

Zeitschrift: Cahiers d'archéologie romande
Herausgeber: Bibliothèque Historique Vaudoise
Band: 104 (2006)

Artikel: Un ouvrage rare et précieux : le monument Orlow
Autor: Robbiani, Tamara / Kirikowa, Olga
DOI: <https://doi.org/10.5169/seals-836107>

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: 24.02.2026

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

Un ouvrage rare et précieux. Le monument Orlow

Tamara Robbiani et Olga Kirikowa

Le monument de la princesse russe Catherine Orlow († 1781), conçu par l'artiste veveysan Michel-Vincent Brandoïn une année après sa mort, est un cénotaphe en forme de sarcophage néoclassique¹ (fig. 102). Les bas-reliefs qui l'ornent sur les faces latérales, témoignent quant à eux de l'influence du préromantisme allemand.

Cet assemblage fait du monument un cas unique dans la région, qui incite à la quête des sources d'inspiration de Brandoïn. Malheureusement, seule une documentation très mince est à disposition, renseignant sur les phases du travail, mais non sur les idées inspiratrices du projet. Il s'agit essentiellement de quatre lettres écrites par Brandoïn à Jean-François-Maximilien de Cerjat au cours des deux années suivant la mort de la princesse. Cerjat avait été chargé par les proches de la princesse, en Russie, de commander le monument et d'en suivre l'exécution.

Faute de sources suffisantes, c'est donc par l'analyse jusque dans ses moindres détails, en commençant par son histoire, en continuant par sa forme et sa structure, pour aboutir aux bas-reliefs de ses trois côtés, que l'on tentera, par des comparaisons, de répondre aux questions d'ordre iconographique et stylistique, afin de cerner l'originalité et de déterminer la place du tombeau Orlow dans le contexte de l'art funéraire, au niveau régional et international.

Historique

La famille Orlow

Catherine Orlow, soit Ekatérina Nikolaévna, née Zinoviéva (1758-1781), est issue d'une famille originaire de la Lituanie, qui s'est établie à Moscou en 1392. Ses membres ont reçu des terres du grand duc Vassili Dmitriévitch. Tous les descendants sont restés à la cour et y ont occupé une position élevée au XVIII^e siècle. La princesse Orlow, dame de la cour sous le règne de Catherine II, a été décorée de l'ordre de Sainte-Catherine. En 1777 elle a épousé son cousin Grigori Grigoriévitch Orlow (1734-1783)², fils du maréchal-gouverneur de Novgorod et ancien favori de la grande Catherine II. En faveur de cette der-

nière, il avait participé au coup d'Etat du 28 juin 1762 contre son époux, Pierre III. Le jour de son couronnement, elle lui conféra le titre de comte, que tous ses descendants ont gardé. Il avait été le favori de l'impératrice pendant dix ans et elle lui avait donné un fils : Aleksei Grigoriévitch Bobrinski (1762-1813). Le comte Orlow occupait donc une position importante à la cour impériale. En juillet 1763, il reçut de l'empereur François I^{er} le titre de duc du Saint-Empire-Romain. Un arc triomphal lui a été dédié à Tsarskoé Sélo, avec l'inscription : «à Orlow, qui a sauvé Moscou du malheur». Il a compté, entre autres, parmi les plus riches propriétaires terriens de Russie. Il quitta la cour en 1772 et démissionna en 1775. Il reçut le titre de duc de Russie et fut rémunéré généreusement par l'impératrice, maintenant avec elle une longue amitié.

Après leur mariage, Grégoire et Catherine Orlow ont séjourné à l'étranger la plupart du temps. Ils sont venus en Suisse pour consulter le fameux docteur Auguste Tissot. Pendant leur séjour à Lausanne, ils ont habité à la maison Wullyamoz chez Salomon et Catherine de Charrière de Sévery, amis de Tissot³. Mais aucun moyen ne put la guérir de la tuberculose et elle décéda le 27 juin 1781, à l'âge de 23 ans, puis fut ensevelie dans la cathédrale de Lausanne⁴. Sa mort perturba son époux à tel point qu'il en perdit la raison et, après être retourné dans son domaine, près de Moscou, il mourut quelques mois plus tard, le 13 avril 1783⁵.

La commande du tombeau et Michel-Vincent Brandoïn

Le monument de la princesse Orlow a été commandé par Jean-François-Maximilien de Cerjat, correspondant du secrétaire du prince Orlow, M. Eckermann (ou E. Kerman), de Saint-Pétersbourg, à Michel-Vincent Brandoïn (1733-1790)⁶. Cet artiste étudia l'art en faisant des copies en voyageant en Europe (Pays-Bas, Italie) et resta une dizaine d'années (1762-1773) en Grande-Bretagne⁷, où il se spécialisa dans la peinture à l'aquarelle. Pendant cette période anglaise, Brandoïn a pu admirer les œuvres d'artistes contemporains à l'Académie Royale des Arts, fondée tout juste à la fin de 1768. Ses carnets d'esquisses nous

³⁶ MAH, VD III, pp. 172, 174. Œuvre aujourd’hui conservée au MHL. Signature : « Freylicher Scul[psit]. Frib[urgensis]. ».

³⁷ MAH, FRI, pp. 364-365.

³⁸ Voir notamment les « E », « G », « S », « R » de ces inscriptions.

³⁹ Concernant l’architecture, Marcel Grandjean y constate au contraire certains archaïsmes de la structuration des façades, voire du plan ; cf. MAH, VD IV, pp. 310-311.

⁴⁰ MAH, VD IV, p. 354.

⁴¹ Le fronton du château baillival de Vevey est dû à un Italien, Antoine Dumarchy ; le Bernois J. F. Funk travaille à l’Hôtel de Ville d’Avenches (1754), l’Allemand J. A. Nahl au temple d’Yverdon, etc. Cf. Marcel Grandjean, « L’architecture du 18^e siècle », *Encyclopédie illustrée du Pays de Vaud*, 6, *Les Arts I*, pp. 98-105, ici p. 101 et « Les deux projets de décoration du tympan d’Yverdon et l’iconographie protestante », *Nos monuments d’art et d’histoire*, 14, 1963-2, pp. 58-60.

⁴² Né à Amiens, il est formé à Paris chez le sculpteur du roi Jean-Baptiste Poultier ; il est surtout connu pour ses travaux en la cathédrale d’Amiens, comme le maître-autel (1768) et la chaire ; cf. *Allgemeines Künstlerlexikon : die bildenden Künstler aller Zeiten und Völker*, 31, Munich, 2002, pp. 85-86.

⁴³ Dit « Lyonnais » (ce qui pourrait être son lieu de séjour antérieur et non d’origine) dans les archives genevoises, il semble avoir travaillé à l’Hôtel du Résident de France dans cette ville ; cf. Waldemar Deonna, *Les Arts à Genève*, Genève, 1942, p. 355 (cité par MAH, VD IV, p. 355, n. 16).

⁴⁴ MAH, VD IV, p. 355.

⁴⁵ Il est le fils d’un émigré huguenot, l’architecte Guillaume Delagrange (vers 1664-1733) ; cf. Marcel Grandjean, « L’architecte Guillaume Delagrange », *Le refuge huguenot en Suisse*, cat. expo., MHL, Lausanne, 1985, pp. 239-243.

⁴⁶ ACV, Bm 36/1-3, « Compte général Pour les Réparations faites à la grande Eglise de Lausanne, par Gabriel Delagrange », 1747-1749.

⁴⁷ ACV, Bm 36/3, « Compte général... », 1749, fol. 39.

⁴⁸ MAH, VD IV, pp. 355, 357, 413. – *Cathédrale 700^e*, p. 67.

⁴⁹ Les monuments attribués à Dupuis présentent des lettres caractéristiques (« Æ », « E » et « T ») ; s’il n’est pas sûr que Dupuis grave lui-même les inscriptions – au vu de la virtuosité requise par ce type d’ouvrage, c’est cependant probable – c’est en tout cas une seule et même main qui exécute ces inscriptions.

⁵⁰ ACV, P Crousaz, livre vert, 1848, fol. 73 (cité dans MAH, VD IV, p. 412).

⁵¹ MAH, VD I, pp. 142, 168, 228. – MAH, VD III, p. 340. – MAH, VD IV, pp. 46, 355. Pour le monument moudonnois, notre attribution repose sur des critères stylistiques et épigraphiques.

⁵² Sur cette allégorie, voir Erwin Panosky, *Essai d’iconologie. Les thèmes humanistes dans l’art de la Renaissance*, Paris, 1967 (1^e éd. 1939), pp. 105-130 (« Le Vieillard Temps »).

⁵³ Jean Baptiste Boudard, *Iconologie tirée de divers auteurs. Ouvrage utile aux Gens de Lettres, aux Poètes, aux Artistes, & généralement à tous les Amateurs des Beaux-Arts*, 1, Vienne, 1766, p. 157, reprint New York-London, 1976 (The Renaissance and the gods, 43).

⁵⁴ On peut la rapprocher du psaume 102:4 : « Car mes jours s’évanouissent en fumée ».

⁵⁵ Il ne figure pas dans la dernière généalogie familiale de Hans Braun, *Die Familie von Wattenwyl / La famille de Watteville*, Morat, 2004.

⁵⁶ Gampelen, Katharina Joffrey († 1691) ; Worb, Salomé von Graffenried († 1708) ; Payerne, Samuel Ludwig von Wattenwyl († 1745). La formule perdure à Bâle notamment : St. Peter, Niklaus Bernoulli († 1759) ; Robert Ritter († 1759) ; cf. KDM, BE Land, II, p. 205. – Aebi, 1991, pp. 24-25. – KDM, BS V, pp. 191 et 193.

⁵⁷ Ins, Katharina Jenner († 1702) ; Tierachern, Burkhard Fischer († 1707) ; Worb, Salomé von Graffenried († 1708) ; cf. Aeberhard 1980, p. 216. – Kehrli 2003, p. 39.

⁵⁸ Worb, Christoph von Graffenried († 1710) ; Avenches, Georges Thormann († 1717) ; cf. Aebi 1991, pp. 22-23. – Grandjean 1987, p. 519.

⁵⁹ Avec Chronos : Granges-près-Marnand, Jeanne-Salomé Müller († 1726) ; Yverdon, Jeanne-Catherine de Muralt († 1727) ; Worb, Anton von Graffenried († 1730) ; Crassier, Jean-Louis de Portes († 1739) ; Payerne, R.A Effinger († 1761). Avec putti : Avenches, Antoine Würtemberger († 1733) ; Gottstatt, Gabriel Rodt († 1736) ; Aubonne, Anna Rosa Steiger († 1738) ; Moudon, Béat-Louis Ernst († 1749) ; Payerne, Jeanne-Catherine Guder († 1752) ; Königsfelden, Samuel Rodt († 1766) ; cf. KDM, AG III, p. 69. – Grandjean 1987, pp. 519-523. – Amacher 2005, p. 19.

⁶⁰ Windisch, pasteur Kaspar Friedrich König († 1744) ; Payerne, Samuel Ludwig von Wattenwyl († 1745) ; Hindelbank, Maria Magdalena Langhans († 1751) ; Bâle, Philipp Fürstenberg († vers 1756) ; Zofingue, Johann Jacob Ringier († 1775) : cf. KDM, AG I, p. 353. – KDM, AG II, p. 461.

⁶¹ Bâle, St. Peter, Johann Bernoulli († 1748), figure de Minerve épolarée ; cf. KDM, BS V, pp. 192-193.

⁶² Comme le monument de Maria Magdalena von Graffenried-von Graffenried à Gottstatt (vers 1741), avant la « restauration » de 1955 qui a supprimé ces enduits ; cf. Amacher 2005, p. 20.

⁶³ Monument de Maria Magdalena von Graffenried à Gottstatt (vers 1741) ; Bâle, St. Peter, Johann Bernoulli († 1748) ; Bâle, cloître de la cathédrale, monument de Philipp Fürstenberg (vers 1756) ; Berthoud, Johann Rudolf Gruner († 1761) ; cf. Von Fischer 2001, pp. 162-163. – KDM, BE Land I, p. 217. – KDM, BS V, pp. 192-193.

⁶⁴ Von Fischer 2001, pp. 145-237.

⁶⁵ Von Fischer 2001, p. 175.

⁶⁶ Von Fischer 2001, p. 41 notamment.

⁶⁷ Réfections du château connues sous les baillis Beat Ludwig Thormann et Ferdinand von Wattenwyl, cf. Von Fischer 2001, p. 161.

⁶⁸ Armes de la République de Berne, de Johann Rudolf Dachselhofer, trésorier romand, et du bailli de Lausanne Samuel Mutach ; cf. MAH, VD I, p. 375. Notre attribution de ce monument à l’atelier semble assurée par les liens étroits qui unissent Dachselhofer et la famille Funk : il était le parrain du fils de Sigmund Emmanuel Funk, doreur, sculpteur et militaire de son état, frère de Johann Friedrich I ; cf. Von Fischer 2001, p. 281.

⁶⁹ Axel Christoph Gampp, « Das Grabmal der Maria Magdalena Langhans von Johann August Nahl von 1751 », *Art + Architecture en Suisse*, 46, 1995-1, pp. 72-75.

⁷⁰ Fischer est aussi le beau-fils de Johann Rudolf Dachselhofer, protecteur de Nahl, qui lui permet d’obtenir rapidement de devenir bourgeois de sa possession de Chardonney ; cf. Von Fischer 2001, p. 153.

⁷¹ Eduard M. Fallet, *Der Bildhauer Johann August Nahl der Ältere : seine Berner Jahre von 1746 bis 1755* (Archiv des Historischen Vereins des Kantons Bern, 54), Berne, 1970.

⁷² Son rôle dans l’érrection du monument de François-Louis de Pesmes († 1737) à Saint-Saphorin-sur-Morges reste problématique pour des questions chronologiques ; cf. *Trésors d’art religieux en Pays de Vaud*, cat. expo., MHL, Lausanne, 1982, p. 121. Bernhard Anderes y soupçonne l’œuvre d’un artiste tessinois ; cf. *Kunstführer durch die Schweiz*, 2, Berne, 1976, p. 198.

⁷³ KDM, BS V, pp. 192-193.

⁷⁴ Von Fischer 2001, pp. 198-200.

⁷⁵ Nos remerciements vont à Hermann von Fischer pour ses indications et précisions très utiles.

⁷⁶ Par exemple, monuments de Charles Gleyre (1806-1874) à Chevilly (1898), du général Antoine-Henri Jomini (1779-1869) à Payerne (1906), tous deux dus au sculpteur Raphaël Lugeon (1862-1943).

⁷⁷ Ils présentent de nombreuses ressemblances formelles avec des tombes veveysannes, attribuables pour la plupart aux marbriers Doret, actif dans cette ville. A leur propos, cf. Bissegger 1980, pp. 97-122.



Fig. 102. Le monument Orlow (n° 39) dans le bras nord du transept, son emplacement depuis 1912.

indiquent ses préférences, car on y retrouve des copies de Piranèse, Jacques-Louis Clérisseau, Hubert Robert, Angelica Kauffmann, Sandby et Loutherbourg.

De retour en Suisse après 1770, Brandoïn fut à cette époque un artiste remarquable et aux tendances avancées dans le pays⁸. Bien qu'il ait été avant tout aquarelliste et caricaturiste, avec un intérêt marqué pour le goût classique⁹, il reçut la commande d'un monument funéraire pour le tombeau de la princesse Orlow¹⁰.

C'est donc Cerjat qui choisit Brandoïn pour ce projet dans la cathédrale de Lausanne. Il rendait différents services à l'aristocratie russe qu'il connaissait bien. A cette époque, il s'occupa non seulement de la commande du monument, mais aussi de préparer le séjour du prince-héritier, le futur Paul I^{er}, qui voyageait avec son épouse en Europe sous le nom du Comte du Nord. Pendant son séjour à Lausanne, au printemps 1783, Paul visita l'atelier de Brandoïn à Vevey, comme en témoigne

George Favey-Brandoïn¹¹, en 1847¹², et il reçut ou acheta certaines de ses œuvres, qui se trouvent maintenant dans des collections russes¹³. Son intérêt pour l'artiste veveysan fut éveillé probablement soit par Cerjat, soit par Angelica Kauffmann, peintre rencontrée peu avant à Venise¹⁴, amie de Brandoïn, soit encore par le docteur Levade, très connu dans toute la région et, entre autres, médecin de l'artiste. Cela donne une idée des relations de Brandoïn dans le réseau social de l'époque et explique qu'on se soit adressé à lui dans ce cas.

Les différents projets

Brandoïn, laissé libre de proposer la forme du monument, comme en témoignent ses lettres à Cerjat, présenta quatre projets différents¹⁵. Le premier, se résumant à une inscription ornée sur un bloc de marbre blanc de Carrare, devait être exécuté par le

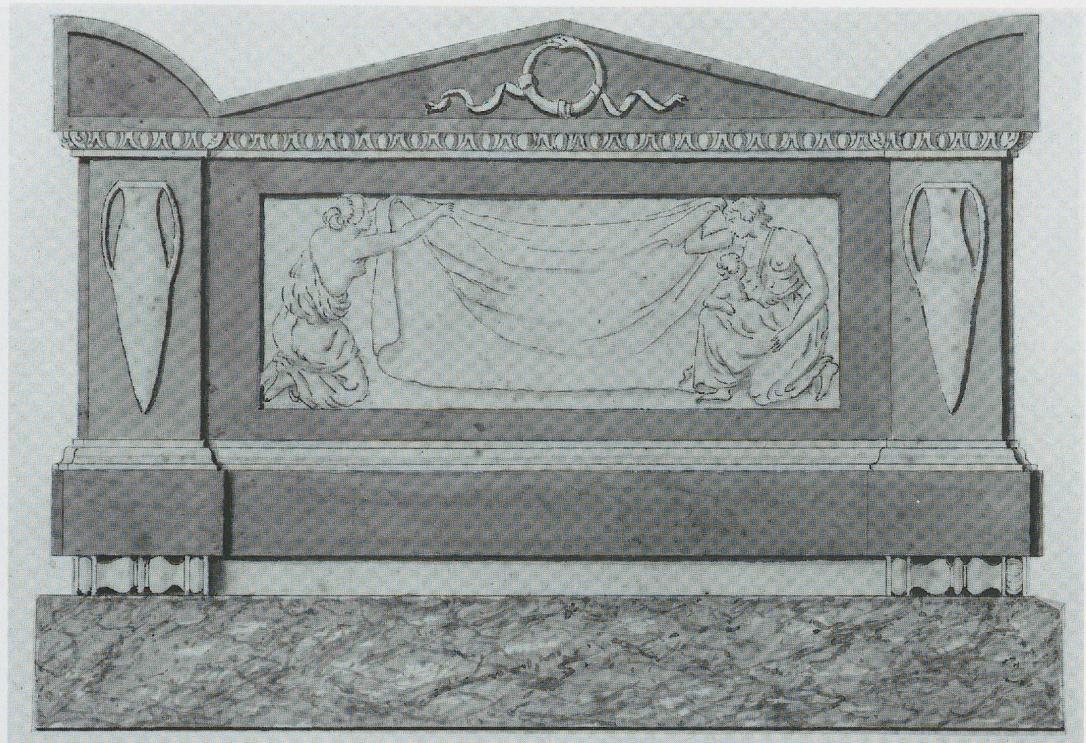


Fig. 103. Attribué à Michel-Vincent Brandoïn, projet n° 3, mine de plomb et aquarelle, autour de 1781.

marbrier veveysan Jean-François Doret. Le deuxième, « un tombeau dans le goût antique », destiné à la « niche » de la cathédrale, était une urne avec le nom et l'âge de la princesse, un « hymen en pleurs avec son flambeau éteint », ainsi que des masques, une couronne de roses et des bandelettes comme symbole de sa jeunesse, une guirlande de fruits enfin pour sa bienfaisance¹⁶. Cette variante pouvait être confiée au sculpteur Troy¹⁷. Le troisième fut un sarcophage antique avec des urnes lacrymatoires sur les pilastres latéraux, un serpent qui se mord la queue, ou *ouroboros*, et un bas-relief au centre représentant « deux femmes, dont l'une est la bienfaisance & l'autre la charité, [qui] tiennent une draperie sur laquelle est l'inscription quelconque»¹⁸. Le quatrième projet consistait en « un Obélisque contre lequel est adossée une Urne cinéraire sur un tronçon de colonne, autour de l'urne sont 3 têtes d'agneau et des guirlandes de roses emblème de la jeunesse et de l'innocence de la Princesse », avec un fond de plâtre en forme de draperie grise¹⁹. Les deux dernières variantes étaient prévues en collaboration avec Doret et Troy. Or, c'est la troisième, soit la plus coûteuse, qui fut choisie en définitive.

Un dessin non signé, conservé au Musée historique de Vevey²⁰ (fig. 103), montrant la face principale du monument, illustre ce projet. Comme il se trouve dans les papiers de la famille Doret, on peut supposer qu'il a servi au marbrier pour l'exécution de la pièce. On y relève une différence avec le descriptif: l'*ouroboros* a disparu du fronton²¹.

Les dessins des différents projets, dont une partie fut envoyée en Russie,²² sont aujourd'hui perdus, ou en tout cas égarés.

Brandoïn confia l'exécution du monument à Jean-François Doret, pour la partie constructive, et à de Troy, dit le Lorrain, pour les bas-reliefs²³.

L'exécution du monument

Doret

Parmi les premiers grands travaux de Jean-François Doret (1742-1801), il faut mentionner le portique de la cathédrale Saint-Pierre à Genève. A Soleure, son travail fin et élégant pour l'église Saint-Ours, future cathédrale, atteste de son habileté. L'essentiel de son activité consista à exécuter des ouvrages d'après les dessins d'architectes et d'artistes, tels que Benedetto Alfieri, Paolo Antonio Pisoni, Jean Jaquet et, évidemment Brandoïn²⁴. La notoriété qu'il en acquit lui apporta d'autres commandes : le monument funéraire des Necker à Coppet, plusieurs travaux dans la région de Vevey et le poste de maître d'ouvrage pour les Bernois à Vevey.

Troy

Les bas-reliefs du monument ont été exécutés par un sculpteur qui signe son ouvrage *Troy le lorr[ai]n*²⁵, d'après les projets de Brandoïn. Nous n'en savons pas plus sur ce personnage, sauf qu'il était d'origine française et qu'à la fin du travail, il s'en alla en quête d'autres commandes²⁶. Il doit s'agir d'un sculpteur itinérant n'ayant pas d'atelier fixe²⁷. Sa signature n'apparaît que sur l'un des trois bas-reliefs, alors que celle de Brandoïn figure sur chacun d'eux. Cette différence laisse supposer que le premier était un « simple » exécutant des parties dessinées par Brandoïn²⁸.

Description du monument funéraire

Il s'agit d'un cénotaphe en forme de sarcophage, posé sur un socle de marbre gris de Roche, fait de marbre noir de Saint-Triphon avec le décor et les bas-reliefs en albâtre. L'emploi des

pièces de couleur différente crée un élégant contraste entre noir et blanc.

Le marbre noir constitue la partie portante et sert de cadre aux trois bas-reliefs figuratifs. Près des bords de chaque face, des pilastres en saillie portent des amphores, ou lacrymatoires, en relief.

Le couvercle est séparé de la partie centrale par une frise d'oves continues en albâtre. Le couvercle présente un croisement de fronton triangulaire avec une voûte en berceau surbaissé, les angles étant pourvus d'acrotères en quart de sphère. Au centre des frontons latéraux se trouvent des couronnes de fleurs et feuillage en albâtre²⁹.

Sur le bas relief de la partie frontale se trouve l'épitaphe inscrite sur une draperie, tenue de chaque côté par une figure féminine : « CATHARINA / PRINCESSE ORLOW / NÉE SINOWIEW – LE XIX DÉCEMB: MDCCLVIII. / MORTE LE XXVII JUIN MDCCLXXXI. » Il s'agit d'allégories de la bienfaisance, à gauche, et de la charité, à droite, comme le révèle la deuxième lettre de Brandoïn à Cerjat³⁰. Sur les parties latérales du cénotaphe, un angelot (à droite) – sans doute le Génie de l'hymen – et un guerrier (à gauche) expriment le bouleversement provoqué par la mort précoce de la princesse. Le premier tient sa tête entre les mains, les coudes appuyés sur une urne. Le deuxième est incliné vers l'arrière, les cheveux éparpillés, et tient d'une main une guirlande de fleurs qu'il dépose sur une urne à sa gauche.

Iconographie

Le sarcophage

Ce monument est souvent qualifié d'œuvre néoclassique précoce pour la Suisse. Or, même si les arts dans le pays n'ont pas connu un développement comparable à celui des grands Etats européens à cette époque, de nombreux artistes suisses ont alors étudié et travaillé ailleurs, s'initiant à l'évolution du goût. Brandoïn lui-même passa plusieurs années en Angleterre et en Italie. Il devait connaître et apprécier les recherches de ses contemporains, partageant avec eux les innovations du style néoclassique. Dans ses cahiers, on trouve des dessins de sculptures antiques ainsi que des copies d'œuvres d'artistes contemporains, en particulier sur le mode « piranésien français » : Louis-Jean Desprez (1743-1804), Jacques-Louis Clérisseau (1722-1820), Jacques-François Blondel (1705-1774), qui exerçaient à Rome dans l'orbite de Hubert Robert et que Brandoïn a pu connaître³¹. On lui attribue « la diffusion en Suisse de nouveaux courants esthétiques liés au néoclassicisme »³². En créant un monument funéraire aux formes inhabituelles, Brandoïn, qui n'était ni architecte, ni spécialiste de l'art funéraire, mais avant tout dessinateur, introduisit une nouveauté³³ dans le contexte suisse. Très vraisemblablement, Brandoïn s'est inspiré d'une œuvre de Hubert Robert pour le monument de la princesse : le cénotaphe conçu en 1778, à la mémoire de Jean-Jacques Rousseau à Ermenonville, exécuté par le sculpteur Lesueur (cf. fig. 108). C'est un sarcophage de forme identique, avec sur les côtés des pilastres et des acrotères sur les angles du couvercle. Les vases lacrymatoires se trouvent sur les faces latérales, et le bas-relief central présente

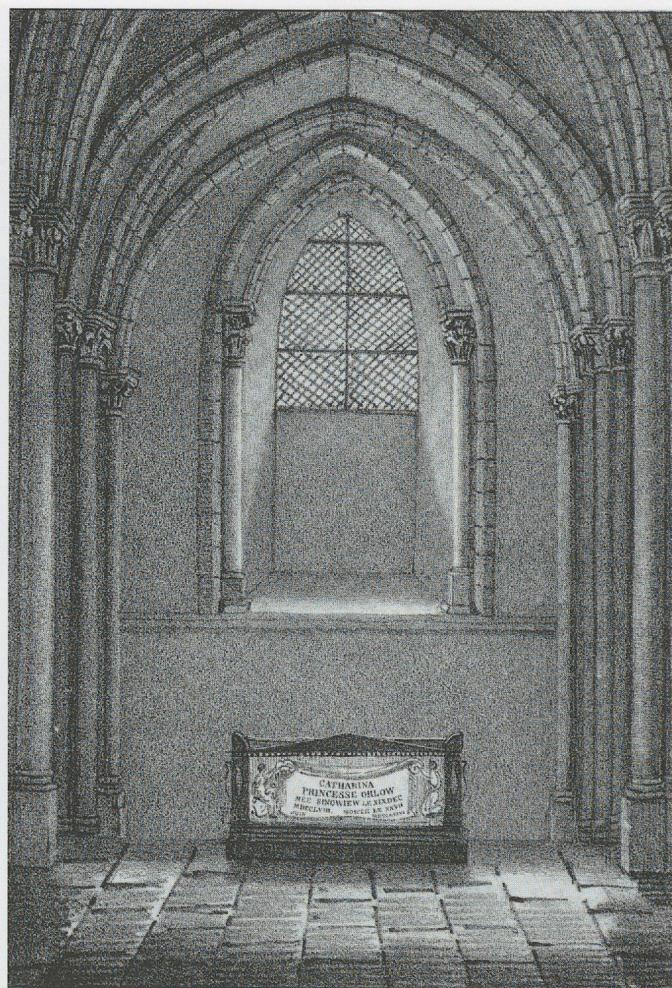


Fig. 104. « Tombeau de la princesse Orlow (dans la cathédrale de Lausanne) », dessiné d'après nature par Daniel Wegelin, lithographié en noir par Ch. Gruaz, Genève, vers 1830. Le monument est présenté dans la chapelle de la Vierge, son emplacement d'origine.

une femme allongée sous un palmier, entourée d'enfants. Une couronne avec des bandelettes au centre du fronton rappelle le détail analogue du monument Orlow (cf. fig. 103).

En 1782, lorsque Brandoïn élaborait ses projets, il devait connaître le tombeau de Rousseau, ouvrage alors déjà célèbre et remarqué. Il était souvent reproduit comme sujet d'illustration et de décoration. On le trouve par exemple sur un éventail peint en 1779, sur une tasse de la fin du XVIII^e siècle ou encore sur une toile imprimée. Mais l'exemple le plus probant demeure la « Vue du tombeau de J.J. Rousseau dans l'Isle des peupliers » gravée par F. Godefroy d'après Gandat, largement diffusée³⁴.

Il est notable que peu de monuments funéraires de ce type sont antérieurs à 1800, les premiers exemples connus par leur publication étant précisément ceux de Rousseau et d'Orlow. Le tombeau de Marie Joly, exécuté par Lesueur en 1798³⁵ offre un autre exemple, apparemment isolé, présentant la même composition que celui de Rousseau. Le sculpteur Jean Guillaume Moitte (1746-1810) reprendra la même idée sept ans plus tard, avec la tombe du général Desaix³⁶, à l'Hospice du Grand-Saint-Bernard.

O. K. et T. R.



Fig. 105. Face principale: la Bienfaisance et la Charité tenant un drap avec l'épitaphe.

La partie figurative

Pour l'analyse de ces bas-reliefs, nous proposons de traiter séparément la partie frontale et les côtés (fig. 105-107), s'agissant de deux groupes iconographiques distincts: l'allégorie des vertus d'une part et, de l'autre, un nouvel imaginaire, celui de la douleur.

Mais, deux motifs isolés, qui se détachent de manière élégante en pierre blanche sur fond noir, méritent un examen préalable: l'*ouroborus*, aujourd'hui disparu, et les « Urnes lacrymatoires ». Les couronnes de fleurs et de feuillages, avec autrefois des bandelettes, au milieu des frontons des parties latérales, ne nous retiendront pas longtemps. Rappelons néanmoins les projets de tombeau n° 2 et n° 4: dans le premier était prévue une « couronne de roses » avec des « bandelettes », ayant « rapport à la jeunesse de la Princesse » ; dans le deuxième, « trois têtes d'agneau et des guirlandes de roses emblème de la jeunesse et de l'innocence de la Princesse »³⁷.

Les éléments décoratifs isolés

L'ouroborus

Nous connaissons l'existence de ce motif grâce au dessin déjà cité conservé au Musée de Vevey. Il s'agit d'un serpent se mordant la queue, accompagné de part et autre d'une bandelette. A son emplacement sur le tombeau, nous avons trouvé des mortaises remplies de mortier, camouflées par une couche de peinture noire. Ce sont des « preuves » de la fixation – ou d'une simple intention – du motif représenté sur le dessin; les traces dessinent clairement un cercle et évoquent les bandelettes mentionnées, mais on ignore où ce relief a passé ou s'il a d'ailleurs

jamais été exécuté et appliqué³⁸. Toutefois, un dessin réalisé par Daniel Wegelin, avant le milieu du XIX^e siècle³⁹, révèle qu'il n'était déjà plus en place (fig. 104).

Par la description du projet que livre Brandois, on apprend que « le serpent est l'emblème de l'Eternité »⁴⁰. Ce motif se retrouve quelques années plus tard simultanément sur les monuments Courlande (cf. fig. 118) et Canning (cf. fig. 127), entourant l'urne⁴¹.

L'origine de ce motif est très ancienne. On le retrouve en Egypte⁴², puis en Grèce, où il est notamment appelé *ouroborus*, soit « celui qui est entrain de dévorer sa queue ». Il pouvait avoir plusieurs significations dont nous retiendrons la principale: le cycle éternel de rénovation. A l'époque moderne, il apparaît assez fréquemment dans les emblèmes du XVII^e siècle et dans des livres d'alchimie.

Quant à l'*ouroborus* des tombeaux Orlow, Courlande et Canning, associé au contexte funéraire, il illustre la vie éternelle. La signification originale, soit l'évocation d'un mouvement cyclique perpétuel, a « glissé » vers celui de la vie éternelle au sens chrétien, plutôt caractérisée par un mouvement linéaire continu. Le serpent a donc été repris sans se soucier de son sens premier et profond, mais sous le seul aspect de l'éternité. Il s'agit en définitive de la reprise d'un symbole antique, inscrite dans le contexte général du retour au classicisme⁴³.

Les « Urnes lacrymatoires »

Ainsi désignées dans le projet n° 3, les amphores présentent deux types différents. Celles qui se trouvent sur la face du monument ont une panse à mi-hauteur, avec deux anses qui rejoignent le bord supérieur. Les autres, sur les côtés, ont une panse basse, avec deux anses, qui rejoignent le col du vase (cf. fig. 102).



Fig. 106. Face latérale gauche : héros habillé en guerrier à coté d'une urne.

Ces deux sortes d'amphores ne correspondent pas à des types romains existants⁴⁴. Les premières ressemblent à un conteneur à garum Beltran II d'origine espagnole (Haut-Empire) ; les deuxièmes à une amphore vinaire italienne Dressel 2-4 (env. 40 av. J.-C. - 150 ap. J.-C.). Cependant, ni l'une ni l'autre ne répondent à la réalité : le profil de la panse et la forme du fond sont imaginaires.

Par comparaison, le tombeau de Rousseau (fig. 108), dont Brandoïn s'est vraisemblablement inspiré, montre une amphore du premier type (côté face du monument Orlow) sur les côtés, ne différant de celles de Lausanne que par le détail des anses. En outre, la désignation de ces objets est exactement la même, si l'on se réfère à la description du monument à Ermenonville par le marquis de Girardin en 1788, qui les qualifie de «vases lacrymatoires»⁴⁵.

Ce type d'amphore est également présent sur des monuments funéraires des années suivantes⁴⁶.

Son origine remonte au XVIII^e siècle même, le qualificatif de «lacrymatoire» découlant d'une erreur des archéologues de ce temps-là. Dans les tombes antiques, ils ont souvent trouvé des sortes de fioles qu'on définit aujourd'hui comme balsamaires, mais qu'on supposait alors destinées à recueillir les larmes de la famille du défunt. Le monument de Rousseau – premier exemple à notre connaissance de l'emploi de ces vases – comporte une seconde erreur, car les balsamaires antiques n'ont pas d'anses. On a donc en quelque sorte créé un objet, le dotant d'une signification en rapport avec l'époque. Peut-on attribuer à Hubert Robert, dessinateur du monument d'Ermenonville, la



Fig. 107. Face latérale droite : angelot éploré penché sur une urne.

diffusion, sinon l'invention du «lacrymatoire» ? Sur le monument de la princesse Orlow, la présence d'un tel objet sur chacune des faces, accentue, à travers l'évocation des larmes, le sentiment de tristesse et de douleur, récurrent encore sur les côtés, avec les figures désespérées de l'angelot et du guerrier.

Brandoïn lui-même mentionne seulement «deux Urnes lacrymatoires»⁴⁷, plaquées sur les pilastres de la face principale. Nous tenterons plus loin d'expliquer pourquoi il passe sous silence les quatre autres.

La face principale

Les deux figures qui accompagnent l'épitaphe, la Bienfaisance et la Charité, rappellent les vertus de la défunte (fig. 105). Elles semblent faire écho à un passage de l'élegie du pasteur Philippe-Sirice Bridel, plus connu sous le nom de doyen Bridel, écrite en son honneur : « C'est sa foi, sa douceur, sur-tout sa charité, / Qui l'élèvent d'avance à l'immortalité »⁴⁸. Nous verrons par la suite que Brandoïn connaissait ce poème, qui l'inspira largement pour la composition de ses bas-reliefs.

La Bienfaisance

Aucun attribut particulier ne désigne, dans la figure de gauche, une allégorie de la Bienfaisance. Seul un petit serpent, près des mains, évoque peut-être la médecine⁴⁹.

Quant au terme de *bienfaisance*, il n'est entré dans le *Dictionnaire de l'Académie* qu'en 1762. En effet, « les esprits éclairés de

Style

Les figures sont quelque peu rigides, en particulier celle de la Charité dont la posture semble figée. De plus, le sculpteur n'a pas su rendre complètement le contour des corps dans les draperies, la partie du bassin et des jambes étant mal rendue. Les plis ne font qu'accentuer cette impression, l'habit lourd et épais ne révélant pas la silhouette des corps sous le tissu. Aucune recherche décorative ne transparaît par une retombée fluide des drapés, comme c'est le cas des deux bas-reliefs latéraux, où les étoffes se déplient, ondoyant avec légèreté dans le vide. Brandoïn, avec une réduction des ornements au minimum pour les figures de la partie centrale, a-t-il voulu mettre en évidence la draperie sur laquelle figure l'inscription, évitant ainsi de surcharger la composition ? Par contre, lorsque les bras et une partie du torse sont laissés nus, le modelé devient plus affiné et élégant, rendu de façon identique à celle des côtés. Le vêtement et la coiffure des femmes appartiennent à la mode classique : un drapé en bandoulière sur le torse, découvrant une épaule et un sein et tombant jusqu'aux chevilles, des cheveux enroulés autour de la tête et finissant en chignon sur la nuque, laissant échapper une mèche frisée.

Le drap de l'épitaphe mérite un développement. Cet élément est en effet le seul à appartenir encore à la tradition sculpturale baroque. Le tombeau de Louis de Wattenwyl (1769), également dans la cathédrale de Lausanne, est un exemple proche, son épitaphe ondoyant aussi sur un drapé⁵⁷. Cela ne relève pas du goût classique de l'époque, où les inscriptions sont par contre placées sur une surface polie de marbre ou de pierre, de façon horizontale et nette⁵⁸. Brandoïn ne voulait-il pas, pour le quatrième projet de tombeau de la princesse Orlow, « une draperie grise qui serviroit de fond à l'obélisque »⁵⁹ ? Dans le néoclassicisme, on a généralement mis en évidence les lignes droites, sobres mais solennelles des monuments, renonçant au décor fastueux de la tradition sculpturale baroque. Mais cette tendance ne disparaît pas immédiatement de l'art funéraire de la deuxième moitié du XVIII^e siècle : le fait que l'on revienne ici à ce genre de décoration constitue un rappel des habitudes et des pratiques à peine antérieures.

Les côtés**Le choix des thèmes**

Les sources documentaires sont muettes à ce sujet⁶⁰. On ne trouve pas la moindre allusion aux côtés dans les lettres et le seul dessin conservé (cf. fig. 103) ne montre que la face principale de l'ouvrage projeté. Pourtant Brandoïn est bien l'auteur des deux représentations, puisque sa signature figure sur les bas-reliefs⁶¹. Les comptes de Troy, en 1783, au moment où le tombeau est terminé, confirment le fait : « reçu de Monsieur Brandoïn l'anglais p[ou]r compte de Monsieur de Cerjat vingt six louis d'or neufs à différentes reprises p[ou]r trois bas reliefs [...] p[ou]r le monument de la princesse Orlow »⁶².

La minceur de la documentation permet tout au plus d'échafauder une hypothèse des plus fragiles : les deux figures n'auraient pas été prévues dans le projet initial du cénotaphe, mais seulement intégrées après le choix définitif, opéré vers la fin de 1782.



Fig. 108. François Godefroy, « Tombeau de J. J. Rousseau dans l'Île des Peupliers », Ermenonville, eau-forte d'après Gandat, 1781.

l'époque des Lumières pratiquaient et encourageaient la bienfaisance individuelle et la philanthropie », essayant de faire de la pauvreté un problème de l'Etat et du gouvernement⁵⁰. Dans son *Iconologie par figures ou Traité complet des allégories, emblèmes, etc. à l'usage des artistes, en 350 figures*, Cesare Ripa renvoie à son équivalent, à savoir la *bénignité* : « Sous cette dénomination, les anciens désignoient la vertu qu'on nomme aujourd'hui *Bienfaisance*. »⁵¹ Mais la description qu'il en donne n'a aucun rapport avec la Bienfaisance de Brandoïn. Ce dernier ne connaît-il pas la Bienfaisance traditionnelle ou a-t-il voulu simplement créer un pendant de l'autre figure, la Charité, vertu célébrée de la princesse Orlow, en dessinant cette femme douce et gentille qualifiée de « *Bienfaisance* »⁵² ?

La Charité

Elle se distingue par l'enfant qu'elle nourrit au sein. Au XVIII^e siècle, cette représentation de la Charité est très courante⁵³. Une lointaine parenté figurative peut être signalée avec la femme au nourrisson, symbole de la fécondité, représentée sur le monument de Rousseau, mais le sens de ces deux allégories diffère profondément⁵⁴.

La Charité selon Ripa⁵⁵ semble plus familière à Brandoïn que la Bienfaisance. Dès les XIII^e-XIV^e siècles, le nombre des enfants peut varier de un à plusieurs, ce qui inclut la représentation du tombeau Orlow dans la tradition iconographique. Les enfants incarnent un seul aspect de cette vertu, à savoir l'amour du prochain⁵⁶.



Fig. 109. Michel-Vincent Brandois, frontispice des *Poésies helvétiques* dans lesquelles le doyen Bridel a publié « *La mort de Catherine. Elége* », Lausanne, 1782.

Inscriptions en bas : « Brandois inv » et « De Longueil sculp. ».

Ce choix est attesté indirectement par la dernière lettre de M. Eckermann, de Saint-Pétersbourg, à Cerjat le 29 novembre 1782 : ayant reçu les quatre dessins de tombeaux que Brandois évoque dans une lettre à Cerjat, Eckermann charge ce dernier de la sélection, confiant dans son goût⁶³. Cerjat a dû ensuite passer commande au début de 1783⁶⁴. Dès lors, son attention étant concentrée sur un seul projet, Brandois a pu compléter le monument tel que nous le connaissons aujourd’hui. Si l’angelot et le guerrier avaient fait partie du projet dès la conception, il n’aurait sans doute pas manqué de les décrire ; mais tout cela demeure invérifiable.

Contexte historique de l’iconographie

On peut imaginer que les suites tragiques du décès de Catherine Orlow ont joué un rôle dans l’ajout des deux figures latérales (cf. fig. 106 et 107). Le prince Orlow, après la mort de son épouse, perdit peu à peu sa santé étant « accablé de la plus noire



Fig. 110. Michel-Vincent Brandois, génie ailé réfléchissant, appuyé sur une urne, dessin tiré du « Recueil de pièces fugitives collectées par G:me Brandouin 1760 », mine de plomb, sépia et aquarelle, 1760.

mélancolie»⁶⁵. Lors de l’enterrement du 5 juillet 1781⁶⁶, beaucoup de Lausannois ont dû voir sa consternation au côté de la dépouille mortelle, exposée sur un lit de parade. Bridel l’avait visitée et avait été profondément touché par ces tristes circonstances, au point de commencer le jour même sa fameuse élégie⁶⁷.

Nous avons signalé des correspondances entre certains passages du poème et l’œuvre conçue par Brandois. Ces versets devaient lui être familiers, puisque l’Elégie fit partie d’un recueil pour lequel l’artiste avait dessiné un frontispice⁶⁸ (fig. 109). Le passage suivant a pu inspirer en bonne partie le peintre : « Qu’ai-je apperçu, grand Dieu ! Quel spectacle d’horreur ! / Quel est donc ce mortel, courbé sous la douleur ? / Son cœur plein de sanglots, se gonfle, se déchire, / Ses traits du désespoir annoncent le délire ; / Et ses yeux obscurcis, qu’il tourne vers les Cieux, / Implorent tristement l’ami des malheureux : / C’est l’Epoux à côté de l’Epouse expirante⁶⁹ ». L’angelot est notamment « courbé », selon l’élégie, sur l’urne certes et non sous sa « douleur » ; le guerrier « tourne les yeux au ciel », nous laissant deviner sur son visage et dans sa posture rejettée vers l’arrière une expression de « désespoir [qui] « annonc[e] le délire ». Ces similitudes laissent entendre que Brandois n’a pas été insensible aux



Fig. 111. Michel-Vincent Brandois, femme tenant une urne entre ses mains, dessin tiré du « Recueil de pièces fugitives collectées par G:me Brandouin 1760 », mine de plomb, sépia et aquarelle, 1760.

premières vagues de romantisme qui se développent dans la seconde moitié du XVIII^e siècle, dont l'élegie de Bridel constitue un témoignage littéraire⁷⁰.

Le « Recueil de pièces fugitives collectées par G:me Brandouin, 1760 », un carnet de dessins de l'artiste veveysan⁷¹, trahit déjà à cette époque la même tendance. Dans deux images (fig. 110 et 111) s'affiche déjà l'iconographie de la douleur, par le biais d'une composition focalisée sur le lien entre une urne funéraire et l'attitude désespérée du personnage qui l'accompagne, comme c'est le cas dans les bas-reliefs des côtés du monument. Brandois reprend cette idée aussi pour le frontispice des *Poésies helvétiques* (1782), où l'une des figures représentées appuie sa tête contre une urne. Seule change l'attitude des personnages : mélancolique dans ses « pièces fugitives » ou dans le frontispice, leur comportement devient plus dramatique dans le tombeau Orlow. Tant l'angelot que le guerrier trahissent ouvertement un état de crise, le premier se tenant la tête entre les mains et le second, laissant son bras droit et sa tête tomber pesamment vers l'arrière, dans une manifestation d'abandon et de désespoir. Il est intéressant de relever que le frontispice, ornant la copie « fautive » de l'élegie de Bridel et dont l'auteur n'est pas connu, se décline, avec l'attitude plaintive des personnages autour de l'urne, dans le même registre que le monument Orlow⁷² (fig. 112).

Ces expressions ne sont pas étrangères aux expériences artistiques de l'époque, en particulier à celles du mouvement préromantique naissant, dans lequel Johann Heinrich Füssli a joué un rôle important. Les bas-reliefs du tombeau Orlow montrent quelques analogies avec son œuvre, dont les principales caractéristiques consistent en une « exagération du drame et de l'hor-

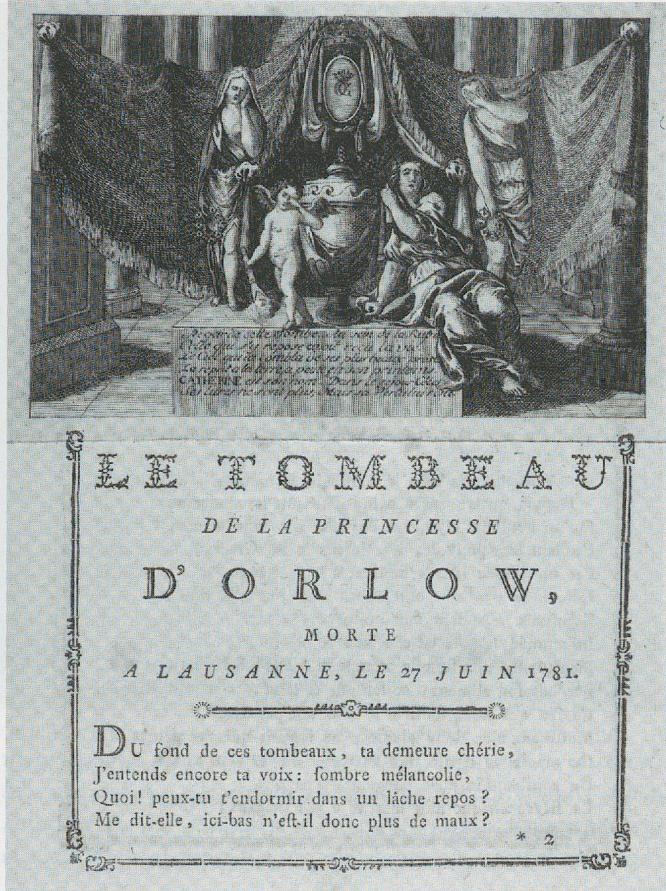


Fig. 112. Anonyme, « Le tombeau de la princesse Orlow », frontispice de la copie dite fautive de l'élegie composée par le doyen Bridel, s.l., [1781-1782].

reur»⁷³, en lien étroit avec le courant littéraire germanique du *Sturm und Drang*. Quelques dessins de figure qui se cache la tête dans la main⁷⁴ offrent de grande ressemblance avec l'angelot du tombeau Orlow, au niveau de la posture : le visage complètement caché dans ses mains, dans un élan de crise, il évoque la même émotion que chez Füssli. Bien plus, on retrouve aussi à peu près la même chevelure frisée qui, brouillée par les doigts, laisse tomber quelques mèches dans le vide. Quant au guerrier, du côté gauche du monument, il évoque sensiblement, avec sa posture abandonnée et rejetée vers l'arrière, Saul soutenu par un soldat devant l'apparition de Salomon⁷⁵, ou encore le roi Danois endormi (fig. 113). L'influence de Füssli sur la sculpture est par ailleurs bien attestée, notamment sur un bas-relief en céramique de Thomas Banks⁷⁶ (fig. 114) ; la figure d'Achille est proche de celle du guerrier de Brandois⁷⁷.

Malgré ces rapprochements, aucune preuve documentaire de relation directe entre Füssli et Brandois n'a été retrouvée, en dépit du fait que deux ans après l'arrivée de l'artiste veveysan en Angleterre (1762), Füssli s'installait à Londres.

Brandois aurait pu prendre connaissance des œuvres romaines de Füssli par l'intermédiaire d'Angelica Kauffmann⁷⁸ ou directement lors d'un voyage à Rome, effectué probablement entre 1780 et 1781. Quelle que soit l'hypothèse, il apparaît clairement que Brandois a été familier avec ce type d'images, qu'on peut ranger dans l'iconographie de la douleur. En effet, cette



Fig. 113. Johann Heinrich Füssli, «Le roi danois empoisonné pendant son sommeil par son frère», Shakespeare, *Hamlet* I, 5, 58-78, dessin à la plume, lavis, 1771.

catégorie se distingue nettement de ce qu'on a généralement défini comme iconographie de la mélancolie, où les attitudes des personnages sont plus posées et réfléchies. Ici, au contraire, elles sont hautement expressives, manifestant la douleur et la crise.

Dans la sculpture funéraire, l'iconographie de la douleur fleurira à partir de 1800 dans tous les cimetières européens⁷⁹. On retrouve plus particulièrement la composition d'un personnage – généralement une femme – qui s'appuie avec grande tristesse contre une urne funéraire. Ainsi ce schéma, qui avait pris naissance dans la seconde moitié du XVIII^e siècle, atteindra son apogée à l'âge d'or du romantisme.

Notes de style

Les différences de traitement entre les figures de la face principale et celles des côtés ont déjà été relevées pour l'essentiel : plus de souplesse, de fluidité dans les secondes, mais modelé plastique des parties vues.

La comparaison entre les bas-reliefs des côtés révèle un déséquilibre assez important dans la composition. En effet, celle du petit ange est centrée et bien proportionnée par rapport à l'espace plat et nu environnant, à la différence de la figure du héros qui, avec les éléments qui l'accompagnent, remplit presque totalement la surface dont, avec sa posture allongée et

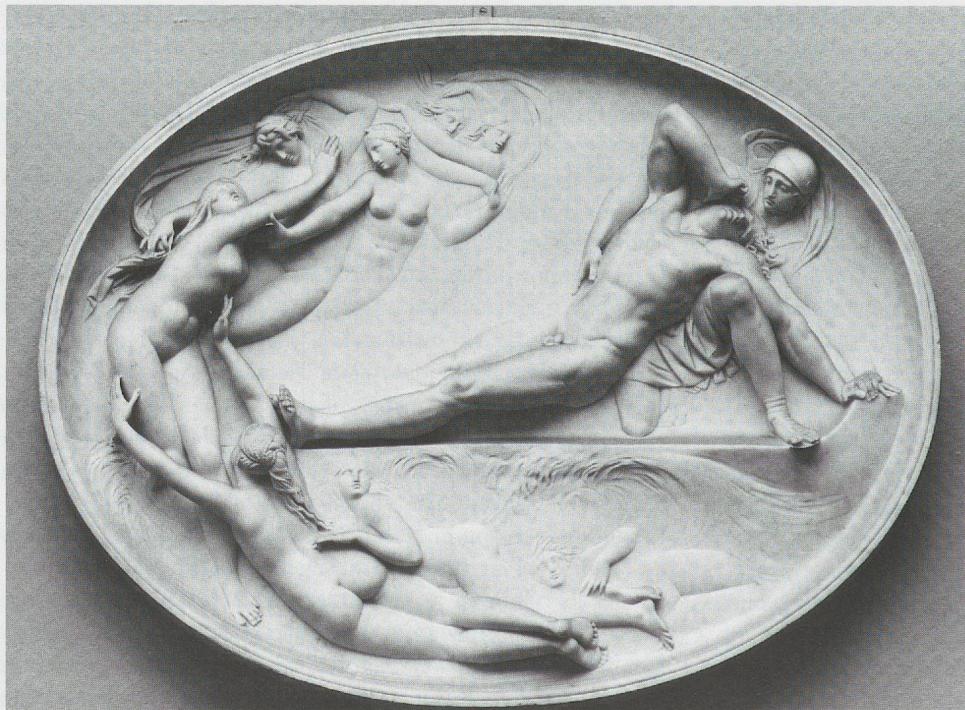


Fig. 114. Thomas Banks, «Thetis et ses nymphes consolant Achille accablé par la mort de Patrocle», bas-relief en céramique, vers 1778.

élançée vers la gauche, il menace de déborder le cadre. Cela peut résulter des intentions de Brandoïn, soucieux de varier l'expression de la douleur.

Quant au sculpteur De Troy, il n'apparaît pas très cohérent. Après la différence dans le traitement des voiles et des cheveux entre le relief frontal et ceux des côtés, ceux-ci présentent un rendu inégal de certains détails. Par exemple, les plumes des ailes de l'angelet sont reproduites de manière assez schématique et grossière, et ne partagent donc pas la même finesse que le traitement de la chevelure. En outre, on note une petite erreur anatomique autour du genou de la jambe dirigée vers le spectateur, coupé en partie à l'arrière, ce qui le rend mince et instable. Sans comparaison possible avec d'autres œuvres de Troy, dont on ne connaît qu'un portrait de Turgot en bas-relief⁸⁰, on ne saurait juger de son talent, moins encore de son éventuelle évolution.

T. R.

La fortune critique du monument et sa place dans la sculpture funéraire de l'époque

Comme en témoignent les journaux de quelques voyageurs des deux dernières décennies du XVIII^e siècle, le monument de la princesse Orlow était l'un des objets plus admirés dans la cathédrale de Lausanne.

Nous devons la relation la plus détaillée à Sophie von La Roche, Allemande d'origine, qui effectua un voyage en Suisse en 1784, passant à Lausanne en juillet. Le tombeau avait été achevé l'année précédente et elle le caractérisait ainsi, avant de le décrire minutieusement : « Ullmälig kam ich zu den herrlichen in einer etwas abgesonderten Ecke stehenden Denkmal der mit 23 Jahren verblühten Fürstin Orlow. [...] Niemand fand die Sinnbilder, welche Herr Bruntwein [Brandoïn] von Vevay auf ihren Sarcophage setzte, unwahr und übertrieben, wie man gewöhnlich die Lobsprüche und Merkmale der Trauer findet. »⁸¹ Ce passage rend bien compte de l'intérêt et du goût de l'époque pour un monument de ce genre. Sa place dans le courant préromantique du temps, avec l'expression de « Merkmale der Trauer », qui renvoie plus particulièrement à l'iconographie des bas-reliefs, en sort confortée.

Caze et Mme Gauthier, avec les brefs passages tirés de leurs récits de voyage, respectivement en 1786 et en 1790, éclairent un autre aspect de l'admiration pour le monument Orlow. Il est loué pour sa simplicité et noblesse⁸², car son « modele [sic] en est pris sur les plus belles formes antiques »⁸³. D'ailleurs, c'est le seul monument auquel Caze ait prêté quelque peu attention⁸⁴. Citons encore le voyageur russe Nicolaï Karamzine, qui avait visité le monument Orlow, avant tout pour rendre hommage à la défunte, sa compatriote⁸⁵.

Ce qu'on connaît à ce jour de la sculpture funéraire de la fin de l'Ancien Régime n'offre guère matière à comparaison, excepté le tombeau de Rousseau, dont est vraisemblablement inspiré celui d'Orlow. Les années 1780 marquent un tournant avec Canova, installé à Rome dès 1781, où il va recevoir deux années plus tard commande pour le tombeau du pape Clément XIV, avec aussi Claude Michallon et son monument au peintre Jean-

Germain Drouais (1788-1789)⁸⁶. Mais avant ceux-ci, que ce soit en France, en Italie, en Angleterre ou en Allemagne, malgré l'évolution générale de la sculpture vers le néoclassicisme, les monuments funéraires de ce style sont rares, voire exceptionnels⁸⁷. Ces circonstances aident à comprendre, peut-être, l'intérêt des visiteurs pour cet ouvrage entre 1784 et 1790.

L'élegie de Bridel illustre d'abord la triste fin du séjour lausannois de la princesse et contribua à sa notoriété. Il n'est pas exclu que ce poème ait d'autre part inspiré Brandoïn pour la conception du tombeau. C'est en tout cas grâce à lui que nous avons pu inscrire les bas-reliefs dans le courant préromantique naissant.

Conclusion

Le jeu des comparaisons a mis en lumière la rareté que représente le monument Orlow.

Comparable uniquement au monument funéraire de Rousseau, dessiné par Hubert Robert, sa très probable source directe d'inspiration, il peut non seulement revendiquer la qualité « d'un classicisme remarquablement avancé pour notre région »⁸⁸, mais encore celle d'un ouvrage précurseur de ce style dans un contexte plus large.

En outre, les bas-reliefs latéraux anticipent en quelque sorte sur l'imaginaire de la douleur qui, lui, n'a pu être repris du tombeau de Rousseau, car son iconographie restait fidèle au néoclassique. Cherchant ailleurs les sources possibles d'inspiration de Brandoïn, ne trouvant rien de comparable dans la sculpture funéraire de l'époque, il a fallu se tourner vers d'autres formes artistiques. C'est ainsi que l'œuvre de Füssli est apparue la plus proche des bas-reliefs latéraux du tombeau Orlow. Ce recours à une iconographie nouvelle range également ce monument parmi les précurseurs, mais en l'occurrence, un précurseur du romantisme.

Son intérêt et son importance dépassent en conséquence les limites strictement régionales.

Brandoïn n'a pas pour autant joui d'une grande renommée. Il était certes estimé dans le pays, qualifié d'« habile artiste qui a fait les deux monuments [Orlow et Courlande] de l'église de Lausanne » par Mme Necker de Coppet⁸⁹. Il est toutefois révélateur que son projet de monument Gessner, à Zurich, ait été préféré à ceux d'Alexander Trippel (1744-1793) et de Houdon (1741-1828). D'autre part, ses dessins sont disséminés dans les musées de différents pays (Suisse, Angleterre, Russie et Hollande). Le Comte du Nord, futur Paul I^{er}, avait été un de ses acquéreurs, et William Beckford, collectionneur anglais, un de ses principaux clients.

O. K. et T. R.

Notes

¹ Cat. n° 39. Nos remerciements particuliers vont à Mme Françoise Lambert et à M. William Hauptman, pour leurs précieux renseignements et leur aimable disponibilité.

² La mère de Grégoire Orlow était une sœur du père de Catherine.

³ Yves Jault, « Voici deux siècles, une comtesse russe venait consulter le professeur Tissot », *24 Heures*, 17.7.1998, p. 23.

⁴ Pour les informations concernant la mort de Catherine Orlow à Lausanne, cf. Morren 1970, pp. 332 et 585.

⁵ ACV, P Orloff 1, Lettre, 9.6.1783, signée Eckermann.

⁶ ACV, P Orloff 1, Lettre non datée, non signée [1782, Brandoïn].

⁷ Sur Brandoïn, cf. Chessex 1985. – Chessex 1998, p. 151.

⁸ Chessex 1996, pp. 263-264.

⁹ Ce qui est évident dans ses croquis conservés au Musée historique de Vevey. Cf. en particulier les cahiers n° 2 (inv. n° 874), n° 3 (inv. n° 875), n° 4 (inv. n° 876) et n° 5 (inv. n° 877).

¹⁰ Il est intéressant de remarquer qu'un anonyme contemporain, qui avait critiqué Brandoïn pour son projet du tombeau de Salomon Gessner, s'était opposé au fait que des dessinateurs conçoivent des monuments : « [...] la peinture et la sculpture étant deux arts différens (sic) dans leurs données, leurs principes et leurs effets, elles le sont aussi dans leurs conceptions idéales. Un peintre ne saurait donc concevoir ce que le sculpteur doit exécuter : ce qui est bien senti sur le papier, l'est ordinairement très-mal en marbre [...] », *Etrennes helvétiques*, 1790, n° VIII (non paginé).

¹¹ Héritier de la famille Brandoïn. Cf. D.-A. Chavannes, « Notes biographiques », *Journal de la société vaudoise d'utilité publique*, XXI, 1835, pp. 7-8.

¹² « Beaucoup de personnes illustres demandoient a le voir entrautes l'Empereur Paul I^{er} alors Grand Duc de Russie au temps de sa mère Catherine II. Il voyageoit sous le nom de comte du Nord. Il avoit sans doute une liste des personnes à voir sur sa route dans la quelle étoit inscrit Mr Brandoïn Batvé [?] passant par Vevey il n'y vit que celuici quil visita et passa deux heures avec lui. » Notice biographique du pasteur Georges Favay-Brandoïn à La Sarraz, de 1847, manuscrit, fol. 4 (Collection privée, Lausanne, en dépôt chez William Hauptman).

¹³ « Brandoïn (ou Brandoïn), Michel-Vincent », *Schweizerisches Künstler-Lexicon*, I, Frauenfeld, réed. 1982, p. 361.

¹⁴ Cf. Victoria Manners et George Charles Williamson, *Angelica Kauffmann: her Life and her Works*, New-York, 1924, réed. 1976, p. 141, dans lequel les auteurs ont publié le mémorandum des peintures de l'artiste, tenu par elle-même à partir de décembre 1781. C'est notamment aux premières notices de ce document que nous pouvons apprendre que le « grand Duke of Russia » avait acheté trois de ses peintures, en particulier à Venise, en décembre 1781 et en février 1782.

¹⁵ ACV, P Orloff 1, Lettre non datée, non signée [1782, Brandoïn]. Les citations suivantes, décrivant les projets, sont tirées de la même lettre.

¹⁶ Une composition semblable à ce projet décore le frontispice de la copie fautive de l'élegie composée par le doyen Bridel en l'honneur de Catherine Orlow, sous le titre « Le tombeau de la princesse Orlow [...] » : une urne funéraire sur fond de larges draperies, entourée par trois pleureuses, dont deux tiennent des guirlandes de roses, et, au premier plan, un hymen en pleurs en train d'éteindre son flambeau (cf. fig. 112). Voir plus bas.

¹⁷ ACV, P Orloff 1, Lettre non datée, non signée [1782, Brandoïn].

¹⁸ Id.

¹⁹ Id.

²⁰ Inv. MHV n° 4319. Il a été publié précédemment in Bissegger 1980, p. 107, fig. 11.

²¹ Voir plus bas.

²² Brandoïn en parle dans une autre lettre à Cerjat ; cf. ACV, P Orloff 1, Lettre non datée, non signée [1782, Brandoïn].

²³ Leur participation est attestée dans toutes les lettres de Brandoïn à Cerjat ; cf. ACV, P Orloff 1, Lettres, non datées [1782-1783].

²⁴ Bissegger 1980, pp. 105-106. Autres témoignages de cette collaboration entre Brandoïn et Doret, les fontaines Orientale (1774) et Saint-Jean (1778) à Vevey, ainsi que le monument de Salomon Gessner à Zurich (de 1792) ; à noter, dans ce cas, que les bas-reliefs en marbre blanc furent laissés au fameux sculpteur suisse Alexandre Trippel (1744-1793), originaire de Schaffhouse, qui avait passé une grande partie de sa vie à l'étranger, en particulier à Rome.

²⁵ Inscription sur le bas-relief du petit côté gauche : « Troy le lorr[ai]n f[eci]t ».

²⁶ Brandoïn, dans sa quatrième lettre à Cerjat, nous informe de ces circonstances : « Monsieur, Je n'ay que le tems (sic) de vous annoncer que Troy a fini son ouvrage, je l'ai examiné, j'en suis content [...] il voudroit bien partir d'ici samedi matin s'il le pouvoit, n'ayant plus d'occupation. » ACV, P Orloff 1, Lettre non datée, non signée [1782, Brandoïn].

²⁷ Pour cet artiste, cf. Stanislas Lami, « De Troy », *Dictionnaire des sculpteurs français au XVIII^e siècle*, t. I, vol. 3, Nendeln, 1970, p. 285. Emmanuel Bénézit, *Dictionnaire critique et documentaire des peintres, sculpteurs, dessinateurs et graveurs de tous les temps et de tous les pays par un groupe d'écrivains spécialistes français et étrangers*, 13, Paris, rééd. 1999, p. 274. On y apprend seulement que le sculpteur résidait à La Rochelle vers la fin du XVIII^e siècle, ou qu'il y fut actif pendant la seconde moitié de ce siècle. On ne connaît de lui qu'un buste de Turgot en médaillon, conservé au Musée de Sèvres. M. Grandjean donne son prénom (Jean-Baptiste) et la date de sa mort (après 1810), in Grandjean 1988, p. 511.

²⁸ Dans la troisième lettre de Brandoïn à Cerjat, cet état de choses est confirmé : « [...] il faudra que je donne à Troy un dessin en grand des figures & sculptures qu'il aura à faire [...], et d'après ce que j'ay eu l'honneur (sic) de Vous dire de son étourderie, je me propose d'aller à Lausanne pendant son travail & de le suivre [...], afin que rien n'y manque, car je vois tous les jours combien peu l'on doit se fier aux ouvriers dans ce païs cy », ACV, P Orloff 1, Lettre non datée, non signée [1782, Brandoïn]. Ces dessins sont perdus.

²⁹ Il devait encore y avoir un serpent qui se mord la queue sur le fronton principal, conformément au projet.

³⁰ « [...] dans le bas-relief du milieu, [sont] deux femmes, dont l'une est bienfaisance & l'autre la charité, tiennent une draperie sur laquelle est l'inscription quelconque », ACV, P Orloff 1, Lettre non datée, non signée [1782, Brandoïn].

³¹ Chessex 1998, p. 151.

³² Chessex 1996, p. 266.

³³ Parmi ses dessins se trouve une fantaisie de « Funérailles à l'antique », représentant un sarcophage posé devant une pyramide monumentale. Elle aurait pu constituer un tombeau monumental grandiose, mais probablement trop coûteux et trop encombrant pour le proposer à la cathédrale. En plus, il s'agit d'un dessin de pure imagination.

³⁴ A noter toutefois que le tombeau de Rousseau y apparaît sous différentes formes. Cf. Rousseau 1989, pp. 60-62, cat. n° 51-55 et p. 82, cat. n° 90.

³⁵ Le Normand-Romain 1995, p. 183, fig. 232.

³⁶ Le Normand-Romain 1995, p. 57, fig. 36. – *Sion: La part du feu: urbanisme et société après le grand incendie: 1788-1988*, cat. expo., Sion, 1988, pp. 147-148, 157, cat. n° 116.

³⁷ ACV, P Orloff 1, Lettre non datée, non signée [1782, Brandoïn]. Dans le projet du tombeau actuel, ces couronnes ne sont pas mentionnées, pas plus d'ailleurs que les faces latérales du monument ; cf. plus bas.

³⁸ On peut s'étonner que le sculpteur Troy, dans ses comptes, déclare avoir été payé pour les trois bas-reliefs et les deux couronnes des côtés, n'ajoutant rien d'autre. Peut-être a-t-on renoncé à l'*ouroboros* ?

³⁹ MHL, inv. n° I.3.A.2.⁴⁰ ACV, P Orloff 1, Lettre non datée, non signée [1782, Brandoïn].⁴¹ François Curchod, *Description historique et artistique des cathédrales de Lausanne et de Genève*, Lausanne, 1890, p. 45, considère le serpent qui se mord la queue comme symbole d'éternité.⁴² Par exemple, sur le papyrus de Dama Heroub (21^e dynastie), représentant le zodiaque et symbolisant l'éternité du temps, ou encore sur le Chrisopoeia (littéralement « faiseur d'or »), un texte gréco-byzantin d'alchimie, où à l'intérieur du serpent est écrit en grec « le tout est un ».⁴³ Quelques années plus tard, Brandoïn sera critiqué pour avoir inséré l'*ouroboros* dans le projet du tombeau de Salomon Gessner (1789) : « [...] J'aurais avancé que ce mausolée est insignifiant [...] pourquoi ce serpent de l'immortalité, emblème (sic) Egyptien, se trouve-t-il transporté ici ? », en qualifiant les éléments de ce projet de monument, en conclusion, d'« assemblages monstrueux » ; cf. *Etrennes helvétiques* 1790, n° VIII (non paginé). Nous comprenons ainsi que Brandoïn n'a pas employé un langage classique « pur » selon les canons esthétiques de l'époque.⁴⁴ Nos remerciements à Thierry Luginbühl, professeur à l'Institut d'archéologie et des sciences de l'antiquité (IASA) de l'Université de Lausanne, qui s'est penché sur ces amphores.⁴⁵ Girardin 1788, rééd. 1979, p. 144. Cf. aussi Christian Cajus Lorenz Hirschfeld, *Théorie de l'art des jardins*, V, 1785, rééd. Genève, 1973, pp. 304-305.⁴⁶ Monument de Jean-Germain Drouais, par le sculpteur français Claude Michallon, en 1788-1789, dans une église romaine, in Lilli 1991, fig. 74.⁴⁷ Projet de tombeau en terre crue par Joseph Chinard (1756-1813) au Louvre, in *Sculpture française, II. Renaissance et temps modernes*, 1, Jean-René Gaborit (dir.), Musée du Louvre, Paris, 1998, p. 145.⁴⁸ Diverses amphores au cimetière de Père-Lachaise à Paris, in Le Normand-Romain 1995, fig. 4, 12 et 13.⁴⁹ ACV, P Orloff 1, Lettre non datée, non signée [1782, Brandoïn].⁵⁰ Le poème, intitulé « La mort de Catherine. Élégie », a été publié en 1782 dans les *Poésies helvétiques*; cf. Bridel 1782, p. 87.⁵¹ Serait-ce un rappel de la raison pour laquelle la princesse était venue à Lausanne : consulter le fameux docteur Tissot ? Brandoïn ne parle nulle part de ce serpent.⁵² Jean Starobinski, *Largesse*, Paris, 1994, pp. 108, 109 et n. 131.⁵³ Emblème n° 45. Rééd. de la traduction française, t. 1, Genève, 1972 (version originale éditée à Rome, en 1593).⁵⁴ Dans le projet de tombeau n° 2, l'artiste parle encore de la bienfaisance de la princesse, voulant la représenter par une guirlande de fruits. On est là plus proche de Ripa et de la corne d'abondance qu'il fait porter à la bienfaisance. ACV, P Orloff 1, Lettre non datée, non signée [1782, Brandoïn].⁵⁵ Tombeau de l'anglais Thomas Guy par John Bacon en 1779, in Whinney 1988, ill. 219. – Relief en marbre d'Auguste-Félix Fortin, présenté au Salon de 1808, in Alison West, *From Pigalle to Préault. Neoclassicism and the Sublime in French Sculpture 1760-1840*, Cambridge, 1998, ill. 198.⁵⁶ Girardin 1788, rééd. 1979, p. 143, concernant la représentation en bas-relief sur le tombeau d'Ermenonville. D'autres exemples de cet imaginaire rousseauïste figurent dans le catalogue de l'exposition *Rousseau 1989*.⁵⁷ Emblème n° 55. Rééd. de la traduction française, t. 1, Genève, 1972.⁵⁸ Guy de Tervarent, *Attributs et symboles dans l'art profane. Dictionnaire d'un langage perdu (1450-1600)*, 1958, rééd. Genève, 1997, p. 213.⁵⁹ Cat. n° 36.⁶⁰ Voir le tombeau plus tardif de Canning (Cat. n° 47) et d'autres exemples dans des églises romaines, in Lilli 1991.⁶¹ ACV, P Orloff 1, Lettre non datée, non signée [1782, Brandoïn].⁶² Mme de La Roche, qui a pu contempler le monument fraîchement fini lors de son voyage en Suisse de 1784, mentionne les reliefs des côtés et les décrit dans son carnet de voyage.⁶³ Cf. note 28.⁶⁴ ACV, P Orloff 1, Comptes du sculpteur, 16.11.1783, signé Troy.⁶⁵ ACV, P Orloff 1, Lettre, 29.11.1782, signée Eckermann, « Pour le mausolée que vous croyez avec moi nécessaire, vous êtes le maître Monsieur de faire selon votre goût que je connais [...]. Ayez seulement la grâce de me dire à peu près la somme que cela pourroit coûter pour vous faire parvenir les fonds. »⁶⁶ Nous savons avec certitude que le monument n'était pas encore en place lors de la parution de l'éloge de Bridel, car à la fin du texte, il est spécifié : « Le corps de la Princesse [...] est à présent dans le chœur de la Cathédrale, où l'on doit lui dresser un monument », Bridel 1782, p. 89. Maxime Reymond signale une lettre de Cerjat à Brandoïn, datée du 13.2.1783 (la dernière de leur correspondance), où vraisemblablement le premier transmettait son choix définitif, in « La princesse Orloff. Son tombeau à la cathédrale de Lausanne », *Feuille d'avis de Lausanne*, 14.11.1936, p. 2.⁶⁷ ACV, P Orloff 1, Lettre, 29.11.1782, signée Eckermann. Il ira jusqu'à perdre la vie en avril de l'année 1783. – Id., la quatrième et dernière lettre d'Eckermann à Cerjat, du 9.6.1783.⁶⁸ Morren 1970, pp. 332 et 585.⁶⁹ Au bas de la première page de l'éloge : « Catherine, princesse d'Orlow [...] fut exposée sur un lit de parade. L'Auteur frappé de ce touchant spectacle, commença cette Elégie à son retour chez lui, et la finit le troisième jour. [...] Elle fut alors imprimée, sans son aveu, sur une copie fautive. », in Bridel 1782, p. 84.⁷⁰ ACV, P Orloff 1, Notes de Georges Antoine Bridel, 5.11.1936 ; selon l'auteur, « Philippe (Sirice) Bridel, le futur doyen lui a consacré une Elégie (d'environ 125 vers) qui figure pp. 84-89 de ses *Poésies helvétiques* imprimées à Laus. en 1872 et ornées d'un frontispice dessiné par Brandoïn. »⁷¹ Bridel 1782, pp. 84-85.⁷² Hasler classifie cette poésie de Bridel dans ce qu'il appelle « anglomanie » ou « goût sombre », tout comme « Le Cimetière », « Le Melancolique » et autres écrits du poète, qui puisent leur inspiration des chants de Hervey. Son premier recueil de 1779 met déjà en évidence ses sources, puisqu'il est intitulé « Les Tombeaux », poème en quatorze chants, imités d'Hervey. Cf. Hubert Hasler, *Les Vaudois et le sentiment de la nature à l'époque préromantique et romantique*, Dijon, 1933, pp. 15-16.⁷³ Cahier n° 3 (inv. MHV n° 875). À propos de ce cahier, cf. Hauptman 1996, p. 30 et p. 36, n° 5 et 8.⁷⁴ Copie fautive selon Bridel 1782 : imprimé in-8, s.l. s. d.⁷⁵ Irwin 1966, p. 44.⁷⁶ « L'empoisonnement du roi Danois par son frère, pendant son sommeil », 1771 (cf. fig. 113), tiré de Shakespeare (*Hamlet*, I) ; « La mort de Gaius Gracchus », autour de 1776, tirée de Plutarque (C. Gracchus, 17), in Schiff 1973, 2, ill. 403.⁷⁷ Similitude avec une œuvre d'Angelica Kauffmann, « La muse pensive », 1774, perdue mais connue par une gravure de W. W. Ryland, publiée in *Angelica Kauffmann. A Continental Artist in Georgian England*, cat. expo., Brighton-Londres, 1992, ill. 124.⁷⁸ « Samuel apparaît à Saul par l'intermédiaire de la sorcière d'Endor », 1777 (I. Samuel 28). Cf. Schiff 1973, 2, ill. 373.⁷⁹ « Thetis et ses nymphes consolant Achille de la mort de Patrocle », probablement de 1778, conservé au Victoria and Albert Museum. Cf. Whinney 1988, p. 324.⁸⁰ Une figure semblable est aussi présente dans l'œuvre de Johan Tobias Sergel, par exemple dans « Erwacht mit Schmerzen », témoignant de la popularité de ce type de personnage à la fin du XVIII^e siècle.⁸¹ Irwin 1966, pp. 45 et 52. – Notice biographique du pasteur Georges Favey-Brandouin, 1847 (Collection privée, Lausanne, en dépôt chez William Hauptman).⁸² Le Normand-Romain 1995. – Lilli 1991. – Kenworthy-Browne 1973. – Irwin 1966.⁸³ Cf. note 27.⁸⁴ La Roche 1787, pp. 196-197.⁸⁵ Gauthier 1790, 2, p. 55.

⁸³ Caze 1786, p. 103.

⁸⁴ Excepté pour le gisant du prétendu Félix V, qu'il décrit comme un «monument d'un mauvais goût, sans noblesse et sans aucun indice de Génie»; cf. Caze 1786, p. 104.

⁸⁵ «Je viens de visiter la cathédrale. J'y ai vu le monument funèbre, en marbre noir, érigé aux mânes de la princesse Orlov, morte à Lausanne, à la fleur de l'âge, dans les bras d'un époux inconsolable. On dit qu'elle fut belle et douée d'un cœur sensible. J'ai bénii sa mémoire.» Nicolaï Karamzine, *Lettres d'un voyageur russe (en France et en Suisse)*, version révisée par Wladimir Berelovitch, Paris, 1991, p. 57.

⁸⁶ Lilli 1991, fig. 74.

⁸⁷ Lilli 1991, p. 33.

⁸⁸ Bissegger 1980, p. 106. Cf. aussi MAH, VD IV, p. 414: M. Grandjean évoque cet «aspect précocement néo-classique pour la région».

⁸⁹ Lettre de Mme Necker à Marc-Louis Duchâtel, 16.10.1785, cf. Bory 1970, p. 122.