Le contexte de création

Autor(en): **Lüthi, Dave**

Objekttyp: **Article**

Zeitschrift: **Cahiers d'archéologie romande**

Band (Jahr): **143 (2013)**

PDF erstellt am: **28.05.2024**

Persistenter Link: https://doi.org/10.5169/seals-835778

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Inhalten der Zeitschriften. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern.
Die auf der Plattform e-periodica veröffentlichten Dokumente stehen für nicht-kommerzielle Zwecke in Lehre und Forschung sowie für die private Nutzung frei zur Verfügung. Einzelne Dateien oder Ausdrucke aus diesem Angebot können zusammen mit diesen Nutzungsbedingungen und den korrekten Herkunftsbezeichnungen weitergegeben werden.
Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. Die systematische Speicherung von Teilen des elektronischen Angebots auf anderen Servern bedarf ebenfalls des schriftlichen Einverständnisses der Rechteinhaber.

Haftungsausschluss

Alle Angaben erfolgen ohne Gewähr für Vollständigkeit oder Richtigkeit. Es wird keine Haftung übernommen für Schäden durch die Verwendung von Informationen aus diesem Online-Angebot oder durch das Fehlen von Informationen. Dies gilt auch für Inhalte Dritter, die über dieses Angebot zugänglich sind.

Ein Dienst der *ETH-Bibliothek*
ETH Zürich, Rämistrasse 101, 8092 Zürich, Schweiz, www.library.ethz.ch

http://www.e-periodica.ch

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'inventaire[1], 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 approfondies[2], 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

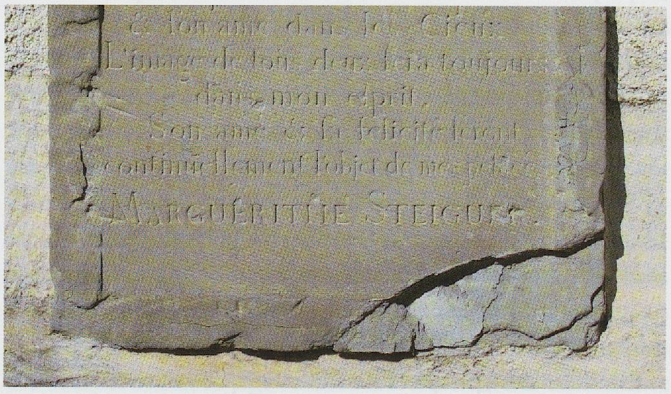

Fig. 39. Perroy, église réformée, dalle de Hans Ludwig Steiger († 1713), détail (Photo Laurent Dubois).

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 piété[3]; il en est de même pour celle de Beat Rodolphe von Tavel (1734-1794) à Aubonne[4]. 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 enfant[6], mais elle fait sans aucun doute exécuter les deux monuments, très similaires dans leurs formes. A Moudon, la dalle de Jean-

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.).

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 félicitè seront / continuellement l'objet de mes pensées. / MARGUERITHE STEIGUER ».

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

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 familiale[7], 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 inscriptions[8]. Si la Bible et les autres textes sacrés sont la source de quelques épitaphes[9], en latin, en français et en allemand[10], parfois de manière explicite[11], 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 1620[12]. Pour le monument

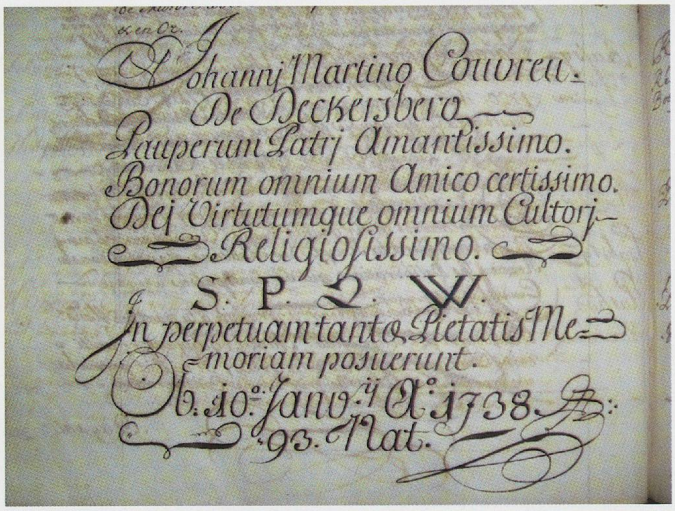
Johanni Martino Couvreu.
De Deckersberg
Pauperum Patri Amantissimo.
Bonorum omnium Amico certissimo.
Dei Virtutumque omnium Cultori
Religiosissimo.
S. P. Q. W.
In perpetuam tanto Pietatis Memoriam posuerunt.
Ob. 10. Janv. A. 1738.
93. Nat.

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 vers[13]. Celle-ci semble toutefois avoir été considérablement raccourcie et simplifiée lors de son exécution[14]. 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 manuaux 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 connues[16]. 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 *Abbregé de l'histoire générale de Suisse* l'inscription commémorant la rénovation de la cure de Château-d'Œx, 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) (Epître 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, f° 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'épitaphe 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 épitaphe 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 épitaphes dans la région [17].

Le sculpteur

Déjà évoquée par Marcel Grandjean [18], 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 relatifs [19]. 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 Vaud [20], on peut relever l'existence de plusieurs petits centres de sculpture funéraire à la fin du XVIIe siècle et, surtout, au XVIIIe 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 Grandson [21], se retrouvent dans la principauté de Neuchâtel (notamment à Colombier) ou en terres fribourgeoises [22]. 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 XVIIIe siècle, grâce à l'activité importante des Matthey-Doret [23]. 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 subsiste [24] –, s'égrène sans doute durant tout le XVIIIe siècle [25] 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 tombeau [26] (fig. 41).

17. Celles conservées à Moudon sont assez différentes dans leur forme.
18. Grandjean 1988, pp. 509-512.
19. Voir pp. 109-123.
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 : « Eté achevé le 27. Decembre 1720. par David Mathé Doret. / architecte et scieur de marbre à Vevay. ».
25. Elle se continue jusqu'au début du XXe siècle dans d'autres formes.
26. Brodard, Christen 2010a.

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'épitaphe de feu monsieur de Rovray [Albert Müller], où il n'a pas mal réussi son coup d'essai[27].

Il s'agit vraisemblablement de David Pochon, maçon moudonnois surnommé « le Parisien » au milieu du XVIIIe siècle, dont on ne connaît hélas aucune autre production funéraire attestée ou signée[28].

L'apport d'artistes de passage ne doit pas être sous-estimé, même s'il est difficile à évaluer[29]. 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'Echallens[31]. 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'Yverdon[32] ; 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 attribué[33]. 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 cerné[34].

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 bernoise[36], mais aussi ailleurs, en terres réformées (Neuchâtel[37], Bâle[38]) et catholiques (Fribourg[39]). 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 vaudoises[40]. Son atelier traite vraisemblablement cette production de manière sérielle, 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 Nancy[41]. 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 attestés[42] ; 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 Seignoret († 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 ; *Destins de pierre* 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 Couvreu 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 ; *Destins de pierre* 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 ; *Destins de pierre* 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'Olcah	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 XVIIIe siècle[43] 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 Berne[44], 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 le 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 monument[46]. Ce travail n'est payé que 2 livres, le cercueil en ayant coûté 9[47].

La somme payée à Calame semble représenter le prix moyen d'une dalle funéraire au XVIIIe 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 couronnes[48], soit 66,65 livres de Berne ou 75 livres de Lausanne[49]; 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'inflation[50]. 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 cm[51], soit grosso modo les dimensions des dalles contemporaines conservées en terres vaudoises, à taille humaine donc[52].

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 monumentaux[53]. Ces dimensions restent toutefois bien en deçà des tombeaux les plus célèbres au XVIIIe 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 généraux[54]. A partir de ces données, on peut néanmoins dresser un aperçu général chrono-topographique de l'utilisation des matériaux.

Au XVIIe 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

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, 1er 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).
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.

de la pierre dénommée « marbre de Concise » aux XVIIIe et XIXe siècles[55]. 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 XVIIIe 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 XVIIIe 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 éloquente 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 XVIIIe 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-Triphon[56]… La prudence s'impose donc.

55. Ce marbre est présent dans les collections géologiques du XVIIIe 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 XIXe siècle (Picot 1819, p. 473).

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