accepte de voir figurer des fragments d'architecture retrouvés dans les fouilles (à Chillon ou ailleurs), des costumes, des instruments de guerre et des « collections et séries diverses » - porte ouverte aux projets incongrus des années suivantes. En outre, la partie du château la moins bien préservée pourrait recevoir une décoration nouvelle, faite de toiles marouflées dont les sujets seraient fixés à l'avance. Comme thèmes potentiels, Geymüller propose la bataille de Chillon durant la guerre de Habsbourg, le banquet offert à ses prisonniers par Pierre II, le mariage d'Amédée V en 1272, l'attaque des Valaisans repoussée par Pierre de Gingins, la mort de Pierre de Gingins sur la brèche de la Tour-de-Peilz, le siège et le blocus de Chillon par les Bernois, la galère d'Antoine de Beaufort forçant le blocus et la délivrance de Bonivard - thèmes évidemment difficile à relater *via* l'exposition d'objets. A ses yeux, l'essentiel est d'aménager un « Musée vivant » où « tout objet [...] semblerait à sa place naturelle » (Geymüller 1899, p. 31) - *credo* idéologique appelé à devenir un poncif au début du XX^e siècle, comme le démontre un écrit de Georges de Monténach : « [...] nous devons, avant tout, agir de telle sorte que nos villages et nos villes restent ou redeviennent des Musées, Musées de plein-air, Musées naturels, Musées vivants. » (De Monténach 1915, p. 18).

Les découvertes archéologiques faites durant les investigations menées par Naef à Chillon vont considérablement changer la donne. Les vestiges

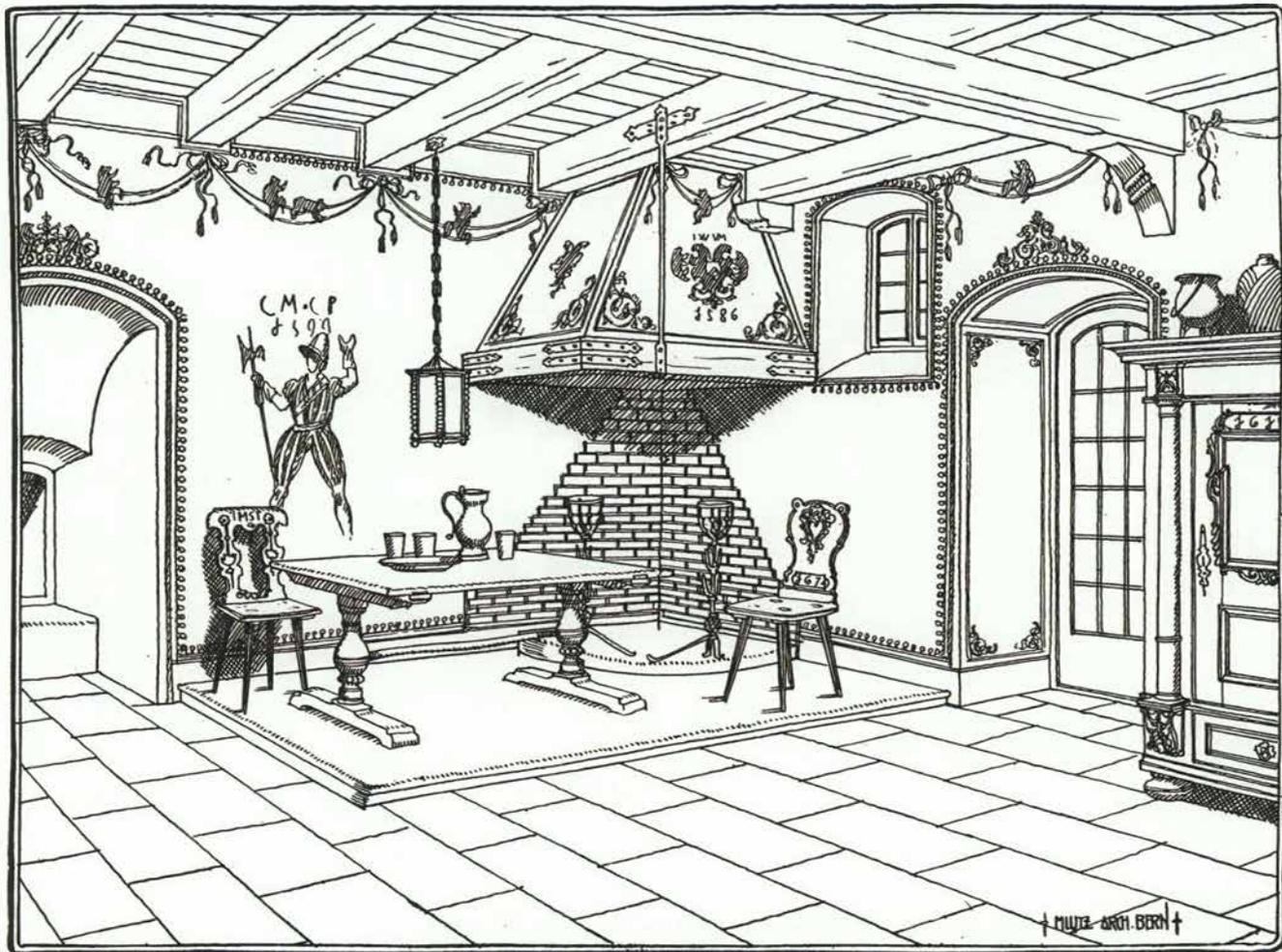
64 Salle type du château de Chillon publiée par Max Lutz dans son ouvrage *Schweizer Stube* en 1930 : la salle des fêtes, datée vers 1500, avec son décor mural gris-blanc et son mobilier en chêne (*aula nova*).



64

Schloß Chillon, Ecke Festsaal um 1500

Wände grau-weiß gestrichen, Möbel Eiche



65

Wachtstube Schloß Chillon, 1586

Schrank später, 1613

65 Salle type du château de Chillon publiée par Max Lutz dans son ouvrage *Schweizer Stube* en 1930: la salle des gardes (accueil) avec son décor peint néo-bernois du début du XX^e siècle.

66 Malagnou (Genève), Villa Gardy (1907).
Edmond Fatio, architecte, A. Gardy et J. Monard, décorateurs.
La salle à manger et son décor de style vieux-suisse.

de peintures (médiévales ou d'époque bernoise) découverts sur la plupart des parois rend caduque toute velléité de tendre des toiles narratives dans les salles. Ils imposent un aménagement aussi discret que possible afin de valoriser les strates historiques du château, considérées comme les « 'archives monumentales' du Canton de Vaud » (Geymüller 1899, p. 24). Le musée d'histoire se voit peu à peu repoussé par une force qui émane des murs anciens eux-mêmes. Le paradoxe ne s'arrête pas là : alors que peu à peu les aménagements intérieurs se mettent en place et que les collections se constituent tant bien que mal, si plusieurs périodes sont représentées (du XIII^e au XVIII^e siècle), hormis le décor de quelques grandes salles des XIII^e-XIV^e siècles très reconstitué (*aula magna*, salle à manger du châtelain, *aula nova*), de nombreux locaux présentent un aspect datant d'époques bien moins valorisées par l'histoire de l'art, les XV^e, XVI^e et XVII^e siècles. En effet, pour reconstituer des éléments manquants, Naef se reporte à des exemples savoyards datant de la fin de l'époque gothique (originaux, copies et reconstitutions) exposés au château du *Borgo medioevale* ou au *Museo Civico* de Turin et qu'il avait pu observer en 1903, comme les volets pour la *camera domini*, « d'après un modèle original de la vallée d'Aoste, conservé au *Museo Civico*, à Turin » (Naef 1908, pl. XVIII). De même, il découvre, documente, conserve, reconstitue voire reproduit des décors de l'époque bernoise dont le moins que l'on puisse dire est qu'ils ne représentent pas la période artistique la plus étudiée alors par les Vaudois. Ce faisant, Naef ouvre la porte à la reconnaissance de tout un pan patrimonial méconnu et mésestimé pour des raisons historiques évidentes ; il rejoint ainsi un mouvement beaucoup plus large de redécouverte de l'art de la fin du Moyen Age et du début des Temps modernes, dont les châteaux du Haut-Koenigsbourg, reconstruit pour Guillaume II entre 1898 et 1908, et de Vaduz, restauré dès 1905 pour le prince Johann II, ainsi que le Musée

national suisse, dans un autre genre (1898), sont les fleurons. En Suisse, ces siècles apparaissent alors comme ceux de l'émergence d'un sentiment national - même s'ils correspondent surtout, en terres vaudoises, à la domination bernoise. L'aménagement du musée de Chillon va de plus en plus tendre vers une mise en scène consensuelle des salles, sous-tendue d'un certain romantisme national (fig. 63). En effet, avec le temps, le souci sera de moins en moins d'aboutir à une reconstitution archéologiquement cohérente qu'à la restitution ou l'évocation d'ambiance du « bon vieux temps », comme dans la plupart des musées du temps, qu'ils soient nationaux (Nuremberg, Zurich) ou régionaux (Bâle, Berne). A l'instar de l'éphémère Musée des monuments français de Lenoir, Chillon, en recueillant dans ses murs chargés d'histoire des vestiges errants du patrimoine romand, qu'il fait accompagner de copies, contribue à forger une image idéalisée des temps anciens, bien dans l'esprit nationaliste, voire régionaliste, du tournant du XIX^e siècle (fig. 64-65). Cette image, commune à plusieurs manifestations patriotiques de l'époque (villages suisses des Expositions nationale de Genève en 1896 et universelle de Paris en 1900, bâtiment du Musée national suisse, etc.), va jouer un rôle majeur dans le renouvellement du répertoire formel du temps et va engendrer la création d'une « nouvelle tradition » artistique helvétique, rapidement qualifiée de *Heimatstil* (fig. 66). Ainsi, redevable autant à la volonté initiale du comité, aux aléas des achats et des dons qu'à l'air du temps, le musée qui prend peu à peu place à Chillon n'apparaît guère comme la résultante d'un concept clairement établi. Au contraire, il semble plutôt s'ajouter à cette longue liste de musées d'histoire fondés autour de 1900 dans une mouvance idéologique patriotique qui tend souvent à affaiblir les qualités scientifiques. A Chillon toutefois, la prééminence du château sur le musée contribue toujours à procurer aux visiteurs le sentiment d'un véritable rêve éveillé.

