

Zeitschrift: Cahiers d'archéologie romande
Herausgeber: Bibliothèque Historique Vaudoise
Band: 143 (2013)

Rubrik: Le patrimoine funéraire vaudois à l'époque bernoise : morphologie du monument funéraire

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>



LE PATRIMOINE FUNÉRAIRE VAUDOIS
À L'ÉPOQUE BERNOISE

MORPHOLOGIE DU MONUMENT FUNÉRAIRE

1997 - Bern, Suisse
1997 - Bern, Suisse

Page précédente: Concise, monument funéraire d'Anne-Catherine Thormann († 1719, cat. vd-39) (Photo Laurent Dubois).

Le contexte de création

Dave Lüthi

La masse d'informations récoltées sur les cas particuliers qui constituent le catalogue vaudois des monuments funéraires permet de dessiner un panorama plus général de leur histoire matérielle. Les interrogations concernant les circonstances de leur réalisation, leur(s) matériau(x) et leur auteur peuvent ainsi être abordées à partir des observations *de visu* et de mentions archivistiques – certes souvent infimes – afin d'esquisser une image plus précise qu'auparavant de la naissance du monument funéraire. A partir de ces éléments, l'approche des monuments se trouve considérablement renouvelée; à l'approche formelle « traditionnelle » s'ajoutent d'autres analyses qui font émerger le contexte culturel dans lequel ces monuments ont été exécutés et le but auquel on les destinait. Il faut donc questionner l'ensemble des indices mis en évidence lors de l'inventaire¹, de l'emplacement à l'iconographie en passant par le matériau et l'épigraphie, pour renouveler nos connaissances sur ces monuments funéraires.

La commande

En l'état actuel de la recherche, et malgré des investigations approfondies², les modalités de commande des monuments funéraires restent extrêmement mal connues. C'est surtout les épitaphes elles-mêmes qui constituent des sources de première main; fréquemment, en effet, leur paragraphe final précise que c'est le conjoint ou les enfants du défunt qui, dans la plupart des cas, font ériger le monument après

1. Il s'agit ici de rendre compte de la méthode développée durant les trois années qu'a duré l'inventaire vaudois; notre reconnaissance va à toutes celles et tous ceux qui ont participé avec enthousiasme à l'élaboration de cette approche d'abord empirique, peu à peu appliquée, formalisée et maintenant mise sur papier.

2. Dépouillement d'une quinzaine de livres de raison de familles patriciennes vaudoises aux Archives cantonales vaudoises (fonds privés: Château de La Sarraz, Mestral, Joffrey, etc.).

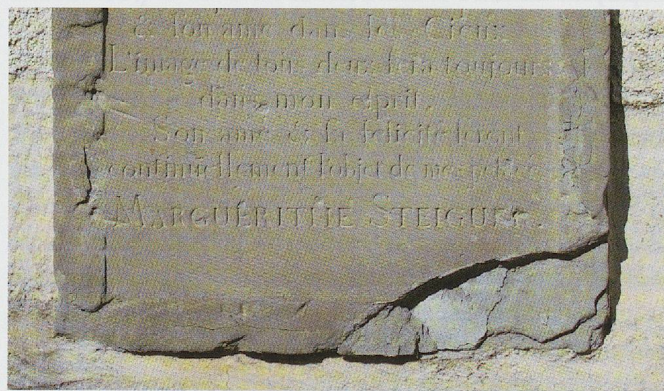


Fig. 39. Perroy, église réformée, dalle de Hans Ludwig Steiger († 1713), détail (Photo Laurent Dubois).

le décès. Ainsi, à Chêne-Pâquier, la dalle du bailli Albert Müller (vers 1687-1751) est posée en 1754 par son épouse en marque de piété³; il en est de même pour celle de Beat Rodolphe von Tavel (1734-1794) à Aubonne⁴. Marguerite Steiger va même jusqu'à signer l'épitaphe qu'elle fait graver pour son mari Hans Ludwig Steiger († 1713)⁵ (fig. 39). A Grandson, l'épouse du bailli Abraham Im Hof subit la douloureuse épreuve d'enterrer son mari et son fils la même année (1677); elle n'apparaît nommément que dans l'épitaphe rappelant le souvenir de son enfant⁶, mais elle fait sans aucun doute exécuter les deux monuments, très similaires dans leurs formes. A Moudon, la dalle de Jean-

3. «HOC PIETATIS MONUMENTUM / LIBERI MOESTI PATRI AMATO / DICARUNT. ANNO MDCCLIV».

4. «HOC SUI DESIDERII DOLORISQUE / MONUMENTUM POSUIT / CONJUX SUPERSTES ET LUGENS / ELISABETHA STÜRLER».

5. «Il a voulu reposer auprès de son / unique Fille à la quelle il fut toujours / uni pendant qu'elle a vécu, / Son corps est sous cette pier[re] / & son ame dans les Cieux / L'image de tous deux sera toujours / dans mon esprit. / Son ame & sa félicité seront / continuellement l'objet de mes pensées. / MARGUERITHE STEIGUER».

6. «Mater moestissima / Dilectissimo Filio / hocce monumentum apposit».

François Cerjat est réalisée quelques mois après son décès en 1720 (mort en avril, dalle datée de décembre), alors qu'à Chêne-Pâquier, ce travail prend trois ans. A Coppet, pour les époux Louis-Antoine Curchod et Magdelaine d'Albert († 1760 et † 1763), l'érection d'un monument par leur fille Suzanne n'intervient qu'en 1786 (fig. 77). Il est vrai que son mari Jacques Necker n'est baron de Coppet que depuis 1784 et sans doute ne se soucie-t-elle de cette urne commémorative qu'après son installation au château baronnial.

Un monument au moins a été prévu avant sa mort par le destinataire lui-même, comme c'était souvent le cas à l'époque médiévale: il s'agit de la stèle de Georges-Jean-Justin de Clavel (1695-1775) à la chapelle de Ropraz. Finançant en 1761 la reconstruction de la chapelle de son fief noble et faisant de son chœur architectural une nécropole familiale⁷, Clavel, alors âgé de 66 ans, aura sans doute prévu son propre monument. Deux indices étayent cette hypothèse: d'une part, le style du monument adossé, dont les volutes latérales évoquent des monuments des années 1750 (en particulier ceux attribuables au sculpteur Louis Dupuis); d'autre part, la date de mort laissée incomplète («DENATUS IDCC---»), vraisemblablement parce qu'elle a été incisée avant le décès du commanditaire et destinataire.

L'auteur des épitaphes ne nous est que rarement connu. Si dans certains cas, on peut imaginer que le texte initial en français est rédigé par la famille du défunt, la versification et/ou la traduction latine est vraisemblablement le fait du pasteur local ou d'un lettré, au vu de la qualité, ou du moins de la complexité, de certaines des inscriptions⁸. Si la Bible et les autres textes sacrés sont la source de quelques épitaphes⁹, en latin, en français et en allemand¹⁰, parfois de manière explicite¹¹, d'autres font référence à des textes moins répandus. A cet égard, il faut mentionner les vers du monument anonyme d'Orbe (vers 1700) qui reproduisent ceux du tombeau du juriste allemand Ambrosius Lobwasser (1515-1585), célèbre dans le monde réformé pour avoir traduit les psaumes de Marot et de Bèze en allemand, et qui ont été publiés en 1620¹². Pour le monument

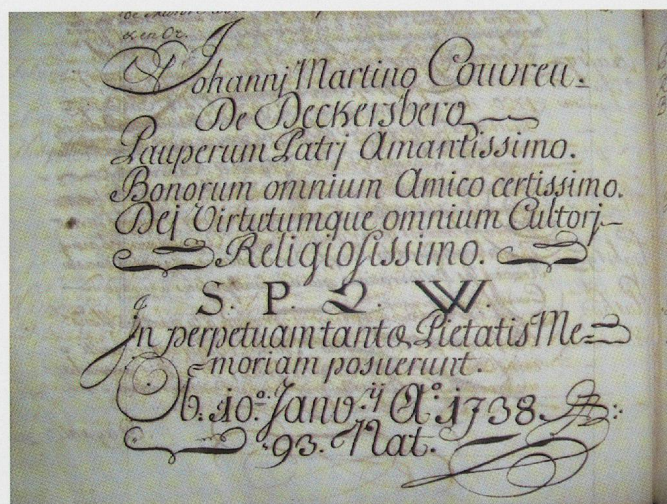


Fig. 40. Inscription pour le monument de Jean-Martin Couvreu de Deckersberg († 1738), rédigée sur ordre du Conseil municipal de Vevey (ACVevey).

de Jean-Noé de Clavel (1656-1725) à Ropraz, c'est son frère Abraham-Philibert, seigneur d'Ussières, historien amateur, qui rédige un ambitieux projet d'épitaphe en douze vers¹³. Celle-ci semble toutefois avoir été considérablement raccourcie et simplifiée lors de son exécution¹⁴. Enfin, dans un cas au moins, l'inscription a été rédigée par ordre d'un Conseil municipal, celui de Vevey, pour Jean-Martin Couvreu de Deckersberg, l'un de ses membres décédé en 1738. Inscrit dans les manuels officiels, avec une mise en page soignée, le texte manuscrit s'offre comme modèle pour le graveur (sans doute le marbrier David III Doret) qui est chargé de réaliser l'inscription «en lettres Romaines et en Or»¹⁵. Le texte vante en particulier les valeurs civiques et chrétiennes du conseiller; ses qualités de père ou d'époux sont en revanche passées sous silence car elles n'intéressent guère les commanditaires du monument et n'entrent pas dans leurs visées commémoratives (fig. 40).

Grâce à une lettre inédite issue des archives de la famille de Cerjat, deux commandes de monuments nous sont mieux connues¹⁶. Après la mort de Sigismond de Cerjat († 1753), dit Monsieur de Bressonnaz, seigneur de Mézières, Syens et Rossenge, sa veuve demande à Georges Jacob Tacheron, justicier de Moudon, seigneur de Carouge, sans doute docteur en droit, de rédiger l'épitaphe du futur monument, texte qu'il lui envoie le 9 février 1754. Il l'a rédigée en français, la priant d'y apporter les corrections

7. Voir pp. 96-97.

8. C'est sans doute le cas de Jean-Baptiste Plantin qui cite dans son *Abbrégé de l'histoire générale de Suisse* l'inscription commémorant la rénovation de la cure de Château-d'Ex, dont il est vraisemblablement l'auteur (Plantin 1666, p. 462). Cette inscription comporte de très nombreuses abréviations, dont il semble être féru (Plantin 1666, p. 463: il résout ici des abréviations d'inscriptions plus anciennes).

9. Grandjean 1988, pp. 524-525.

10. Yverdon, Hélène d'Erlach († 1650) (Épître aux Philippiens).

11. On peut encore ajouter à la liste de Grandjean (1988, pp. 524-525) le verset gravé sur la dalle de Madelena von Luternau à Aigle († 1650) accompagné de sa référence (Job XIX, 25).

12. Adam 1620.

13. BCU, Fonds Clavel, IS 1915 XXII hb/13.

14. Très mal conservée, on peut juger de son état ancien grâce au relevé d'Albert Naef de 1894 (ACV, AMH A 151/9 Ropraz 297, fiche 1).

15. ACVevey, Ac Bleu 49, p° 210, cité par Brodard, Christen 2010a.

16. ACV, P Cerjat (I) A 409, correspondance diverse 1712-1821. Nous remercions vivement Monique Fontannaz de nous avoir signalé cette source.

nécessaires après quoi il la « mettr[a] en aussi beau latin [qu'il] saur[a], en un style aussi serré que la langue et la pierre de la tombe le permettront ». Il demande à la veuve de compléter l'inscription :

Vous aurez la bonté Madame d'y ajouter aussi le nom de baptême du défunt et son âge aux temps de sa mort, de même que votre nom de baptême et la véritable orthographe de celui d'Hervart, afin que je ne m'y trompe pas. Ou si l'ouvrage ne presse pas comme je crois dans une saison où on ne peut guère manier le ciseau, je m'en éclaircirai de bouche la première fois que j'irai à Moudon.

On apprend par la même occasion qu'il a déjà rédigé l'épithaphe d'Albert Müller à Chêne-Pâquier dont il recommande le sculpteur auprès de Mme de Bressonnaz. Comme sur cet autre monument, il termine sa nouvelle épithaphe par une dédicace : « N. N. [Sabine-Françoise] d'Hervart sa chère femme a consacré, les larmes aux yeux, à un si digne époux ce monument de son amour et de sa gratitude ». Il est hélas difficile de lui attribuer d'autres épithaphes dans la région¹⁷.

Le sculpteur

Déjà évoquée par Marcel Grandjean¹⁸, la question des auteurs des monuments reste très difficile à résoudre. Le travail d'observation et d'analyse stylistique appelé de ses vœux par ce chercheur afin de procéder à des attributions a pu être en grande partie mené dans le cadre de l'inventaire des monuments vaudois, avec des résultats tout relatifs¹⁹. Les signatures étant exceptionnelles (trois exemples connus), hormis quelques cas pour lesquels les archives permettent une attribution presque certaine, la paternité des autres reste souvent très difficile à établir en raison notamment du manque d'études sur la sculpture funéraire suisse qui auraient permis des comparaisons ; les hypothèses d'attribution n'ont ainsi été possibles que pour certains monuments, soit exceptionnels, soit sériels, caractérisés par des motifs ou des formes qui peuvent être rattachés à d'autres monuments plus lointains et parfois mieux connus. Notons au passage que cette difficulté à relier les monuments à leur atelier d'origine n'est pas une spécificité vaudoise : dans les autres cantons étudiés, la plupart des monuments demeurent aussi anonymes.

Deux ensembles différents se côtoient : celui du monument créé par un atelier local et celui du monument importé. En fondant cette brève étude à partir des

concepts de centre et de périphérie, force est de constater que la situation est complexe en terre vaudoise et qu'elle se modifie avec le temps, sans logique facilement identifiable. En effet, si les édits somptuaires bernois ont longtemps ralenti l'activité artistique et quasiment fait disparaître les sculpteurs du Pays de Vaud²⁰, on peut relever l'existence de plusieurs petits centres de sculpture funéraire à la fin du XVII^e siècle et, surtout, au XVIII^e siècle. Le plus ancien se trouve au bord du lac de Neuchâtel ; il produit entre 1676 et 1691 une série de dalles dont les caractéristiques formelles, bien visibles à Grandson²¹, se retrouvent dans la principauté de Neuchâtel (notamment à Colombier) ou en terres fribourgeoises²². Il n'est pour l'instant pas possible de définir plus précisément l'origine géographique de ces monuments ni de savoir si l'on a affaire à un artiste unique, à une dynastie ou à un atelier, ce que laisseraient penser les légères variations recensées dans ce petit corpus de dalles. Mais c'est surtout Vevey qui joue un rôle prégnant en tant que centre régional en matière de sculpture durant tout le XVIII^e siècle, grâce à l'activité importante des Matthey-Doret²³. Cette famille de marbriers et de sculpteurs possède des carrières dans le Chablais, notamment celles permettant d'extraire le célèbre calcaire de Saint-Triphon, « marbre » noir veiné de blanc exporté tant en Suisse qu'en France. Leur production de monuments funéraires – dont un seul exemplaire signé subsiste²⁴ –, s'égrène sans doute durant tout le XVIII^e siècle²⁵ et sur une grande partie du territoire vaudois, de Coppet à Moudon, en passant par Lausanne et Aigle ; elle est facilitée par le transport fluvial et lacustre (Rhône et Léman). Faute d'attestations claires, on en est toutefois réduit à des conjectures formelles parfois fragiles, la dynastie comptant de nombreux membres dont les « mains » ou la manière sont difficiles à identifier. Autour d'eux, d'autres sculpteurs semblent avoir été actifs dans cette même ville, à l'instar de Jean-Baptiste Lemb (Lemp), ébéniste qui produit aussi des œuvres en pierre, un peu maladroites, dans le domaine funéraire : il signe la dalle de Wilhelm Berseth († 1716) à Oron-la-Ville, aux irrégularités de composition évidentes, et sans doute aussi l'étonnant monument plaqué de Pierre Seignoret († 1738) à Saint-Martin de Vevey, dont la forme générale évoque plus un meuble qu'un tombeau²⁶ (fig. 41).

20. Grandjean 1981, pp. 354-362.

21. Cassina, Lüthi 2006a.

22. Voir ci-dessous, pp. 185-196 et pp. 197-212.

23. Bissegger 1980a.

24. Moudon, église Saint-Etienne, dalle funéraire de Jean-François Cerjat signée : « Été achevé le 27. Decembre 1720. par David Mathé Doret. / architecte et scieur de marbre à Vevay. ».

25. Elle se continue jusqu'au début du XX^e siècle dans d'autres formes.

26. Brodard, Christen 2010a.

17. Celles conservées à Moudon sont assez différentes dans leur forme.

18. Grandjean 1988, pp. 509-512.

19. Voir pp. 109-123.

Un autre sculpteur nous est connu grâce à la lettre de Tacheron à Mme de Bressonnaz, celui à qui il avait confié l'exécution du monument de Chêne-Pâquier et qu'il recommande à la veuve en ces termes :

Je ne sais, Madame, si vous avez en ville quelque habile sculpteur ou tailleur de pierre pour l'exécution de cet ouvrage [le monument funéraire de M. de Bressonnaz]. A défaut de meilleur, j'aurais l'honneur de vous en indiquer un de nos quartiers qui est fils de Maître David Pochon du Chêne et qui travaille souvent au château de Lucens et à Moudon ; ce n'est pas un Phidias, mais il a vu les clochers de Paris et de Besançon et en conséquence je lui ai fait graver ici les armes et l'épithaphe de feu monsieur de Rovray [Albert Müller], où il n'a pas mal réussi son coup d'essai²⁷.

Il s'agit vraisemblablement de David Pochon, maçon moudonnois surnommé «le Parisien» au milieu du XVIII^e siècle, dont on ne connaît hélas aucune autre production funéraire attestée ou signée²⁸.

L'apport d'artistes de passage ne doit pas être sous-estimé, même s'il est difficile à évaluer²⁹. L'un des plus anciens artistes exogènes attestés dans le domaine funéraire d'Ancien Régime est Carl Fröhlicher, qui signe le monument d'Abraham de Crousaz à la cathédrale de Lausanne († 1710)³⁰. La présence de ce Fribourgeois – un catholique donc – s'explique sans doute en partie en raison de la pénurie de sculpteurs en terres vaudoises, mais surtout par des travaux ayant lieu à cette époque dans les églises catholiques du baillage mixte d'Echallens³¹. Au milieu du siècle, il est probable que Johann August Nahl, le célèbre sculpteur berlinois auteur des monuments de Hindelbank (1751), ait lui aussi été actif en terres vaudoises, alors qu'il était établi à Berne (1746-1755). On connaît bien son rôle dans la conception du fronton sculpté du temple d'Yverdon³² ; sans aucun doute a-t-il aussi dessiné certains des monuments adossés qui ornent la nef de cet édifice et dont le type, la forme et l'iconographie sont uniques dans la région – à l'exception d'un monument de Thoune qui lui est justement attribué³³. Le cas de Louis Dupuis, «Parisien» attesté à Lausanne entre 1746 et 1758 et auteur probable de sept monuments au moins, est un peu mieux connu et cerné³⁴.

Mais sans aucun doute, c'est à Johann Friedrich Funk I (1706-1775) et à son fils homonyme (1745-1811)³⁵ que revient la première place en matière de création funéraire d'importation, non seulement dans l'ensemble des territoires sous domination bernoise³⁶, mais aussi ailleurs, en terres réformées (Neuchâtel³⁷, Bâle³⁸) et catholiques (Fribourg³⁹). Les seules signatures qu'on leur connaît se trouvent d'ailleurs sur des tombeaux situés hors de la République (Bâle, Torny-le-Grand), comme si cette «publicité» n'était utile que hors les frontières des terres de Leurs Excellences. A partir des quelques monuments signés ou attestés et en se fondant sur des considérations d'ordre stylistique, iconographique et matériel, une quarantaine de monuments peuvent être rapprochés de la manière de Funk I, dont une dizaine en terres vaudoises⁴⁰. Son atelier traite vraisemblablement cette production de manière sérieuse, mais non sans variations et généralement avec un souci sensible de la qualité. Toutefois, l'étude iconographique de ce corpus montre le recours répétitif à des motifs en nombre restreint presque toujours traités dans de l'albâtre ou du marbre blanc, l'inscription étant dorée avec soin. Johann Friedrich Funk II continue cette production funéraire dans un genre tout différent, marqué par les formes qu'il avait découvertes lors d'un long séjour à Paris (1766-1775) auprès, entre autres, de Louis Claude Vassé (1716-1772), sculpteur du roi et professeur à l'Académie des Beaux-Arts. On sait que le Bernois se fait la main en copiant une figure imaginée par Vassé pour le tombeau du roi Stanislas à Notre-Dame-de-Bon-Secours de Nancy⁴¹. Ce grand monument, érigé en 1775-1778 par Félix Lecomte après la mort de Vassé – dont il était aussi l'élève –, se présente sous la forme d'une pyramide devant laquelle le défunt pose, à demi couché, sur son sarcophage. Cette inspiration antique se retrouvera fréquemment dans la production de Funk II et le différenciera de manière très visible des œuvres, même tardives, de son père. Certains monuments bernois, bâlois et fribourgeois sont signalés par l'historiographie – en particulier par Hermann von Fischer – comme étant de sa main, quelques-uns étant par chance signés ou clairement attestés⁴² ; dans le domaine vaudois, on en est réduit à des conjectures.

En matière funéraire, le «centre» que représente l'atelier Funk à Berne prend une ampleur tout autre que celle des

27. ACV, P Cerjat (I) A 409, correspondance diverse 1712-1821.

28. Fontannaz 2006, p. 184.

29. A ce sujet, Grandjean 1981, pp. 355-357.

30. Et plus tard les armes des baillis sur la terrasse de la même église.

31. Lüthi 2006, pp. 93-94.

32. Grandjean 1963.

33. Thoune, église paroissiale, Beat Ludwig von May († 1748) (Fallet 1970).

34. Lüthi 2006, p. 95 ; on peut ajouter à cette liste le monument de Ropraz cité ci-dessus.

35. A leur sujet : Fischer 2001.

36. Lüthi 2008. Cantons de Berne, d'Argovie et de Vaud actuels.

37. Voir ci-dessous p. 192.

38. Fischer 2001, pp. 162-163.

39. Brodard, Christen 2010b.

40. Voir ci-dessous pp. 116-118.

41. Fischer 2001, p. 239.

42. Schweizer 1985, pp. 217-218 ; Fischer 2001, pp. 251-255 ; Brodard, Christen 2010b.



Fig. 41. Vevey, église Saint-Martin, monument de Pierre Signoret († 1738) (Photo Laurent Dubois).

Lieu	Date de mort	Défunt	Artiste	Attestation	Bibliographie
Moudon	1702	Albert de Graffenried	Sculpteur de Berne	Archives	Grandjean 1988
Lausanne, cathédrale	1710	Abraham de Crousaz	Carl Fröhlicher, de Fribourg	Signature	Grandjean 1988 ; <i>Destins de pierre</i> 2006
Oron	1716	Wilhelm Berseth	Jean-Baptiste Lemb, Vevey	Signature	Grandjean 1988
Moudon	1720	Jean-François Cerjat	David Matthey-Doret, Vevey	Signature	Grandjean 1988
Vevey	1738	Jean-Martin Couvreur de Desckerberg	David III Doret, Vevey	Archives	Brodard, Christen 2010a
Lausanne, cathédrale	1750	Jean-Pierre de Crousaz	Louis Dupuis, « Parisien », sans doute à Lausanne	Archives	Grandjean 1988 ; <i>Destins de pierre</i> 2006
Torny-le-Grand (FR)	1751	Jean-Frideric de Diesbach	Johann Friedrich Funk I, Berne	Signature	Brodard, Christen 2010b
Berthoud (BE)	1761	Johann Rudolf Gruner	Johann Friedrich Funk I, Berne	Archives	Schweizer 1985 ; Fischer 2001
Bâle, cloître de la cathédrale (BS)	1779	Isaak Hagenbach	Johann Friedrich Funk II, Berne	Signature	Fischer 2001
Bümpliz (BE)	1779	Abraham Samuel Lombard	Johann Friedrich Funk II, Berne	Signature	Fischer 2001
Lausanne, cathédrale	1781	Catherine Orlow	Jean-Baptiste Troy, Jean-François Doret, Vevey	Archives	Grandjean 1988 ; <i>Destins de pierre</i> 2006
Bâle, Sankt-Peter (BS)	1782	Daniel Bernoulli	Johann Friedrich Funk II, Berne	Signature	Maurer 1966 ; Fischer 2001
Hindelbank (BE)	1788	Albrecht Friedrich von Erlach	Johann Friedrich Funk II, Berne	Archives	Fischer 2001
Berthoud (BE)	1790	Johann Rudolf Wurstemberger	Johann Friedrich Funk II, Berne	Archives	Schweizer 1985
Assens	1815	Baronne d'Olcach	Jean-François Doret, Vevey	Archives	Grandjean 1988

Monuments conservés signés ou dont l'auteur est attesté par les archives.

Doret à Vevey ou de l'atelier anonyme représenté par les monuments repérés de part et d'autre du lac de Neuchâtel, dont l'amplitude demeure régionale. L'atelier Funk est à l'origine d'une production exportée sur des dizaines, voire plus d'une centaine de kilomètres à partir de Berne. S'il n'est pas trop étonnant de retrouver ces monuments funéraires dans les territoires soumis où ils servent, entre autres signes, à marquer la domination politique de Leurs Excellences (il s'agit presque exclusivement de tombeaux de baillis et de membres des familles patriciennes bernoises), leur apparition au-delà des frontières de la République a de quoi surprendre. Le recours à Funk pour le monument d'un Fribourgeois prestigieux, Jean-Frideric de Diesbach, témoigne dès lors avant tout de la qualité de cet artiste,

réputé pour sa production funéraire et dont on ne trouve pas d'équivalent sur place (fig. 111). Que les Jésuites fassent appel pour les retables de leur église Saint-Michel de Fribourg aux deux ateliers sis en terres réformées de Doret et de Funk au milieu du XVIII^e siècle⁴³ atteste bien, à notre sens, de la primauté à cette époque de la qualité artistique sur les considérations d'ordre confessionnel. L'émigration massive de huguenots en Suisse impliquant l'installation de nombreux artistes et artisans français vers 1700, mais aussi le goût plus marqué des patriciens pour des formes nouvelles, vues lors de leur service à l'étranger, modifient en profondeur le contexte de la commande

43. Strub 1959, pp. 119-122 ; Bissegger 1980a.

artistique dans les parties occidentales de la Confédération, au moins jusqu'à Berne⁴⁴, ce dont semble témoigner aussi la production de monuments funéraires.

Prix et dimensions

La question de la commande pose celle, plus prosaïque, du coût d'un monument funéraire, auquel est aussi liée celle de ses dimensions. A ce propos, il faut souligner une lacune archivistique tout à fait intrigante. Plusieurs livres de raison donnent en effet de nombreuses informations sur les frais engendrés par le décès d'un proche et même parfois sur le déroulement des cérémonies qui accompagnent la mort à sa dernière demeure. Chaque linceul, chaque chandelle, chaque vêtement est ainsi comptabilisé avec soin, faisant parfois même l'objet d'une rubrique spécifique. En revanche, à notre connaissance, la commande et le paiement d'un monument funéraire n'apparaissent que très rarement dans les sources vaudoises. A peine peut-on citer le paiement d'une somme assez considérable (60 livres) fait en 1739 par Victor de Gingins à Jean-François Calame pour «la pierre de marbre noir qu'il doit poser dans l'Eglise de Payerne pour le compte de Mr le Gouverneur»⁴⁵. Inconnu par ailleurs, il est impossible de déterminer si ce Calame, cité comme marbrier, exécute la sculpture ou l'incision de la dalle (non conservée), ou s'il est seulement le fournisseur du matériau. Dans les quelques autres cas connus (ateliers Funk et Doret), le marbrier s'assimile souvent au sculpteur, mais il ne s'agit pas forcément d'une règle générale. Quant à Jean-Pierre Descombes, maçon à La Sarraz et sans doute exploitant d'une des carrières de calcaire du lieu, il n'est attesté que pour «lever la pierre de la tombe» au temple avec son frère au moment de la descente du cercueil de Daniel-Henri de Chevilly dans le caveau familial, et non pas pour créer un nouveau monument⁴⁶. Ce travail n'est payé que 2 livres, le cercueil en ayant coûté 9⁴⁷.

La somme payée à Calame semble représenter le prix moyen d'une dalle funéraire au XVIII^e siècle; en effet, l'inventaire de l'atelier de Johann Friedrich Funk I réalisé à sa mort en 1775 révèle qu'une dalle de marbre coûte

20 couronnes⁴⁸, soit 66,65 livres de Berne ou 75 livres de Lausanne⁴⁹; la «pierre de marbre noir» est peut-être de qualité moindre que celle de Funk, ceci expliquant un prix plus bas, à moins que cela ne soit un effet de l'inflation⁵⁰. Le même inventaire en donne les dimensions: 6,5 pieds de long, 3,5 pieds de large, 1 pied d'épaisseur, ce qui revient en mesures métriques à 190,6 cm, 102,6 cm et 29,3 cm⁵¹, soit grosso modo les dimensions des dalles contemporaines conservées en terres vaudoises, à taille humaine donc⁵².

Les monuments plaqués et adossés ont des dimensions bien plus variées, allant d'un mètre et demi de hauteur pour les plus modestes à près de trois mètres pour les plus monumentaux⁵³. Ces dimensions restent toutefois bien en deçà des tombeaux les plus célèbres au XVIII^e siècle, comme ceux du maréchal de Saxe en l'église Saint-Thomas de Strasbourg par Jean-Baptiste Pigalle ou des archevêques Armand de Montmorin et Henri-Oswald de la Tour d'Auvergne à la cathédrale Saint-Maurice de Vienne (F) par René-Michel Slodtz, qui embrassent la hauteur totale des chœurs gothiques qui les abritent et atteignent une dizaine de mètres. Dans le domaine vaudois, si l'effet est parfois impressionnant, les monuments sont en général d'une échelle assez réduite car ils sont soumis à une architecture elle-même modeste dans ses proportions.

Les matériaux

En raison des impératifs de la conservation patrimoniale, l'analyse pétrographique des monuments ne peut être menée que de manière visuelle et ne donne donc que des résultats généraux⁵⁴. A partir de ces données, on peut néanmoins dresser un aperçu général chrono-topographique de l'utilisation des matériaux.

Au XVII^e siècle, les pierres employées sont d'abord locales, à l'exemple du calcaire jaune du Jura (carrières de la région de La Sarraz sans doute) visible à Romainmôtier, Yverdon et Lausanne par exemple, ou du calcaire gris, également jurassique, réparti régulièrement autour du lac de Neuchâtel; il s'agit vraisemblablement dans certains cas

48. Fischer 2001, p. 150.

49. Selon les tables de conversion de Furrer 2010, p. 24.

50. Si elle existe, l'inflation est difficile à évaluer: une paire de chaussures de qualité moyenne coûte ainsi 66 sols lausannois de 1749 à 1787 (Furrer 2010, pp. 18 et 80).

51. Pied de Berne: 29,33 cm (Dubler [version du 28.07.2009]).

52. A titre d'exemple: Payerne, Anne-Charlotte de Gingins († 1739): 193 x 89 cm; Chêne-Pâquier, Albert Müller († 1751): 190 x 90 cm; Romainmôtier, Ursule-Elizabeth de Luternau († 1782): 193 x 93,5 cm.

53. Vevey, Saint-Martin, Pierre Seignoret († 1738): 214 x 113 cm; Yverdon, Heinrich Friedrich Fischer († 1753), 240 x 180 cm; Lausanne, cathédrale, Samuel Constant de Rebecque († 1756): 286 x 208 cm; etc.

54. Rousset 2010.

44. *Le refuge huguenot en Suisse* 1985; Fontannaz 1998a.

45. ACV, P Château de La Sarraz, C 384, Livre de raison de Victor de Gingins, seigneur de Moiry, 1733-1756, 13 juin 1739. Le défunt est Henri de Gingins, seigneur de Moiry (1665-1739).

46. ACV, P Château de La Sarraz, C 364, Comptes de Mme de Chevilly, 1724-1736, 13 février 1724.

47. ACV, P Château de La Sarraz, C 364, Comptes de Mme de Chevilly, 1724-1736, 1^{er} février 1724. Selon la généalogie de Maxime Reymond, il décède le 23 décembre; l'ensevelissement a donc lieu plus d'un mois après sa mort (Reymond 1927, p. 129).

de la pierre dénommée « marbre de Concise » aux XVIII^e et XIX^e siècles⁵⁵. Dans le Chablais, l'usage des calcaires locaux, notamment du « marbre » de Saint-Triphon, est habituel durant tout l'Ancien Régime, sous des formes plus ou moins soignées : il apparaît donc sous une apparence grise et rugueuse lorsqu'il n'est pas poli, noire et lisse lorsqu'il l'a été. A Vevey, ce marbre se répand surtout au XVIII^e siècle, sous l'égide des Doret qui en exploitent les carrières. Grâce à la diffusion de leur production – et du matériau lui-même – par voie lacustre notamment, tout l'arc lémanique porte la trace de cette pierre de belle apparence, utilisée tant pour des éléments de confort (cheminées), de prestige (placages), que des monuments funéraires.

La molasse est en revanche peu employée ou, du moins, rarement conservée, car elle est très fragile et sensible à l'humidité, ce qui la rend peu propice à la création de dalles ou de stèles posées à même le sol. On connaît bien sûr de nombreuses exceptions, à l'instar des deux dalles du temple d'Avenches († 1717 et † 1733), celle de Ropraz († 1725), celle de Samuel Ludwig von Wattenwyl à Payerne († 1745), attribuable à Funk I, et, sans doute, de nombreuses autres disparues lors des réfections de temples. Toutefois, de manière générale, ce grès tendre semble faire place dans la deuxième moitié du XVIII^e siècle aux pierres dures (calcaires), sans doute perçues comme plus nobles puisqu'elles se rapprochent de l'aspect du marbre. Ce phénomène est parallèle à celui de la disgrâce progressive de la dalle et de la multiplication des monuments adossés ou plaqués. La production de Johann Friedrich Funk I est éloquent à cet égard : dès 1749, le sculpteur établit une scierie à la Matte, à Berne, pour son propre compte. Il semble dès lors se détourner de la molasse pour les monuments funéraires au profit de marbres notamment de l'Oberland bernois (Grindelwald, Oberhasli, etc.) et, au même moment, sa production de dalles fait peu à peu place à celle de monuments dressés. D'autres matériaux sont parfois utilisés pour des monuments plus modestes : ainsi, le grès coquillier de la Molière est employé à quelques reprises au XVIII^e siècle, notamment à Villarzel – soit à une dizaine de kilomètres de la carrière : la proximité géographique explique sans doute l'emploi de cette pierre bien peu propice à la sculpture et à l'incision.

De ce bref inventaire, on retiendra que dans certains cas, le matériau peut s'avérer utile dans la constitution d'un faisceau d'indices amenant à une attribution

artistique. Un marbre du Chablais dirigera le regard vers les ateliers veveysans et notamment vers celui des Doret, alors qu'un marbre noir exogène, alpin, pourra suggérer une production des Funk. Pourtant, aucune systématique ne s'impose : l'analyse pétrographique du monument lausannois de Ludwig von Wattenwyl († 1769), attribuable à Funk, donne à penser que le marbre noir provient contre toute attente de Saint-Triphon⁵⁶... La prudence s'impose donc.

55. Ce marbre est présent dans les collections géologiques du XVIII^e siècle, notamment dans celle de l'atelier Funk (Fischer 2001, pp. 297 et 308) ; il est aussi cité dans les ouvrages de sciences naturelles (Davila 1767, p. 44, qui présente dix-huit marbres de Suisse). Exploitées dès l'époque romaine, les carrières de Concise semblent toujours en fonction au début du XIX^e siècle (Picot 1819, p. 473).

56. *Destins de pierre* 2006, cat. 36.

Analyse morphologique, typologique et stylistique

Dave Lüthi, avec une contribution d'Alessio Christen et Adrien Gaillard

Existe-t-il un tombeau typiquement vaudois ? À la question ouvrant ce chapitre, on peut sans aucun doute répondre par la négative. Contrairement à d'autres régions ou à d'autres villes de Suisse, le territoire vaudois ne se caractérise pas par une production funéraire unifiée, dont les modèles perdurant sur une longue période seraient pratiqués par plusieurs sculpteurs ou ateliers, comme c'est sans doute le cas à Berne et à Bâle aux XVII^e et XVIII^e siècles. Pourtant, en comparaison avec d'autres corpus helvétiques, cet ensemble de monuments se particularise malgré tout par une certaine constance dans les choix formels opérés, comportant des variantes régionales, sortes de sous-groupes aisés à caractériser, mais dont les éléments topiques se retrouvent de manière plus générale dans tout le territoire. Ces caractéristiques se retrouvent sur une bonne partie du Plateau d'ailleurs, en tout cas dans les nombreux bailliages soumis à l'autorité bernoise, des portes de Genève à l'Argovie protestante et, quelquefois aussi en terres fribourgeoises ; on constate en revanche des différences marquées avec la principauté de Neuchâtel et surtout avec le Jura et le Valais qui font sans conteste partie d'autres sphères d'influence, tournées vers le Nord (Bâle et, au-delà, les Flandres), le Sud et l'Est (arc alpin, Italie).

Si l'on raisonne en termes topographiques et diachroniques, on remarque que si les centres urbains sont plus rapidement sensibles aux modèles « topiques » (cela dès la seconde moitié du XVII^e siècle), il faut attendre les années 1730 pour que les « disparités » régionales s'estompent et que des individualités artistiques se fassent jour, au détriment des artisans et des modèles des périodes précédentes. Ce phénomène caractérise de manière bien plus générale la création artistique suisse de l'époque, notamment architecturale ; ainsi, dans une perspective de mise en relation de la microhistoire de l'art que représente celle des monuments funéraires avec une histoire de l'art suisse plus générale, le corpus vaudois peut être lu comme représentatif du changement paradigmatique de la « scène » artistique

autour de 1700. Ne perdant en rien sa signification sociale première, il gagne en revanche un statut artistique auquel il n'était pas souvent destiné auparavant. C'est de cette modification formelle, de ses modèles et de ses enjeux dont il sera question ici.

Une typologie tripartite

En matière d'évolution globale des formes, on peut rappeler ici brièvement l'analyse formulée à propos des monuments funéraires de la cathédrale de Lausanne, qui reste valable pour l'entier du corpus vaudois¹.

Dès la fin du XVI^e siècle, la dalle funéraire, principal type hérité du Moyen Âge, réapparaît après une interruption d'un demi-siècle consécutive à la Réforme ; elle redevient pour une centaine d'années le principal moyen de commémorer le souvenir de défunts dans les édifices religieux. La dalle rectangulaire, d'environ un mètre sur deux, bordée d'un cadre définissant une plage centrale souvent en creux, est assez généralisée. Dans un premier temps, le cadre porte fréquemment tout ou partie de l'inscription dans la tradition tardo-médiévale, alors que le centre, occupé anciennement par les armoiries seules, est peu à peu investi par l'épithète qui s'y développe avec une certaine emphase dès les années 1670. Unifiée dans sa formulation, l'inscription apparaît également unifiée dans la plage centrale de la dalle dès 1700, alors que le cadre devient lisse, à de rares exceptions près (fig. 42). La dalle sans cadre existe aussi et perdure durant toute la période ; souvent de facture plus modeste, elle est occupée presque intégralement par l'épithète qu'interrompt parfois le blason du défunt. Souvent maladroite au XVII^e siècle – il s'agit vraisemblablement de productions locales dues à des tailleurs de pierre sans grande expérience en matière de

1. Lüthi 2006.



Fig. 42. Châtillens, église réformée, monument de Johanna Magdalena von Wattenwyl († 1700) (Photo Laurent Dubois).

sculpture et d'incision épigraphique –, la dalle sans cadre connaît un regain de faveur à la fin du XVIII^e siècle, où elle est traitée avec soin, l'inscription à l'antique, dorée, lui conférant toute sa valeur. Il faut relier cette modestie apparente non plus à des artisans de deuxième ordre, mais plutôt à des ateliers sensibles à ce retour à l'antique et à cette simplicité que l'histoire de l'art qualifiera de néo-classicisme. Simple support d'une épitaphe qui, dans le domaine funéraire protestant, apparaît à nouveau comme essentielle, la dalle retrouve un sens qu'elle avait perdu un temps durant lorsqu'elle imitait les monuments adossés portant toute une série de symboles iconographiques éloignés de la sobriété des origines, la seule pouvant prétendre se rapprocher des idéaux des réformateurs.

Les premiers monuments dressés apparaissent au milieu du XVII^e siècle, sous la forme d'édicules plus ou moins développés². Ils permettent une frontalité du texte et des armoiries que la dalle n'offre pas et, évidemment, une monumentalité toute différente. Il n'est donc pas étonnant que les plus anciens de ces monuments s'inspirent de l'architecture antique (édicule à colonnes et frontons) ou maniériste (édicule coiffé d'un fronton brisé ou partiel), formes bien répandues alors dans toutes sortes de contextes (portails architecturés, monuments commémoratifs, décors peints, etc.). La ressemblance entre ces monuments funéraires et d'autres éléments liés eux à l'architecture est alors particulièrement frappante, à l'instar du monument d'Albrecht von Büren († 1685) à l'église paroissiale de Payerne (fig. 43), très proche dans sa forme à fronton cintré ainsi que par sa modénature vigoureuse et soignée de la cheminée de la maison de Watteville à Praz (Vully-le-Bas, FR), non loin de là donc, datée de 1675 environ³. Dans le dernier quart du siècle, ce type de monument évolue vers une forme moins « architecturale » et plus directement inspirée de la dalle, au moins dans sa bipartition : il n'est ainsi pas rare qu'il simule des dalles relevées et couronnées d'un amortissement plus ou moins complexe remplaçant le fronton classique des édicules antérieurs⁴. La production bernoise « bipartite » des années 1730-1770 portant des motifs iconographiques dans sa partie haute, de part et d'autre des armoiries, au-dessus d'un linceul simulé où est incisée l'épitaphe, forme l'aboutissement de cette tendance non architecturée dressée et, donc, plus strictement funéraire puisqu'elle ne se confond plus qu'avec elle-même. Durant un temps, dalles et monuments dressés se servent d'une forme presque unifiée, universelle, applicable à toutes les situations. On verra plus bas que la production semble être le fait d'un atelier bernois détenant un quasi-monopole sur cette production standardisée, celui des sculpteurs Funk.

Les monuments de cette époque n'entrant pas exactement dans cette catégorie dominante s'en rapprochent souvent⁵; ceux qui s'en éloignent apparaissent comme autant d'exceptions à une « règle » formelle imposée peu ou prou par les Bernois et imprimant de sa marque l'intérieur des temples. Ils peuvent aussi témoigner de la

2. Notamment : Coppet, Daniel de Bellujon († 1630); Lausanne, cathédrale, Barbara Widenbach († 1652); Staufberg, près de Lenzbourg, Johann Friedrich von Hallwil († 1637); Spiez, Franz Ludwig von Erlach († 1651); Gerzensee, monument anonyme, daté 1660. Genève, Saint-Pierre, Agrippa d'Aubigné († 1630).

3. Schöpfer 1989, p. 376.

4. Nyon, Dorothea von Wattenwyl, réalisé vers 1674; Moudon, Albert de Graffenried († 1702).

5. Voir la discussion sur les monuments « à la manière » de Funk dans Lüthi 2008.

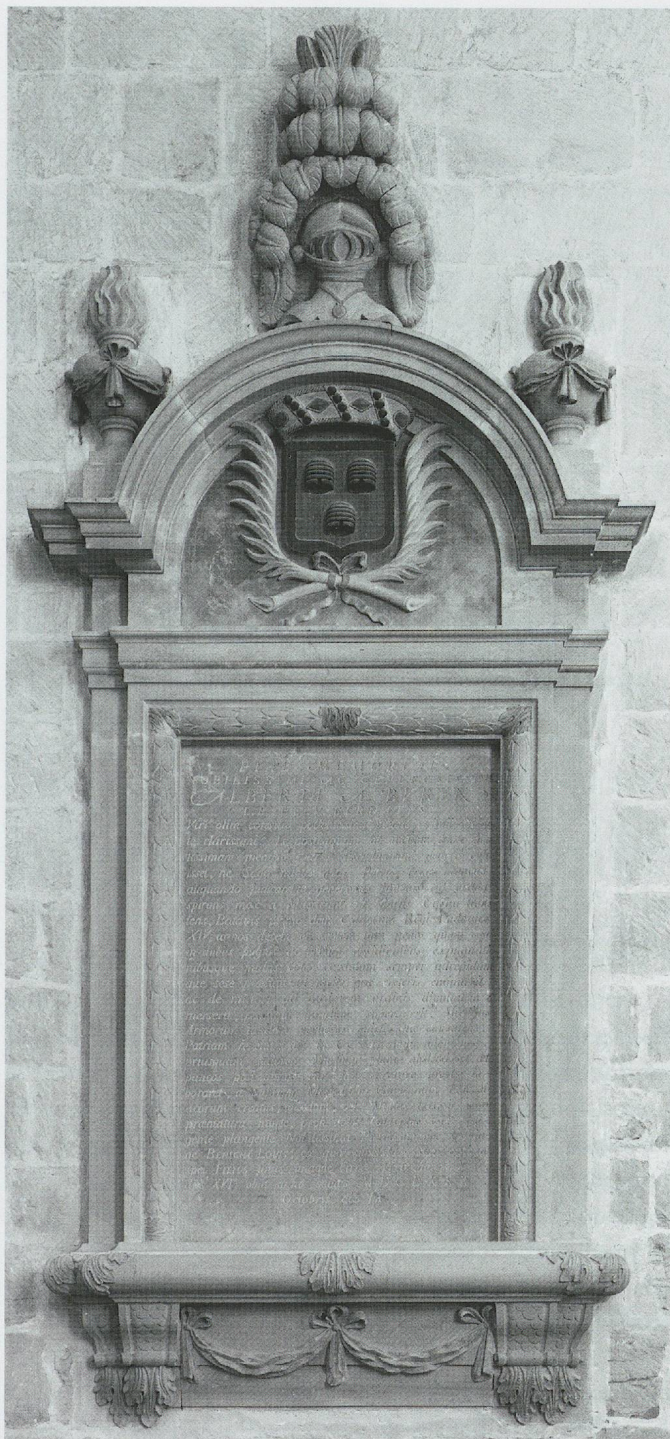


Fig. 43. Payerne, église paroissiale, monument d'Albrecht von Büren (†1685) (Photo Claude Bornand).

vitalité de centres régionaux dont la production s'oppose ou, du moins, résiste au modèle dominant. Vevey représente un cas particulièrement parlant à cet égard comme on le verra.

Le troisième type majeur est celui du monument indépendant de la paroi, dressé comme une sculpture dans l'église. Beaucoup plus rare que les précédents, il se cantonne à quelques exemples datant de la fin du XVIII^e siècle,

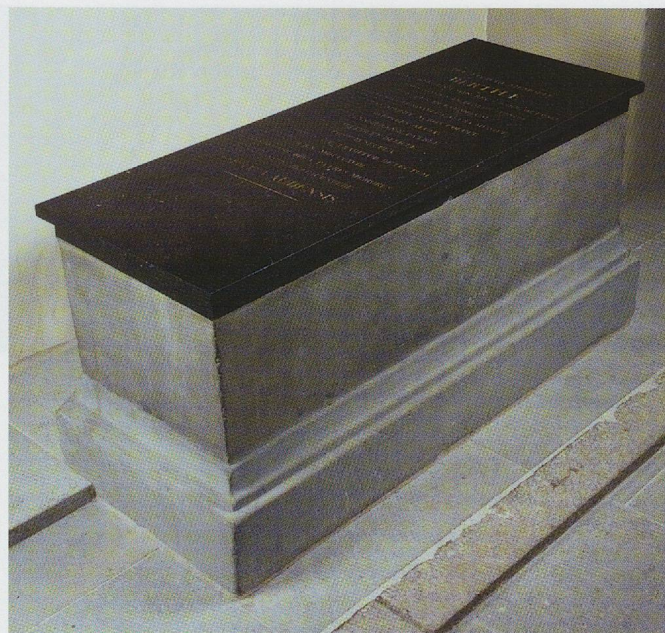


Fig. 44. Payerne, église paroissiale, sarcophage commémoratif de la reine Berthe (1817) (Photo Laurent Dubois).

qui marquent un retour évident aux modèles antiques que sont l'urne et le sarcophage. La plupart d'entre eux – en l'occurrence, trois urnes et un sarcophage – se situent à la cathédrale de Lausanne et sont dus à des artistes de renom, régionaux ou internationaux. Hormis ces exemples, seules deux autres urnes sont à mentionner, plus réduites dans leur ambition (elles s'appuient à la paroi et, dans un cas, s'y engagent) (fig. 77)⁶, auxquelles on peut ajouter le sarcophage commémoratif de la reine Berthe, à l'église paroissiale de Payerne (1817) – qui est en fait une dalle de marbre noir surélevée sur un piédestal de molasse (fig. 44). Cette prise d'indépendance du monument funéraire par rapport à l'architecture permet aux artistes de donner plus d'ampleur et de monumentalité à leurs réalisations, dont certaines seront visitées et admirées par le tourisme naissant⁷. Toutefois, l'état d'esprit général est de plus en plus réfractaire aux inhumations dans les églises, pour des raisons à la fois égalitaires et hygiénistes, on l'a vu. La loi vaudoise de 1804 porte un coup d'arrêt presque total à cette tradition séculaire et l'art funéraire connaîtra une période de sommeil (toute relative)⁸ avant de renaître dans les cimetières

6. Copper, Louis-Antoine Curchod et Magdelaine d'Albert, monument élevé en 1786; Begnins, Hortense Lombard (†1794).

7. Robbiani, Kirikova 2006, p. 113.

8. Si l'urne de Henriette Canning à la cathédrale de Lausanne, érigée en 1823, peut être lue comme l'ultime monument de tradition néoclassique, le tombeau contemporain de Jeannette Allott au cimetière du Calvaire (Lausanne), dû à Henri Perregaux pour son édicule néogothique et à John Gibson pour la stèle sculptée (ange pleurant), représente l'avant-garde du monument cémétierial en terres vaudoises. Il a disparu lors de la désaffectation du cimetière en 1965, comme

dès le milieu du XIX^e siècle, délivré cette fois de la plupart des contraintes qui le définissaient auparavant⁹.

Le XVII^e siècle : des productions locales ?

S'il n'est guère possible de rattacher les rares dalles du XVI^e siècle à un quelconque courant en raison de leur modestie, plusieurs monuments du siècle suivant forment de petits ensembles dont le ou les auteurs restent anonymes. Leurs caractéristiques formelles indiquent cependant une certaine indépendance créative, non sans maladresse parfois, qui annonce le souci croissant des commanditaires de faire exécuter des monuments d'une certaine qualité artistique ou, du moins, épigraphique. Leur regroupement est généralement topographique, laissant penser qu'un atelier local de tailleur de pierre ou de maître maçon produit, sur une durée plus ou moins longue, une série de monuments. Le groupe des dalles datant des années 1660-1670 et qu'on retrouve autour du lac de Neuchâtel (Yverdon, Grandson, Colombier, Morat, Môtier) en est le plus évident, même s'il pose la question pour l'instant sans réponse de l'emplacement de l'atelier¹⁰. A Romainmôtier, plusieurs dalles portant des motifs de fleurs (ou de soleils), a priori très vernaculaires, forment aussi un petit groupe régional cohérent. L'ensemble conservé au cimetière d'Aigle dans des conditions regrettables – les dalles sont appuyées au mur du cimetière sans aucun abri depuis la dernière restauration de l'église – se constitue de dalles en calcaire dont la datation s'étend sur trois quarts de siècle (1650-1724) ; plusieurs caractéristiques leur donnent un air commun : outre le matériau, il s'agit de l'usage fréquent de la taille d'épargne et, pour certaines, d'un relief assez vigoureux des modénatures. Même si plusieurs d'entre elles tentent la récupération de motifs iconographiques caractéristiques de leur temps – crâne, lampe d'éternité, linceul simulé, etc. –, elles restent dans leur ensemble assez archaïsantes et, parfois, joliment naïves. Quelques dalles du dernier tiers du XVII^e siècle conservées à Saint-Martin de Vevey, plus ou moins sommaires selon les cas, semblent aussi issues d'un même atelier anonyme.

L'absence totale de mentions concernant les auteurs de ces monuments laisse toutefois planer de nombreux

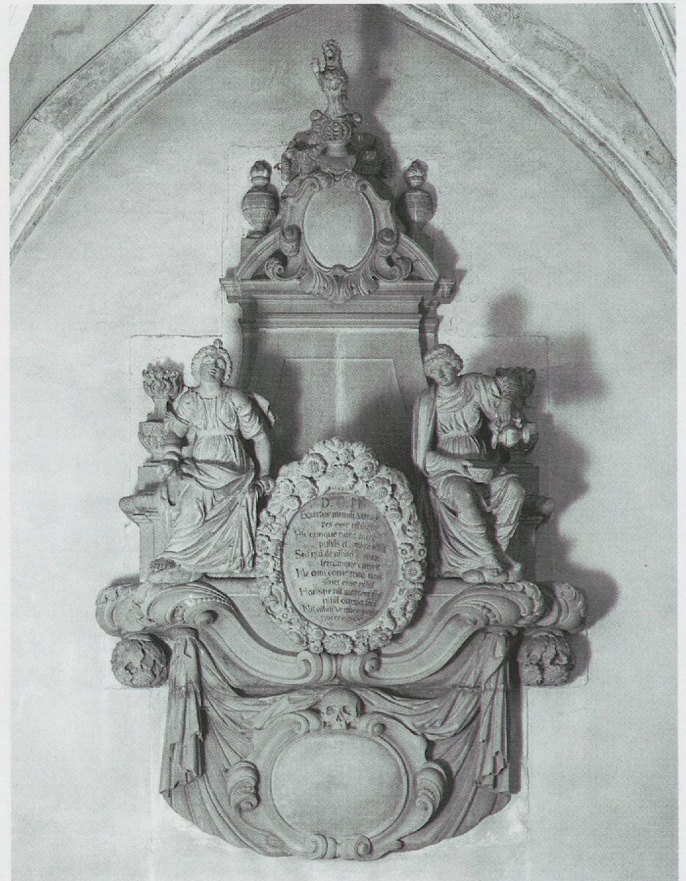


Fig. 45. Orbe, église réformée, monument anonyme (autour de 1700) (Photo Claude Bornand).

doutes. Seule l'approche visuelle permet d'appréhender ce corpus vaste mais pas assez uniforme pour qu'il fournisse une vision raisonnée de l'art funéraire à cette époque en terres vaudoises. C'est d'ailleurs sans doute cela qu'il faut retenir : la diversité et la simplicité des modèles employés. Les courants internationaux ne semblent guère toucher la production d'œuvres funéraires pour lesquelles seules l'inscription et les armoiries suffisent à leur faire remplir leur fonction mémorielle.

Une rupture fondamentale s'opère autour de 1700, époque à laquelle, sous la double impulsion du refuge huguenot, résultant de la révocation de l'Edit de Nantes par Louis XIV en 1685, et du retour au pays des patriciens ayant servi ce roi – ou d'autres – en tant que militaires, les modèles européens, français en particulier, deviennent la norme pour la partie la plus fortunée de la population. Châteaux, temples, maisons bourgeoises mêmes optent pour des formes parisiennes, qu'elles concernent le plan, l'architecture ou le décor peint ou sculpté. Ces formes sont transmises en Suisse soit par le biais de gravures, soit par les constructeurs eux-mêmes qui commandent des plans dans la capitale française, à l'instar des projets du château de l'Isle (1696), dus à l'atelier de Jules Hardouin-Mansart, soit par des ingénieurs ou des architectes émigrés

beaucoup d'autres sans doute, faussant notre perception de cette période de production funéraire, très mal conservée (Grandjean 1965, p. 296 ; Grandjean 1981, pp. 360-361 ; Bissegger 1985, pp. 84-85).

9. Pour le domaine vaudois, voir : Chessex 1989 ; Rod, Saudan 2010a.

10. A ce sujet, voir ci-dessous la contribution d'Adrien Gaillard et Alessio Christen, ainsi que, plus loin, notre propre contribution sur les monuments du canton de Neuchâtel, pp. 185-196.

Fig. 46. Payerne, église paroissiale, monument de Karl Dachselhofer († 1700), détail (Photo Laurent Dubois).



comme Jean Vennes et Guillaume Delagrange, mais aussi Joseph Abeille, appelé quant à lui par la Ville de Genève. Le domaine funéraire témoigne lui aussi de la mutation rapide du référent culturel qui s'opère alors.

Les tombeaux monumentaux autour de 1700

Alessio Christen, Adrien Gaillard

Alors qu'en terres valdo-bernoises sont produits au cours du XVII^e siècle des monuments plaqués à colonnes qui revêtent de par leur structure une pompe monumentale¹¹, la fin du siècle présente quelques exemples de retour à une sculpture funéraire allant jusqu'à la représentation de figures humaines, ce qui n'avait plus été le cas depuis le XV^e siècle. Ces spécimens sont trop rares – le monument de Karl Dachselhofer († 1700) à Payerne et le monument anonyme d'Orbe (vers 1700) (fig. 45) – et semblent avoir trop d'incidence sur la production du XVIII^e siècle pour ne pas prendre place dans une discussion sur la circulation des modèles et des artistes dans la région vaudoise.

Ils se caractérisent premièrement par une plastique très architecturée : cul-de-lampe, registre médian qui suggère le sarcophage du défunt et imposant édicule à fronton curviligne. Le registre médian en saillie tout comme le galbe des édicules ajoutent au faste parfaitement scénographié de ces monuments de près de quatre mètres sur deux et demi. Secondement, ils combinent des figures – pleurants en ronde-bosse et gisant squelettique en bas-relief à Payerne, allégories à Orbe –, des éléments de symbolique funéraire et une décoration luxuriante. Outre les pots-à-feu, la plupart de ces éléments iconographiques sont inédits dans la production funéraire vaudoise de l'époque moderne, en

particulier le squelette recouvert d'un linceul qui constitue un véritable *unicum* (fig. 46). Ils s'inscrivent en revanche dans la droite lignée des monuments plaqués qui, sous la Contre-Réforme, se multiplient en Suisse catholique – mais aussi en terres protestantes – en présentant une même ambition sculpturale¹². C'est à cette période que le Soleurois Johann Peter Frölicher réalise d'importantes commandes de sculptures funéraires, tel le monument de Johann Viktor Sury (vers 1691) dans l'église des Jésuites de Soleure (fig. 47) ou celui de Hans Jörg Wagner (vers 1692) à l'église Saint-Ours¹³. Bien qu'exceptionnelles, ces œuvres articulent de véritables programmes allégoriques monumentaux initiant un principe que l'on retrouve dans les deux monuments vaudois. Leur qualité découle d'une production puisant tantôt au Nord, tantôt en France, stimulée par le grand art louis-quatorzien et dont on peut imaginer les tenants et les aboutissants principalement à partir de la circulation de modèles gravés¹⁴. Dans le même cercle soleurois, particulièrement sensible aux modes parisiennes, Johann Wolfgang Frölicher, le frère de Johann Peter, produit une œuvre funéraire d'envergure européenne ; il travaille surtout à Francfort et à Trèves. Son cas illustre une circulation des artistes suisses qui n'est pas sans conséquence dans la production locale de tombeaux d'un point de vue formel. A ce titre, on a émis des hypothèses quant à une formation de Johann Wolfgang aux Pays-Bas ou quant à sa fréquentation des Quellin à Anvers. Son œuvre est également rapprochée tantôt de la production contemporaine française – Jean-Baptiste Tubi –, tantôt de la grande sculpture italienne. Des personnalités de cette importance se font à leur tour le relais pour dispenser un

12. Jaccard 1992, p. 109.

13. Dans ce dernier cas, une console devait porter l'ensemble à bonne hauteur, ce qui en faisait également un monument tripartite. Erni 1977 ; Erni 1981 ; Beyer 1999.

14. On sait que, du même artiste, les colonnes-cariatides de la bibliothèque de St. Urban (LU) de 1719 sont tout à la fois d'influence flamande et probablement inspirées de motifs de candélabres de Jean Lepautre. Erni 1977, pp. 32-42 ; Erni 1981, p. 114 ; Jaccard 1992, pp. 109 et 130.

11. Il convient ici de rapprocher l'usage « aristocratique » décrit par Fontannaz pour les portails, et les monuments funéraires sous la même appellation d'« édicule » selon Grandjean. Grandjean 1988, p. 512 ; Fontannaz 1998a, p. 47.



Fig. 47. Soleure, église des jésuites, monument de Johann Viktor Sury (vers 1691) (Photo Dave Lüthi).

savoir-faire auprès d'autres sculpteurs suisses se formant dans leur atelier¹⁵. Par ailleurs, il convient de remarquer que certaines esquisses de monuments funéraires signés Johann Wolfgang offrent toutes les caractéristiques premières des plus modestes monuments vaudois: l'articulation tripartite des registres, les parties inférieures avec des médaillons, l'élément saillant central qui suggère le tombeau, ainsi que le galbe des parties supérieures¹⁶. Les acanthes et les drapés donnent l'occasion de rendre ostensible un savoir-faire sculptural. En définitive, le cas d'école des Frölicher, bien qu'il constitue un exemple rare et de premier ordre, montre la situation complexe du territoire helvétique, «double périphérie»¹⁷ qui peut articuler des référents de façon très indirecte et conjuguer la mobilité physique des artistes avec celle des modèles gravés.

Les monuments d'Orbe et de Payerne se profilent de manière complexe face à ces questions. Premièrement, ils apparaissent relativement isolés du reste de la production vaudoise et sont à coup sûr le fait de commandes de

familles patriciennes bernoises¹⁸. Il convient donc de les considérer sur une échelle plus large en les rapprochant du reste de la production de la République et des terres voisines. Le monument le plus similaire d'un point de vue formel est celui d'Anna Margaretha von Wattenwyl († 1695) à l'église paroissiale de Trachselwald (BE), commandé par son époux, le bailli Bartholomäus May. Mentionnons également le monument de Maria von Muralt († 1692) à Oberbipp (BE) qui, bien que comportant un édicule à colonnes, tend déjà vers l'organisation des monuments vaudois qui lui sont vraisemblablement postérieurs¹⁹. Ce corpus de quatre monuments en molasse se caractérise par une structure analogue. De plus, le décor y relève d'un même répertoire: dans le registre inférieur au niveau du cul-de-lampe, des volutes enserrant des chutes de drapés, des fleurons inversés et des guirlandes florales complètent l'iconographie. A noter également la récurrence du fronton armorié dont l'écu ovale dans un cuir échancré est à chaque fois timbré d'un heaume. On peut encore signaler, dans un genre quelque peu différent, le monument de Sigmund von Erlach († 1699) à Spiez (BE), plus martial d'aspect, qui utilise aussi la composition pyramidale. Cette dernière est constituée de bannières et de canons, appuyés sur une stèle centrale qu'entourent deux putti éplorés, le tout étant juché sur un sarcophage décoré d'une palme, d'une feuille d'acanthé et de lauriers.

Dans leur ensemble, ces monuments ont pu dériver de modèles du même type. La piste des gravures de Jean Lepautre semble la plus concluante à une époque où Berne connaît une véritable mode francophile²⁰. Elle ne doit pas pour autant exclure d'autres modèles possibles, comme ceux gravés par Jean Lenfant sur des dessins du sculpteur Nicolas Blasser²¹. Comme nous l'avons déjà souligné, ces emprunts culturels sont sans doute dus à plusieurs facteurs concomitants. Le refuge huguenot en premier lieu: il suffit de constater le nombre élevé de huguenots, bien souvent nobles, qui obtiennent la bourgeoisie dans le bailliage commun d'Orbe-Echallens à la fin du XVII^e siècle, pour juger de l'importance potentielle de leur impact²². En deuxième lieu, les emprunts peuvent aussi être le fait de Bernois qui ont voyagé ou servi à l'étranger, et ramené chez

18. Dans le cas du monument de Payerne, l'épithaphe fait mention de la veuve de Karl Dachschofer et de ses enfants, en tant que commanditaires. Les comptes de la gouvernance, les manaux du Conseil, ne font aucun état de commande «politique». Dans le cas du monument détérioré d'Orbe, l'identité du défunt n'a pas pu être déterminée à travers les manaux du bailliage. Néanmoins, l'épithaphe en allemand exclut la piste d'un défunt vaudois.

19. Schweizer 1974, p. 8; Kehrl 2003, pp. 40-41.

20. Préaud 1999, pp. 318-329; Lüthi 2006.

21. Debrie 1985, chap. IV; Préaud 1989.

22. ACORe, Registre du noble Conseil d'Orbe; les registres ont été dépouillés sur une fourchette chronologique de vingt ans (1688 à 1708).

15. Néanmoins, les origines du style et la formation de Johann Wolfgang demeurent discutables. Erni 1973, p. 114; Beyer 1999, pp. 12-14.

16. Beyer 1999, pl. VIII, fig. 15, pp. 73-77.

17. Castelnovo, Ginzburg 1979.

eux des gravures françaises²³. Le cas exemplaire d'une peinture allégorique réalisée par Albrecht Kauw pour le salon de réception du château des Wattenwyl à Oberdiessbach (BE) témoigne de ce phénomène d'appropriation. La peinture représente Mars revenant de la guerre auprès de Vénus, sur un modèle de Simon Vouet gravé par Michel Dorigny²⁴. En dernier lieu, les emprunts doivent être considérés à la lumière de la circulation des artistes sur le plateau bernois. Les modèles parisiens qu'ils emploient transitent avec eux dans les diverses périphéries suisses. L'usage varié des gravures de Lepautre est ainsi tout à fait évident dans les œuvres attribuées au peintre Michael Vogelsang au château de Wangen an der Aare (BE) – en 1683, décor en trompe-l'œil de la chancellerie –, avec les plafonds peints du château de Waldegg près de Soleure, vers 1685, mais aussi pour la cheminée de la maison de Watteville à Praz (FR), vers 1675, pour ne citer que quelques exemples bien étudiés²⁵.

Les monuments d'Orbe et de Payerne semblent avoir une certaine filiation dans la production régionale, comme avec le monument d'Albert de Graffenried († 1702) à Moudon, dû à un sculpteur de Berne²⁶. Le schéma tripartite y est issu des mêmes modèles, ainsi que l'iconographie d'une manière générale, et certains détails comme les volutes enserrant des chutes de drapés. Mais leur principal impact est ailleurs: ils prouvent par leur existence même que les modèles culturels dominants s'imposent face au dogme réformé et aux contraintes imposées par les édits somptuaires. Comme à Genève à la même époque²⁷, la transgression est de moins en moins rare. Après 1700, le domaine funéraire n'est plus le même et la rigueur qui le caractérisait auparavant fait place à des compositions plus expressives qui, sans être outrées, permettent aux sentiments de s'exprimer de manière plus personnelle, à l'instar des épitaphes qui les accompagnent.

AC, AG

1700-1770: de l'invention à l'uniformisation

La phase de transition qui marque le passage au nouveau siècle ouvre dans une certaine mesure les yeux des contemporains sur la production funéraire européenne. Dès lors s'opère la lente disparition des modèles « traditionnels » remontant au XVII^e, voire au XVI^e siècle, la dalle au sol étant



Fig. 48. Romainmôtier, église abbatiale, le double monument de Samuel Jenner († 1779) (Photo Laurent Dubois).

de plus en plus fréquemment remplacée par un monument dressé, qu'il soit adossé ou plaqué. En fait, la dalle ne disparaît pas, mais elle est désormais d'une très grande simplicité, et seul le monument dressé, qui l'accompagne et la signale, attire l'attention. Si ce dispositif double devait être assez fréquent à l'origine, la plupart des dalles, sans doute usées, ont disparu lors des rénovations de temples. Il en reste quelques exemples conservés à Romainmôtier, à Rougemont et à Saint-Martin de Vevey²⁸, dont cet exemple précisant que « SOUS CE MARBRE / REPOSE LE CORPS / DE / NOB(LE) JEAN MARTIN COUVREU / DE DECKERSBERG / DONT L'EPITAPHE EST CY DESSUS ». Dans certains cas, le monument mural semble redoubler de monumentalité comme pour faire oublier l'indigence de la dalle qu'il complète. A Romainmôtier, le double monument de Samuel Jenner († 1779) joue quant à lui la complémentarité: les matériaux, les formes et le

28. Il ne reste plus que quelques rares exemples de ce doublement de l'objet funéraire: Rougemont, Brandolf von Graffenried († 1718); Vevey, Jean-Martin Couvreur de Deckersberg († 1738) et Pierre Seignoret († 1738); Romainmôtier, Samuel Jenner († 1779).

style sobre et froid concourent à lier visuellement les deux éléments d'un seul tombeau (fig. 48).

Ce qui caractérise le monument valdo-bernois au XVIII^e siècle, c'est d'abord, on l'a dit, sa prise d'indépendance face au modèle traditionnel mais aussi, et surtout sans doute, face au modèle français en faveur vers 1700. Sous l'impulsion de quelques ateliers vraisemblablement, le monument plaqué, plus rarement adossé, devient la règle pour une grande majorité de cas ; en terres vaudoises, les exceptions sont dues à deux sculpteurs étrangers, le Français Louis Dupuis²⁹ et le Berlinoise Johann August Nahl, auteur probable de l'étonnant monument de Heinrich Friedrich Fischer († 1753) à Yverdon (fig. 49). Dans le cas du monument plaqué, on constate une sorte de mutation de la dalle dont la forme et la morphologie sont reprises et adaptées à ce nouvel emplacement, sans que la position relevée en change fondamentalement la forme. Des dizaines de monuments se présentent dès lors comme des stèles de marbre noir, bipartites, présentant les armoiries du défunt dans leur partie haute, sous un couronnement évoquant un fronton (mais traité sous forme de volutes affrontées en général, parfois de trophées d'armes) et, sur les deux tiers inférieurs de la surface de marbre, l'épithaphe, très fréquemment incisée sur un linceul simulé avec plis, franges et éléments de suspension (rubans, crochets). Un socle chantourné, portant des motifs iconographiques et parfois les armoiries, sert de piédestal à la composition lorsqu'elle est développée. Les éléments fondamentaux de ce type (bipartition, apparition d'une surface spécifique comme support de l'épithaphe) apparaissent bien plus tôt sur les dalles, au début du XVII^e siècle déjà, on l'a vu³⁰, mais ils sont alors contenus dans un cadre strictement rectangulaire. Cette manière de « remplir » la dalle s'impose autour de 1700³¹ et connaît une belle fortune jusqu'aux années 1730, époque à laquelle elle se reporte aussi sur les monuments muraux³². Les dalles plus récentes renoncent souvent à cette morphologie qui semble désormais appartenir au monument dressé, voire même le définir. Il s'agit vraisemblablement d'un schéma traditionnel, largement répandu dans l'Europe entière³³, et dont il ne semble pas exister



Fig. 49. Yverdon, temple, monument de Heinrich Friedrich Fischer († 1753) (Photo Laurent Dubois).

de modèle savant³⁴, mais qui résulte plutôt de la reprise sans rupture de la morphologie des dalles tardo-médiévales et de leur adaptation à la fois économe et ingénieuse à des besoins commémoratifs nouveaux. C'est toutefois grâce à son adoption et à sa diffusion durant près de trente ans par l'atelier bernois Funk que ce type de monuments apparaît a posteriori comme l'un des ensembles majeurs de son temps en Suisse, dont l'uniformité permet de constituer une série cohérente cette fois-ci qui mérite, une fois encore, d'être présentée.

La production funéraire de Johann Friedrich Funk I

Sans reprendre l'entier du dossier, notamment la question délicate de l'attribution des monuments que nous avons traitée ailleurs³⁵, on peut rappeler dans ses grandes lignes

29. Edicule monumental à colonnes, composition pyramidale, etc. (*Destins de pierre* 2006, cat. 34, 35).

30. Aigle, Susanne Horn († 1618) et Madelena von Luternau († 1650); Grandson, Albert Im Hof († 1677), etc.

31. Oron, Beat Ludwig von Diesbach († 1698); Châtillens, Johanna Magdalena von Wattenwyl († 1700); Payerne, église paroissiale, Anne-Catherine Sinner († 1719).

32. Les dalles de ce type les plus récentes sont celles de Samuel Düntz († 1733), au temple de Morges, très archaïsante, et celle de Samuel Ludwig von Wattenwyl († 1745), à l'église paroissiale de Payerne.

33. Voir à Strasbourg la dalle de Simon Schults († 1733), en l'église Saint-Guillaume, et celle de Christian Siegfried († 1732) à Saint-Thomas (*Rites de la mort en Alsace* 2008).

34. Malgré des recherches très poussées, nous n'avons pas réussi à trouver de modèles gravés pour ce genre « banal » de monuments, d'où l'hypothèse d'un type « organiquement » constitué.

35. Lüthi 2006; Lüthi 2008; Brodard, Christen 2010a.

le rôle majeur joué par Johann Friedrich Funk I dans la typification des monuments funéraires du monde bernois.

Né en 1706 à Morat, Funk apprend son métier de sculpteur à Berne puis sur le chantier de la maison du Creux-de-Genthod (vers 1723-1730), avant d'ouvrir son propre atelier en 1731 dans la capitale de Leurs Excellences. Il travaille très rapidement à des commandes de prestige pour Elles, notamment le trône de l'avoyer (1735), premier chef-d'œuvre connu de l'artiste. Le contact avec Johann August Nahl (1710-1781), sculpteur berlinois passé par Strasbourg et établi à Berne entre 1746 et 1755, chanfrein européen de cet art de cour nommé rococo, affermit visiblement le style de Funk qui s'affranchit d'une certaine rigidité des formes pour un vocabulaire formel plus souple, asymétrique, où l'ornement joue un rôle fondamental – même s'il n'atteindra jamais la virtuosité et la liberté d'invention du Berlinoise dans la République³⁶. Né de leur collaboration, on connaît le buffet d'orgue de la collégiale de Berne (1749), qui passe pour l'une des œuvres majeures du rococo en Suisse. Artisan du bois comme de la pierre, Funk maîtrise un large champ de techniques de sculpture, passant allégrement des consoles et des miroirs aux fontaines et aux monuments funéraires – le mobilier étant l'apanage de son frère Matthäus. Il installe une scierie à marbre au bord de l'Aar en 1749 où il traite les plaques amenées par voie fluviale depuis la région de Grindelwald où il exploite des carrières réputées dans l'Europe entière; le marbre n'est pas seulement employé pour les dessus de commodes de son frère, mais aussi pour la production funéraire. En effet, à sa mort (1775), l'atelier de Johann Friedrich contient une dalle prête à être sculptée et deux monuments au moins sont attestés comme étant de sa main: celui de Jean-Frédéric de Diesbach († 1751) à Torny-le-Grand, signé «*Funk fecit*», et celui de Johann Rudolf Gruner († 1761) à Berthoud, mentionné dans les archives³⁷. A partir de cette base et par le biais d'une analyse typologique et stylistique serrée, il a été possible de cerner un ensemble d'une quarantaine de monuments répartis sur l'ensemble du territoire bernois, de Zofingue à Crasier, datant de 1727 à 1769, qui pourraient provenir de l'atelier du Bernois. Ce qu'il est important de souligner ici, c'est que dans leur immense majorité, ces monuments sont destinés à des patriciens bernois, baillis, seigneurs, plus rarement à des bourgeois ou des pasteurs, et ils constituent

dans les terres «occupées» une marque visuelle très frappante et *ad aeternam* du pouvoir en place. Il a déjà été relevé que les Bernois profitent de conditions privilégiées pour leur inhumation, trouvant place dans l'ancien chœur des églises – partie qui appartient à LL. EE. il est vrai – contrairement aux bourgeois ou aux seigneurs vaudois qui se contentent généralement d'un emplacement dans la nef, plus rarement d'une chapelle familiale. Cette ségrégation a pour conséquence de regrouper les tombeaux, généralement muraux, dans un espace bien défini – le chœur architectural de l'église – et d'en rendre tout à fait visibles l'aspect sériel et la cohérence. En l'état actuel des choses, l'église paroissiale de Payerne est sans doute l'exemple le plus parlant de ce regroupement tout à fait explicite des tombeaux de Bernois dans un espace voûté, surélevé de quelques marches, éclairé de larges baies sans doute autrefois ornées de vitraux armoriés – le choix de l'emplacement ne semble guère avoir été laissé au hasard... D'autres églises devaient montrer une disposition similaire (Saint-Martin à Vevey, temple d'Aubonne), avant les restaurations épuratrices du XX^e siècle.

Quels sont les éléments caractérisant cette «série»? Tout d'abord, il s'agit essentiellement, en terres vaudoises, de monuments bipartites munis d'une base ornementée et d'une terminaison en pseudo-fronton tel que présenté plus haut, de taille relativement unifiée (environ deux mètres sur un)³⁸. Les matériaux sont assez homogènes: marbre noir pour le fond du monument, marbre (ou albâtre) blanc pour les figures et les ornements; la bichromie qui résulte de cet alliage est un autre élément récurrent. La qualité de traitement et l'importance visuelle des armes familiales, placées en général dans la partie supérieure du monument, sont aussi à relever: il s'agit d'une exigence typiquement patricienne. Enfin, du point de vue iconographique, le recours à un petit nombre de symboles assez explicites signale aussi ces monuments (figure de Chronos, putti, crâne et ossements en sautoir, lampe d'éternité, sablier, pot à bulles, alternance de palmes et de lauriers de part et d'autre des armoiries) (fig. 50)³⁹.

Fondamental dans le Pays de Vaud, l'ensemble de monuments attribuables à Funk met en exergue le statut particulier des défunts autorisés à se faire inhumer dans les églises. La répétition sans grande variation d'une formule assez simple (bipartition, bichromie) engendre la création d'une série dont le tout est sans doute plus signifiant que

36. Il travaille aux décors du salon du château de Bremgarten (1743-1747) et de l'hôtel von Erlach à Berne (vers 1746-1752); il dessine le fronton du temple d'Yverdon (1755-1756), il exécute les monuments funéraires de Beat Ludwig von May († 1748) à Thoun, de Hieronymus von Erlach († 1751) et de Maria Magdalena Langhans († 1753) à Hindelbank, ainsi que, sans doute, de Heinrich Friedrich Fischer († 1753) à Yverdon.

37. Fischer 2002; Brodard, Christen 2010b.

38. Ailleurs, on peut noter des monuments en forme de pyramide, à Torny-le-Grand (FR) et à Worb (Ludwig von Graffenried, † 1760, tombe aujourd'hui disparue), ainsi qu'à Bâle (Münster). Dans cette ville se posent des problèmes de chronologie, certaines pyramides datant d'après la mort de Johann Friedrich Funk I. Il s'agit peut-être d'œuvres de son fils.

39. Voir ci-dessous la contribution de Sabine Utz, pp. 135-144.



Fig. 50. Payerne, église paroissiale, monument de Jeanne-Catherine Güder († 1752) (Photo Claude Bornand).

les parties. La typification des monuments funéraires des patriciens bernois peut être lue à la fois comme la mise en place d'une solution formelle répondant à des besoins variés – elle peut rappeler le souvenir de baillis, de seigneurs, de femmes, d'enfants, de pasteurs... – mais aussi comme la réponse à l'exigence de conformité sociale qui caractérise alors la société de cour, et le patriciat bernois en particulier⁴⁰. Il est à notre sens tout à fait significatif qu'aucun Vaudois n'ait fait appel à Funk pour dresser son monument funéraire⁴¹; de même, les monuments de Bernois qui ne sont vraisemblablement pas dus au célèbre atelier s'inspirent souvent fortement de sa formule, connue et appréciée loin à la ronde semble-t-il⁴².

40. Sur cet aspect, voir Elias 1974.

41. En revanche, des patriciens fribourgeois et bâlois ont recours au Bernois.

42. Le cas des monuments de Zofingue copiant ceux de Funk, évoqué dans Lüthi 2008, pp. 292-293, est éloquent à cet égard.

Les Doret à Vevey: l'autre grand producteur?

La prépondérance supposée des Funk en matière funéraire ne doit pas faire négliger les autres sculpteurs vaudois dont on a vu qu'ils sont plusieurs à avoir été concernés par ce domaine⁴³. On a déjà souligné le rôle difficile à évaluer des artistes de passage, dont Johann August Nahl, auteur présumé du monument Fischer à Yverdon, est le plus remarquable. Le cas du « Parisien » Louis Dupuis est un autre exemple d'intérêt: son activité, attestée durant une douzaine d'années (1746-1758), semble à l'origine de sept monuments au moins, répartis entre Lausanne, Ropraz et Moudon. Toutefois, c'est une famille de marbriers et de sculpteurs veveysans qui doit surtout retenir l'attention: celle des Doret, artisans actifs dès le début du XVIII^e siècle et qui semblent jouir d'un quasi-monopole sur la sculpture monumentale dans le bassin lémanique; leur attribuer des monuments funéraires est donc tentant. Quelques précautions méthodologiques s'imposent; en effet, ne faut-il pas craindre un effet grossissant dû à l'article fouillé de Paul Bissegger⁴⁴ – les Doret, unique famille de sculpteurs vaudois étudiée de manière systématique, devenant l'arbre qui cache la forêt? Tout le travail mené durant l'inventaire tend à nous faire penser le contraire. Bien établie depuis les années 1700, profitant d'une situation privilégiée tant d'un point de vue économique (Vevey est une ville florissante, un pôle marchand régional) que géographique (la position de la ville à fleur d'eau permet aux Doret d'importer les marbres du Chablais pour les travailler, puis de les exporter par voie lacustre et fluviale dans tout le bassin lémanique), cette famille devenue dynastie constitue le seul atelier régional de tailleurs de pierre et de sculpteurs dont l'histoire dépasse une seule génération⁴⁵ et la seule sans doute dont la réputation traverse les frontières non seulement bernoises, mais aussi helvétiques. A ce point de vue, on peut les comparer aux Funk de Berne, équivalents des marbriers Doret dans le domaine de l'ébénisterie. Comme les Funk d'ailleurs, les Doret ont sans aucun doute produit des monuments funéraires; cela ne semble pas être aussi systématique et « ordonné » que chez leurs concurrents bernois, mais leur production, que l'on peut tenter de reconstituer sur des bases historiques et stylistiques, n'est pas négligeable en terres vaudoises, comme nous allons essayer de le montrer.

43. Voir ci-dessus, notre contribution, pp. 101-108.

44. Bissegger 1980a.

45. Selon l'inventaire des sculpteurs dressé par Marcel Grandjean, aucun autre atelier ne semble survivre à son fondateur durant l'Ancien Régime (Grandjean 1981, pp. 354-362).

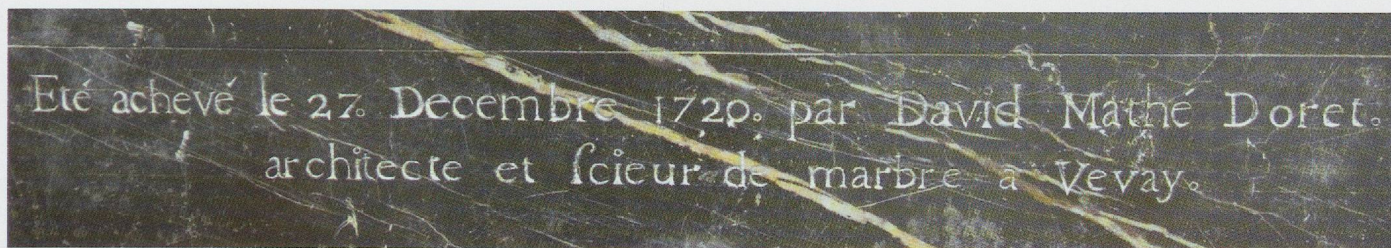


Fig. 51. Moudon, église réformée Saint-Etienne, monument de Jean-François Cerjat († 1720) (Photo Dave Lüthi).

Rappelons succinctement que cette famille originaire de la principauté de Neuchâtel voit l'un de ses membres, David II, s'expatrier sans doute en 1703 en terres vaudoises, à l'instar de nombre d'artisans neuchâtelois alors. Il est attesté à Apples en 1706 comme charpentier et comme maçon et on lui doit différents travaux dans le proche château de Vullierens en 1713-1715. Il s'établit l'année suivante à Vevey où il fonde une véritable dynastie de marbriers qui va perdurer deux siècles durant dans cette ville et à Roche, dans le Chablais vaudois. Sa plus ancienne œuvre connue est une dalle funéraire, qu'il signe avec fierté, conservée à Saint-Etienne de Moudon (Jean-François Cerjat, † 1720), et son chef-d'œuvre est sans aucun doute le maître-autel de l'abbaye de Saint-Maurice (1722-1727). Il décède avant 1735 ; à cette date, son fils David III (1706-1780) reprend l'entreprise familiale et devient bourgeois de Vevey. Il travaillera dans sa ville d'adoption mais aussi à Lyon, en l'église Saint-Bruno des Chartreux (1735-1746) et à Fribourg, où il réalise différents autels pour l'église Saint-Michel. Jean-François (1742-1801), le second fils de David III, sera l'un des membres les plus éminents de la dynastie, réalisant de nombreux ouvrages de grande qualité dans sa ville (fontaines notamment) comme à Soleure (chaire de l'église Saint-Ours, 1772) et plusieurs ouvrages funéraires bien documentés : le sarcophage de Catherine Orlow à la cathédrale de Lausanne (1781) (fig. 56), des projets pour le mausolée Necker à Coppet (1786-1792, non réalisé selon ses dessins) et le monument funéraire de Salomon Gessner à Zurich (1792). L'influence directe du peintre veveysan Michel-Vincent Brandoin sur ces objets est décisive : il dessine deux des trois monuments et le mausolée coppétan de 1786 semble lui être redevable, au moins dans l'esprit. Le fils de Jean François, David IV Doret (1766-1840), connaît lui aussi une production variée et répandue loin à la ronde, de Saint-Légier à Lucerne en passant par Bulle et Bâle. Les membres suivants nous intéressent dans une moindre mesure, puisqu'ils sortent du cadre chronologique de notre étude⁴⁶.

46. Citons-les : François-Louis-Vincent (1794-1868) et David V (1821-1904).

Les caractéristiques de la production des Doret sont moins d'ordre formel que matériel et topographique. D'une part, l'usage presque exclusif des pierres régionales, et notamment des « marbres » du Chablais (le noir de Saint-Triphon en particulier), semble particulariser une partie importante de la production de l'atelier. Georges-Vincent, premier fils de David III, installe une scie à marbre près d'Yverne en 1755 et achète douze ans plus tard avec son frère Jean-François une carrière à Saint-Triphon justement. D'autre part, la production très éparpillée de la dynastie – dans l'état actuel des connaissances – laisse imaginer sa réputation loin à la ronde : qu'ils soient appelés en terres catholiques à de très nombreuses reprises démontre sans aucun doute la reconnaissance qu'on prête alors à leurs qualités artistiques – elles semblent telles qu'elles font oublier le « problème » confessionnel. Malgré les commandes de prestige évoquées ci-dessus, il est très probable que l'essentiel de la production des Doret soit bien plus trivial : cheminées (attestées au château de Coppet par exemple), carrelages de marbre et, sans aucun doute, monuments funéraires. On a vu que l'une des rares œuvres signées de la dynastie – sinon la seule, sous l'Ancien Régime – est la dalle de Cerjat à Moudon (fig. 51). L'étude menée sur le monument de Jean-Martin Couvreur de Deckersberg († 1738) en l'église Saint-Martin de Vevey prouve que David III en est l'auteur, les autorités ayant fait directement appel à lui pour sculpter le monument plaqué de ce marchand devenu bourgeois de la ville en 1698⁴⁷. Pour le reste de la production de monuments funéraires, on est contraint d'émettre des hypothèses fondées sur les différents critères matériels, historiques et stylistiques. Contrairement à Funk pour lequel le corpus est assez cohérent pour permettre des attributions reposant essentiellement sur l'observation stylistique et iconographique, le « corpus » des œuvres attribuables aux Doret est trop disparate pour permettre un exercice similaire.

Notons d'emblée que la plupart des monuments attribuables aux Doret (hormis les deux œuvres attestées) se situent dans la fourchette 1768-1815 et sont donc essentiellement des travaux dus à Jean-François

47. Brodard, Christen 2010a.



Fig. 52. Gingins, église réformée, monument de Maria Elisabetha Stürler († 1768) (Photo Laurent Dubois).

et à David IV. Le plus ancien est conservé au temple de Gingins; il s'agit du monument plaqué dédié à Maria Elisabetha Stürler († 1768), femme de Sigismond Alexandre Kirchberger, bailli de Bonmont (fig. 52). Cette plaque de marbre noir rectangulaire montre une terminaison supérieure chantournée, simulant un fronton cintré porté par deux ailerons latéraux. Un cadre mouluré ceint la plaque incisée d'une épitaphe latine soignée, traitée en capitales romaines. Quelques éléments font saillie sur le noir du fond: un crâne et deux tibias croisés dans la partie inférieure, deux blasons couronnés et portés par une tête de Chronos ailée dans la partie supérieure. On soulignera la qualité de traitement de ces deux éléments, traités dans un marbre blanc évoquant celui de Carrare⁴⁸. C'est dans les armes Kirchberger que se dissimule un indice qui, à notre sens, trahit une provenance veveysanne. En effet, du point de vue héraldique, les armes du bailli sont parlantes (*Kirchel/Berg*): il s'agit traditionnellement de la représentation de la collégiale de Berne, meuble officiel des

48. Il pourrait s'agir d'un albâtre alpin.



Fig. 53. Gingins, église réformée, monument de Maria Elisabetha Stürler († 1768), détail des armes Kirchberger (Photo Laurent Dubois).

armoiries de la famille, posée sur une colline. Ici, la collégiale est remplacée par l'église Saint-Martin de Vevey, dont on reconnaît clairement le clocher caractéristique et la nef (fig. 53); le chœur, quant à lui, reproduit la silhouette bien identifiable du sanctuaire bernois, avec son abside polygonale et son clocheton juché sur le faite, qu'on retrouve habituellement sur les armes de la famille. Il est tentant de voir dans cette transformation du meuble héraldique une «signature» de l'auteur du monument; et qui dit Vevey dit sans doute Doret.

Si l'on accepte cette hypothèse, le type peut devenir à son tour un indice. En effet, rares sont les monuments de cette époque qui se présentent comme de simples plaques, parfois à cadre mouluré et suspendues au mur; les monuments attribuables à Funk présentent ainsi très rarement une telle morphologie (plaque de Rougemont). On n'en connaît que quelques exemples que l'on peut à notre sens rapprocher de la mouvance de Doret et de la région veveysanne. Le premier se trouve à Saint-Martin (Jean-Louis Couvreur de Deckersberg, † 1775). Il se compose d'une fine plaque de marbre noir à terminaison en portion d'arc pris entre deux épaulements latéraux. La plaque est seulement incisée; l'inscription latine de très belle qualité, en caractères romains, centrée, fait la démonstration des talents d'incision du sculpteur. Dans la partie basse, deux motifs funèbres incisés retiennent l'attention (fig. 68): à gauche, un crâne souriant, posé sur deux os en sautoir; à droite, d'un dessin un peu naïf, on voit une figure, les bras tendus vers le ciel, émerger d'un sarcophage dont le couvercle est brisé en plusieurs morceaux – on peut y voir une

réplique dramatisée de la figure de Hindelbank, brisant une simple dalle funéraire; rien d'étonnant à cela, quand on connaît l'immense fortune critique qu'a connue ce monument durant tout le demi-siècle suivant son exécution par Nahl. Dans la partie haute, les armes familiales, incisées elles aussi, figurent dans un blason couronné, entouré de guirlandes et encadré d'une sorte de décor de cuirs enroulés rappelant le maniérisme. La forme ovale du blason ne manque pas de rappeler celle des armes doubles du monument de Gingins: on la retrouvera sur la majeure partie de la production attribuable aux Doret et elle constitue un indice de plus à notre sens⁴⁹. Le monument de Gaspard de Smeth († 1771) à Coppet est la comparaison la plus directe avec le monument Couvreu: même type de fine dalle incisée, motif sommaire de tête de mort, épitaphe gravée avec soin. L'écu est en revanche traité ici dans une forme plus habituelle. La présence des Doret à Coppet est attestée par ailleurs pour les fontaines de la ville et sans doute aussi pour celles du château (1766); le château lui-même est alors l'objet de réaménagements, notamment l'installation de cheminées de marbre dont les créateurs restent hélas anonymes; mais l'on sait que dans les années 1790, de nouvelles cheminées seront fournies par nos Veveysans⁵⁰, au moment même où se succèdent les projets pour le mausolée des Necker (1786-1792). S'il fallait encore prouver la présence des Doret sur la Côte, l'on pourrait aussi citer le bassin de la fontaine du Maître Jacques à Nyon taillé par Vincent (?) Doret en 1763 et la fontaine de la place du Marché (1810), élevée par Paul-François⁵¹.

Le décor de marbre blanc du monument de Jean-Rodolphe Stürler à Vevey († 1780) le rapproche quelque peu de celui de Gingins. Mais c'est surtout le vocabulaire néoclassique qui incite à le rapprocher de la production de Jean-François Doret. Ses liens avec Brandoïn l'ont de manière assez précoce sensibilisé à la manière antique très à la mode en France dès les années 1760 et dont les premières retombées suisses se font assez rapidement, autour d'architectes ayant étudié à Paris comme Erasme Ritter, mais aussi de peintres, tel Brandoïn, qui a quant à lui visité Londres et peut-être Rome. A la rigueur générale du corps du monument, entièrement de marbre noir, répond la fragilité inquiétante de l'urne qui le couronne et de laquelle retombent deux guirlandes pesantes. La table en relief sur laquelle est incisée avec soin l'épitaphe dorée montre une caractéristique qui se retrouve sur d'autres monuments: elle semble comporter deux pieds dans sa partie inférieure,

49. Les blasons ovales sont assez rares à cette époque par ailleurs: voir ci-dessous la contribution de Tiziana Andreani, pp. 177-182.

50. Fontannaz 1998b, pp. 100-102, 117, 120, 122, 131 et 177-178.

51. *Ibidem*, p. 178; Troillet 1995, p. 556 (nom erroné de l'artiste: Jean-François décède en 1801); Langer 2000, p. 23.

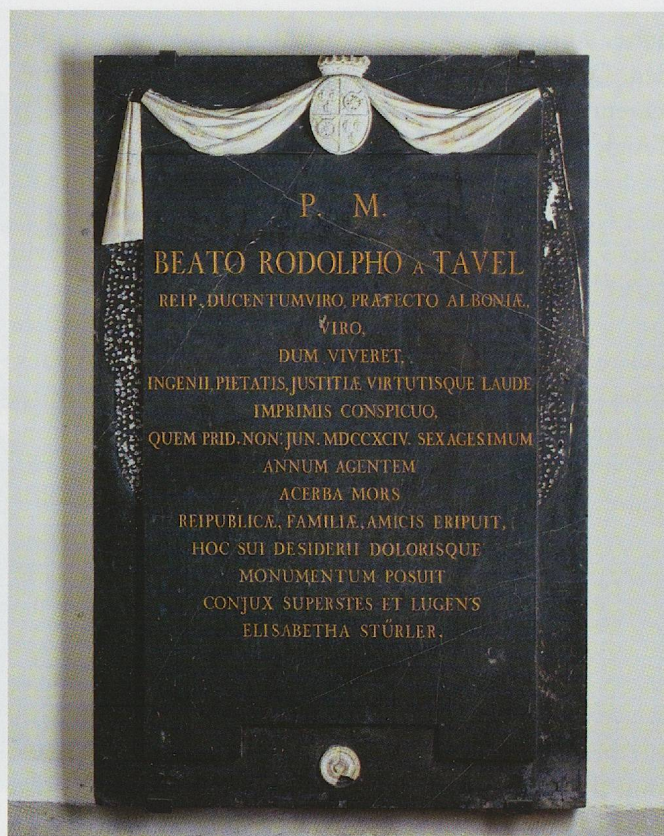


Fig. 54. Aubonne, église réformée, monument de Beat Rodolphe von Tavel († 1794) (Photo Laurent Dubois).



Fig. 55. Aubonne, église réformée, monument de Georges-Emmanuel de Werdt († 1783) (Photo Laurent Dubois).

traités au même niveau que la table mais ne reposant sur rien. Quatre autres monuments plaqués plus récents présentent ce détail signifiant à notre sens : les monuments d'Aigle (Henrichetta Margarita von Wattenwyl, † 1785 ; Frédéric Wurstemberger et Marie Wurstemberger, † 1807 et † 1805) et d'Assens (Marie de Plescheyeff, † 1807 ; Marie-Eléonore d'Olcach, † 1815, œuvre attestée de David Doret⁵²) qui sont autant de déclinaisons plus ou moins raffinées. Celui des Wurstemberger est une simple dalle incisée à pieds, très modeste ; ceux d'Assens sont plus complexes, jouant sur la superposition des tables, des matériaux et des couleurs, et usant d'autres éléments architecturaux (fronton, corniche). Celui dédié à Henrichetta Margarita von Wattenwyl est le plus abouti, faisant de la table à pieds le centre d'une composition à édicule munie d'un fronton triangulaire porté par deux pilastres d'ordre toscan, dont le dé supérieur est frappé d'un disque. La table en relief est couronnée des armes familiales, traitées sous un drapé qui retombe latéralement ; une lampe d'éternité éteinte se trouve à la base du monument, entre les deux bases des pilastres. Un soubassement à consoles latérales supporte le tout. Il est bien dommage que ce monument soit très peu mis en valeur – il est dissimulé dans la sacristie de l'église Saint-Maurice à Aigle, à demi caché par une armoire. En effet, il est sans aucun doute une œuvre des Doret : sa ressemblance avec le projet de mausolée pour les Necker, contemporain (1786)⁵³, ne peut manquer de frapper. La participation de Brandoïn n'est pas connue pour ce dernier. Comparé aux urnes et au sarcophage de Lausanne, le monument d'Aigle apparaît bien plus traditionnel dans sa forme ; il est donc tentant d'y voir une création personnelle de Jean-François Doret, montrant qu'il a assimilé les leçons néoclassiques et qu'il les traite certes avec moins d'emphase que le peintre veveysan, mais de manière tout à fait adaptée à la fonction funèbre des réalisations, c'est-à-dire avec sobriété, harmonie et économie.

Une œuvre isolée semble devoir être reliée à ce petit ensemble : le monument plaqué de Beat Rodolphe von Tavel à Aubonne († 1794), qui présente la même forme de table à pieds, un décor ajouté de marbre blanc et un petit disque similaire à ceux d'Aigle dans sa partie basse. Il paraît a priori très proche de l'autre monument néoclassique conservé dans le temple d'Aubonne, celui de Georges-Emmanuel de Werdt († 1783) (fig. 54 et 55). Pourtant, un examen attentif fait ressortir de nombreuses différences : il montre une variété de matériaux (marbres de deux couleurs) et de motifs (gouttes sous les pieds de la table incisée ; décor disparu des armoiries, avec guirlande, disques, lauriers sans doute) qui ne retrouve guère son

pareil dans la production potentielle des Doret. Il pourrait s'agir ici d'une œuvre de Johann Friedrich Funk II, très similaire dans son esprit au monument d'Albrecht von Erlach († 1788) à l'église de Hindelbank, œuvre attestée de cet artiste⁵⁴, qui prouverait que plusieurs ateliers peuvent s'approprier des modèles alors courants.

1770-1804 : l'antique et la périphérie

La tendance des Doret à s'inspirer des modèles antiques n'est pas une exception ; en effet, dans l'Europe entière, dès les années 1760, le modèle gréco-romain fait un retour en force, et tout particulièrement dans le domaine funéraire, comme en témoignent deux œuvres bien connues et visitées à l'époque : la tombe de Voltaire à Ferney (vers 1767), en forme de pyramide, et surtout, le sarcophage de Rousseau à Ermenonville (1779), dessiné par Hubert Robert et sculpté par Jacques-Philippe Le Sueur⁵⁵. Les deux « motifs » employés, issus de l'Antiquité romaine (la pyramide de Caius Cestius à Rome est alors bien mieux connue que ses antécédents égyptiens), sont appelés à se muer en poncifs dans le demi-siècle à venir ; la Suisse ne fait pas exception à cette mode aux fondements à la fois esthétiques et philosophiques. Plusieurs monuments funéraires helvétiques⁵⁶ ou projets de monuments⁵⁷ montrent bien l'engouement des élites pour cette expression artistique qui correspond paradoxalement aussi à l'émergence d'un certain sentiment national, la Suisse étant alors définie par certains auteurs comme la nouvelle Arcadie – c'est l'un des thèmes de Rousseau dans sa *Nouvelle Héloïse* (1761). Après la vague « française » qui avait marqué le patrimoine funéraire autour de 1700, le dernier quart du siècle est lui frappé du sceau du néoclassicisme gréco-romain. Dans le canton de Vaud, cette période est moins riche en créations que les précédentes et une partie des tombes des années 1760-1770 demeure empreinte des modèles remontant au milieu du siècle⁵⁸. La diversification des personnalités auxquelles on permet une inhumation dans les églises rend aussi la comparaison des éléments du corpus assez complexe, d'autant plus que les types se polarisent : les plaques de petit format incisées

54. Fischer 2001, pp. 254-255.

55. Dumas 2001.

56. Callisaya et al. 2001.

57. On peut citer le tombeau pyramidal monumental dessiné par Charles de Castella d'après des gravures de Jean Dominique Etienne Le Canu (vers 1770) et le projet de tombeau égyptisant dressé par Erasme Ritter en 1789 pour Rousseau et Alexandre DuPeyrou (Guyot 1958, p. 210 ; Charles de Castella 1994, p. 60).

58. Le monument d'Abraham de Clavel († 1771) à la cathédrale de Lausanne rappelle les stèles de Dupuis des années 1750.

52. Grandjean 1988, p. 509.

53. Bissegger 1980a, p. 108.



Fig. 56. Lausanne, cathédrale, monument de Catherine Orlow († 1781) (Photo Laurent Dubois).

d'une brève épitaphe se multiplient⁵⁹ alors que les tombes de quelque ampleur (urnes et sarcophages) sont aussi rares que monumentales. Pour ces dernières, les modèles internationaux apparaissent de manière de plus en plus explicite : le sarcophage de Catherine Orlow († 1781) (fig. 56) est ainsi une copie quasi conforme de celui de Rousseau alors que les urnes dessinées par Brandoïn se réfèrent sans aucun doute à des œuvres que l'artiste aura observées à Londres, centre artistique important pour le retour à l'antique, si ce n'est aux originaux eux-mêmes, à Rome. Remplaçant en quelque sorte les bustes qui ornent habituellement les tombeaux néoclassiques, l'urne peut apparaître comme la transcription protestante des prémisses de la « statuomanie » qui caractérisera les cimetières du siècle suivant, du moins en terres catholiques.

Un changement de paradigme se fait jour : avec la diversification des personnes inhumées – urnes et sarcophages concernent avant tout des princesses russes ou anglaises – les modèles régionaux ne suffisent plus à rendre le message commémoratif *ad aeternam* attendu. Le brassage intellectuel qui s'opère alors dans l'Europe entière sous l'effet des Lumières semble autoriser le recours à des formes alors inédites dans la région, de manière tout à fait précoce

d'ailleurs pour la Suisse. A la différence des modèles français en faveur vers 1700, la nouvelle manière n'est plus l'apanage de la classe dirigeante locale, mais plutôt celle d'une élite internationale pour laquelle Lausanne n'est qu'un point de chute parmi d'autres, sur la route du Grand Tour. Alors que vers 1700 la reprise des gravures de Lepautre et de ses contemporains avait stimulé la création locale (bernoise du moins), donnant aux sculpteurs l'occasion de pratiquer leur art plus que de coutume, à la fin du XVIII^e siècle, hormis le cas exceptionnel de Brandoïn et des Doret, le terreau semble moins fertile. On doit faire appel à un sculpteur français, Jean-Baptiste Troy, dit Le Lorrain, pour les scènes figurées du sarcophage Orlow alors que l'urne de Henriette Canning est signée par l'un des plus grands artistes florentins de son temps, Lorenzo Bartolini : visiblement, le petit centre qui s'était constitué au fil du temps redevenait, peu avant l'interdiction des inhumations, une périphérie artistique, du moins aux yeux des étrangers amateurs d'art. De manière plus générale d'ailleurs en Suisse romande, on constate un certain épuisement des ressources artistiques dans l'art monumental (architecture, sculpture) après les si florissantes années 1760. Si Neuchâtel semble faire exception, les villes de Genève, Fribourg, Sion et Lausanne paraissent alors très provinciales (ou volontairement « campagnardes ») si on les compare à la production des deux premiers tiers du siècle. Les quelques monuments funéraires conservés de cette époque n'en paraissent par contraste que plus exceptionnels.

59. Lausanne, cathédrale, dalles de quatre Anglais († 1783, † 1784, † 1787, † 1825) (*Destins de pierre* 2006, cat. 43-46); Assens, Louis-Auguste d'Affry († 1793); Vevey, Saint-Martin, Marianne Carrard Marindin († 1805) et Dorothea Sophia Mackie († 1819).

L'épigraphie : une source mésestimée

Dave Lüthi, en collaboration avec Gilles Brodard

L'étude des inscriptions antiques est une science bien établie dès la Renaissance et qui jouit dans le milieu académique d'une importante tradition savante depuis la seconde moitié du XIX^e siècle. Publié en 1914, le cours de René Cagnat, professeur au Collège de France, demeure une référence incontournable pour qui s'intéresse à l'approche et l'analyse des inscriptions latines¹. Les inscriptions médiévales sont devenues plus récemment un sujet d'étude en soi, jouissant de la double approche de l'épigraphie antique et de la paléographie². Celles de l'époque moderne, funéraires ou non, demeurent en revanche un champ encore très peu investigué et seules quelques études récentes défrichent ce très vaste corpus dont on ne peut que s'étonner qu'il soit si méconnu, tant en terres catholiques que réformées³. En Suisse romande, si les inscriptions médiévales (avant 1300) sont publiées⁴, tout reste à faire du XIV^e siècle à nos jours.

L'inventaire mené sur le patrimoine funéraire vaudois a été l'occasion de s'interroger sur l'intérêt et la pertinence de cette « science auxiliaire » pour les périodes documentées par d'autres sources, manuscrites ou publiées. Les épitaphes restent importantes pour la recherche généalogique et héraldique, mais pas seulement. L'approche du message véhiculé par l'inscription, tant dans sa forme que dans les informations qu'il transmet, est de premier intérêt pour qui s'intéresse à l'histoire sociale, comme les études publiées plus bas le montrent bien. Toutefois, l'épigraphie peut être aussi une science auxiliaire de l'histoire de l'art et cette approche est sans conteste beaucoup moins courante. Elle implique de considérer l'inscription non pas comme un texte porteur de sens, mais comme un texte porteur de

formes, l'intérêt se portant alors sur les données objectives, matérielles et graphiques : langues, types d'écriture, alphabets, accents, points séparatifs, notation des chiffres, sont autant d'éléments permettant d'établir une typologie des inscriptions, de cerner des topoï, des tendances et des évolutions au sein même de ce corpus. L'intérêt de cette étude est multiple : elle permet d'une part de proposer une datation pour des monuments sur lesquels les éléments chronologiques sont manquants ou disparus et, d'autre part, de contribuer à l'établissement de regroupements stylistiques sur lesquels peut se fonder – entre autres indices – l'attribution à des ateliers ou à des sculpteurs. A partir d'une matière qui avait été intuitivement perçue comme essentielle à l'étude des monuments funéraires durant leur inventaire, de premières analyses ont été menées et publiées, révélant tout le potentiel de l'inscription comme élément d'ordre quasiment « iconographique ». Il ne s'agit pas ici de répéter ce qui a pu être dit à ce propos sur Louis Dupuis et sur Johann Friedrich Funk⁵, mais on cherchera surtout à fournir des données plus générales, pouvant servir de repères à l'étude souhaitable des inscriptions monumentales, lapidaires ou non⁶, datant de l'Ancien Régime.

Essai d'une histoire de l'épigraphie funéraire vaudoise aux XVI^e-XVIII^e siècles

Grâce aux patientes recherches menées sur le corpus des monuments vaudois, donnant lieu à de nombreux relevés⁷,

1. Cagnat 2002. Voir aussi Lassère 2005.

2. Kloos 1980.

3. On lira avec profit Petrucci 1993; Vuilleumier Laurens, Laurens 2010.

4. Egli 1895; CIMA II 1984.

5. Lüthi 2006; Lüthi 2008.

6. Les nombreuses inscriptions peintes sont aussi à prendre en considération.

7. Dus à Mathias Glaus.

à des tableaux complexes⁸ et à des abécédaires comparatifs⁹, plusieurs hypothèses formulées durant le travail d'inventaire ont pu être non seulement vérifiées, mais également étayées, affinées et exprimées quantitativement.

La question de la langue

Quatre langues se retrouvent sur les monuments vaudois, à des taux très variables. Durant toute la période envisagée (1585-1794), pour les 150 inscriptions du corpus vaudois prises en considération (y compris celles de la cathédrale de Lausanne), on dénombre 96 monuments avec un texte en latin (64 %), 46 en français (dont 5 voisinant avec du latin) (30 %), 7 en allemand (4,5 %) et 1 en anglais (0,66 %). Le latin domine les deux siècles de manière très régulière; le français est représenté dès le XVI^e siècle mais c'est durant la seconde moitié du XVII^e siècle, dans la région de Romainmôtier et Grandson, puis vers 1710-1720, que la concentration est la plus forte. Les épitaphes en allemand se situent entre 1650 et 1700 et commémorent naturellement le souvenir de patriciens bernois, des femmes surtout; trois d'entre elles portent aussi une inscription en français, deux en latin. La différenciation des langues se fait de manière très visible, moins sur le fonds que sur la forme: généralement, le texte figurant au centre de la dalle est traité dans une langue, celui se déroulant dans le cadre dans une autre. Parfois, le latin découle de la devise familiale, ou l'allemand d'un verset biblique; dans ce cas, il accompagne souvent une épitaphe en latin. Pour toute une série de monuments à épitaphes rédigées en français datant du milieu du XVIII^e siècle, on soupçonne que le lapicide était germanophone en raison des erreurs probables de transcription qui semblent résulter d'une mauvaise connaissance du français, comme «*de-cember*» pour «*décembre*» sur le monument de Jeanne-Salomé de Watteville († 1726) à Granges-près-Marnand¹⁰, ou le mot «*familie*» pour «*famille*» sur celui de Jeanne-Catherine Güder († 1752) à Payerne (fig. 50)¹¹. Quant au monument à l'inscription en anglais, il concerne bien évidemment un ressortissant britannique, Robert Ellison († 1783), commémoré à la cathédrale de Lausanne. Les



Fig. 57. Rougemont, église réformée, épitaphe pour Elisabeth May († 1765) (Photo Laurent Dubois).

autres tombeaux d'Anglais à Vevey et à Lausanne portent eux des épitaphes en latin.

Types d'écritures

La variation du type d'écriture révèle également certaines caractéristiques intéressantes à relever. Sans surprise, les capitales romaines sont extrêmement majoritaires dans l'entier du corpus (fig. 57); à l'instar de leurs modèles antiques, elles présentent de nombreuses variations de modules, déclinent des proportions carrées ou oblongues, multiplient les ligatures – au point de rendre certaines inscriptions presque illisibles –, se montrent sous des formes pattées. A ces variations s'ajoute la qualité même de l'inscription, parfois très sommaire – certaines inversions de lettres laissent penser que certains sculpteurs sont illettrés –, généralement soignée, parfois très raffinée, surtout lorsque l'épitaphe occupe l'entier du monument et en devient l'unique ornement¹². Plusieurs caractéristiques formelles se retrouvent d'une inscription à l'autre, sans que l'on puisse pour autant y percevoir la marque d'une main ou d'un atelier – il s'agit sans aucun doute d'une forme de mode. L'un des exemples les plus évidents est le «A» à barre brisée, connu dans l'Antiquité déjà, et assez fréquent autour de 1720-1740, comme à Concise (Anne-Catherine Thormann, † 1719) ou à Begnins (Johannes Stürler, † 1737). Dans certains cas, ce motif «contamine» d'autres

8. Cette contribution doit beaucoup aux données rassemblées par Gilles Brodard.

9. Dressés par Gilles Prod'hom.

10. On observe un étrange repentir sur ce même monument: «pleuroit» corrigeant «pleuruit».

11. En revanche, dans la suite de la même épitaphe, «SON EPOUS LUI AT ÉRIGÉ CE MONUMENT», ce qui pouvait passer pour un germanisme («epous»; «at» [qui évoque «hat»]) ne l'est sans doute pas: ce type de graphie se retrouve dans les sources manuscrites contemporaines.

12. Dalle de Brandolf von Graffenried († 1718) à Rougemont.



Fig. 58. Concise, église réformée, épitaphe pour Anne-Catherine Thormann († 1719) (Photo Laurent Dubois).



Fig. 59. Grandson, église Saint-Jean-Baptiste, épitaphe pour Samuel Tschiffeli († 1679) (Photo Daniel et Suzanne Fibbi-Aeppli).

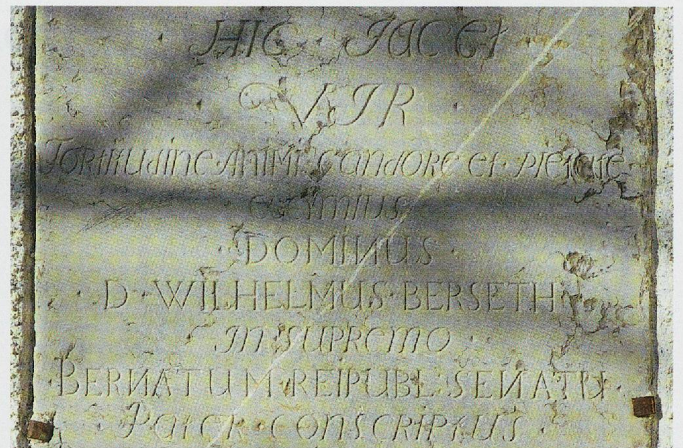


Fig. 60. Oron, église réformée, épitaphe pour Wilhelm Berseth († 1716) (Photo Laurent Dubois).

emploi d'une graphie non monumentale, plus proche des écritures typographiques, contribue à définir un ensemble cohérent de tombeaux sans doute dus à un artiste ou à un atelier bernois, qui demeure toutefois anonyme. Plusieurs monuments plus isolés du XVIII^e siècle représentent une sorte d'aboutissement formel de cette mode des inscriptions en lettres minuscules ; à Perroy (deux dalles vers 1713-1717) et, surtout, à Coppet (monument commémoratif de Louis-Antoine Curchod et de Magdelaine d'Albert, érigé en 1786), l'épitaphe se transforme en une page de livre, reproduisant la typographie du temps, bien reconnaissable à ses caractères minuscules régis par un module unique, peu espacés et, surtout, aux « f » et « s » longs difficiles à distinguer. Fréquente pour les inscriptions peintes sur panneaux de bois (tables de la Loi par exemple) au XVIII^e siècle, cette graphie est donc utilisée aussi par les lapicides, en dehors des codes habituels de l'épigraphie monumentale. Cet usage signale peut-être le rôle nouveau assigné aux épitaphes, moins officielles et plus intimes qu'auparavant, ce que l'étude du contenu des épitaphes ne semble pas contredire¹³.

Lettres inédites

Il est difficile d'expliquer les variations d'alphabets observés sur certains monuments – notamment la dalle de Wilhelm Berseth († 1716) à Oron qui juxtapose capitales, minuscules, romaines et italiques sans ordre évident, comme pour prouver la dextérité du sculpteur Lemb qui signe d'ailleurs la dalle¹⁴ (fig. 60). Il faut cependant mentionner trois lettres dont la modification (« U » pour « V ») et l'apparition

13. Voir ci-dessous les contributions de Brigitte Jaermann (pp. 163-170) et de Nicolas Rutz (pp. 155-162).

14. Mais qui inverse certains « N » !

lettres comme à Concise, où les « H » montrent une barre brisée qui n'a plus rien d'antiquisante, mais aussi des « X » et des « Z » ondulés dont le maniérisme semble faire écho à ces brisures (fig. 58).

Un autre ensemble se dégage entre 1670 et 1720 : celui des épitaphes faisant usage de l'écriture minuscule, souvent italique (fig. 59), très fréquente dans le groupe de Grandson (années 1670-1680, 8 exemples) et vers 1700 (7 exemples) pour les tombeaux les plus monumentaux (Karl Dachselhofer à Payerne, † 1700 ; Albert de Graffenried à Moudon, † 1702 ; etc.). On le verra, cet

(«J» et «Y») ne doivent pas manquer d'étonner dans un contexte où la référence à l'antique demeure la règle, là où aucune de ces trois lettres ne figure généralement dans les inscriptions monumentales¹⁵. Au XVII^e siècle, le «U» majuscule apparaît en remplacement du «V» dans des inscriptions de belle qualité, ce qui peut sans doute être interprété comme une aide à la lecture des épitaphes, celles-ci étant d'ailleurs souvent rédigées alors en français (groupe de Grandson notamment). Dès 1700, le «u» apparaît de manière plus naturelle dans les textes rédigés en caractères minuscules, pour lesquels le «v» latin n'aurait guère eu de sens. Plus avant dans le XVIII^e siècle, de nombreux monuments dont l'épithèque présente des capitales romaines usent aussi du «U», formé souvent de deux «J» inversés et accolés. Cette lettre caractéristique se retrouve en particulier sur la série de monuments attribuables à l'atelier de Johann Friedrich Funk I à Berne¹⁶ et peut être perçue, pour nombre d'occurrences, comme une sorte de «marque de fabrique». Il en est de même pour le «J» et le «Y», qui apparaissent souvent sur ces mêmes monuments pour des inscriptions rédigées en latin, en français ou en allemand. On ne constate donc aucune adéquation de l'alphabet à la langue – ce qui aurait pu être le cas pour le français – mais une habitude d'atelier. De mêmes analyses pourraient sans doute être menées sur d'autres éléments de détail tels que les ligatures, les accents, voire les points séparatifs (en forme de carré sur la pointe, de croix, etc.) qui sont sans doute autant d'indices à croiser.

L'épigraphie, science auxiliaire de l'histoire de l'art

Cette brève étude met en évidence l'apport insoupçonné mais pourtant essentiel de l'épigraphie – au moins dans son analyse formelle – pour l'étude des monuments funéraires et, surtout, dans la détermination de leur provenance et de leur atelier de production. De ce point de vue, plusieurs ensembles présentent des similitudes dont l'approche formelle avait déjà relevé l'existence, similitudes qui se voient confirmées par l'observation épigraphique. Cités ci-dessus, le groupe de monuments de Grandson, celui des tombeaux datant des années 1690-1700 inspirés des gravures de Lepautre et celui attribuable à l'atelier Funk gagnent en cohérence à cette seconde analyse. Si l'épigraphie ne suffit pas à construire un corpus attribuable, tant s'en faut, elle

peut pourtant y contribuer grandement et conforter les hypothèses tirées de l'observation des types, des matériaux, des formes et des manières. A l'inverse, ces ensembles de monuments soutiennent l'hypothèse de spécialistes de la gravure d'épithèques dans les ateliers, la «main» de ces lapicides pouvant être suivie dans certains cas sur des décennies, laissant penser qu'il doit s'agir du chef d'atelier lui-même (en l'occurrence Johann Friedrich Funk I) ou de ses proches collaborateurs.

15. Si le «Y» existe dans l'alphabet latin, repris du grec, c'est généralement pour transcrire des mots de langues étrangères (Cagnat 2002, pp. 1-23).

16. Lüthi 2008.

Ce que disent et font les épitaphes

Vincent Verselle

« Inscription funéraire » : c'est la définition concise que *Le Petit Robert* donne du mot « épitaphe ». Le linguiste préférera celle du *Trésor de la langue française* (désormais *TLF*) : « Inscription mise sur un tombeau pour rappeler le souvenir d'une personne morte (soit par la simple mention de son nom, de ses dates, soit par un texte évoquant souvent de façon élogieuse sa personnalité ou les principales étapes de sa vie). » Elle rappelle en effet qu'une prise de parole vise toujours à accomplir un acte – par exemple rappeler le souvenir d'un défunt.

Cette perspective pragmatique découle notamment de l'orientation d'un discours vers un destinataire. Comme l'indique en effet Mikhaïl Bakhtine, l'exercice du langage ne doit pas être envisagé « du point de vue du locuteur comme si celui-ci était *seul* »¹ ; au contraire, toute activité discursive se révèle être dialogique, précisément parce que celle-ci poursuit un but impliquant d'autres que soi, dont on attend une « compréhension responsive active », c'est-à-dire « une réponse, un accord, une adhésion, une objection, une exécution, etc. »². Or cette donnée influe sur le choix même d'un genre, car « la variété des genres du discours présuppose la variété des visées intentionnelles de celui qui parle ou écrit »³. Le genre de l'épitaphe sera donc mobilisé parce qu'il semble approprié à telle ou telle visée.

En tant que « forme type et relativement stable de structuration d'un tout »⁴, un genre équivaut à un ensemble de normes portant sur divers paramètres, que le locuteur doit respecter afin de faire « fonctionner » le genre (et réaliser son objectif). Ainsi, les paramètres tant thématique que compositionnel ou stylistique sont soumis à un réglage par le genre – réglage qui est néanmoins relativement stable. En effet, bien des genres évoluent sous

l'impulsion des locuteurs qui en font usage ; et surtout, alors que certains genres forment des grilles rigides (le sonnet, la correspondance administrative, etc.), d'autres en revanche octroient plus de liberté (la correspondance intime, la conversation de bistrot, etc.). Or, si l'on suit le *TLF*, le genre de l'épitaphe entrerait plutôt dans la catégorie des formes « souples ». Le thème, lui, est fixé, puisqu'il s'agit d'une personne décédée (on verra que ce point doit être toutefois nuancé). C'est pour ce qui touche aux paramètres formels que les normes du genre semblent moins fermes. Certes, ainsi que l'évoque le *TLF*, celles-ci incluent probablement des prescriptions assurant le caractère laudatif du texte, relatives entre autres au style (élevé, et non pas familier). Mais pour le reste, la forme de l'épitaphe est susceptible de varier, notamment en termes de composition (étendue et plan). Ainsi, en parcourant les textes (en français) gravés sur les monuments funéraires romands, on en rencontre qui se situent aux antipodes suggérés par le *TLF* :

[1] Concise, Anne-Catherine Thormann († 1719) (fig. 61)

CI GIT / ANNE CATHERINE THORMANN / NÉE A
BERNE / LE XXIV FEVRIER MDCXCII / ET MORTE A
CONCIZE / LE XIII NOVEMBRE MDCCXIX / JEROME
THORMANN SON PERE / CONSEILLER D'ETAT /
ANCIEN BAILLIF D'ARWANGVEN / ET DE BADEN /
DONT ELLE A FAIT LES DELICES / LVI A ÉRIGÉ / CE
TOMBEAV / PASSANT / PLAINT LA MORT DE CETTE
IEVNE PERSONNE / ET PENSE / QVE LA VERTV / NE
GARENTIT POINT DV TREPAS

[2] Vevey, Jean-Rodolphe Lienhardt († 1766) (fig. 62)

ICY REPOSE / JEAN RODOLPHE LIENHARD /
DANCIENNE FAMILLE PATRICIENNE DE / LA V. ET
R. DE BERNE, ANCIEN SECRETE. / DES FINANCES
ALLEMANDES. NE LE 9^e. / DECEMBRE 1709: ELU

1. Bakhtine 1984, p. 273 ; l'auteur souligne.

2. *Ibidem*, p. 275.

3. *Ibidem*.

4. *Ibidem*, p. 284.



Fig. 61. Concise, église réformée, le monument d'Anne-Catherine Thormann († 1719) (Photo Laurent Dubois).

SEIGNEUR / BALLIF DE VEVEY LE 25 AVRIL 1764. // IL FUT AMI DU VRAI, D'UN ACCES FACILE, / D'UNE PIETE DISTINGUEE, ECLAIRE, JUSTE, / INTEGRE, COMPATISSANT ET DESIN/TERESSE. // DES L'ENTREE AU BAILLIAGE IL GAGNA / TOUS LES CŒURS; IL MOURUT / LE 12. FEVRIER M D C C L X V I / PLEURE DE TOUS.

[3] Assens, Marie de Plescheyeff († 1807) (fig. 63)

SOUS LA PIERRE PLACÉE DEVANT L'ENTRÉE DE / CE TEMPLE, REPOSE LE CORPS DE MARIE DE / PLESCHYEFF, NÉE A S^c. PETERSBOURG LE 27. JUIL^e. / 1798. ET DÉCÉDÉE A LAUSANNE LE LUNDI DE PAQUES

30. / MARS 1807; FILLE DE FEU SON EXCELLENCE MR. SERGE / DE PLESCHYEFE, GÉNÉRAL EN CHEF AU SERVICE DE S. M. / L'EMPEREUR DE TOUTES LES RUSSIES ET CHEVALLIER / DE PLUSIEURS ORDRES, ET DE M^{me}. SON ÈPOUSE NÉE / NATALIE DE VÉRIGUINE, DAME DE L'ORDRE DE S.^{te} CATHÉ^{ne}. // MARIE DE PLESCHYEFE AIMA DIEU DÈS SON ENFANCE, / ET CET AMOUR PRODUISIT EN ELLE LES VERTUS DONT IL EST LA / SOURCE: L'AMOUR FILIAL, LA PATIENCE DANS SES MAUX, DONT / ELLE AVOIT SOIN DE CACHER LA RIGUEUR À SA TENDRE MÈRE; / LA CHARITÉ, QUI LA FAISOIT TRAVAILLER, DE SES PETITES MAINS, / À VÊTIR LES ENFANS DES PAUVRES, LA FOI, QUI LUI FAISOIT EXTRAIRE / DES LIVRES S.^{ts} LES TRAITS ANALOGUES À SA SITUATION, ET COM/ POSER DES INVOCATIONS À JESUS CHRIST, SON DIEU ET SON SAUVEUR / ET A LA DIVINE MARIE, POUR QUI ELLE AVOIT UNE DÉVOTION PARTICULIERE

L'étendue du texte est avant tout liée à l'espace disponible sur la stèle funéraire. A ce titre, [1] et [2] sont emblématiques du réglage que les contraintes matérielles imposent à ce paramètre; ce n'est que sur des monuments plus importants ou, comme en [3], sur des supports disjoints du tombeau que l'épithèque peut voir sa taille croître. Par ailleurs, pour ce qui est du plan de texte, on observe que [1] et [2] diffèrent sur ce point ainsi que (parallèlement) sur les contenus thématiques disposés selon ce plan. Dans [1], la part consacrée à la défunte se limite à un rappel des dates de naissance et de mort; le texte prend ensuite le père pour thème, et se clôt sur une adresse à un lecteur potentiel. A l'inverse, pour [2], le mort est le seul thème de l'épithèque, qui déroule un résumé biographique assorti d'un portrait moral; en cela, [2] est alors proche de [3]⁵.

L'épithèque n'en reste pas moins un genre car, malgré des variations parfois importantes, certaines régularités apparaissent à travers l'analyse. Je me propose donc de m'arrêter sur quelques-unes d'entre elles, et de réinterroger simultanément les variations entre les textes, afin d'établir si celles-ci ne relèvent pas d'une pluralité de buts que le genre de l'épithèque peut être amené à concrétiser (du moins tel qu'il a été pratiqué dans un espace-temps donné).

Modes de prédication

A la manière des contes («Il était une fois...»), l'épithèque présente un incipit prototypique, que l'on aura remarqué en [1], [2] et [3], et dont voici un autre exemple:

5. A noter que cette épithèque-là se termine elle aussi par un segment adressé (indirectement) à un lecteur potentiel (voir Assens, Marie de Plescheyeff, † 1807).

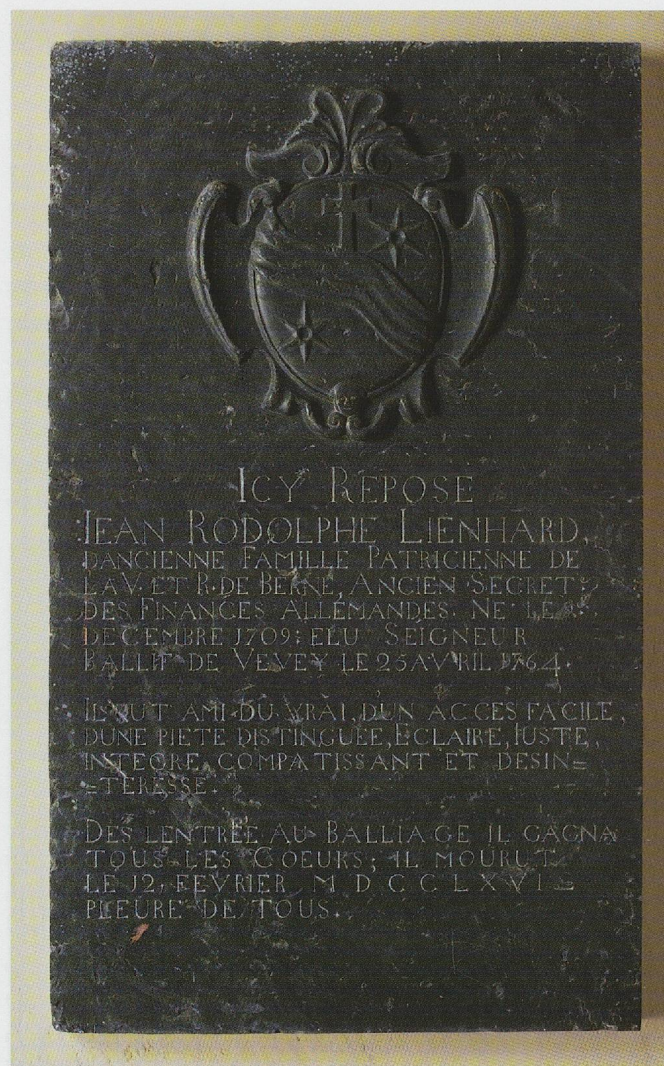


Fig. 62. Vevey, église Saint-Martin, le monument de Jean-Rodolphe Lienhardt († 1766) (Photo Laurent Dubois).

[4] Moudon, Bêat-Louis Ernst († 1749)

ICI REPOSE / BEAT LOUIS ERNST. / MEMBRE DU CONSEIL SOUVERAIN / DE LA REPUBLIQUE DE BERNE / ET SEIGNEUR BAILLIF DE MOUDON / OU IL A GOUVERNÉ GLORIEUSEMENT / 9 MOIS.

Hormis quelques données lexicales quasi figées – les variantes «Ci gît» et «Ici repose» –, cette ouverture est notable par sa syntaxe, qui privilégie l'inversion entre le groupe verbal et le groupe nominal sujet. Deux raisons motivent un tel usage: la première touche à l'agencement de la dynamique communicative dans la phrase, et au souci (conforme au premier but d'une épithèque) de faire porter le poids informatif sur l'identité du défunt, en la révélant dans la deuxième partie de la phrase, où se situe en général le foyer informatif d'une proposition; la seconde vise à favoriser l'ajout au nom propre (sujet grammatical) d'un nombre variable d'attributs au moyen de



Fig. 63. Assens, église réformée Saint-Germain, le monument de Marie de Plescheyeff († 1807) (Photo Laurent Dubois).

constructions détachées, principalement des participes (en particulier les formes «né/née à», «mort/morte à») et des appositions nominales (par exemple en [2], «ancien secrétaire des finances allemandes»). Dans une perspective rhétorique, on identifiera ici un procédé d'amplification, grâce auquel le discours tend à magnifier le défunt par un «agrandissement» syntaxique; de sorte que plus le nom propre est doté de compléments détachés, plus la personne représentée apparaît comme importante ou valeureuse.

Cette syntaxe «amplificatoire» a toutefois une contrepartie pragmatique intrigante. S'il existe en effet une relation (attributive) entre le groupe nominal et son complément détaché, celle-ci reste sous-jacente, car non exprimée par un quelconque verbe attributif («être» ou un équivalent). Or un tel «effacement» a pour conséquence que les informations relayées par ces compléments détachés ne font pas l'objet d'une affirmation à proprement parler; en d'autres termes, leur valeur de vérité n'est pas posée au moyen d'un jugement assumé par un locuteur, mais elle

se trouve dotée d'un statut équivalent à un donné présupposé, sur lequel il ne s'agit pas d'engager une quelconque responsabilité énonciative. Dès lors, et pour rappeler les constats de Bakhtine, ce n'est pas au sujet de ces éléments-là que le locuteur à l'origine de l'épithaphe attend d'un allocataire potentiel une «compréhension responsive active», puisque les contenus présupposés sont pour ainsi dire soustraits à toute évaluation de la part de celui-ci.

Dans ces débuts prototypiques, la seule affirmation tient ainsi dans l'opération prédicative «X repose ici»; c'est là l'acte véritablement accompli par cette entrée en matière. Les informations livrées par les constructions détachées, elles, se manifestent (en vertu de cet agencement syntaxique) comme le «rappel» d'une vérité déjà validée, qu'il n'est pas nécessaire d'ancrer dans le discours avec toute la force d'une assertion⁶. De sorte que, si ces compléments apportent un éclairage cognitif certain sur le défunt, ils apparaissent néanmoins comme une parenthèse et non pas comme l'objet principal de la communication en cours. Voilà donc le paradoxe de ce moule syntaxique: tout en visant indéniablement à mettre en évidence la personne décédée ainsi que certains de ses attributs, il produit simultanément un effet de sourdine, puisque ces attributs sont présentés à la manière de faits sur lesquels le discours fait mine de ne pas vouloir s'arrêter.

C'est ainsi la suite de l'épithaphe qui permet de déterminer si le but visé à travers elle consiste uniquement ou principalement en la commémoration du souvenir du défunt. Cela se produit dès lors que – comme en [2] ou en [3] – les phrases suivantes sont le lieu d'actes assertifs où il s'agit de prédiquer certaines choses à propos du défunt, celui-ci demeurant le thème général, le *topic* du texte. En revanche, lorsque d'autres thèmes font leur apparition, le poids des assertions effectuées à leur propos fait alors pencher l'axe pragmatique du texte vers un autre but à accomplir, qui prend peut-être le pas sur la commémoration puisque c'est par cet acte (ou ces actes) que le texte va se clore. Or l'observation des inscriptions fait émerger deux thèmes et visées «concurrents», que l'on a entraperçus plus haut en ébauchant le plan de [1]. Premièrement, ce sont les membres de la famille du défunt qui peuvent être l'objet du texte. Parfois contenus d'un «rappel» opéré par un complément détaché (voir en [3], «fille de...»), ils apparaissent souvent à l'occasion d'une nouvelle phrase, comme en [1]. Or, quand les parents du défunt deviennent un thème explicite de l'épithaphe, la visée pragmatique du texte s'étoffe, puisque ce dernier sert autant à célébrer la mémoire du défunt qu'à (faire) parler

6. Le locuteur opère une affirmation «non assertive», une pure attestation d'un fait, dont le contenu est «mis en dehors du contenu logique vérifiable de la phrase» (Dupont 1985, p. 171).

de soi (en tant que commanditaire du monument et de l'inscription). Cette forme de « détournement » peut s'avérer sobre⁷ ou au contraire plus marquée (comme en [1], où le segment de texte consacré au père d'Anne-Catherine Thormann est plus développé que celui traitant de la jeune femme), voire spectaculaire⁸.

Quant au second thème, il s'agit de la mort elle-même, souvent perçue dans une perspective chrétienne. Cette composante apparaît parfois en association directe avec l'évocation du défunt dans la première phrase⁹. Toutefois, la représentation de la mort et de ce qu'elle symbolise se réalise fréquemment à travers des ph(r)ases distinctes, et surtout en clôture du texte, par le biais de formules dont on a déjà une occurrence en [1], et dont en voici une autre :

[5] Grandson, Salomé Tschiffeli († 1685)

Passez, Lecteur, et souvenez vous que ce que / vous estes elle l'a esté, et ce qu'elle est vous le / serez aussi.

On aura remarqué que, dans ces formules, le destinataire potentiel du texte se trouve pris à partie – au moyen d'un terme d'adresse ou d'impératifs – et qu'il est visé par des actes qui ne sont plus seulement assertifs, mais directifs. De fait, ces marques-là inscrivent nettement dans le texte la présence de cet « autre » vers lequel tout locuteur oriente son discours, dans l'attente de sa « compréhension responsive ». Elles sont alors des balises évidentes de la dimension pragmatique de l'épithaphe, et invitent du même coup à interroger la forme linguistique des inscriptions funéraires sous un autre angle, afin de cerner mieux encore les enjeux communicationnels de ces textes.

Les modes du « récit » et du « commentaire »

Il importe en effet de considérer toutes les marques signalant l'implication des partenaires de la communication

en cours. Et parmi celles-ci, on trouve en premier lieu les indications de personne sous la forme de pronoms.

Il est rare qu'un locuteur signale sa présence par l'emploi de pronoms ou de déterminants possessifs renvoyant à la 1^{re} personne (voir néanmoins à Perroy, Hans Ludwig Steiger, † 1713, pour un cas de cet ordre). En revanche, comme en témoigne [5] notamment, l'apparition d'un destinataire sous la forme d'un pronom de 2^e personne est plus fréquente ; de même, l'usage d'un terme d'adresse ou de l'impératif (dont les désinences incluent une marque de personne) implique cette 2^e personne. C'est alors par ce biais que, discrètement, la présence d'un locuteur se manifeste : il n'y a en effet qu'un « je » qui puisse être à l'origine de l'émergence d'un « tu » dans un discours.

Ces épithaphe-là se caractérisent donc par un ancrage énonciatif explicite, dans la sphère d'un « je » ou d'un « nous », que l'on peut parfois identifier à un parent du défunt, plus souvent à une « communauté » ecclésiale. Mais d'autres marques encore sont intéressantes, qui elles aussi produisent un tel ancrage, et se retrouvent plus souvent dans ces textes. Elles ont trait aux façons d'opérer la localisation spatiale et temporelle, qui peut se faire soit de manière « objective », soit en fonction de la position d'un sujet à l'origine du discours. À travers la mention de dates (notamment de naissance et de mort) ou de lieux (par l'emploi de toponymes), la référence à l'espace et au temps est réalisée de façon « objective », mais en partie seulement. Car, dans les épithaphe, le temps et l'espace se dédoublent, entre ceux relatifs à la vie du défunt, et ceux où prend place la communication effectuée par le moyen du texte. Il existe en effet dans les inscriptions un élément significatif quant à la manière de référer à l'espace : ce sont les adverbes « ci » ou « ici » dans les formules introductives, qui relèvent de la catégorie des déictiques et ont pour spécificité de désigner un lieu non de manière absolue, mais uniquement en rapport avec la situation actuelle de communication (à la façon d'un index pointant un emplacement). À cela s'ajoute l'emploi de déterminants démonstratifs (en [1], « ce tombeau », en [3], « ce temple »), qui opèrent de manière identique. Par ces procédés, le discours de l'épithaphe se voit subjectivisé, dans la mesure où il est actualisé dans un *ici* propre à un sujet singulier, que celui-ci soit le locuteur ou (plus probablement) le « passant » – destinataire qui, par sa lecture, réactualise le texte.

Qu'en est-il alors du temps ? Celui-ci peut faire l'objet d'une désignation déictique au moyen de l'adverbe « maintenant » (voir par exemple Bêat-Louis Ernst, † 1749, à Moudon), mais cela reste l'exception. En revanche, d'autres aspects liés à la temporalité frappent à la lecture des épithaphe ; ils ont trait aux formes verbales, qui sont des endroits privilégiés dans un texte où peut se faire jour (ou non) un ancrage énonciatif. À nouveau, il suffit de

7. Ainsi dans l'inscription de Rougemont (Dorothee Buxtorff, † 1796), les proches ne sont pas nommés, mais seulement désignés en fonction de leur lien avec la défunte (« fils », « filles »), qui de ce fait ne perd pas complètement le statut de *topic*.

8. On trouvera une occurrence très singulière d'un tel détournement dans l'inscription de Coppet (Louis-Antoine Curchod, † 1760, Magdelaine d'Albert, † 1763), par laquelle la commanditaire tend manifestement à mettre en scène sa propre personne, avant toute chose.

9. Voir par exemple le monument de Salomé Tschiffeli († 1685) à Grandson ou celui de Dorothee Buxtorff († 1796) à Rougemont.

revenir aux formules d'ouverture pour voir assez souvent se mettre en place un système verbo-temporel spécifique, où le présent (« Ci gît », « Ici repose ») fait office de noyau. Je laisse le soin au lecteur de parcourir les textes cités (ou reproduits dans le catalogue accompagnant ce volume) et de noter que l'emploi du présent ne se restreint pas à la première phrase, mais qu'il s'étend au-delà, et en particulier dans les clôtures-adresses. Gravitant autour de ce noyau, on trouvera encore des verbes au passé composé (en [1], [4] et [5]) et, plus rarement, au futur (en [5]). Or un tel système est cohérent avec ce qu'on a relevé à propos des pronoms personnels, car lui aussi contribue à l'ancrage énonciatif du texte. Présent, passé composé et futur forment en effet la triade constitutive de ce que Harald Weinrich nomme le mode du commentaire. Analysant le système des temps verbaux du français, Weinrich a montré que ceux-ci ne faisaient pas partie d'une seule catégorie, mais qu'ils se répartissaient en deux groupes, selon qu'ils participaient à marquer dans un texte deux attitudes de locution différentes¹⁰. L'une, Weinrich la désigne donc comme le mode du commentaire, et l'autre comme le récit. Le choix du terme « attitude » doit être souligné, car il montre que, sous ces deux étiquettes, Weinrich ne cherche pas à définir des genres ; il s'agit plutôt de considérer les temps verbaux dans une perspective pragmatique, comme des marques dont un locuteur dispose afin de donner à son allocataire des instructions pour saisir la relation que le texte vise à instaurer entre ce qu'il représente et la situation liant les partenaires de la communication.

Avant d'identifier ce que dessinent ces instructions, il faut noter que l'on trouve un certain nombre d'épithaphes qui ne sont pas entièrement régies par le mode du commentaire, et présentent un mélange des deux modes. De manière significative, cela concerne principalement les épithaphes où le défunt garde le statut de *topic* du texte. Ainsi en [2], le tiroir verbo-temporel dominant devient vite le passé simple : « Il fut ami du vrai [...] ». Dès l'entrée au baillage il *gagna* tous les cœurs ; il *mourut* le 12 février 1766 [...] ». Il en va de même en [3] : « Marie de Plescheyeff *aima* Dieu dès son enfance, et cet amour *produisit* en elle les vertus dont il est la source [...] ».

Si le présent est au centre du commentaire, le passé simple est, lui, le noyau du mode « narratif ». Les guillemets s'imposent, notamment dans le cas des épithaphes, où l'on ne trouve aucun récit véritable : bien que certains événements soient relatés, nous avons affaire en réalité à des portraits (que la rhétorique nomme « chronographies »). Encore une fois, l'appellation « récit » veut circonscrire non des genres (narratifs), mais une attitude de locution : usant du passé simple, les locuteurs à la source de ces épithaphes

dressent un portrait en mobilisant un effet propre au mode narratif, effet que Weinrich décrit en utilisant la métaphore de la « détente »¹¹. Lorsqu'il emploie des temps narratifs – en particulier le passé simple –, le locuteur veut en effet indiquer que les faits représentés sont sans lien direct avec la situation de communication, et qu'ils ne demandent pas de réaction immédiate de la part de l'interlocuteur. Autrement dit, si ces temps narratifs créent une certaine « détente », c'est que, par eux, les faits semblent participer d'une temporalité distante, qui est celle de l'histoire se déroulant hors de la sphère personnelle. Comme le souligne en effet Emile Benveniste, le passé simple est par excellence le temps de l'énonciation historique, où « les événements semblent se raconter eux-mêmes »¹², sans être explicitement pris en charge par un locuteur. Dès lors, on comprend que, dans ces épithaphes, le passé simple a pour fonction majeure de situer l'acte de commémoration sur un plan « supérieur » : le portrait réalisé sur le mode du récit élève véritablement le défunt au rang de figure historique.

A l'inverse, pour ce qui est des temps commentatifs, Weinrich rappelle que la catégorie centrale du présent renvoie toujours au présent du locuteur et de son allocataire et que, par conséquent, ce qui est dit les concerne directement et réclame « une attention vigilante »¹³. Le mode du commentaire vise ainsi à produire une « tension » ; et celle-ci est tout à fait palpable dans les inscriptions funéraires déployées selon ce mode, qui ont la charge d'accomplir des actes autres que la seule commémoration. En inscrivant le discours de l'épithaphe dans une sphère intersubjective réunissant locuteur et allocataire(s), les temps commentatifs permettent d'abord de réaliser un acte expressif grâce auquel la douleur que cause un décès est partagée. Ensuite, et surtout, l'épithaphe est l'occasion d'un commentaire sur ce moment « tendu » de la mort. Ainsi que le montrent bien certaines clôtures, il s'agit grâce au texte de rappeler la finitude – toujours actuelle – de la vie « terrestre », tout en nous confortant dans la certitude d'une vie « céleste » indéfinie. De sorte que, dans ces cas, la commémoration d'un défunt paraît être en définitive un acte secondaire ; les assertions conclusives, voire les actes directifs accomplis par l'épithaphe articulent un discours qui poursuit une visée d'édification, par quoi le texte nous incite à prendre position, et à agir à notre tour.

11. *Ibidem*, p. 30.

12. Benveniste 1966, p. 241.

13. Weinrich 1973, p. 30.

10. Weinrich 1973, pp. 25 et ss.

De la lampe fumante aux putti : une iconographie funéraire réformée?

Sabine Utz

Si l'on exclut quelques rares monuments spectaculaires, la plupart des tombeaux du corpus vaudois emploient un langage visuel relativement modeste dont les éléments perdurent sur de longues périodes. Quels sont les motifs récurrents? Pourquoi ont-ils été privilégiés? Quelle est leur signification? Les choix esthétiques sont-ils en lien avec les nouvelles croyances de la religion réformée? Cette iconographie funéraire constitue souvent le seul décor figuratif dans les églises vidées de leurs images après la Réforme, et c'est notamment à travers elle que la sculpture figurative fait son retour dans les temples réformés¹. Malgré sa modestie, ou peut-être justement par elle, le décor de ces monuments revêt donc une importance certaine dans ce contexte, et il présente des particularités visuelles qui méritent d'être mises en évidence.

La Réforme : un nouveau rapport à la mort et aux images²

Les cantons suisses sont rapidement influencés par les idées de Martin Luther et seront la terre d'origine ou d'accueil de deux autres figures majeures de la Réforme : Ulrich Zwingli à Zurich et Jean Calvin à Genève. La nouvelle foi s'impose en Pays de Vaud par le fait des Bernois, suite à la conquête de 1536. Ceux-ci s'étaient tout d'abord ralliés au luthérianisme avant d'être considérablement influencés par les croyances de Zwingli, mais la proximité genevoise imprimera également une marque calviniste au protestantisme vaudois.

Le monument funéraire est, par sa nature, intrinsèquement lié à la mort et à la représentation visuelle. La

position de la nouvelle foi réformée sur ces points est donc déterminante pour sa compréhension et elle diffère radicalement des croyances antérieures. Pour les réformés, le salut est déterminé par Dieu et non plus par les actions des hommes ; le purgatoire et le culte des morts sont abolis³. Il n'est ainsi plus possible pour le vivant d'influencer son sort après la mort par des prières ou des indulgences. En 1529, l'inhumation à l'intérieur des églises est interdite à Berne, et toute manifestation religieuse (prières, aumônes, messes) est abolie, afin d'« éradiquer les superstitions et les mises en scène liées à la mort dans l'ancien culte »⁴. Ces interdits s'inscrivent aussi dans une volonté d'égalitarisme et d'abolition des privilèges, l'enterrement dans un lieu de culte ayant toujours été réservé à une élite⁵.

Les affirmations des réformateurs à propos des images découlent principalement de leurs thèses sur la religion, en particulier sur leur vision de la mort et de l'au-delà. Les images étaient très présentes dans l'ancienne foi, dans l'idée de servir notamment d'aide à la prière, d'intermédiaire vers un archétype sacré. Mais le fidèle faisait-il la différence et n'adorait-il pas la figure représentée plutôt que l'être divin?⁶ Mis à part une volonté de se distinguer des fastes jugés excessifs de l'ancien culte, cette crainte de l'idolâtrie est la principale préoccupation des réformateurs concernant les images. Elle amène les protestants à enlever les statues de dévotion des lieux de culte, afin de « purifier » ces derniers et d'atteindre ainsi une communication spirituelle « délivrée le plus possible de toute médiation matérielle »⁷. On assiste alors à une vague iconoclaste en Suisse, qui part de Zurich, touche ensuite Berne, et atteint par ce

1. Grandjean 1988, p. 512.

2. Pour plus de précisions sur cette thématique, voir ci-dessus la contribution de Sandro Guzzi-Heeb, pp. 55-64.

3. Gounelle 1998, pp. 9 et 27.

4. Huguenin 2006a, p. 31.

5. Grandjean 1988, p. 509.

6. A ce sujet : Wirth, Jean, « Faut-il adorer les images? La théorie du culte des images jusqu'au concile de Trente », in *Iconoclasme* 2001, pp. 28-37.

7. Muller 2010, p. 246.

biais le Pays de Vaud à partir de 1536⁸. Ce sont principalement les images de dévotion et les images « figuratives » – par opposition aux décors végétaux ou géométriques – qui sont visées. De plus, certains objets échappent à ces destructions malgré leur iconographie : étant donné les coûts et les inconvénients pratiques engendrés par leur remplacement, les vitraux sont souvent épargnés ; de même, les stalles continuent d'être utilisées comme sièges, après que les décors « sensibles » – représentations de la Vierge ou de saints – ont été mutilés⁹. Dans de rares cas, des œuvres comportant des images figuratives ont même pu être sauvées pour leur valeur artistique, ou du moins, en tant que témoins de l'histoire. Ainsi, comme le formule Franz-Joseph Sladeczek, « la 'tolérance bernoise' envers les images a suivi son propre chemin : elle ne s'est ralliée ni au refus total voulu par Zwingli, ni à l'indifférence de Luther, mais elle a décidé en fonction de ses intérêts propres »¹⁰.

Cette méfiance vis-à-vis d'une iconographie « figurative » – source de dévotion avérée ou supposée – a longtemps perduré et on assiste à des recrudescences iconoclastes aux XVI^e et XVII^e siècles¹¹. Divers éléments iconographiques sont cependant progressivement mais discrètement réintroduits dans les lieux de culte, par le biais des vitraux, des peintures murales et du mobilier, tout en restant longtemps essentiellement décoratifs et exempts de figures humaines.

Iconographie des monuments funéraires vaudois du XVI^e au XIX^e siècle

Étant concernés à la fois par le nouveau rapport à la mort et aux images, les monuments funéraires ont été particulièrement affectés par le changement de croyance. Premièrement, ils ont été fortement touchés par les destructions iconoclastes, comme le monument de Henri de Sévery à Romainmôtier en témoigne de manière éloquente (fig. 11)¹². Deuxièmement, d'après les monuments

conservés, il semblerait que l'interdiction proclamée en 1529 d'ensevelir dans les temples ait été respectée pendant près d'un demi-siècle, provoquant une coupure forte dans la tradition du monument funéraire alors dominée par des dalles comprenant un cadre incisé et une figure¹³. Ces changements majeurs dans la manière de penser le rapport aux morts et aux images, et donc de penser le monument funéraire, ont-ils eu des conséquences sur sa réalisation esthétique ? Il semble a priori difficile d'imaginer une continuité visuelle dans un domaine où tout a ainsi été renversé. Suite à la vague iconoclaste, est-il même possible de représenter des sujets figuratifs sur ces monuments destinés à l'intérieur des temples ?

Grâce à l'inventaire des monuments vaudois, la date de réintroduction des monuments dans les lieux de cultes vaudois a pu être précisée, et elle s'avère plus précoce que ne le supposait Marcel Grandjean, qui la situait à 1630, avec les monuments de Noville et Copper¹⁴. Le premier monument réformé conservé en terres vaudoises actuellement connu se trouve à Romainmôtier : il s'agit d'une dalle simple datant du milieu des années 1580¹⁵.

Si l'épithaphe de cette première tombe et de quelques autres légèrement plus tardives¹⁶ suit la typologie médiévale et forme le cadre du monument, elle occupe rapidement le centre de la composition et s'allonge déjà sur le monument de Daniel de Bellujon († 1630) à Copper. Jusque vers 1670, on retrouve régulièrement du texte dans le cadre, mais il est alors systématiquement complété par une inscription au centre. Le texte occupe toujours davantage l'espace central, et les armes remontent dans la partie supérieure du monument, particulièrement dès la fin du XVII^e siècle¹⁷. L'épithaphe s'impose comme l'un des éléments visuels majeurs de beaucoup de monuments dès le début du XVII^e siècle et jusqu'au XIX^e siècle.

Dans les premières années du XVII^e siècle, le décor héraldique fait son apparition. Seul ou accompagné d'autres motifs iconographiques, il constituera dès lors l'élément visuel principal des monuments jusqu'à la fin du XVIII^e siècle. Le premier monument connu présentant des armoiries est celui d'Etienne de Loys († 1613) (fig. 64), maintenant à la cathédrale de Lausanne. A partir

8. Au sujet de l'iconoclasme en Suisse et en Suisse romande, voir notamment : Wirth 1981, pp. 9-21 ; Grandjean 1982, pp. 33-36 et 115 ; Berthoud 1984, p. 332 ; Grandjean 1988, p. 527 ; *Iconoclasme* 2001 (notamment les contributions de Jezler, Peter, « La réforme et la question des images », pp. 290-299 ; Sladeczek, Franz-Joseph, « Entre destruction et conservation, l'iconoclasme de la Réforme bernoise », pp. 98-103) ; Pastoureaux 2008, p. 124 ; *Couleur de la morale, morale de la couleur* 2010 ; Pradervand 2011.

9. Pradervand, Brigitte, Schätti, Nicolas, « Berne est le fer de lance de l'iconoclasme en Suisse romande », in *Iconoclasme* 2001, p. 330.

10. Sladeczek, in *Iconoclasme* 2001, p. 103.

11. Grandjean 1988, pp. 527-528.

12. Voir la fiche consacrée à ce monument dans le second volume de cet ouvrage (cat. vd-114).

13. La dalle du chanoine Amblard de Gerbais (ou Gervais) († 1537) à la cathédrale de Lausanne est caractéristique de cette tradition et constitue une dernière exception en terres vaudoises à l'interdiction de 1529 (*Destins de pierre* 2006, pp. 184-185).

14. Grandjean 1988, p. 626.

15. Marguerite de Graffenried († 1585). A Berne, les premières dalles après la Réforme datent également des années 1600 (Huguenin 2006a, p. 31). La première épithaphe réapparaît en 1575 déjà à Königsfelden.

16. Nyon, Jean-Jacques de Tribolet († 1611) ; Lausanne, cathédrale, Etienne de Loys († 1613), et monument anonyme de 1616 ; Payerne, Hans Jakob Wagner († 1626).

17. Lüthi 2006, p. 92.

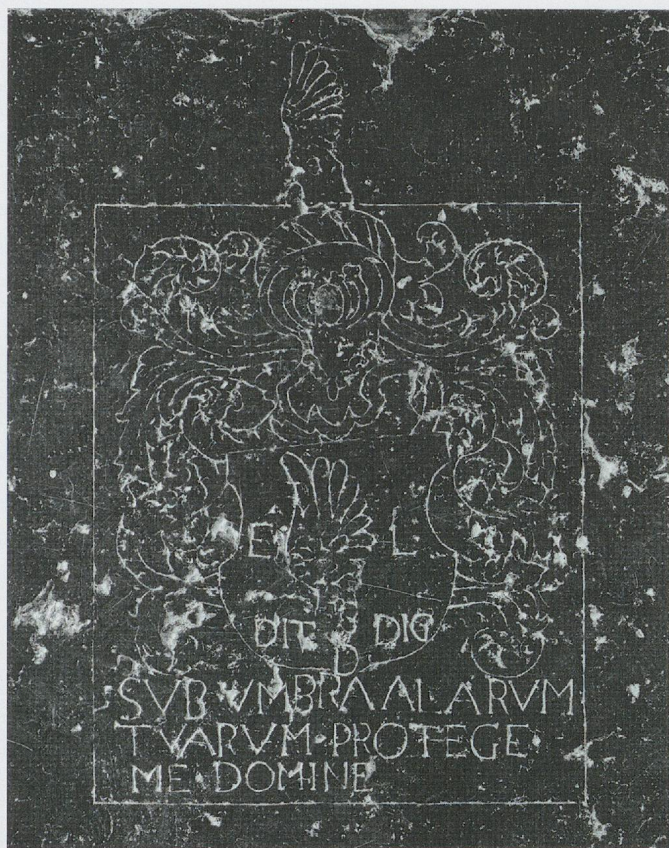


Fig. 64. Lausanne, cathédrale, dalle d'Etienne de Loys († 1613) (Photo Laurent Dubois).

des années 1630, davantage de monuments sont conservés et ceux-ci présentent fréquemment des armoiries, simples ou avec cimier et lambrequins¹⁸.

Un drapé, un motif végétal, des éléments architecturaux¹⁹, voire des rosettes²⁰ émergent timidement au XVII^e siècle. Le symbole iconographique qui s'impose est la représentation macabre de crânes et d'ossements. Bien qu'en mauvais état, la première occurrence d'un crâne se trouve sur le monument de Maria Frischling à Yverdon, en 1667, suivie par le monument voisin d'Anna Zehender († 1675), décédée en couches comme la première et qui requiert explicitement un enterrement à ses côtés. La mode se propage ensuite et, avant la fin du siècle, un crâne est présent sur un monument à Romainmôtier et un autre à

Aigle, là encore sur deux tombeaux de femmes²¹. Le motif connaît un grand succès dès 1700 et il figure sur la grande majorité des monuments jusqu'en 1780. Son emplacement et sa forme varient: avec ou sans os, accompagnant les armoiries, couronné, voire même développé jusqu'au squelette complet au début du XVIII^e siècle, période à laquelle on peut également observer une prédilection pour la représentation du crâne sous un linceul dans la partie inférieure du monument (fig. 42)²².

Les thèmes symboliques se développent à la fin du XVII^e siècle, en commençant par une lampe fumante sur le monument aiglon précédemment cité. On observe également à ce moment les premiers pots à feu, conservés à Payerne²³. Les décors héraldiques gagnent en qualité et en plasticité²⁴, mais il faut attendre 1700 pour observer une véritable libération du décor. Trois monuments exceptionnels marquent les premières années du siècle: le monument anonyme d'Orbe, daté vers 1700 (fig. 45), celui de Karl Dachselhofer († 1700) à Payerne (fig. 78), et celui d'Albert de Graffenried († 1702) à Moudon²⁵. Ils sont d'une qualité sculpturale nouvelle pour la région, atteignant par endroits la ronde-bosse. Ils innovent aussi bien dans la forme du monument que dans les motifs iconographiques représentés, dans une véritable explosion des possibilités. Se libérant de la structure rectangulaire héritée de la dalle médiévale, ils utilisent des éléments architecturaux, incluent des drapés et des ornements végétaux, et vont même jusqu'à comprendre un sarcophage à Payerne. Ils représentent pour la première fois des figures humaines, putti pleurant, allégories des vertus cardinales et femme éplorée. Le motif du crâne est amplifié jusqu'au squelette entier gisant sous un linceul à Payerne. Les motifs symboliques s'enrichissent de nouveaux éléments dont certains figureront ensuite sur de nombreux monuments du siècle (torche fumante, trompette, sablier, coupe avec bulles), alors que d'autres resteront isolés, comme le serpent mordant une pomme de Payerne.

La tombe de Karl Dachselhofer comporte également des trophées, éléments que l'on trouve déjà sur le monument d'Abraham Duquesne en 1688, à Aubonne, et qui réapparaîtront sur quelques monuments jusqu'à la fin des années

18. A ce propos voir la contribution de Tiziana Andreani, pp. 177-182.

19. On peut citer par exemple: le décor peut-être perdu de médaillons sur le monument de Jakob von Greyerz († 1635) à la cathédrale de Lausanne; une date inscrite sur un drapé à Aigle, monument de Madelena von Luternau († 1650); des motifs végétaux et architecturaux simples sur le monument de Barbara Widenbach († 1652) à la cathédrale de Lausanne; quatre fleurs de lys stylisées aux angles de la dalle de Barthélémy May († 1664) à Yverdon; des éléments architecturaux sur le monument de John Phelps († 1666) à Vevey.

20. Romainmôtier, Maria Dachselhofer († 1656) et Barbara Tschärner († 1656).

21. Romainmôtier, Anna Maria von Hallwyl († 1679), elle aussi morte en couches; Aigle, Rosina Manuel († 1682). Sur la question des défunt, voir ci-dessous, pp. 163-170.

22. Le premier exemple typique de cette série est le monument de Johanna Magdalena von Wattenwyl († 1700) à Châtillens.

23. Payerne, Albrecht von Büren († 1685).

24. Les dalles d'Anna Zehender († 1675) à Yverdon, de Samuel Tschiffeli († 1679) et de Lucius Tschärner († 1690) à Grandson en sont de bons exemples. Lüthi 2006, p. 92.

25. Grandjean 1988, p. 512.



Fig. 65. Gingins, église réformée, monument de Véronique de Diesbach († 1718) (Photo Laurent Dubois).

1730²⁶. Comme le note Marcel Grandjean, ces motifs martiaux sont choisis pour célébrer de belles carrières militaires²⁷. Sur certains monuments, la nature de la carrière est spécifiée visuellement: on trouve ainsi des ancres sur la tombe de l'amiral Duquesne; un compas, une équerre, une balance et un couvre-chef ont été ajoutés aux trophées de Johannes Stürler, soulignant ses fonctions officielles.

En général, les autres monuments du premier quart du XVIII^e siècle montrent plus de tridimensionnalité qu'au siècle précédent; il existe également une plus grande part de monuments adossés ou plaqués²⁸. La volonté de plasticité peut notamment être rendue par l'utilisation du linceul comme support du texte, qui devient un motif récurrent de la composition des monuments. La monochromie du grès que l'on trouvait jusque-là laisse également la place à la combinaison de calcaire dit «marbre de Saint-

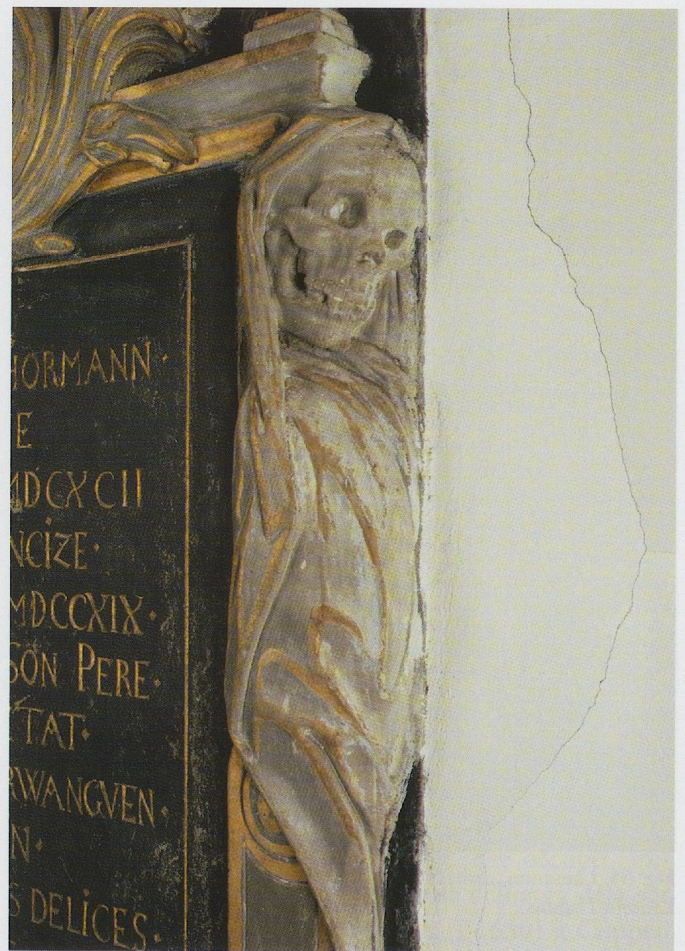


Fig. 66. Concise, église réformée, monument d'Anne-Catherine Thormann († 1719), détail (Photo Laurent Dubois).

Triphon» et de stuc ou d'albâtre, avec des lettres rehaussées de dorure²⁹. Cette distinction de matière par rapport à l'espace qui accueille les monuments leur confère plus de visibilité. Les motifs ne sont pas influencés par ce changement: les crânes et les symboles funéraires dominent toujours largement. Relevons néanmoins deux cas particuliers: le monument de Véronique de Diesbach à Gingins tout d'abord, datant de 1718, figure un ange victorieux et un phénix dans une iconographie unique et spécifiquement en lien avec les versets bibliques choisis (fig. 65); le monument d'Anne-Catherine Thormann († 1719) à Concise, ensuite, avec ses remarquables squelettes en gaines de thermes (fig. 66). De 1726 à 1739, apparaît soudain une nouvelle figure: il s'agit de Chronos, figure allégorique du Temps représenté sous les traits d'un vieillard ailé, barbu, tenant une faux et accompagné d'un sablier (fig. 67). Une résurgence marquante de ce motif s'observera à nouveau dans les années 1760.

Les nombreux monuments datant d'après 1730 sont souvent plus élaborés; les motifs iconographiques sont

26. Avenches, Georg Thormann († 1717); Avenches, Anton Wurstemberger († 1733); Begnins, Johannes Stürler († 1737); Saint-Saphorin-sur-Morges, François-Louis de Pesme († 1737).

27. Grandjean 1988, p. 518. L'inventaire du patrimoine funéraire vaudois confirme cette hypothèse. Abraham Duquesne mena une brillante carrière dans la marine; Karl Dachseltner s'engagea notamment au service de la France et assumait aussi des fonctions politiques; Anton Wurstemberger fut également au service du roi de France; Johannes Stürler se distingua dans les batailles de Villmergen qui opposèrent les cantons réformés aux cantons catholiques de la Confédération; François-Louis de Pesme fut un militaire et diplomate distingué, employé notamment par les cours impériales d'Autriche et d'Angleterre. Nous manquons malheureusement de précisions sur Georg Thormann.

28. Pour plus de détails, voir ci-dessus le chapitre sur la typologie des monuments, pp. 109-123.

29. Grandjean 1988, p. 516.

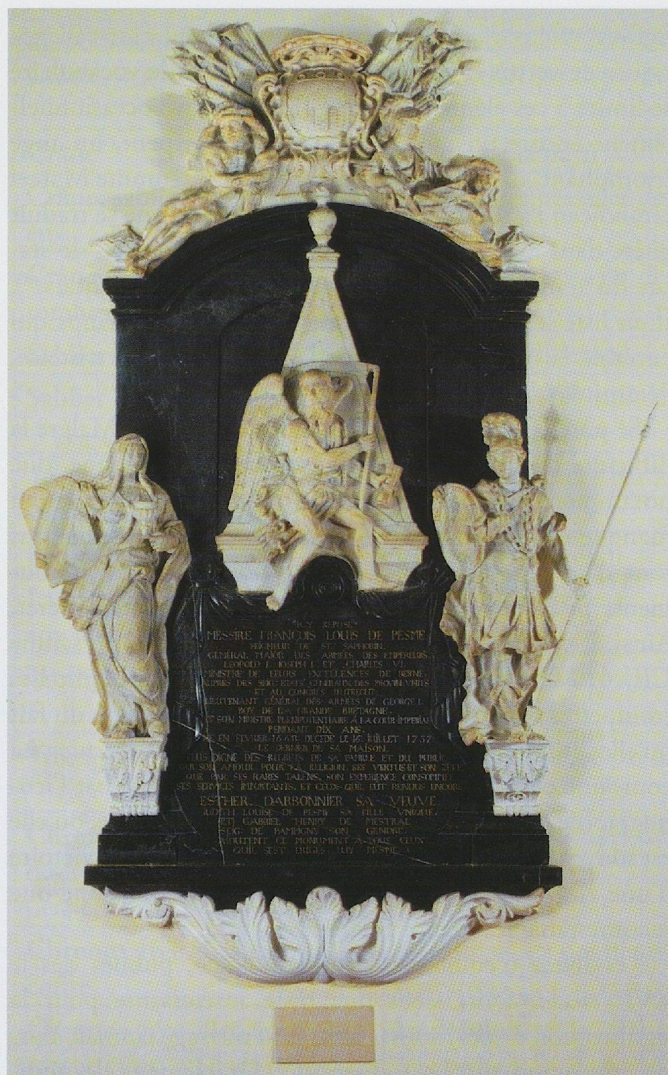


Fig. 67. Saint-Saphorin-sur-Morges, temple, monument de François-Louis de Pesme († 1737) (Photo Laurent Dubois).

variés et les sculpteurs jouent avec ce vocabulaire par des combinaisons et des variations nouvelles. Si les monuments sans autre décor que des armoiries avaient subsisté jusque-là, ils se raréfient à partir des années 1750 avec la confirmation de cette tendance. Cette évolution permet aussi d'identifier parfois les sculpteurs des monuments, en particulier Johann Friedrich Funk I, Johann August Nahl, Louis Dupuis et David Doret³⁰. La tombe de Heinrich Friedrich Fischer († 1753) à Yverdon, unique dans le corpus avec sa figure monumentale de femme en pleurs, représente peut-être l'apogée de ces tombeaux en terres vaudoises (fig. 79); à Berne, les deux monuments de Nahl à Hindelbank (années 1750) forment son pendant.

Vers 1770-1780, un changement de paradigme intervient. On assiste à une « rupture des modes

stylistiques »³¹ tant dans la forme générale que dans les motifs iconographiques. Les choix morphologiques indiquent un retour explicite vers l'Antiquité, et l'on constate un engouement pour les monuments en forme d'urnes, de stèles et même de sarcophages. D'autre part, un goût marqué pour des monuments néoclassiques très sobres, sculptés dans du marbre noir de Saint-Triphon, voit le jour. La figure de Chronos disparaît après sa deuxième période de succès: le monument de Ludwig von Wattenwyl (1696-1769) à la cathédrale de Lausanne est le dernier à porter son effigie. Vers 1780, le motif du crâne lui-même perd son usage³², et c'est aussi à partir de cette date que l'on assiste à la raréfaction soudaine des armoiries, tendance initiée par le monument Orlow († 1781) à la cathédrale. Elles disparaîtront complètement au tournant du XIX^e siècle, car elles sont alors sans doute perçues comme la marque d'un privilège nobiliaire. L'interdiction d'inhumer dans les lieux de culte est proclamée en 1804, au nom de la salubrité publique, et une loi instaurée en 1810 met définitivement fin à cette pratique, après quelques dernières exceptions³³.

Une esthétique réformée?

Peut-on établir un lien entre décor et croyance? Les éléments iconographiques présents dans le corpus des monuments funéraires vaudois reflètent-ils la séparation entre le monde des morts et celui des vivants, la peur de l'idolâtrie et l'« iconophobie » réformée?

On peut constater en premier lieu que suite à l'interdiction d'inhumer dans les temples proclamée en 1529, la pression des familles nobles et patriciennes voulant continuer à jouir de leurs privilèges et de chapelles funéraires familiales ne fut sans doute pas insignifiante, favorisant le retour des monuments. Une fois de plus, le fait d'être enterré dans les lieux de culte reste un privilège réservé à une minorité³⁴, rendant illusoire l'égalité dans la mort prônée par la doctrine réformée³⁵. Malgré la réintroduction des monuments funéraires dans les temples, la présence d'un décor peine à s'imposer.

31. Grandjean 1988, p. 516.

32. Les derniers monuments avec ce motif sont celui de Jean-Rodolphe Stürler († 1780) à Vevey et celui de la famille Rosset datant de la même année à l'église Saint-François à Lausanne.

33. Le monument de Henriette Canning, à la cathédrale de Lausanne, de 1823, constitue la dernière de ces exceptions. *Destins de pierre* 2006, pp. 240-241.

34. Huguenin 2006a, p. 31.

35. Hugger 2002, p. 43.

30. Voir ci-dessus, pp. 103-107.

L'épithaphe

L'épigraphie occupe une place primordiale sur les monuments, à tel point que Marcel Grandjean affirme à juste titre que « l'iconographie réformée vaudoise est avant tout une épigraphie, soit une sorte d'iconographie intellectuelle »³⁶. Le refus protestant de l'image y a sans doute sa part, mais ce mouvement s'inscrit aussi dans le développement d'un goût plus large pour l'écrit sur les monuments au XVI^e siècle, caractéristique du goût humaniste pour l'Antiquité, où les inscriptions étaient aussi très présentes³⁷. De plus, le changement de fonction du monument, qui devient commémoratif plutôt que religieux, entraîne une volonté croissante de la part des défunts et de leurs survivants « à remémorer leur place sur terre »³⁸, ce qui a pour conséquence d'allonger les inscriptions et donc d'augmenter leur poids visuel. Au-delà de son contenu, l'épithaphe devient ainsi un élément esthétique prépondérant sur les monuments.

L'héraldique

L'héraldique constitue le premier décor visuel à réapparaître sur les monuments déjà à la fin du XVI^e siècle. C'est également l'élément iconographique le plus présent dans le corpus : on trouve des armoiries sur la grande majorité des monuments jusque vers 1780. Bien que visuelle, l'héraldique est un véritable langage codé, qui permet d'identifier une famille, un lignage, mais aussi parfois un individu, son sexe et même sa fonction ou son rang. Ce décor amplifie le rôle social du monument tout en faisant office de « portrait » symbolique du défunt³⁹. Les premiers enrichissements du décor se font autour du blason, par des éléments végétaux (rameau, palme, lauriers, guirlandes) et martiaux (heaume et lambrequins, couronne, tenants).

Un langage symbolique

C'est dans le dernier tiers du XVII^e siècle puis surtout dès 1700 que se développe un véritable langage visuel comprenant crânes et ossements, lampes fumantes, pots à feu, torches fumantes, trompettes, pots à bulles, couronnes de laurier et trophées. Sur certains tombeaux particulièrement soignés, on trouve aussi, dès 1700, des

figures humaines : putti, femmes et représentations allégoriques de vertus et du Temps. Globalement le vocabulaire se limite à ces éléments, même si l'on trouve occasionnellement encore un motif isolé tel qu'un serpent, un ange triomphant, un phénix ou des épis de blé. Comme Marcel Grandjean l'a souligné, « le caractère chrétien ne se traduit guère dans une iconographie mortuaire qui reste – le statut du temple réformé l'oblige – classique et laïque »⁴⁰. Il en liste les thèmes principaux : les vertus, le temps qui entraîne la mort, le souffle de la vie, la mort, la tristesse, l'éternité et la résurrection⁴¹.

Se pose la question de l'origine de ces motifs. Malgré la difficulté de trouver une réponse claire et univoque, due notamment au caractère standardisé du vocabulaire et au manque de sources relatives aux commandes, soulignons tout d'abord que certains motifs trouvés sur les monuments peuvent avoir un sens chrétien, bien que discret. Ainsi, la lampe fumante peut être rapprochée du Psaume CII, 4 : « Car mes jours s'évanouissent en fumée »⁴². Les trompettes sont quant à elles liées à la Résurrection du fait qu'elles annoncent l'Apocalypse et le Jugement Dernier. La couronne de laurier, héritage antique, est reprise par l'iconographie chrétienne dès l'époque paléochrétienne, où elle est souvent portée par les martyrs pour souligner la victoire d'une vie vertueuse. Certains de ces motifs ont donc une incontestable résonance biblique.

Les livres d'emblèmes et d'iconologie, publiés dès le XVI^e siècle, fournissent une piste intéressante pour la signification de ces motifs. Ce type d'ouvrage connaît alors un très grand succès, influençant durablement de nombreux domaines des arts visuels. Leur diffusion s'étend au territoire suisse : le Bernois Beat Fischer von Reichenbach (1641-1698) en détient notamment deux exemplaires⁴³. Cette littérature savante associe des motifs à une signification précise ainsi qu'à un *motto*, une maxime. Ils nous indiquent le sens aux XVI^e et XVII^e siècles de ces éléments iconographiques parfois très anciens, au-delà des frontières confessionnelles. Le tableau publié ici montre quelques-uns des exemples trouvés sur les monuments vaudois et leurs variantes proches dans différentes éditions⁴⁴.

40. Grandjean 1988, p. 518.

41. Grandjean 1988, pp. 519-523.

42. Lüthi 2006, p. 96.

43. Il s'agit de Johann Möller, *Continuatio allegoriarum profano-sacrum*, 1671, et Filippo Picinelli, *Mondo simbolico formato d'imprese scelte*, 1678. Beat Fischer 2004.

44. Les emblèmes, leur *motto* et leur signification sont tirés de *Emblemata* 1978. Cet ouvrage réunit les principaux livres d'emblèmes des XVI^e et XVII^e siècles, et permet ainsi d'avoir rapidement une vue d'ensemble. La traduction (de l'allemand) des descriptions des motifs et des significations est due à l'auteure. Abréviations des auteurs des *emblemata* citées : An. : Anulus, Barptolomaeus (Barthélemy Anneau ; 1500 ? / Bourges – 1565 / Lyon) ; Bor. : Boria, Juan de (né 1553) ; Corr. :

36. Grandjean 1988, p. 530.

37. Voir notamment les exemples présentés par Panofsky 1969.

38. Lüthi 2006, p. 92.

39. Pour plus d'informations sur l'héraldique, voir la contribution de Tiziana Andreani, pp. 177-182.

Motif	Signification	Motto	Edition
Crâne	Le caractère passager de l'être humain	<i>Ex maximo minimo</i>	An. S. 55
Crâne	Rappel de la mort	<i>Hominem Te esse cogita</i>	Bor. S. 101 (Nr. 100)
Crâne, sablier, et putto entre eux	Le caractère passager de la vie sur terre	<i>Vive memor lethi</i>	Reusn. Embl. I, Nr. 37
Crâne et sablier sur un tombeau	Le caractère passager de la vie sur terre	<i>Omnia Debentur vobis</i>	Cov. II Nr. 30
Sablier	Le passage du temps	<i>Paulatim non impetu</i>	Roll. I Nr. 49
Sablier	Le passage irrévocable du temps	<i>Perit quod elapsus est.</i>	Roll. II Nr. 99
Torche enflammée, inclinée vers le bas	La vertu renforcée par les peines	<i>Vires inclinata resumo</i>	Hor. II, Nr. 2
Lampe enflammée	La lumière de la Foi	<i>Donec dies illucescat</i>	Bor. S. 66 (Nr. 65)
Lampe enflammée exposée aux vents	La vie des hommes	<i>Quid est homo sicut lucerna in vento posita.</i>	Leb. Nr. 6
Trompette	L'entraide par les encouragements	<i>Voce Juvabo</i>	Zincgr. Nr. 99
Trompette	La vertu renforcée par les résistances	<i>Interclusa Respirat</i>	Saav. Nr. 35
Chronos, ailé, les pieds sur des roues, entraîne les astres derrière lui	Le caractère passager de toute chose <i>Vergänglichkeit</i>	<i>Le Temps</i>	Corr. N ii b
Chronos avec ailes et faux, coffre	Le juste usage des biens terrestres	<i>Quae sequimur fugimus, nosque fugiunt</i>	Samb. S. 20
Chronos avec ailes, faux, torche et un pied enroulé dans une bande	La découverte du Mal	<i>Omnia Revelo</i>	Hor. III Nr. 29
Chronos avec ailes, faux et sablier, un pied enroulé dans une bande	Le caractère passager de toute chose	<i>Fallit volatilis aetas</i>	Cov. III Nr. 8
Couronne de laurier	La recherche de la vertu, même sans récompense		Bor. S. 2 (Nr. 1)
Couronne de laurier	La récompense de l'humilité	<i>Victi non victores</i>	Bor. S. 79 (Nr. 78)

Malgré les variations entre les éditions, la signification globale des motifs reste similaire. Les motifs choisis ici

Corrozet, Gilles (1510 / Paris – 1568 / *ibidem*); Cov.: Covarrubias Orozco, Sebastián de (1539 / Toledo – 1613 / *ibidem*); Hor.: Horozco Covarrubias, Juan de (vers 1550 / Toledo – 1608? / Granada); Leb.: Lebeus-Batillius, Dionysius (Denis Lebey de Batilly; dates de vie inconnues); Reusn. Embl.: Reusner, Nicolas (1545 / Lemberg – 1602 / Jena), *Emblemata*; Roll.: Rollenhagen, Gabriel (1583 / Magdeburg – 1619? / *ibidem*); Saav.: Saavedra Fajardo, Diego de (1584 / Algezares – 1648 / Madrid); Samb.: Sambucus, Joannes (1531 / Tyrnau – 1584 / Wien); Zincgr.: Zincgreff, Julius Wilhelm (1591 / Heidelberg – 1635 / St. Goar).

ont tous un lien plus ou moins direct avec la mort. Sur les monuments vaudois, ils semblent faire référence à leur signification acceptée, mais pas à un *motto* précis. Les rares allégories peuvent être rapprochées des définitions de Cesare Ripa, auteur de la plus célèbre *Iconologie*, parue en français en 1547, mais elles présentent là aussi des variations⁴⁵. Les emblèmes des livres d'iconologie ont été repris

45. Ripa (éd. 1986). A Orbe, sur le monument anonyme d'environ 1700, on observe les vertus cardinales de la Prudence et de la Tempérance. On trouve la Foi, Hercule et, semblerait-il, la Raison d'Etat sur le monument de François-Louis de Pesme († 1737) à Saint-Saphorin-

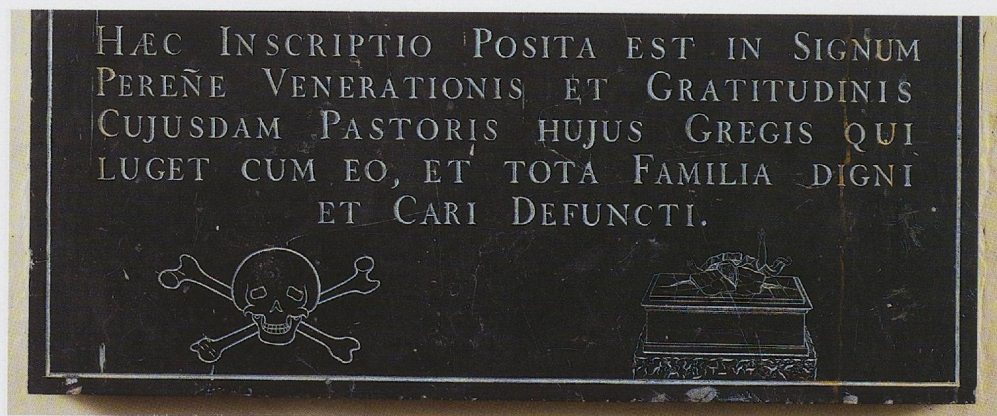


Fig. 68. Vevey, église Saint-Martin, monument de Jean-Louis Couvreur de Deckersberg (†1695), détail (Photo Laurent Dubois).

dans des recueils de gravures, qui ont ensuite servi de modèles aux artistes et artisans. Le fait que les motifs présents sur les monuments ne puissent pas tous être retrouvés dans une édition et qu'ils soient au contraire répartis dans des ouvrages de provenances très diverses soutient l'hypothèse d'une transmission indirecte.

Ces ouvrages d'emblèmes et d'iconologie ne sont bien entendu pas spécifiques au protestantisme et l'on retrouve les mêmes thèmes sur les monuments catholiques contemporains dans toute l'Europe. Néanmoins, ils sont alors accompagnés de figures et de scènes religieuses, comme le montre bien, par exemple, la tombe de Hubert Mielemans (†1558) à Liège: on y retrouve une épitaphe importante, des armoiries, deux crânes, des torches et trompettes et des putti, mais aussi une scène de crucifixion et le corps du défunt gisant sous un linceul très plastique⁴⁶. A quelques exceptions près, il semble que l'on préfère en terres vaudoises utiliser les attributs emblématiques seuls, et non pas tenus par des allégories à proprement parler. Le tympan du fronton du temple d'Yverdon, sculpté en 1756, illustre bien, dans le domaine monumental, cette prédilection pour l'objet symbolique: deux projets ont été présentés aux autorités par le sculpteur Johann August Nahl, l'un avec une figure allégorique, l'autre uniquement composé d'objets symboliques faisant référence à cette même signification allégorique. C'est le second projet qui a été retenu⁴⁷.

Le lien établi ici entre les motifs iconographiques simples et les *emblemata* permet peut-être aussi d'expliquer leur présence non controversée dans les lieux de culte: il s'agit en effet là encore, comme pour l'héraldique, d'un

langage codé, l'image ayant une signification précise dépassant sa forme visuelle et fonctionnant en quelque sorte au deuxième degré. Il s'agit d'une iconographie qui ne peut pas se prêter à l'idolâtrie.

Deux absences

La caractéristique la plus fondamentale peut-être de l'iconographie du corpus vaudois est déterminée par deux absences. Sur les trois siècles de monuments étudiés, deux sujets ne sont jamais représentés: la croix et le défunt. Il ne peut pas s'agir là que d'un hasard de conservation.

La croix est régulièrement présente sur les monuments précédant la Réforme et réapparaît au XIX^e siècle, mais pour des inhumations catholiques d'abord⁴⁸. Ainsi, l'absence de croix sur les monuments réformés est significative. Bien que symbolique, ce motif semble être trop fortement associé à l'Eglise romaine pour être toléré sur les monuments du Pays de Vaud. Il était aussi interdit dans les temples, mais on en trouve en revanche au sommet des clochers⁴⁹. Dans le canton voisin catholique de Fribourg, on trouve parfois des croix sur les monuments funéraires de pierre, mais assez rarement. Elle figure notamment sur le tombeau d'Hélène et de Marie-Barbe Gottrau (†1776) à Rueyres-les-Prés. Il semble donc y avoir une influence iconographique des monuments réformés sur les monuments catholiques géographiquement proches et probablement réalisés en partie par les mêmes artisans. En revanche, le Valais conserve de nombreuses stèles de fer forgé en forme de croix (fig. 122 et 123).

sur-Morges. Les figures de ce dernier ne semblent pas entièrement correspondre aux descriptions de Ripa. De plus une dernière figure, guerrière, reste non identifiée. Beaucoup plus tardivement, le sarcophage de Catherine Orlov (†1781) comporte également les figures allégoriques de la Bienfaisance et de la Charité.

46. Panofsky 1969, pl. 312.

47. Grandjean 1982, pp. 115-116; Grandjean 1988, pp. 528-529.

48. On trouve des croix sur les dalles médiévales de Payerne et encore sur celle de Claude Pirisset à Commugny en 1517. Elles disparaissent ensuite entièrement pour réapparaître uniquement à Assens, dans l'église Saint-Germain, qui est un *simultaneum*: Marie de Plescheyeff (†1807); Théodore Lovine (†1808); Marie-Eléonore d'Olcach (†1815).

49. Grandjean 1988, p. 527.

La représentation du défunt, que ce soit sous la forme d'un gisant ou d'un portrait, est impossible en Pays de Vaud car elle est étroitement liée au culte des morts et par conséquent à l'idolâtrie. Les seuls tombeaux qui font exception et qui s'approchent d'une représentation du défunt mettent toujours une distance prudente : dans le cas du monument de Karl Dachselhofer († 1700) à Payerne, il s'agit d'un squelette impersonnel qui rappelle la Mort en général (fig. 46). Sur le monument de Jean-Louis Couvreur de Deckersberg († 1775) à Vevey, on observe une femme brisant son tombeau (fig. 68). Celle-ci fait allusion au tombeau sculpté par Johann August Nahl à Hindelbank : elle se réfère donc à une œuvre célèbre et non au défunt, distance soulignée par l'inadéquation de sexe entre la représentation féminine et le défunt masculin. Le seul portrait véritable connu est celui figurant sur l'urne de Henriette Canning au début du XIX^e siècle, réalisée à Florence (fig. 69). La volonté antiquisante très forte de ce monument laisse supposer que le portrait de profil joue avant tout un rôle esthétique, car il rappelle les portraits grecs ou romains. Il apparaît sur le monument d'une étrangère, décédée à une période déjà très éloignée des règles strictes du premier protestantisme. Le seul monument protestant à présenter la figure du défunt en Suisse romande réformée est celui du duc Henri de Rohan à Genève, datant de 1655. En plus de résulter de circonstances très particulières, il prouve aussi que ce type de représentation pose problème dans la cité de Calvin : le monument a en effet été caché en 1659 déjà, des actes d'idolâtrie étant en cause⁵⁰. Alors que la représentation de la présence physique du défunt est impossible en Pays de Vaud, on trouve régulièrement des portraits⁵¹ et même un gisant de type médiéval⁵² en terres fribourgeoises. L'absence est donc ici encore clairement une spécificité locale, liée aux croyances réformées.

Une tolérance justifiée

Dans une région qui a subi plusieurs vagues iconoclastes et dans laquelle les lieux de cultes étaient très largement dépourvus d'iconographie figurative, il est surprenant de constater que les décors des monuments funéraires aient été tolérés. Ce phénomène s'explique sans doute par divers facteurs. Tout d'abord, il s'agit de commandes privées : de la part des autorités, cela n'implique donc qu'un laisser-

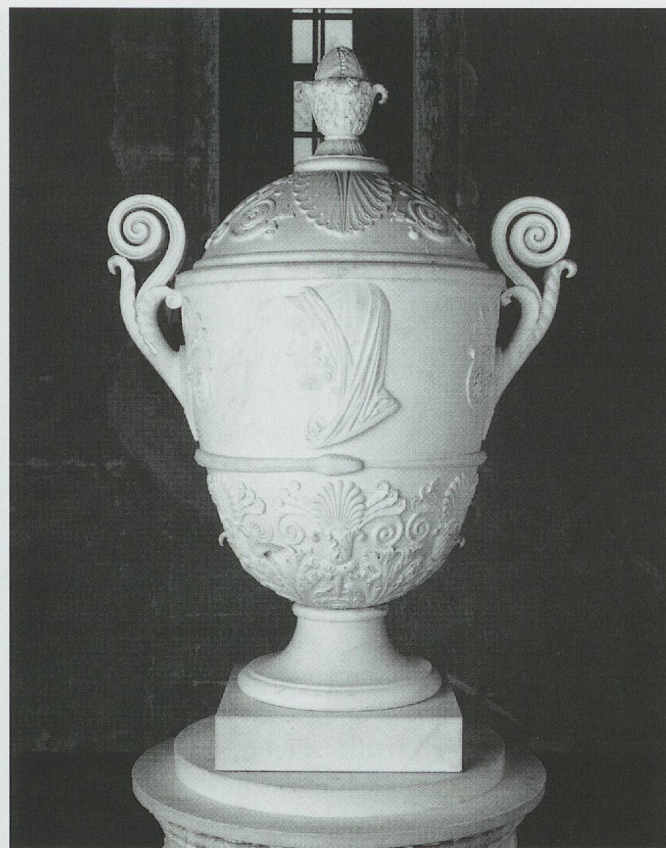


Fig. 69. Lausanne, cathédrale, monument de Henriette Canning († 1817) (Photo Laurent Dubois).

faire et non une décision active. Ensuite, les monuments répondent à ce que Michel Pastoureau nomme le « chromoclasme »⁵³, cette méfiance des protestants à l'égard des couleurs vives perçues comme un faste indécent associé aux églises catholiques et donnant trop de « vie » aux sculptures. Les légers rehauts mettant le texte en valeur et le contraste entre le noir et le blanc des matériaux sont les seuls éléments de « polychromie » présents sur les monuments funéraires vaudois, pour autant que cette appellation soit ici méritée. En effet, même les marbres colorés, dont le plus célèbre est sans doute le rouge jaspé de Truchefardel, pourtant plébiscités au XVIII^e siècle dans le domaine civil, sont ici évités⁵⁴. Finalement, comme Frank Muller le souligne, les lieux de culte étaient « débarrassés de leurs œuvres d'art ou plutôt de [ce] qui était considéré à l'époque comme des objets cultuels »⁵⁵. Or, le monument funéraire n'est pas un objet cultuel, et il se peut que la présence de décor sur ce type d'objet, comme cela a aussi été le

50. Grandjean 1982, p. 116; Godoy 2005.

51. Voir notamment : Fribourg, cathédrale, Béat-Nicolas de Diesbach († 1654), Jacques de Fégely († 1624); Fribourg, Saint-Jean, Pierre d'Englisberg († 1545), Jacques Duding († 1716); Tornay-le-Grand, Jean-Frédéric de Diesbach († 1751); Belfaux, Ignace-Maurice Raemy († 1766).

52. Romont, Jean de Malliard († 1612).

53. Pastoureau 1992; Pastoureau 2008. Sur cette notion et son application voir aussi Muller 2010, en particulier p. 254, et Pradervand 2011, qui étudie son application concrète en terres vaudoises.

54. Bissegger 1980b, p. 82.

55. Muller 2010, p. 254.

cas pour les vitraux, y ait par conséquent été plus aisément tolérée. C'est donc la spécificité du monument funéraire qui a permis à la sculpture figurative de retrouver une place dans les temples réformés.

Conclusion

L'étude du corpus des monuments vaudois permet de montrer que les pensées réformées ont eu un impact direct et fort sur la conception des monuments funéraires, et ce même si d'autres aspects entrent également en jeu, particulièrement parce que l'on assiste, au tournant du XVI^e siècle, à une forte évolution des goûts et des pensées, notamment avec la diffusion du courant humaniste. Suite à l'absence de nouveaux monuments dans les lieux de culte pendant près d'un demi-siècle, une iconographie propre a vu le jour, caractérisée par des motifs symboliques, mais surtout par l'impossibilité d'y voir figurer le défunt et la croix, de même que toute forme de scène religieuse.

La structure non centralisée du protestantisme se reflète dans la conception des monuments funéraires. Selon que l'on se trouve sous influence luthérienne, zwinglienne ou calviniste, les monuments présentent une sobriété variable. Dans les régions calvinistes, en particulier à Genève, les monuments sont restés d'une grande austérité jusqu'au XVIII^e siècle, alors que Berne et Vaud, à la doctrine mixte, ont autorisé plus de liberté quant aux ensevelissements dans les églises et aux images, tout en restant sobres en comparaison européenne. En effet, en terres luthériennes, le retour à des monuments fastueux et colorés est rapidement possible, même si là aussi un changement d'esthétique est intervenu avec la Réforme, comme le prouvent les monuments funéraires des princes électeurs Frédéric III de Saxe (1463-1525) et Jean-Frédéric de Saxe, dit le Magnanime (1503-1554) à Wittenberg : ces monuments, commencés avant la Réforme et terminés après la conversion de leurs commanditaires, montrent une modification du programme qui les met en accord avec les nouvelles croyances. Une épitaphe plus importante a notamment été introduite⁵⁶.

En plus d'être caractéristiques d'une confession, les monuments vaudois présentent des spécificités locales. Ils sont esthétiquement plus proches des monuments catholiques fribourgeois que de certains tombeaux luthériens : ainsi, les premiers présentent également cette grande prédilection pour la sobriété et le décor armorié. On retrouve également dans ce canton voisin certains motifs récurrents

tels que les crânes ou Chronos. Cette ressemblance est sans doute due à plusieurs facteurs contextuels et pragmatiques propres : le pays se caractérise notamment par l'absence de monarchies et donc de commanditaires puissants désireux de se mettre en scène dans tous les aspects de leur vie, y compris leur sépulture. Les nobles n'ont ainsi pas de modèles directs de tombeaux exceptionnels de souverains à imiter, ce qui restreint également l'effervescence de la production artistique autour de ce type de monuments. De plus, dans le Pays de Vaud, des lois somptuaires strictes prohibent en grande partie l'art de la taille, limitant l'usage d'éléments sculptés dans l'architecture, ce qui explique aussi l'absence de tradition locale forte et d'atelier d'importance dans la région⁵⁷. Les rares artistes et artisans disponibles circulent fréquemment et réalisent aussi bien des monuments catholiques que protestants. Les commanditaires et les artistes et artisans, leurs volontés et leurs limites (financières ou artistiques) jouent donc aussi un rôle important dans l'esthétique du monument et expliquent une spécificité régionale du décor des monuments funéraires, qui dépasse les différences confessionnelles.

Les choix iconographiques et l'aspect esthétique global des monuments funéraires vaudois reflètent ainsi un contexte à la fois culturel et confessionnel. Il n'y a pas de surenchère ostentatoire de la part des commanditaires, l'essentiel pour les nobles et les patriciens bernois étant au contraire d'afficher son appartenance à une élite jouissant des mêmes privilèges. La modestie de la grande majorité des monuments conservés, loin d'être inintéressante, reflète au contraire les besoins et les volontés d'une société qui cultive certes un besoin de représentation par des monuments au symbolisme évocateur, mais discrètement et sans grand bruit, à tel point qu'on en oublie parfois de les admirer.

56. Ghermani, Naïma, «Die Grabmäler des sächsischen Kurfürsten in Wittenberg (1527 und 1533). Das Grabmal als Zeichen einer konfessionellen Identität», in *Grab – Kult – Memoria* 2007, pp. 276-290.

57. Grandjean 1981, p. 354.