

Zeitschrift:	Zeitschrift für schweizerische Archäologie und Kunstgeschichte = Revue suisse d'art et d'archéologie = Rivista svizzera d'arte e d'archeologia = Journal of Swiss archeology and art history
Herausgeber:	Schweizerisches Nationalmuseum
Band:	69 (2012)
Heft:	2
Artikel:	Projet de restitution d'une enfilade au Château de Prangins : un essai d'interprétation à partir de sources du XVIIIe siècle
Autor:	Bieri Thomson, Helen
DOI:	https://doi.org/10.5169/seals-389705

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist die Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften auf E-Periodica. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Zeitschriften und ist nicht verantwortlich für deren Inhalte. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern beziehungsweise den externen Rechteinhabern. Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen sowie auf Social Media-Kanälen oder Webseiten ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. [Mehr erfahren](#)

Conditions d'utilisation

L'ETH Library est le fournisseur des revues numérisées. Elle ne détient aucun droit d'auteur sur les revues et n'est pas responsable de leur contenu. En règle générale, les droits sont détenus par les éditeurs ou les détenteurs de droits externes. La reproduction d'images dans des publications imprimées ou en ligne ainsi que sur des canaux de médias sociaux ou des sites web n'est autorisée qu'avec l'accord préalable des détenteurs des droits. [En savoir plus](#)

Terms of use

The ETH Library is the provider of the digitised journals. It does not own any copyrights to the journals and is not responsible for their content. The rights usually lie with the publishers or the external rights holders. Publishing images in print and online publications, as well as on social media channels or websites, is only permitted with the prior consent of the rights holders. [Find out more](#)

Download PDF: 10.01.2026

ETH-Bibliothek Zürich, E-Periodica, <https://www.e-periodica.ch>

Projet de restitution d'une enfilade au Château de Prangins : un essai d'interprétation à partir de sources du XVIII^e siècle

par HELEN BIERI THOMSON

Introduction

Le projet, sur lequel porte le présent article, s'inscrit dans le cadre du renouvellement, en plusieurs phases, de l'exposition permanente du Château de Prangins. L'étape en question vise à la restitution de l'appartement de réception situé dans une enfilade au rez-de-chaussée de l'édifice. Cette entreprise a pour ambition d'évoquer la période la mieux connue du château, à savoir les années 1770 et 1780.

L'objectif est de créer un décor plausible pour suggérer le cadre de vie et les occupations quotidiennes des habitants du château. Il ne s'agit pas de restituer l'appartement à un moment précis de l'histoire du château mais de faire comprendre au public la spécificité culturelle d'une époque. Ce décor s'appuiera principalement sur deux sources, un *Journal* tenu pendant quinze ans par Louis-François Guiguer, baron de Prangins, et un inventaire des biens dressé à sa mort.



Fig. 1 Vue de la façade est du Château de Prangins, vers 1990.

A la différence de monuments célèbres comme le palais de Versailles, où le parti pris est clairement celui de la reconstitution du décor d'origine, la démarche à Prangins se veut un essai d'interprétation à partir de sources historiques. Une reconstitution fidèle ne sera pas possible car le mobilier et presque tous les objets et tableaux utilisés par la famille Guiguer ont disparu. Dès lors, une part importante de notre travail consistera à trouver du mobilier d'époque destiné à se substituer au mobilier d'origine.

Cette démarche soulève deux questions principales. Comment exploiter au mieux les sources à disposition ? Et comment choisir, dans les collections du Musée national suisse, des meubles, œuvres d'art et objets du quotidien pouvant traduire les entrées de l'inventaire ou des mentions dans le *Journal*, celles-ci étant souvent génériques et peu détaillées ? À l'aide de quelques exemples, nous montrerons quels types d'informations

nous parvenons à extraire des sources, puis selon quels critères peut s'opérer la sélection des œuvres.

L'enfilade en question se situe à l'est, dans le corps de logis principal, et donne sur la terrasse qui surplombe le lac Léman (fig. 1). Elle se compose de six pièces dont les principales salles de réception du château (fig. 2). Ces salles étaient réservées à la saison d'été, l'appartement d'hiver se situant dans l'aile sud, au-dessus des cuisines pour des questions de température. Le terme « enfilade » se réfère à la disposition d'un appartement : « Les pièces sont dites en enfilade, quand elles se suivent, et quand l'axe de leurs portes se trouve dans le même alignement. »¹ Caractéristique des intérieurs nobles, cette disposition apparaît au début du XVII^e siècle et reste en vigueur pendant tout le siècle des Lumières. Avec les appartements en enfilade, l'architecture se met au service de la représentation, comme l'explique Jacques-François Blondel : « À l'égard des appartements de parade, il faut

Inventaire de 1787

A	Petit salon sur la cour
B	Antichambre sur la cour
C	Grand escalier à droite en entrant
D	Entresol au midi, chambre du sommelier
E	Petite salle à manger
F	Grande salle à manger de marbre
G	Grande sale au rez-de-chaussée
H	Vestibule de marbre
I	Bibliothèque 1re chambre
J	Bibliothèque 2nde chambre
K	-

Inventaire de 1748

-	Salle derrière la chambre à manger sur la cour
-	Passage entre la grande cuisine et la tour du côté du lac
-	Chambre de la tour du côté du vent
-	Chambre à manger carrelée de marbre
-	Salle du milieu
-	-
-	Chambre de la tour du côté de bise
-	-

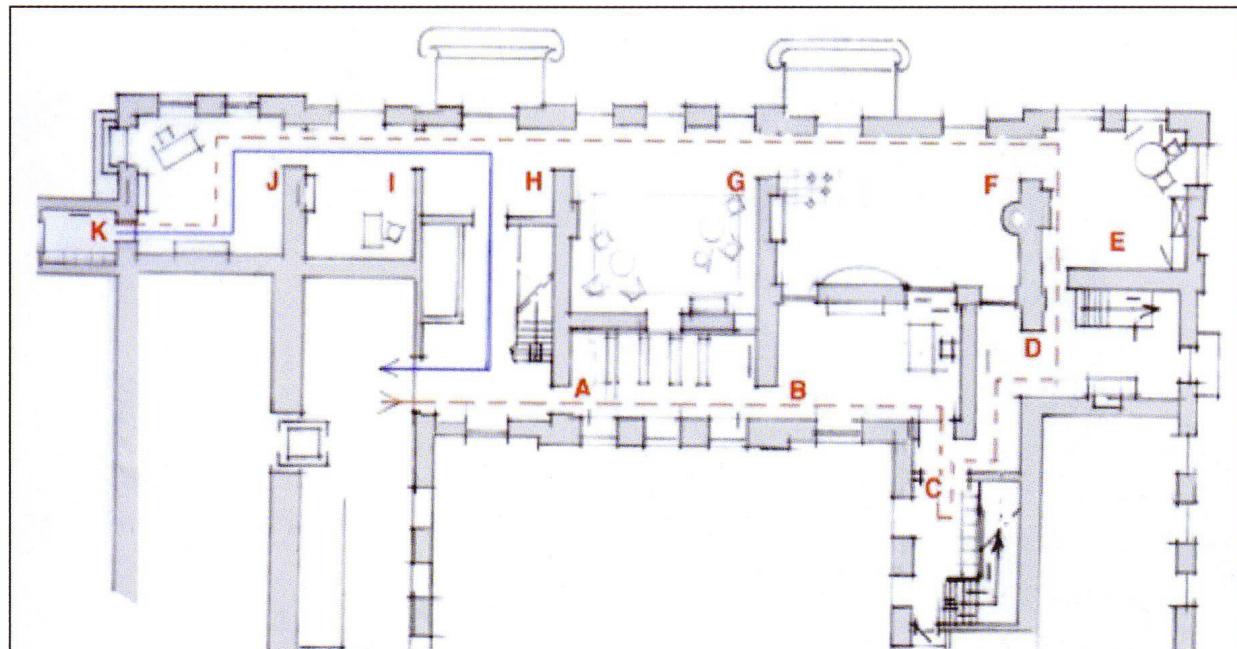


Fig. 2 Plan des salles de l'enfilade du rez-de-chaussée avec le nom des salles selon les deux inventaires de 1748 et de 1787.

surtout que les enfilades règnent d'une extrémité du bâtiment à l'autre (...) pour ne composer qu'un tout sans interruption, qui annonce d'un seul coup d'œil la grandeur intérieure de tout l'édifice. »²

En restituant le décor de l'enfilade principale du Château de Prangins, nous espérons faire comprendre aux visiteurs les fonctions de représentation de ces salles. Nous souhaitons également développer dans chaque pièce, selon sa fonction, une thématique qui en découle et qui permette au visiteur, en sus du décor, d'en apprendre un peu plus sur certains aspects de la vie de société à la fin du XVIII^e siècle. Ainsi, notre démarche d'interprétation vise à favoriser la cohérence entre le contenu, à savoir les objets exposés, et le contenant, autrement dit l'enveloppe architecturale.

Les sources à disposition

Les archives de la famille Guiguer ayant disparu dans un incendie en 1870, les sources à disposition sont peu nombreuses, mais heureusement de qualité.³ Les principaux documents consistent en deux inventaires, l'un dressé en 1748⁴ à la mort de Louis Guiguer, riche banquier parisien d'origine saint-galloise qui a fait édifier le château, l'autre établi en 1787⁵ peu après le décès de Louis-François Guiguer, petit-neveu de Louis. À cela s'ajoute un exceptionnel journal⁶ tenu par le même Louis-François Guiguer pendant près de quinze ans, entre 1771 et 1786. Citons encore des comptes de hoirie, qui couvrent les années 1787 à 1800.⁷ Il n'existe malheureusement aucune vue d'intérieur du Château de Prangins à cette époque.

Pour restituer le décor des pièces, la source principale sur laquelle nous nous basons est l'inventaire de 1787. Les informations qu'il livre concernent la distribution et la fonction des pièces, qui sont révélées par le nom donné à chaque salle, ainsi que le type de mobilier et les objets utilisés dans chacune. Sont également mentionnés, lorsqu'il y en a, les revêtements textiles.⁸ Ceux-ci ont l'avantage de donner la couleur du « meuble » (dans le sens de mobilier et tissus d'ameublement assortis), ce qui est primordial lorsqu'il s'agit de recréer un décor. Depuis le début du XVII^e siècle en effet, l'usage veut qu'une dominante chromatique soit attribuée à chaque pièce et qu'à l'intérieur d'une enfilade les salles se distinguent les unes des autres non seulement par leur taille et leur forme, mais aussi par leur couleur.

Contrairement aux textiles, qui sont considérés comme des biens meubles⁹, les boiseries comprises comme biens immeubles ne sont pas citées dans l'inventaire. Nous échappe ainsi complètement leur couleur, pourtant capitale pour comprendre le décor. Dès le second tiers du XVIII^e siècle, le goût pour des appartements lumineux et gais a pour conséquence que les lambris sont rarement laissés dans leur état naturel, mais sont le plus souvent peints de couleurs claires. C'est grâce à deux campagnes

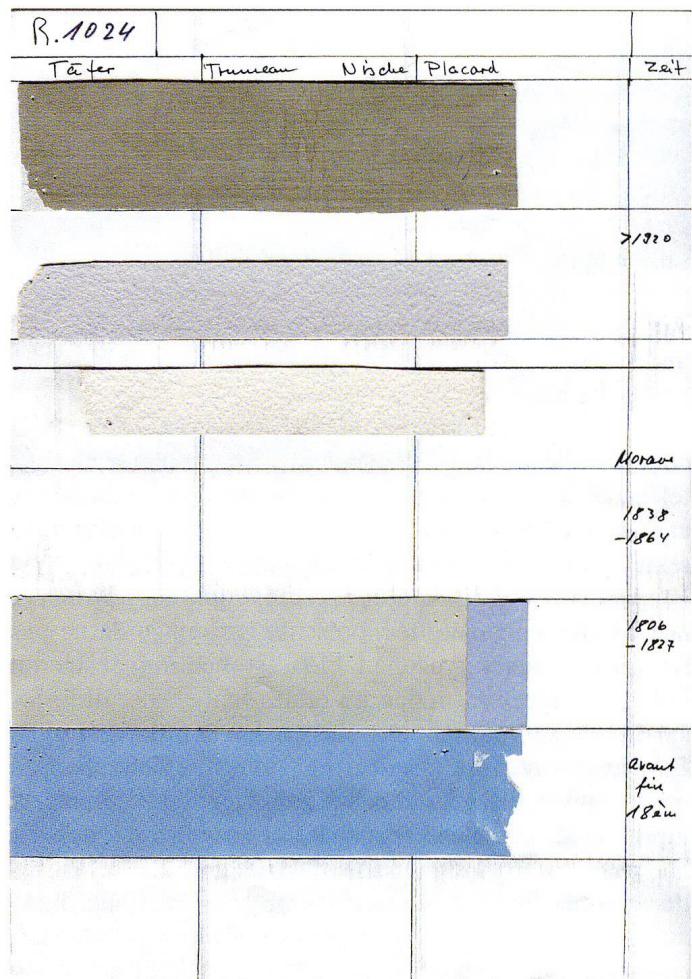


Fig. 3 Exemple de relevé effectué dans la salle à manger de marbre lors du sondage des murs entrepris entre 1982 et 1984. Musée national suisse.

de sondages réalisées dans les années 1980 puis 1990, lors de la rénovation du Château de Prangins, que nous connaissons l'évolution des couleurs des boiseries et des trumeaux au fil du temps, et ce, dès la fin du XVIII^e siècle (fig. 3).

Comparaison des deux inventaires

Au cours du XVIII^e siècle, la fonction des pièces se précise et se codifie. La nature polyvalente et multifonctionnelle des salles typique du début du siècle cède peu à peu la place à des usages plus spécifiques. Cette évolution se lit de manière très claire entre l'inventaire de 1748 et celui de 1787. Le premier ne recense pratiquement que des chambres qui se distinguent les unes des autres par leur localisation dans le château : « Chambre de la Tour du côté de bise », « Chambre à fourneau entre les deux cuisines » ou « Salle du milieu ». Dans le second, en revanche, les dénominations sont plus explicites et

témoignent de l'apparition de pièces à la destination bien définie telles que « bibliothèque », « petit salon », « salle à manger d'hiver au midi », « chambre des enfants » ou encore « cabinet de toilette ».

Dans le premier inventaire, une des rares pièces à afficher clairement sa fonction est la « Chambre à manger carrelée de marbre ». Rappelons ici que l'apparition de la salle à manger en tant que pièce spécialisée remonte à la seconde moitié du XVII^e siècle. Auparavant, on mange dans la chambre ou l'antichambre. La coutume de réserver une pièce en particulier pour les repas ne se répandra qu'à partir des années 1720.¹⁰

Au Château de Prangins, la pièce est clairement prévue comme salle à manger dès l'origine. En témoigne le décor tel qu'il est décrit dans l'inventaire de 1748 : des sièges cannés, plus faciles à nettoyer que des sièges à garniture textile, un buffet pour la porcelaine et, aux murs, une « tapisserie de cuir doré et argenté » qui, contrairement aux revêtements d'étoffes, présente l'avantage de ne pas retenir les odeurs. Aucune table n'est mentionnée, ce qui indique que lors des repas, les tables sont encore dressées sur tréteaux. Quarante ans plus tard, à la mort de Louis-François Guiguer, le décor n'a pas foncièrement changé : on retrouve les sièges cannés et le buffet de porcelaine, la tapisserie de cuir a cédé la place à des boiseries, tout aussi efficaces contre la rétention des odeurs. En revanche, du mobilier fixe fait son apparition sous la forme d'une

console à plateau de marbre, facile à nettoyer, et d'une table. L'introduction de mobilier permanent confirme le statut de salle à manger.

Déjà mentionné en 1748, le sol en marbre, en tant que revêtement le plus coûteux et le plus prestigieux de l'époque, participe du faste de cette pièce de réception (fig. 4). Il est particulièrement adéquat pour une salle faisant partie des appartements d'été où la fraîcheur de la pierre, tout comme la présence d'une fontaine, sont bienvenues. L'absence de cheminée, au contraire de toutes les autres pièces de l'enfilade, renforce cette vocation de pièce réservée à la belle saison.

La comparaison des deux inventaires permet également d'observer le changement de fonction d'une même pièce. Ainsi, la première pièce de l'enfilade, nommée « Chambre de la tour du côté du vent » en 1748, sert clairement de chambre à coucher. En témoigne le mobilier qui se compose notamment de « deux lits à tombeau ». Dans l'inventaire de 1787, cette pièce est devenue une « Petite salle à manger ». Le décor du trumeau de cheminée fait probablement allusion à la première fonction (fig. 5). Avec ses attributs de l'amour, il convient davantage à une chambre à coucher pour couple, comme l'indique la présence de deux lits, qu'à une salle à manger.

L'étude comparative des deux inventaires met aussi en lumière l'évolution des matériaux et des styles dans le domaine du mobilier. Ainsi, alors qu'en 1748 le bois



Fig. 4 Vue de la salle à manger de marbre, 2008.

utilisé est essentiellement du noyer et parfois de l'ébène, en 1787 apparaissent des essences exotiques telles que l'acajou (« mahonie ») ou le bois dit « des Indes¹¹ », mentionnées à plusieurs reprises. De manière générale, le premier inventaire donne davantage de précisions sur le type de meuble ou d'objet d'art (« lit à tombeau », « grande commode de vernis de la Chine, avec des figures en relief, et onze tiroirs garnis de laiton », « une tenture en tapisserie des Gobelins »), sur leur forme (« à pieds de biche », « à pieds tournés ») et même leurs dimensions (« petit miroir de toilette d'environ 8 $\frac{1}{2}$ pouces »). Il décrit aussi avec soin les tissus d'ameublement, leur matière et en particulier leurs couleurs : aurore, biche, blanc, bleu, cannelle, citron, cramoisi, gris, jonquille, noir, or, ponceau, rouge, vert, violet. En revanche, il ne cite aucun objet du quotidien ou bibelot, ni aucune œuvre d'art aux murs, à l'exception des tapisseries de haute lice. De même est passé sous silence tout le mobilier d'éclairage de type lustre, lanterne, bras de lumière, applique, etc. Dans certaines pièces de l'enfilade qui nous occupe, l'inventaire ne mentionne même aucun objet. De toute évidence, l'aménagement des appartements n'est pas terminé en 1748, ce qui donne raison à Voltaire. Le 12 janvier 1755, alors que l'écrivain en disgrâce réside quelques mois à Prangins, à l'invitation de Jean-Georges Guiguer, il écrit : « Dieu vous préserve vous et Madame Brenles de venir voir un pauvre malade dans ce beau château qui n'est pas encore meublé, et où il n'y a presque d'appartements que ceux que nous occupons. On travaille au reste, mais tout ne sera prêt qu'au printemps. »¹² L'inventaire de 1787, au contraire, est le reflet d'une maison habitée à l'année, où toutes les pièces sont meublées, aménagées et décorées.

Malheureusement aucun des deux inventaires n'indique de prix. Nous ne connaissons donc pas la valeur monétaire des objets recensés. De même, le style et l'origine du mobilier sont le plus souvent passés sous silence.

L'apport du Journal au sujet des œuvres d'art ornant le Château de Prangins

Pour préciser les informations livrées par les inventaires, le *Journal* de Louis-François Guiguer en sept volumes, tenu avec soin pendant quinze ans, de 1771 à 1786, par le baron, son secrétaire Christophe-Daniel Renz et son épouse, Matilda Guiguer, est d'un grand secours. Son apport est particulièrement utile pour se faire une idée des œuvres d'art qui décorent les appartements du château. L'inventaire de 1787 cite en effet moult peintures, dessins et estampes. Ces œuvres ornent principalement les salles de réception du château, à savoir les pièces de l'enfilade au rez-de-chaussée, mais aussi, à l'étage, la salle à manger dite « d'hiver » et le grand corridor, qui accueillent la vie sociale des Guiguer à la mauvaise saison. Avec ses « huit portraits de famille en cadre doré », ses « onze tableaux

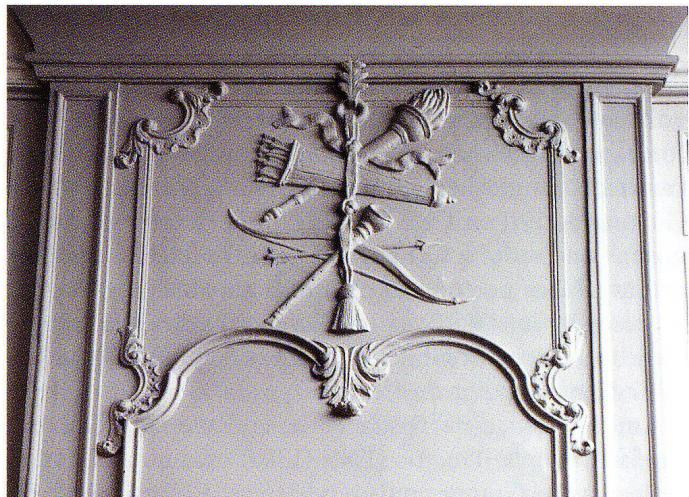


Fig. 5 Trophée d'amour sur le trumeau de cheminée dans la petite salle à manger.

à l'huile en cadre doré » et ses « quarante six estampes », le grand corridor prend des allures de galerie d'art. Éclairées par deux « lustres à glace », le *nec plus ultra* en matière de luxe, ces œuvres font montre de la fortune, de la noblesse et de la culture de la famille Guiguer. Au total, à en croire l'inventaire de 1787, la collection du baron de Prangins s'élève à 37 peintures à l'huile, une trentaine de dessins au crayon, à la sanguine ou au pastel et quelque 165 estampes. Mais la source se tarit là, l'inventaire ne spécifiant ni les auteurs des œuvres, ni le sujet – les définitions étant très lacunaires, par exemple « deux crayons rouges, en cadre noir » ou « neuf estampes anglaises en cadre noir ».

Pour évaluer la qualité des œuvres et afin de cerner l'intérêt que le baron de Prangins porte aux arts, il faut se tourner vers le *Journal*. Une mention datant de 1775 indique que la collection du baron est suffisamment intéressante et connue pour attirer de jeunes artistes désireux de compléter leur formation : « Nouvelle connaissance : Monsieur Brun, jeune homme de Rolle habitant à Nyon, où il donne des leçons de dessin, s'est présenté le samedi par une visite. Sur son bon maintien, il lui a été offert de venir à toute heure copier pour son usage ceux des tableaux ou des dessins qu'il regardera comme de bonnes études ; ce qu'ayant accepté pour le dimanche (17), nous l'avons reçu le matin et à dîner. »¹³ Le peintre en question n'est autre que Louis-Auguste Brun (1758–1815), âgé alors de 18 ans.

De fait, s'il est impossible, à quelques exceptions près, de préciser l'attribution de ces « tableaux » et « dessins », le *Journal* nous permet d'appréhender le vaste réseau de relations sociales dont jouit Louis-François Guiguer et de nous familiariser avec le milieu intellectuel et artistique qui fréquente le Château de Prangins.

Parmi les intimes du baron de Prangins figure le peintre paysagiste Pierre-Louis De la Rive (1753–1817). Des liens non seulement d'amitié, mais aussi de famille unissent les deux hommes, qui entretiennent une correspondance nourrie lors du voyage en Italie de l'artiste et qui s'échangent volontiers des présents.¹⁴ Ainsi Guiguer écrit-il en 1783 : « M. et Mme Renz et moi nous faisons une visite à Céliney, au père De la Rive chez ses enfants. Nous portons au peintre 8 grandes gravures sur les compositions du Poussin. Il nous en saura gré comme d'un hommage à son talent que nous comparons par là à celui de grand peintre. »¹⁵

Ami d'enfance de De la Rive, le Vaudois Abraham-Louis-Rodolphe Ducros (1748–1810) est lui aussi connu de la famille Guiguer puisque le frère de l'artiste officie comme pasteur à Prangins. Plusieurs œuvres de Ducros

transitent ainsi par Prangins avant d'être acheminées vers des acheteurs potentiels : « Monsieur Ducros nous apporte cinq grands dessins coloriés de vues d'Italie prises près des arcades du temple de la Paix à Rome ; ces dessins sont de son frère qui commence à se faire connaître comme peintre paysagiste. Chaque tableau a 2 pieds et $\frac{1}{2}$ de largeur sur 20 pouces de hauteur environ. Il y en a trois destinés pour l'Angleterre ; nous les avons beaucoup admirés. »¹⁶

L'intérêt que Louis-François Guiguer porte aux arts se lit principalement dans sa sollicitude à l'égard des créateurs qu'il recommande les uns aux autres, dont il suit les progrès attentivement et auprès desquels il passe commande. Sa manière de prendre sous son aile le jeune Louis-Auguste Brun en est un bon exemple. Après lui avoir ouvert son château et ses collections, il le met en contact



Fig. 6 Paysage en contrebas du Château de Prangins avec famille en promenade par Louis-Auguste Brun, dit Brun de Versoix, vers 1779. Huile sur toile, 36 × 45 cm. Musée national suisse.



Fig. 7 Portrait de Matilda Cleveland par Johann Zoffany, 1777. Huile sur toile, 55,9 × 44,4 cm. Collection particulière.

avec De la Rive, fait travailler les deux peintres ensemble au château à un décor de théâtre¹⁷, puis convainc De la Rive d'emmener Brun avec lui à Mannheim en voyage d'étude : « Monsieur De la Rive, notre jeune peintre est venu. Il se détermine et je l'engage à emmener un jeune homme de son âge, Monsieur Brun, comme élève dans son art. Son premier voyage sera à Mannheim. »¹⁸ Trois ans plus tard, en 1779, Brun offrira au couple Guiguer, en signe de reconnaissance sans doute, deux petites huiles en pendant, l'une représentant le château de Prangins vu depuis le nord avec, au premier plan, quelques membres de la famille (fig. 6), l'autre copiée d'après un original du maître hollandais Paulus Potter.¹⁹

La lecture du *Journal* permet de suivre les achats d'œuvres d'art du baron, qui paraissent irréguliers et aléatoires. Première acquisition mentionnée dans le *Journal*, en 1772, six gravures représentant des vues de Suisse par Johann Ludwig Aberli (1723–1786) que Louis-François Guiguer se procure grâce à l'entremise du bailli d'Aubonne, Vinzenz-Bernhard de Tscharner²⁰. Il faut ensuite attendre cinq ans avant que des achats d'œuvres d'art soient à nouveau cités : en 1777, à l'occasion d'un

voyage de six mois en Italie, le baron se procure des estampes des lieux visités. À Pise, par exemple, il achète des gravures du dôme, du baptistère et de la fameuse tour inclinée.²¹ Son intérêt pour la céramique, qui se confirmera par la suite dans le *Journal*, le pousse aussi à visiter la manufacture de Doccia, dont il juge sévèrement la production et dont il ne ramène que des « tasses en gobelet, d'un bleu de Japon très beau ». ²²

Pour ses deux cousines anglaises par alliance, avec lesquelles Louis-François a entrepris le *Grand Tour*, un séjour à Florence ne peut se concevoir sans se faire tirer le portrait par le célèbre peintre allemand Johann Zoffany (1733–1810) dont la carrière a débuté en Angleterre : « À 11h^{1/2} nous entrons dans Florence ; (...) Et pour satisfaire un désir impatient de l'après dîner, nous allons chercher dans la Galerie un peintre de portraits connu de nos Anglaises, Monsieur Zoffany. Il est bientôt décidé que ce sera lui que ma cousine Selina emploiera pour faire le portrait en pied de ma cousine Matilda. Je n'en savais pas encore davantage et j'applaudissais déjà de grand cœur. Ainsi à notre retour de Rome nous lui donnerons tout le temps nécessaire. »²³ Deux jours plus tard, il écrit : « Séance chez Zoffany. Le portrait sera charmant et cette forme est mille fois plus agréable que la miniature sur une boîte ou la tête seule de grandeur naturelle. La figure sera entière, environ 15 pouces de hauteur, assise sous des arbres et une vue de Toscane dans l'éloignement. »²⁴ Ce n'est qu'un mois plus tard que le portrait est achevé et Louis-François Guiguer de se réjouir : « Voici le portrait et grâces en soient rendues à ma chère cousine : il est à moi. J'ai remercié tout le monde : (...) Le portrait sera voituré avec nous et doit faire avec éclat son entrée dans la salle du château de Prangins. »²⁵ Il a de quoi être heureux, lui dont le *Journal* trahit déjà l'attachement à sa jeune cousine par alliance Matilda, qui deviendra son épouse en 1778. Malheureusement, ce portrait ne se trouve plus au Château de Prangins mais dans une collection particulière à l'étranger (fig. 7).

Par la suite, au retour du voyage d'Italie et jusqu'au décès du baron en 1786, si l'on excepte les nombreuses commandes de bustes, d'urnes et de services de table divers passées à la manufacture de porcelaine de Nyon²⁶, les œuvres d'art citées dans le *Journal* et qui intègrent la collection du château à l'instigation de Louis-François Guiguer se limitent essentiellement à des portraits de famille. L'inventaire de 1787 en mentionne une vingtaine répartis entre le salon et le grand corridor à l'étage. Traditionnellement, les portraits de famille servent d'arbre généalogique, étant à la fois un signe de distinction et une légitimation de la noblesse. Au moins cinq de ces portraits devaient se trouver au château avant l'arrivée de Louis-François Guiguer en 1771 : les deux peints par Nicolas de Largillière en 1714 et représentant Louis Guiguer et son épouse Judith Guiguer née van Robais (fig. 8 et 9). Moins flamboyants sont les portraits de Jean-Georges Guiguer, père de Louis-François, et de ses deux épouses



Fig.8 Portrait de Louis Guiguer par Nicolas de Largillièvre, 1713–1714. Huile sur toile, 137 × 104,5 cm. Musée national suisse.



Fig.9 Portrait de Judith Guiguer née van Robais par Nicolas de Largillièvre, 1713–1714. Huile sur toile, 137 × 105,5 cm. Musée national suisse.



Fig.10 Portrait de Jean-Georges Guiguer attribué à Lefebvre (prénom inconnu), vers 1740. Huile sur toile, 80 × 64 cm. Musée national suisse.



Fig.11 Portrait de Marie-Louise Guiguer née Bazin de Limerville attribué à Jean Preudhomme, vers 1760. Huile sur toile, 80 × 64 cm. Musée national suisse.

Fig.12 Portrait de Matilda Guiguer par Jens Juel, 1778. Huile sur toile, 86,5 × 72 cm. Copenhague, Statens Museum for Kunst.



peint par Jean-Baptiste



Fig. 13 Portraits en silhouette de Louis-François et Matilda Guiguer par François Gonord, 1785. Découpage en papier, 16,5 × 11 cm. Collection particulière.

successives, Elisabeth-Augustine Darcy, puis Marie-Louise Bazin (fig. 10 et 11).

Pour compléter cette galerie, Louis-François va commander à intervalles réguliers des portraits à différents artistes : certains renommés comme le Danois Jens Juel (1745–1802) en séjour à Genève dans les années 1777–1780²⁷ (fig. 12) ou Louis-Auguste Brun invité à faire le portrait des époux en 1780²⁸, d'autres tombés dans l'oubli tel l'Allemand Johann Georg Zell (1740–1808) qui intervient un an plus tard, d'autres encore spécialisés dans la silhouette (fig. 13) comme le peintre en miniatures français François Gonord (1765–1819/1825) « attiré de Genève par invitation » et « venu prendre profil en grand de tous ceux qui se trouvent ici. »²⁹

La genèse de ces portraits est souvent longuement relatée dans le *Journal*, qui mentionne toutes les séances de pose, l'avancement du travail, l'achat de couleurs, l'encadrement des œuvres terminées, leur accrochage au salon et, enfin, l'appréciation du talent de l'artiste par les uns et les autres. Ainsi, le baron nous offre-t-il une scène assez piquante où l'on découvre les opinions contrastées de Brun et de De la Rive sur le succès du portrait de Matilda par Zell (fig. 14) : « Monsieur De la Rive, le jeune peintre, a diné ici. Il est entré dans la chambre de Zell, le vieux peintre. Brun 3^e peintre avait trouvé le coude de Madame trop bas, De la Rive a trouvé le même coude de la même Madame trop haut. »³⁰

Cependant, l'image que nous donne le *Journal* des œuvres d'art du baron de Prangins n'est pas celle d'une collection mais d'un ensemble hétéroclite, sans ligne directive ou point fort, qui se constitue au gré de rencontres parfois fortuites ou de contacts directs avec des artistes qui gravitent dans l'entourage des Guiguer.³¹ De fait, Louis-François Guiguer n'a pas le profil du

collectionneur érudit qui cherche à rassembler un groupe cohérent en termes d'école par exemple, comme le fait le célèbre conseiller genevois François Tronchin.³² Alors qu'il est un lecteur assidu et averti, qui prend grand soin de sa bibliothèque et mentionne presque quotidiennement ses lectures, il est frappant de constater qu'il ne cite aucun écrit portant sur des questions d'art. De manière générale, il apparaît que le baron s'occupe davantage de sa bibliothèque, dont il dresse l'inventaire, que de ses peintures et gravures. Enfin, le nombre d'œuvres d'art mentionnées dans le *Journal* est largement inférieur à celui établi dans l'inventaire, ce qui laisse à penser qu'une partie importante de la collection a été constituée par le père de Louis-François, Jean-Georges, qui s'installe au château en 1755.³³

Les critères de sélection

Même si l'étude des inventaires et du *Journal* à notre disposition révèle, comme j'espère l'avoir montré, quantité d'informations sur les aménagements intérieurs du château, lorsqu'il s'agit concrètement de rechercher des objets pouvant traduire l'ameublement d'une salle, les



Fig. 14 Portrait de Matilda Guiguer attribué à Johann Georg Zell, 1781. Huile sur toile, 115,5 × 93 cm. Collection particulière.

limites de ces sources apparaissent rapidement. En effet, la marge d'interprétation à partir des entrées d'inventaire, qui sont le plus souvent génériques, est considérable. Il s'agit alors de compléter l'étude de ces documents en se basant sur les connaissances scientifiques dont on dispose à l'heure actuelle en matière d'intérieurs historiques (confrontation à des sources de nature similaire, vues d'intérieur d'époque, littérature secondaire, etc). Pratiquement, l'objectif poursuivi consiste à trouver du mobilier, des œuvres d'art et des objets du quotidien dont il soit plausible qu'ils aient pu être utilisés dans un château seigneurial du Pays de Vaud à la fin de l'Ancien Régime. Sans surprise, les critères que nous avons retenus concernent la datation, le style, la typologie, le matériau, l'origine et la provenance. Nous les passerons brièvement en revue.

Puisque le projet prévoit de restituer l'enfilade telle qu'elle aurait pu se présenter à l'époque de Louis-François Guiguer et que nos deux sources principales datent de 1786 (fin du Journal) et 1787 (inventaire), les objets sélectionnés ne devraient en principe pas avoir été créés ultérieurement. Ce critère est relativement aisé à respecter : on admettra du mobilier Louis XV ou Louis XVI comme cette console-desserte de style néoclassique attribuée à Pierre Garnier (1726/1727–1806) (fig. 15).³⁴ À l'inverse, du mobilier de style Empire dans sa variante « retour d'Égypte », donc postérieur à 1798, tel celui présenté au salon dans l'exposition actuelle (fig. 16), nous semble à proscrire.

Un autre critère auquel doivent répondre les objets sélectionnés est d'ordre typologique. Pour reprendre l'exemple de la console-desserte française, il s'agit d'un meuble lié au service de la table, qui sert à présenter ou à desservir de la vaisselle, voire à exposer des verres, de l'argenterie ou de la porcelaine. En témoigne la galerie ajourée bordant le plateau de marbre et la tablette d'entrejambe. Sa fonction respecte celle de la salle dans laquelle elle prendra place, à savoir la petite salle à manger. Le matériau de fabrication est également un critère de sélection pertinent. Dans le cas présent, le bois utilisé est l'acajou. Dans l'inventaire de 1787 sont mentionnées plusieurs tables en « mahonie », selon la dénomination de l'époque. À en croire Peter Thornton, les meubles en acajou, extrêmement prisés et onéreux, sont courants en Angleterre depuis les années 1740, mais ne séduisent vraiment les Français qu'à partir des années 1780.³⁵ Les meubles mentionnés dans l'inventaire pourraient donc soit témoigner d'acquisitions précurseurs par le couple Guiguer, soit faire partie des possessions ramenées d'Angleterre par la jeune Matilda après son mariage.

Enfin, il importe également de s'assurer que l'origine des œuvres retenues soit vraisemblable. Il est avéré que le Pays de Vaud sous l'Ancien Régime sert de courroie de transmission facilitant l'entrée des modes et coutumes françaises dans la République de Berne. La proximité



Fig. 15 Console-desserte attribuée à Pierre Garnier, vers 1775–1785. Acajou et marbre, h. 88,5 × 81,5 cm. Musée national suisse.

tant géographique que culturelle avec la France est une évidence. On ne s'étonnera pas dès lors de trouver un mélange de mobilier français et de mobilier bernois, influencé par les styles français, dans de nombreux châteaux vaudois de l'époque. Dans le *Journal* de Guiguer, les mentions au sujet de l'origine de ses acquisitions sont rares, mais parmi elles figurent Lyon (pour une baignoire), Paris (pour de la porcelaine) et Berne (pour des tapis). S'y ajoutent l'Angleterre et Livourne, où vivent respectivement la tante et la sœur de Matilda Guiguer et d'où proviennent régulièrement des cadeaux sous la forme de faïence et de porcelaine.

Pour des questions historiques³⁶, les collections du Musée national suisse sont riches en objets d'art décoratif issus de la production suisse alémanique et plus particulièrement zurichoise, qui ne sont pas ou peu pertinents pour le projet décrit ici. Les ensembles d'origine romande ou étrangère sont assez rares mais réservent, heureusement, parfois de bonnes surprises. Ainsi, le musée conserve-t-il une série remarquable de différents sièges attribués au plus célèbre des menuisiers lyonnais du XVIII^e siècle, Pierre Nogaret (1718–1771). Un premier ensemble se compose de douze chaises et de deux canapés à trois places cannés en hêtre peint en blanc (fig. 17–18). Aucun de ces sièges n'est estampillé et l'attribution à Nogaret reste à confirmer mais les traits caractéristiques de la



Fig. 16 Fauteuil à motif de sphinges ailées, Paris, vers 1805–1810. Acajou et bronze, h. 98,5 cm. Musée national suisse.



Fig. 17 Chaise cannée attribuée à Pierre Nogaret, vers 1750–1760. Hêtre sculpté et peint, h. 96 cm. Musée national suisse.

menuiserie lyonnaise, tels que décrits par le spécialiste Bernard Deloche³⁷, sont aisément reconnaissables : des lignes fermes et sinueuses, soulignées par un ruban de mouluration sur les traverses et les montants, un motif floral sculpté avec vigueur, des pieds fortement cambrés, le tracé du dossier en dos d'âne. Avec deux tables consoles (fig. 19), ces sièges ornaient la galerie qui précède le grand salon au premier étage de la maison Buisson, hôtel particulier genevois construit dans les dernières années du XVII^e siècle (fig. 20).³⁸ Cependant, leur utilisation dans cette maison doit dater du XIX^e siècle³⁹ ; elle est donc largement postérieure à l'époque de leur réalisation, à savoir les années 1750–1760. Au Château de Prangins, les chaises cannées attribuées à Nogaret et les deux tables consoles serviront à restituer le décor de la salle à manger de marbre.

Plus certaine est l'attribution d'un deuxième ensemble de sièges, qui se compose de deux fauteuils et cinq chaises à la reine en noyer (fig. 21). Un seul est estampillé (fig. 22), mais la signature répond aux critères d'authenticité

précisés par Bernard Deloche⁴⁰ : elle se trouve au bon endroit, c'est-à-dire sur la traverse arrière du châssis, les dimensions sont conformes et on y retrouve la forme spéciale du Y avec le jambage se tournant à gauche. Les deux fauteuils ont encore pour signe distinctif un ergot sur la traverse latérale de la ceinture.⁴¹ Cette série de sièges garnis provient également de l'hôtel Buisson. Enfin, deux chaises à entretoises, avec un tracé du dossier en dos d'âne et pour seul décor une mouluration simple, sont attribuées au menuisier lyonnais (fig. 23), mais l'absence d'estampille incite à la prudence.

Même si les attributions au célèbre menuisier Nogaret ne sont pas toutes étayées, ces sièges lyonnais peuvent honorablement servir de mobilier de substitution pour la restitution de l'appartement d'été du château de Prangins. En effet, il est attesté que Pierre Nogaret produisait certains sièges spécifiquement pour une clientèle suisse. À cela s'ajoutent les liens de nature commerciale et bancaire que la famille Guiguer entretient avec la ville de Lyon, et ce depuis le XVII^e siècle.



Fig. 18 Canapé canné attribué à Pierre Nogaret, vers 1750–1760. Hêtre sculpté et peint, h. 102 × 197,5 cm. Musée national suisse.

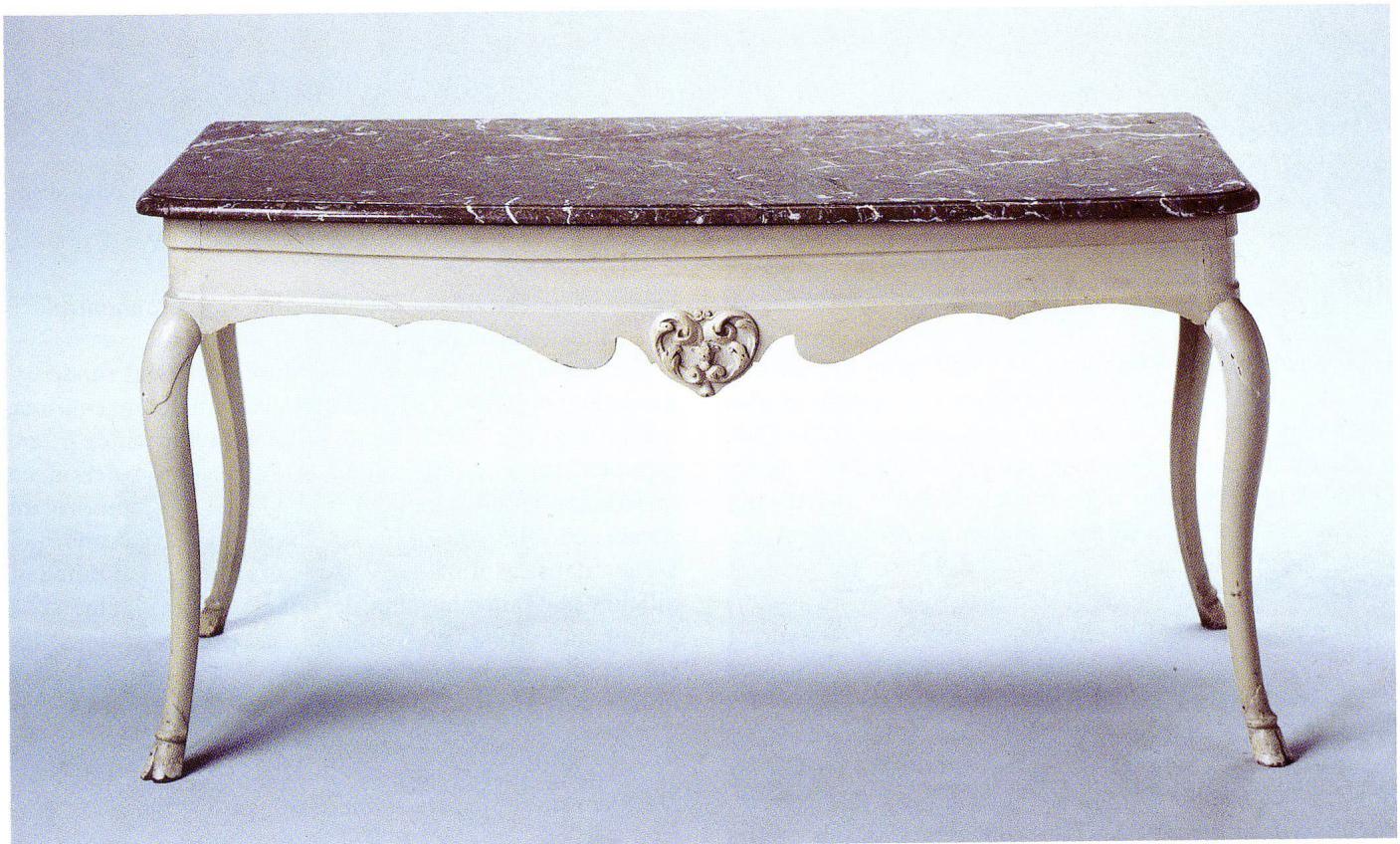


Fig. 19 Table console, vers 1740–1760. Noyer peint et plateau de marbre, h. 79,5 × 161 cm. Musée national suisse.

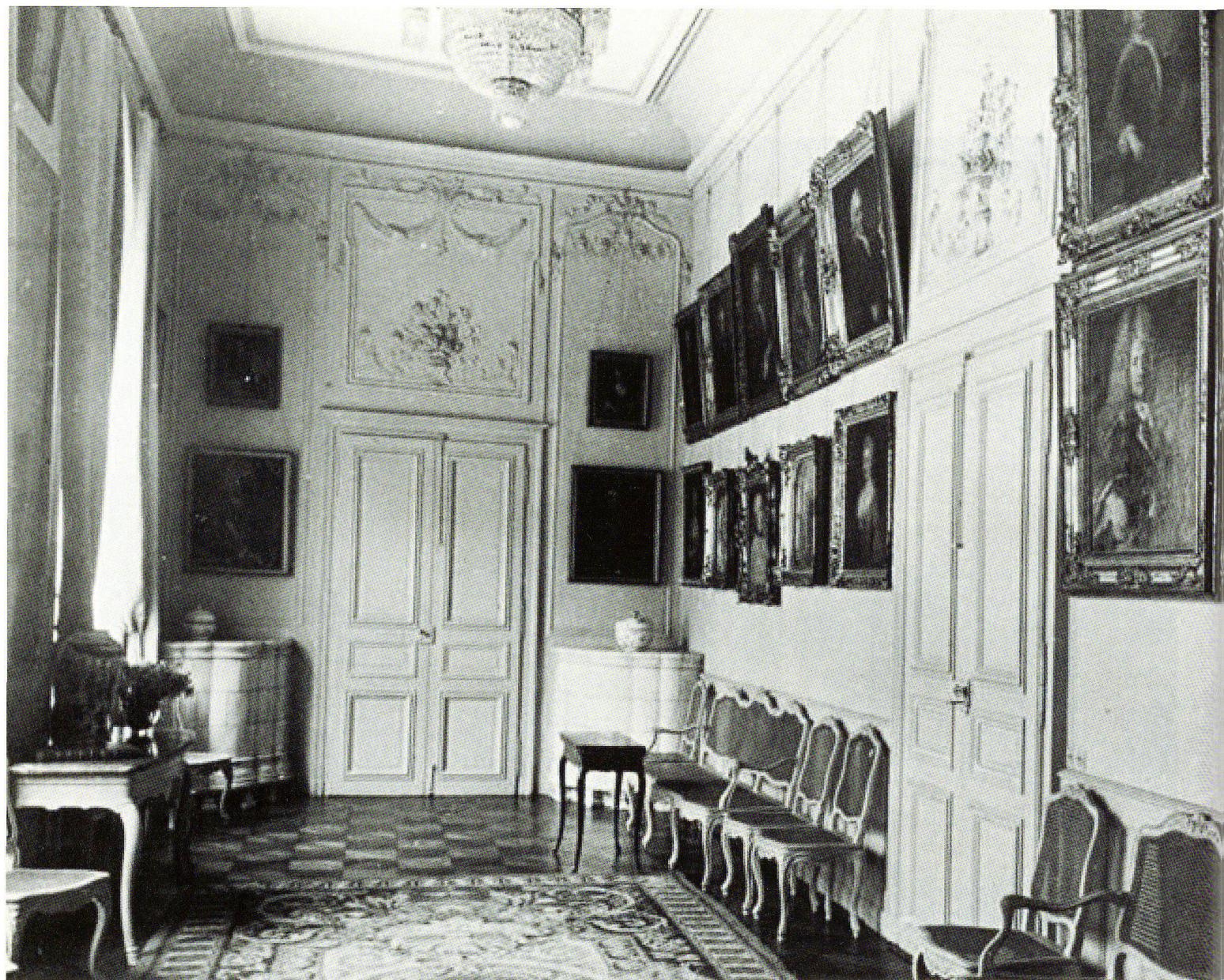


Fig. 20 Vue de la galerie précédant le grand salon au premier étage de l'hôtel Buisson, vers 1930. Photographie. Musée national suisse.

À la recherche d'un damas de soie pour le salon

C'est également en sondant les collections du Musée national suisse que nous avons découvert quatre grands fragments d'un damas cramoisi des années 1730–1740, d'origine vraisemblablement italienne (fig. 24).⁴² Nous étions à la recherche d'un modèle pour le damas qui ornera les murs et les sièges du salon, conformément aux deux inventaires dans lesquels un tissu de ce type est mentionné.⁴³

Le damas de soie fait partie des tissus d'ameublement les plus raffinés et les plus en faveur dans les demeures nobles. Le *Manuel du tapissier* de Bimont, paru en 1770, cite le damas en premier dans une liste qui énumère, par ordre de qualité, les différents types de tissus disponibles pour la décoration intérieure.⁴⁴ Les damas resteront en vogue tout au long du XVIII^e siècle, leurs grands motifs et leur monochromie offrant un fond idéal qui n'entre pas en concurrence avec les œuvres peintes. De fait, au

Château de Prangins, c'est au salon que prennent place les grands tableaux à l'huile.

Non seulement, le damas du Musée national suisse est de couleur cramoisie⁴⁵, comme précisé dans les inventaires, mais il a encore l'avantage de proposer un motif de grand rapport, qui sied à la taille de la pièce. Le dessin en question, nommé « *damasco della palma* », a remporté un succès considérable dans toute l'Europe.⁴⁶ Apparu à Gênes dans les années 1730, il sera imité en France et ailleurs pendant plusieurs décennies. Enfin, même si sa provenance n'est pas connue, sa présence dans les collections du Musée national laisse supposer qu'il a été utilisé dans une demeure en Suisse.

Dernier critère : la provenance

Le dernier critère retenu pour la sélection des œuvres concerne leur provenance. En vue de la transformation



Fig.21 Fauteuil de Pierre Nogaret, vers 1750–1760. Noyer sculpté, h. 97 cm. Musée national suisse.



Fig.22 Estampille de Nogaret (NOGARET À LYON) sur le fauteuil (Fig. 21).

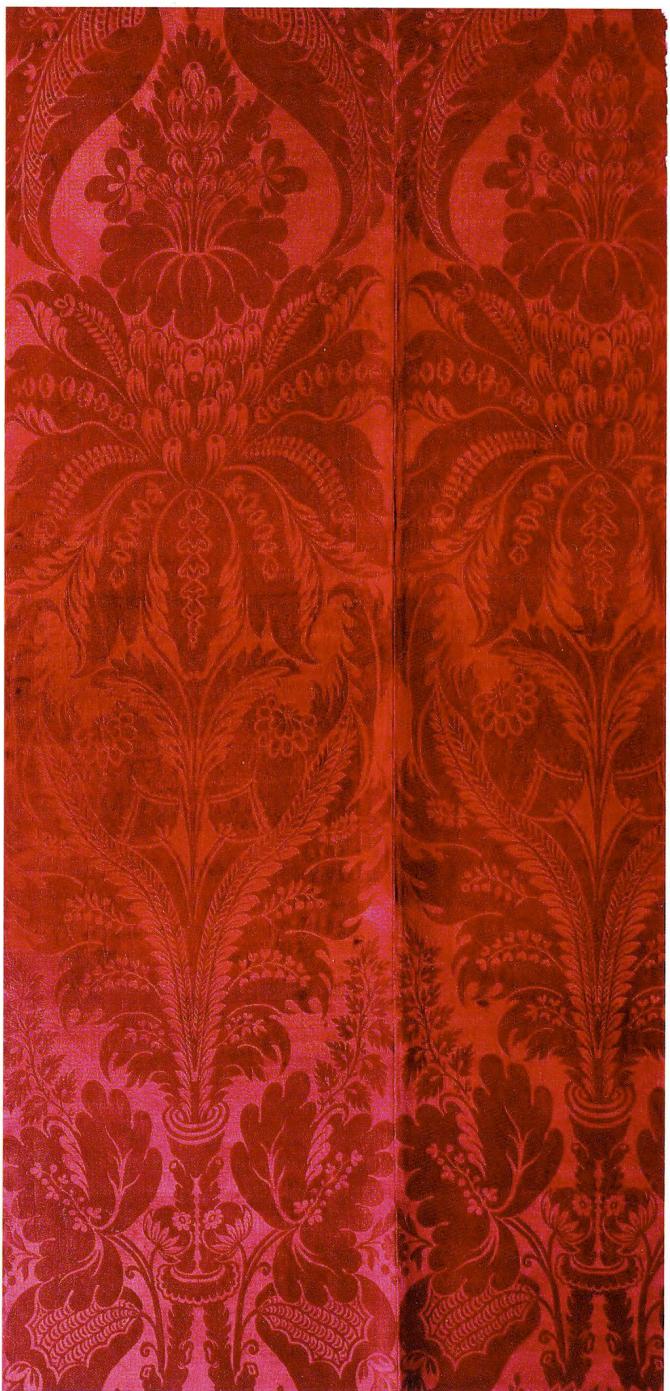


Fig.23 Chaise à entretoise attribuée à Pierre Nogaret, vers 1740–1750. Noyer, h. 102,5 cm. Musée national suisse.

Fig.24 Fragment d'un damas à motif dit « damasco della palma », vers 1730–1740. Soie cramoisie, rapport 220 × 54 cm. Musée national suisse.



Fig. 25 Console attribuée à Johann Friedrich I Funk, vers 1760. Tilleul sculpté et doré, plateau de marbre, h. 77,5 × 133,5 cm. Musée national suisse.

du Château de Prangins en musée, des acquisitions importantes visant à meubler l’édifice purent être faites dans les années 1980 et 1990, en tenant compte des données du *Journal* et des inventaires. Parmi celles-ci, les meubles et œuvres d’art provenant du Château de Vincy revêtent une importance particulière puisqu’ils sont représentatifs de l’ameublement d’une demeure comparable au Château de Prangins en termes de statut social du propriétaire et par la date de construction : David de Vasserot est un banquier ayant acquis des lettres de noblesse tout comme Louis Guiguer et le Château de Vincy fut édifié dans les années 1720, à quelques kilomètres seulement de Prangins.

Parmi les achats faits par le Musée national suisse figure une exceptionnelle console en tilleul richement sculpté et doré, attribuée à l’atelier de Johann Friedrich I Funk (1706–1775). Elle fut acquise par Horace de Vasserot, le fils de David, dans les années 1760 (fig. 25).⁴⁷ Jamais exposée par le musée depuis son entrée dans les collections en 1996, elle formera sans doute un des points forts de la restitution du salon. Son plateau en marbre rouge jaspé s’harmonise heureusement avec la couleur du meuble de cette pièce, dominée par le rouge du damas auquel s’accorde également le manteau de la cheminée.

S’il est relativement aisé de définir les critères de sélection des objets, il s’avère en revanche plus difficile de les concilier avec la réalité des collections du musée. En effet, une contrainte majeure de ce projet de restitution d’un décor est que nous devons puiser l’essentiel des œuvres dans les réserves du musée puisqu’il est très difficile, de nos jours, d’obtenir des prêts de longue durée. Or, les objets de nos collections ne satisfont pas toujours à tous nos critères et nous devrons parfois nous autoriser certains écarts avec l’inventaire ou avec les

données du *Journal*. Ainsi, le seul tableau de Louis-Pierre de la Rive que possède le musée et qui provient lui aussi du château de Vincy date de 1789 (fig. 26). Il est donc postérieur de trois ans au décès de Louis-François Guiguer. Autre exemple, le *Journal* mentionne à quelques reprises des dessins et des gravures d’Abraham-Louis-Rodolphe Ducros qui, comme nous l’avons vu, transitent par Prangins via le frère de l’artiste. Il n’est jamais indiqué que l’une ou l’autre de ces œuvres soit restée à Prangins. Cependant, comme nous conservons dans nos collections deux vues de Rome de Ducros et que nous savons que Louis-François Guiguer fait le voyage d’Italie en 1777, nous allons les montrer pour incarner deux des nombreuses estampes non identifiées citées dans l’inventaire (fig. 27).

En conclusion, comme l’a dit récemment l’historien de l’architecture Jeremy Musson, « recréer un décor historique n’est pas une science exacte ».⁴⁸ De fait, il nous semble que même dans les intérieurs les mieux documentés, il entre une part d’interprétation lorsqu’il s’agit de restituer le décor. Dans le cas de Prangins, qui se caractérise par l’absence du mobilier d’origine, le défi est de taille. Pour le relever et faire aboutir le projet, il faudra sans doute conjuguer l’expertise scientifique⁴⁹ avec une certaine dose de pragmatisme et d’imagination.

ADRESSE DE L'AUTEUR

Helen Bieri Thomson, Conservatrice au Musée national suisse – Château de Prangins et responsable de la collection de papiers peints du Musée national suisse, Château de Prangins, CH-1197 Prangins



Fig. 26 Pierre-Louis De la Rive, Grande route animée dans un site à l'antique avec tombeau et fontaine sous un groupe de noyers, une heure avant le coucher du soleil, 1789. Huile sur toile, 84 × 112 cm. Musée national suisse.



Fig. 27 Abraham-Louis-Rodolphe Ducros, Vue du temple d'Antonin et Faustine à Rome, vers 1780. Eau-forte au trait aquarellée, 50,7 × 73,8 cm. Musée national suisse.

NOTES

- ¹ HENRY HAVARD, *Dictionnaire de l'ameublement et de la décoration*, t. 2, col. 402, Paris s.d.
- ² Article de Jacques-François Blondel dans l'*Encyclopédie*, cité par HAVARD (cf. note 2), p. 402.
- ³ L'histoire du château a fait l'objet de plusieurs études dont on retiendra principalement la monographie de CHANTAL DE SCHOULEPNIKOFF, *Le Château de Prangins. La demeure historique*, Zurich 1991.
- ⁴ Archives cantonales vaudoises, BIM 2053, p. 174–201, Cour baillivale de Nyon. Dans les extraits de l'inventaire cités dans cet article, l'orthographe et la ponctuation ont été modernisées.
- ⁵ Archives cantonales vaudoises, BIM 2058, p. 301–372, Cour baillivale de Nyon. Cet inventaire est publié dans le troisième volume du *Journal de LOUIS-FRANÇOIS GUIGUER* (cf. note 6). Dans les extraits de l'inventaire cités dans cet article, l'orthographe et la ponctuation ont été modernisées.
- ⁶ LOUIS-FRANÇOIS GUIGUER, *Journal 1771–1786*, Prangins 2007 (vol.I), 2008 (vol.II), 2009 (vol.III). Les extraits du *Journal* cités dans cet article présentent une orthographe modernisée.
- ⁷ Archives cantonales vaudoises (ACV), BIM 2072–2081, 2084, Cour baillivale de Nyon. Comptes pour l'hoirie de feu Louis-François Guiguer baron de Prangins, 1787–1797, 1799–1800 (manquent ACV, BIM 2082–2083).
- ⁸ En l'occurrence, les revêtements textiles ornent le salon et les deux bibliothèques, soit les pièces placées au centre et au nord de l'enfilade, donc susceptibles d'être particulièrement froides et difficiles à chauffer. Le choix d'une étoffe de laine pour la grande bibliothèque, qui se situe tout au bout de l'enfilade et donne sur un ancien fossé ombragé, a sans doute pour but d'améliorer l'isolation thermique de la pièce.
- ⁹ Au XVIII^e siècle, les tentures murales étaient en général clouées sur un cadre fixé au mur et pouvaient donc être déposées.
- ¹⁰ Voir MARGARET PONSONBY, *Dining rooms and Eating rooms*, in : JOANNA BONHAM, *Encyclopedia of interior design*, London/Chicago 1997.
- ¹¹ Au XVIII^e siècle, le terme « bois des Indes » signifie de manière générale toutes les essences exotiques, mais il peut aussi se référer plus particulièrement au bois de violette (*Dalbergia cearensis*). Voir HEIDRUN ZINNKANN, *Furniture Woods*, Munich ; Berlin/London/New York 2002, p. 62.
- ¹² Lettre du 12 janvier 1755 de Voltaire à Jacques Abram Elie Daniel Clavel de Brenles, D 6078, extrait de TH. BESTERMANN, *The complete works of Voltaire*, Genève 1971, p. 328. Cité par CHANTAL DE SCHOULEPNIKOFF (voir note 3), p. 21.
- ¹³ LOUIS-FRANÇOIS GUIGUER (cf. note 6), 15–18 décembre 1775, vol. I, p. 286.
- ¹⁴ La mère de Pierre-Louis de la Rive est la sœur de la seconde épouse de Jean-George Guiguer, père de Louis-François. Au sujet des liens entre De la Rive et la famille Guiguer, voir l'excellente monographie de PATRICK-ANDRÉ GUERRETTA, *Pierre-Louis de la Rive ou la belle nature. Vie et œuvre peint (1753–1817)*, Genève 2002, en particulier le chapitre 3 intitulé « Premières œuvres genevoises : Céligny et Prangins (1779/1780–1783) ».
- ¹⁵ GUIGUER (cf. note 6), 20 mars 1783, vol. II, p. 377. D'après Patrick-André Guerretta, ces estampes sont donnés à De la Rive « en paiement d'un tableau et de deux dessins (non localisés) qu'il lui avait remis dans l'année ». PATRICK-ANDRÉ GUERRETTA (cf. note 17), p. 80.
- ¹⁶ GUIGUER (cf. note 6), 8 août 1779, vol. II, p. 79.
- ¹⁷ GUIGUER (cf. note 6), 7 avril – 19 mai 1776, vol. I, p. 294 : « Notre théâtre est orné d'une décoration nouvelle, propre pour les scènes dont le lieu est une ville et qui ne se passe point dans l'intérieur d'une maison. Monsieur de la Rive en est le peintre et s'est fait aider par Monsieur Brun ».
- ¹⁸ GUIGUER (cf. note 6), 17 septembre 1776, vol. I, p. 301.
- ¹⁹ GUIGUER (cf. note 6), 9 avril 1779, vol. II, p. 31. Au sujet de ces deux huiles, voir NICOLE MINDER, *Négoce, sociabilité et circulation des idées en Suisse romande au siècle des Lumières: six nouveaux tableaux au Château de Prangins*, in : Die Sammlung 2008–2009, Zurich 2011, p. 24–25.
- ²⁰ GUIGUER (cf. note 6), 19 mai 1772, vol. I, p. 128.
- ²¹ GUIGUER (cf. note 6), 14 mai 1777, vol. I, p. 359.
- ²² GUIGUER (cf. note 6), 24 mai 1777, vol. I, p. 364.
- ²³ GUIGUER (cf. note 6), 15 avril 1777, vol. I, p. 345.
- ²⁴ GUIGUER (cf. note 6), 17 avril 1777, vol. I p. 347.
- ²⁵ GUIGUER (cf. note 6), 22 mai 1777, vol. I, p. 363.
- ²⁶ Guerretta se penche longuement sur la collaboration, à l'instigation du baron de Prangins, entre Pierre-Louis De la Rive et la manufacture de porcelaine de Nyon. PATRICK-ANDRÉ GUERRETTA (cf. note 16).
- ²⁷ Portrait de Matilda Guiguer par Jens Juel, 1778, huile sur toile, 86,5 × 72 cm, Musée royal de Copenhague. Ce portrait, à vrai dire, n'est pas destiné au château de Prangins, mais à la sœur de Matilda qui vit à Livourne.
- ²⁸ Ces portraits ne sont pas localisés. Leur existence n'est connue que par le *Journal* : « Monsieur Brun le peintre, vient, suivant sa promesse en retournant de Coppet. (...) Il est ici pour dessiner aussi Madame Prangins et peut-être moi-même, ô faiblesse de mari. » GUIGUER (cf. note 6), 6 décembre 1780, vol. II, p. 183.
- ²⁹ GUIGUER (cf. note 6), 2 février 1785, vol. III, p. 101. Les silhouettes de Gonord sont conservées dans une collection particulière.
- ³⁰ GUIGUER (cf. note 6), 9 octobre 1781, vol. II, p. 250. Le récit des séances avec Zell se déroule entre le 27 juillet 1781, date de la rencontre du baron avec le peintre, et le 10 mars 1782, date à laquelle les tableaux « (...) agrandis de quatre baguettes peintes par M. Zell sont encadrés et placés dans la salle. »
- ³¹ Ce sont en effet les liens personnels avec les créateurs que le baron privilégie. Il en va ainsi de la manufacture de porcelaine de Nyon dont il suit très attentivement l'évolution, rendant des visites régulières aux deux céramistes Jean-Jacques (dit Jacob) Dortu (1749–1819) et Ferdinand-Charles Müller (1727–?). Il y emmène tous ses invités et passe plusieurs commandes pour lui et ses amis.
- ³² Louis-François Guiguer a visité la collection de François Tronchin comme l'atteste le *Journal*. GUIGUER (cf. note 6), 14 mai 1772, vol. I, p. 122–123.
- ³³ Cette hypothèse ne peut être vérifiée puisque l'inventaire des biens dressé en 1770 à la mort de Jean-Georges Guiguer n'est pas localisé à l'heure actuelle.
- ³⁴ La console-desserte n'est pas estampillée. Elle n'est pas reproduite dans la monographie de Christophe Huchet de Quénétain, *Pierre Garnier*, Paris 2003. Cet ouvrage reproduit en page 11 et 113 une paire de consoles-dessertes similaires mais plus grandes et plus massives sur pieds en toupie.
- ³⁵ Selon d'autres auteurs, l'acajou serait en faveur en France plus tôt, dès les années 1750 suite à des commandes passées par Mme de Pompadour. Il semble néanmoins que la période de prédilection de l'acajou en France soit celle du Directoire et de l'Empire. Voir HEIDRUN ZINNKANN (cf. note 13), p. 42–44 et HENRY HAVARD, *L'Ébénisterie*, collection Les arts de l'ameublement, Paris s.d. (5^e édition), p. 64–71.
- ³⁶ Au sujet de l'histoire des collections du Musée national suisse, voir l'excellente thèse de CHANTAL LAFONTANT VALLOTTON, *Entre le musée et le marché. Heinrich Angst : collectionneur, marchand et premier directeur du Musée national suisse*, Berne 2007.

- ³⁷ Voir en particulier BERNARD DELOCHE et JEAN-YVES MORNAND, *Nogaret et le siège lyonnais*, Lyon 2008.
- ³⁸ Voir LIVIO FORNARA et BARBARA ROTH-LOCHNER, *Note sur l'hôtel Buisson*, in : Genava, t. XXX, 1982, p. 99–116.
- ³⁹ Au XIX^e siècle, l'hôtel Buisson passe en mains de la famille Naville. Voir LIVIO FORNARA et BARBARA ROTH-LOCHNER (cf. note 41), p. 113.
- ⁴⁰ BERNARD DELOCHE et JEAN-YVES MORNAND (cf. note 39), p. 52–53.
- ⁴¹ BERNARD DELOCHE et JEAN-YVES MORNAND (cf. note 39), p. 51.
- ⁴² Numéro d'inventaire LM 19232. Je remercie ma collègue Sigrid Pallmert, conservatrice du département des textiles, d'avoir porté ce damas à ma connaissance.
- ⁴³ L'inventaire de 1787 mentionne « 1 tenture de damas cramoisi, 1 sofa dite, 4 bergères dite, 8 fauteuils dite ». Dans celui de 1748, il est écrit : « Il y a une tapisserie de damas cramoisi, un petit lit de repos et son petit coussin, garnis de damas cramoisi, avec des galons d'or, et couverte d'indienne à fond blanc, et grands ramages, huit fauteuils de damas cramoisi, avec leurs papillotes d'indienne ».
- ⁴⁴ Cité par PETER THORNTON, *L'époque et son style. La décoration intérieure 1620–1920*, Paris 1986, p. 100.
- ⁴⁵ Selon Havard, le rouge cramoisi est la couleur préférée pour les résidences nobles et princières. Voir HENRY HAVARD (cf. note 1), t. 4, col. 1284.
- ⁴⁶ De tels « damasco della palma » sont reproduits dans plusieurs ouvrages de référence. Voir PETER THORTON, *Baroque and rococo silks*, Londres 1965, p. 141 ; KAROLA PAEPKE, *Seiden in Sanssouci. Textile Raumausstattungen des 18. und 19. Jahrhunderts*, Potsdam, 1982, p. 56 ; ANNA JOLLY, *Fürstliche Interieurs. Dekorationstextilien des 18. Jahrhunderts*, Riggisberg 2005, p. 101.
- ⁴⁷ Voir Rapport annuel du Musée national suisse, 105, Zurich 1996, p. 40–42.
- ⁴⁸ Prononcé le 1er juillet 2011 lors d'une conférence intitulée *Who owns the English Country House ?*, donnée à West Dean College en Angleterre, dans le cadre de l'Attingham Summer School.
- ⁴⁹ Un comité scientifique composé des spécialistes suivants accompagne et entoure de ses conseils l'équipe du musée : Danielle Buysse, conservatrice chargée de recherche au Musée d'ethnographie de Genève ; Laurent Chenu, conservateur cantonal des monuments et sites du canton de Vaud ; Bernard Jacqué, maître de conférences en histoire des arts industriels à l'Université de Haute-Alsace, Mulhouse ; Dave Lüthi, professeur assistant en histoire de l'architecture et du patrimoine à l'Université de Lausanne ; Carl Magnusson, maître-assistant d'histoire de l'art à l'Université de Lausanne ; Danièle Tosato-Rigo, professeure d'histoire à l'Université de Lausanne.

PROVENANCE DES ILLUSTRATIONS

- Fig. 1 : Photo Corinne Cuendet (succession Henri Germond), Clarens.
- Fig. 2–6, 8–11, 15–27 : Musée national suisse.
- Fig. 7 : Collection particulière. Reproduction avec l'aimable autorisation de Christie's.
- Fig. 12 : Copenhague, Statens Museum for Kunst. Photo Hans Petersen.
- Fig. 13 : Collection particulière. Photo Musée national suisse.
- Fig. 14 : Collection particulière. Photo Claude Bornand.

RÉSUMÉ

La restitution de l'appartement de réception du Château de Prangins s'appuiera principalement sur deux sources, un journal tenu de 1771 à 1786 par Louis-François Guiguer, baron de Prangins, et un inventaire des biens dressé en 1787, peu après sa mort. Le parti pris n'est pas la reconstitution fidèle, impossible puisque le mobilier utilisé par la famille Guiguer a disparu, mais plutôt l'interprétation à partir de sources historiques. Cette démarche soulève de nombreuses questions. Comment exploiter au mieux les sources à disposition ? Comment choisir, dans les collections du Musée national suisse, des meubles, œuvres d'art et objets du quotidien pouvant traduire les entrées de l'inventaire ou des mentions dans le *Journal*, celles-ci étant souvent génériques et peu détaillées ? À l'aide de quelques exemples choisis, nous montrerons selon quels critères peut s'opérer la sélection des œuvres.

RIASSUNTO

Il ripristino della sala dei ricevimenti del castello di Prangins si appoggerà principalmente su due fonti: un Journal, diario del periodo dal 1771 al 1786, scritto da Louis-François Guiguer, barone di Prangins, e un inventario dei beni redatto nel 1787, poco dopo la morte del barone. Non si tratta di una ricostruzione fedele, impossibile del resto, data la scomparsa dei mobili utilizzati dalla famiglia Guiguer, ma piuttosto di un'interpretazione fatta a partire dalle fonti storiche disponibili. Questo approccio solleva numerosi punti interrogativi. Come si possono sfruttare al meglio le fonti a disposizione? Secondo quali criteri devono essere scelti, fra i reperti in possesso del Museo Nazionale Svizzero, mobili, opere d'arte e oggetti quotidiani che possano rappresentare quanto elencato nell'inventario o riportato nel *Journal*, documenti spesso generici e scarsamente dettagliati? Sulla base di qualche esempio scelto il saggio illustra i criteri che possono essere applicati per selezionare le opere.

ZUSAMMENFASSUNG

Für die Rekonstruktion der Empfangsräume des Château de Prangins werden hauptsächlich zwei Quellen beigezogen: ein Tagebuch, das der Baron von Prangins, Louis-François Guiguer, von 1771 bis 1786 geführt hatte sowie ein 1787 kurz nach dessen Tod angelegtes Güterinventar. Da das von der Familie Guiguer verwendete Mobiliar nicht mehr vorhanden ist, erweist sich eine originalgetreue Rekonstruktion als nicht umsetzbar; stattdessen hat man sich für eine Interpretation der Einrichtung entschieden, die sich auf historische Quellen stützt. Diese Vorgehensweise wirft zahlreiche Fragen auf: Wie können die vorhandenen Quellen am besten ausgeschöpft werden? Welche Möbel, Kunst- und Alltagsgegenstände aus den Sammlungen des Schweizerischen Nationalmuseums entsprechen am ehesten den in den Inventar- oder Tagebucheinträgen beschriebenen Objekten – angesichts der Tatsache, dass diese Einträge oft allgemeiner Art und wenig detailliert sind? Anhand einiger ausgewählter Beispiele soll aufgezeigt werden, nach welchen Kriterien die Auswahl der Objekte erfolgen kann.

SUMMARY

The restoration of the reception rooms of the Château de Prangins is based largely on two sources: a diary kept by Louis-François Guiguer, Baron of Prangins, from 1771 to 1786, and an inventory of his possessions made shortly after his death in 1787. The rooms cannot be faithfully replicated since the Guiguer family's original furnishings are lost. Instead, the rooms will be refurbished and furnished by closely studying and interpreting the historical sources. This procedure raises questions. What is the best way to make maximum use of the existing sources? Which furniture, artworks and items of daily use from the collections of the Swiss National Museum most closely match the entries in the inventory and the diary, especially since the relatively general tenor of the latter offers few details? A few examples will illustrate the criteria that might be used in selecting these objects.