

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

Artikel: Analyse morphologique, typologique et stylistique
Autor: Lüthi, Dave / Christen, Alessio / Gaillard, Adrien
DOI: <https://doi.org/10.5169/seals-835779>

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: 21.02.2026

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

Analyse morphologique, typologique et stylistique

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

Existe-t-il un tombeau typiquement vaudois ? A 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 paradigmique 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 défunt 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'épitaphe 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'épitaphe 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 armoires 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 armoires, 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); Stauffberg, 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.

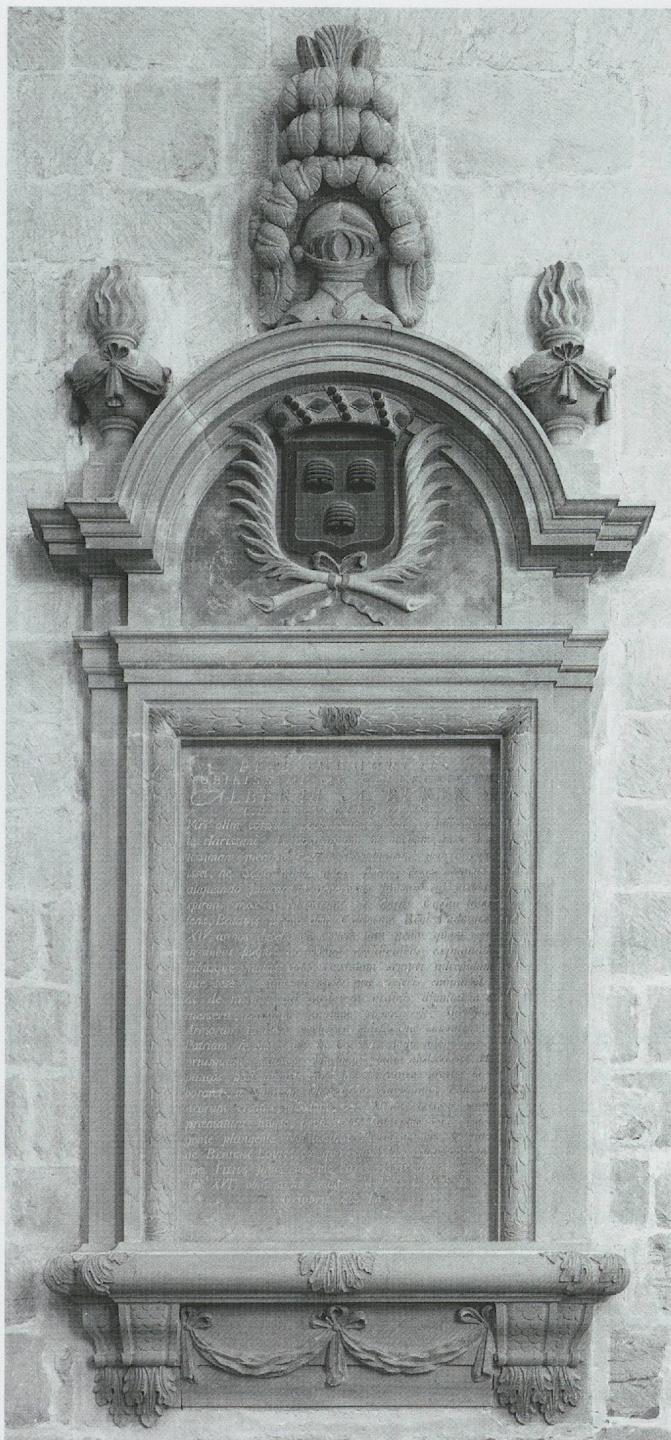


Fig. 43. Payerne, église paroissiale, monument d'Albrecht von Büren († 1685) (Photo Claude Bornand).

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. Coppet, 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 vue 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 cémétorial en terres vaudoises. Il a disparu lors de la désaffection 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

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.

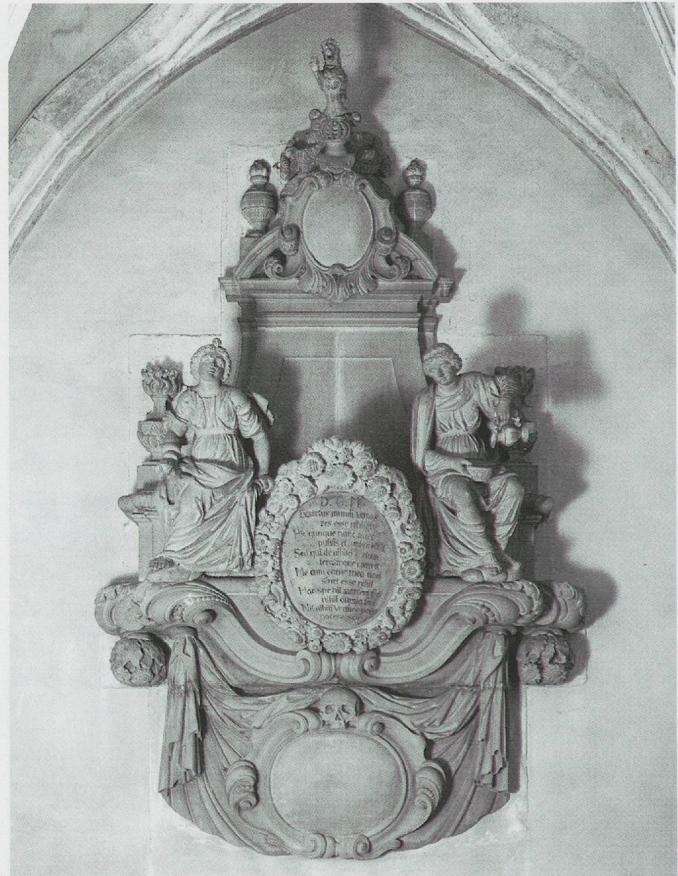


Fig. 45. Orbe, église réformée, monument anonyme (autour de 1700) (Photo Claude Bornand).

doutes. Seule l'approche visuelle permet d'appréhender ce corpus vaste mais pas assez uniforme pour qu'il fournit 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



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 curviline. 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. Secondelement, 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

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. Castelnuovo, Ginzburg 1979.

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 enserrent 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'acanthe 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 Blasset²¹. 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'épitaphe fait mention de la veuve de Karl Dachselhofer et de ses enfants, en tant que commanditaires. Les comptes de la gouvernance, les manuels du Conseil, ne font aucun état de commande «politique». Dans le cas du monument détruit d'Orbe, l'identité du défunt n'a pas pu être déterminée à travers les manuels du bailliage. Néanmoins, l'épitaphe en allemand exclut la piste d'un défunt vaudois.

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

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

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

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

européennes 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



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

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

23. Furrer 1997, p. 314.

24. Herzog 1995, pp. 65-97; Braun 2004, p. 108.

25. Schöpfer 1989; Carlen 1991; Herzog 2004.

26. Fontannaz 2006, p. 162.

27. On lira avec profit les études de Corinne Walker à ce sujet, notamment Walker 1994.

28. Il ne reste plus que quelques rares exemples de ce doublement de l'objet funéraire : Rougemont, Brandolf von Graffenried († 1718); Vevey, Jean-Martin Couvreu 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 Berlinois 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'épitaphe, 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'épitaphe) 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 économique 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 à 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, chantre 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 Berlinois 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-Frideric 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 Crassier, 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 défunt 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 Thoune, 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 Guder († 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 signifiant 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, équivalent des marbriers Doret dans le domaine de l'ebénisterie. 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 nombreux 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 (chaise 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 Brandois sur ces objets est décisive : il dessine deux des trois monuments et le mausolée coppéstan de 1786 semble lui être redévable, 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-Tiphon 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'Yvorne en 1755 et achète douze ans plus tard avec son frère Jean-François une carrière à Saint-Tiphon justement. D'autre part, la production très éparsillée 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 Couvreu 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 (*Kirche/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 cœur, quant à lui, reproduit la silhouette bien identifiable du sanctuaire bernois, avec son abside polygonale et son clocheton juché sur le faîte, 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 (plaqué 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 Couvreu 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 Veveyans⁵⁰, 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.

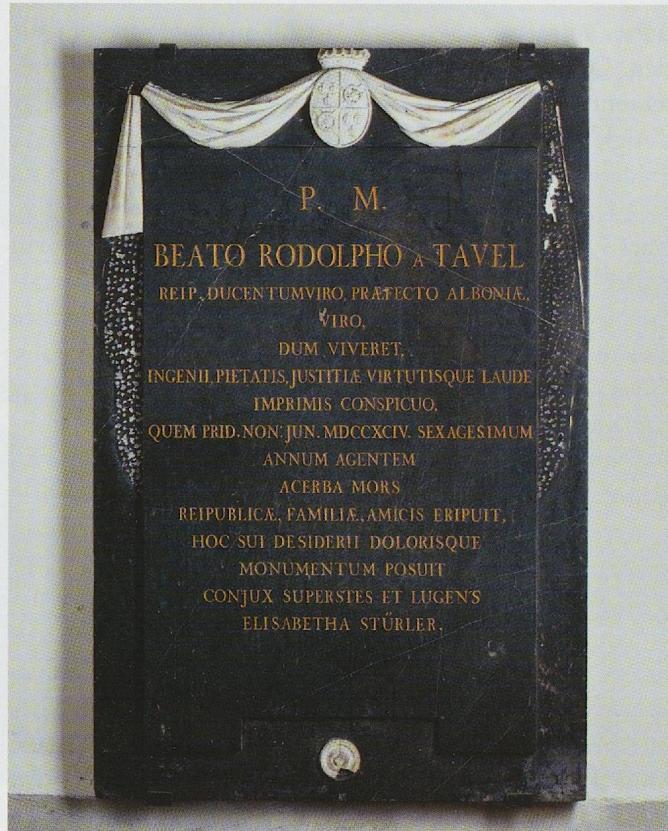


Fig. 54. Aubonne, église réformée, monument de Beat Rodolphe von Tavel († 1794) (Photo Laurent Dubois).



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'Olcah, † 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 armoires, avec guirlande, disques, lauriers sans doute) qui ne retrouve guère son

52. Grandjean 1988, p. 509.

53. Bissegger 1980a, p. 108.

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.



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 concernant 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 redevient, 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).

