

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

Artikel: "Vertu surmonte envie" : les monuments de l'ère baroque
Autor: Lüthi, Dave
DOI: <https://doi.org/10.5169/seals-836106>

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist die Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften. 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. [Siehe Rechtliche Hinweise.](#)

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. [Voir Informations légales.](#)

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. [See Legal notice.](#)

Download PDF: 15.03.2025

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

« Vertu surmonte envie » Les monuments de l'ère baroque

Dave Lüthi

Sous la souveraineté bernoise, la cathédrale de Lausanne devient l'une des plus importantes « nécropoles » de Suisse romande, comportant plusieurs dizaines de tombeaux, en grande partie installés dans le déambulatoire (fig. 86). Siège de bailliage, chef-lieu régional, Lausanne attire en effet de nombreuses personnalités qui, selon la pratique de l'époque, cherchent à marquer d'une trace tangible leur passage sur terre. La vingtaine de monuments de l'époque bernoise conservés parlent de ce nouveau rapport à la mort, de cette volonté marquée d'échapper à l'oubli et d'être glorifié pour ses faits et gestes. Mais ils témoignent aussi du goût artistique de leurs commanditaires, en rares témoins de la sculpture à une époque où cette expression est en grande partie prohibée par les édits somptuaires. Commémorant sans ostentation, les monuments lausannois sont autant de déclinaisons protestantes de l'art baroque, résultant de l'assouplissement des règles religieuses face à l'aspiration représentative des classes dirigeantes.

Etre « enseveli au temple de Notre Dame » :
un privilège

Selon l'interdiction des inhumations dans les églises promulguée par les autorités bernoises (29 novembre 1529), la cathédrale de Lausanne, devenue temple réformé, n'était pourtant plus destinée à recevoir de dépouilles. Toutefois, certaines prérogatives antérieures reprennent bientôt leur droit, comme c'est aussi le cas ailleurs en terres bernoises¹. Quelques personnalités sont ainsi ensevelies dans le « Grand Temple » dès le deuxième tiers du XVII^e siècle, comme le théologien Jacob Amport († 1636) et le lieutenant baillival Jean-François Gaudard († 1662). Mais la plupart des monuments de cette époque rappellent le souvenir des baillis et de leurs proches.

Il faut attendre la fin du XVII^e siècle, mais surtout la première moitié du XVIII^e siècle pour observer une recrudescence de tombeaux érigés pour des Vaudois. Ce phénomène n'est sans doute pas un hasard ; en effet, la fermeture progressive du patriciat restreint le cercle des familles dirigeantes, recréant, à l'échelle locale, une véritable petite oligarchie sur le modèle bernois². A l'instar des Crousaz et des Loys, ces familles appartiennent aux élites de l'époque ; elles détiennent les postes adminis-

tratifs et militaires prestigieux, lorsqu'elles ne fournissent pas des lignées de pasteurs, de professeurs ou de juristes. Elles possèdent des terres, des droits, un statut privilégié qui leur donne une certaine conscience de classe ; cela leur assure aussi les faveurs du régime bernois, qu'elles soutiendront à plusieurs reprises. L'ampleur de certains monuments témoigne de la prise de pouvoir de ces dynasties ; elle matérialise leur statut social et l'image qu'elles s'en font.



Fig. 86. Le déambulatoire et ses monuments funéraires.
Carte postale. Photographie des Arts, avant 1909.

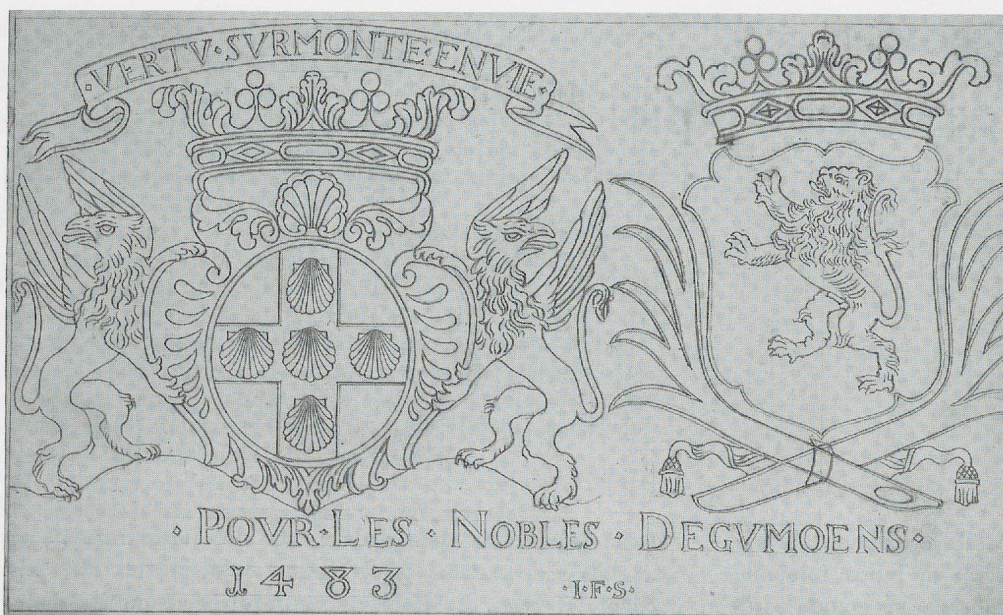


Fig. 87. Jean-Daniel Blavignac, relevé de la dalle de la famille de Goumoëns (1736) (n° 31), peu avant 1850.

Plusieurs familles possédant un caveau dans l'édifice avant la Réforme continuent d'y être inhumées : ainsi, les Loys profitent toujours de leur chapelle du cloître, qu'ils rachètent d'ailleurs en 1662³. Plusieurs membres de la famille de Crousaz reposent également au « Grand Temple », vraisemblablement dans un tombeau commun⁴. Enfin, les de Goumoëns renouvellent la dalle de leur caveau familial en 1736, ce qui marque à l'évidence un regain d'intérêt pour ce tombeau séculaire ; la date de l'ancien monument (1483)⁵ est d'ailleurs rapportée sur le nouveau, soulignant l'ancienneté du lignage (fig. 87). Une pratique similaire s'observe en l'église Saint-François où la dalle des Blécheret, datée « 1532 », semble également avoir été renouvelée au XVIII^e siècle (on y ajoute alors les armes de la famille d'Illens, traitées dans des formes rocaille), de même que le monument Rosset, datant de 1639 et recréé dans un style archaïsant en 1780, après un déplacement⁶. On décèle le besoin des familles patriciennes de s'ancrer dans l'histoire, désir qui s'exprime aussi bien par l'intérêt naissant pour la généalogie que par le goût des maisons de campagne et des châteaux à la silhouette médiévale⁷.

Dès la fin du XVII^e siècle, de nombreux riches étrangers résidant dans la région souhaitent également faire de la cathédrale leur dernière demeure. Les seigneurs de Coppet⁸ ainsi que des duc, margrave et baron germaniques pourront jouir de ce privilège. Le phénomène prend une tournure particulière alors qu'un projet d'interdiction des sépultures dans les édifices religieux est déposé en 1791 (il devient loi en 1804) : en effet, durant les années 1780, six des sept inhumations recensées dans le « Grand Temple » sont celles de ressortissants étrangers, Anglais pour la plupart, souvent décédés à Lausanne alors qu'ils suivaient un traitement auprès du célèbre docteur Samuel-Auguste Tissot. La dernière Vaudoise à trouver le repos dans la cathédrale est Marguerite de Goumoëns, morte en 1788 et enterrée dans le caveau familial.

Après 1804, seule Henriette Canning sera encore inhumée dans le temple (1817) ; il est vrai qu'elle est la femme d'un ambassa-

leur que l'on cherche à flatter⁹. La dalle de James S. Durham Calderwood († 1818), posée en 1825, et la plaque célébrant le « martyr » de Davel (1839) sont en revanche des commémorations et n'accompagnent plus comme généralement auparavant la dépouille enfouie du défunt¹⁰.

Typologie et matériaux

Trois types principaux de monuments coexistent à la cathédrale : les dalles, généralement au sol à l'origine, les monuments dressés contre une paroi, parfois architecturés, et les monuments détachés de la paroi, notamment des urnes sur piédestal.

La dalle funéraire doit être considérée sous l'Ancien Régime comme une perdurance des périodes antérieures. Autrefois au sol, toutes celles de la cathédrale ont été dressées en 1912. Elles se caractérisent par leur date précoce (dans le reste du canton, la majorité des dalles conservées datent de la seconde moitié du XVII^e siècle) et par la modestie de leur mise en œuvre.

Les monuments adossés à la paroi apparaissent au milieu du XVII^e siècle, au moment où, de manière générale en Europe, les dalles cèdent la place aux compositions verticales et les gisants, à des figures agenouillées ou debout¹¹. Beaucoup plus visibles et lisibles de par leur position et, souvent, par leur monumentalité, ces ouvrages témoignent du nouveau rôle représentatif assigné par les défunts à leur dernière demeure : désormais, le « tombeau pérennise la vie »¹² au lieu d'exprimer l'attente pieuse de son sort dans l'au-delà. Dans le monde protestant, la personnification des défunts par l'image est rare, de même que les représentations humaines en général – à l'exception notable du duc de Rohan à Saint-Pierre de Genève (1655)¹³ ; le recours au vocabulaire d'architecture compense parfois ce refus de la figuration. Dans ce domaine, il faut d'ailleurs souligner la sobriété des monuments lausannois de la période 1650-1770 ; contrairement à d'autres exemples vaudois et bernois, il est fait ici un usage très modéré des figures et des éléments architecturaux : on



Fig. 88. Monument de Charles Dachselhofer († 1700), à l'église paroissiale de Payerne.

est bien loin des grandioses compositions «baroques» de Payerne (fig. 88), Orbe¹⁴, Oberdiessbach¹⁵ ou Trachselwald¹⁶, sans même parler de Hindelbank et de ses exceptionnels tombeaux¹⁷, dont l'inspiration semble venir d'Allemagne et, surtout, de France¹⁸. A l'exception du monument ostentatoire de Samuel-Germain Constant de Rebecque (1756), d'une noblesse qui sied à ce militaire prestigieux, les autres exemples se caractérisent d'abord par leur austérité. Sans doute faut-il y percevoir les conséquences d'une retenue qu'on qualifie généralement de protestante; mais l'environnement même a dû jouer un rôle non négligeable dans la morphologie des tombeaux. Devant s'adapter à l'existant (c'est-à-dire à des murs «chargés» de colonnettes, d'arcatures, percés de nombreuses fenêtres, etc.), leur ampleur ne pouvait être que relative; à Lausanne, aucun mur lisse de grandes dimensions ne pouvait accueillir un tombeau imposant dans l'espace dévolu aux ensevelissements (le déambulatoire en particulier). L'architecture gothique lausannoise, caractérisée par son refus de la surface plane et par sa volonté de marquer – au contraire – la profondeur par un jeu de parois diaphanes, n'est pas un cadre commode pour l'installation de monuments. Cette particularité pourrait expliquer la prise d'«indépendance» de certains tombeaux de la fin du XVIII^e siècle qui se présentent sous la forme d'urne sur piédestal. Ainsi, le monument Canning n'est plus matériellement attaché à l'architecture, mais seulement visuellement. L'édifice gothique est désormais utilisé comme un décor, la composition de marbre étant mise en valeur par l'architecture environnante (fig. 89, 121 et 123).

L'évolution morphologique constatée s'accompagne d'un changement de matériaux. Pour les dalles au sol, risquant naturellement d'être foulées, des pierres dures étaient généralement choisies (et cela dès le Moyen Âge), notamment du calcaire hauterivien provenant sans doute des carrières de La Sarraz,

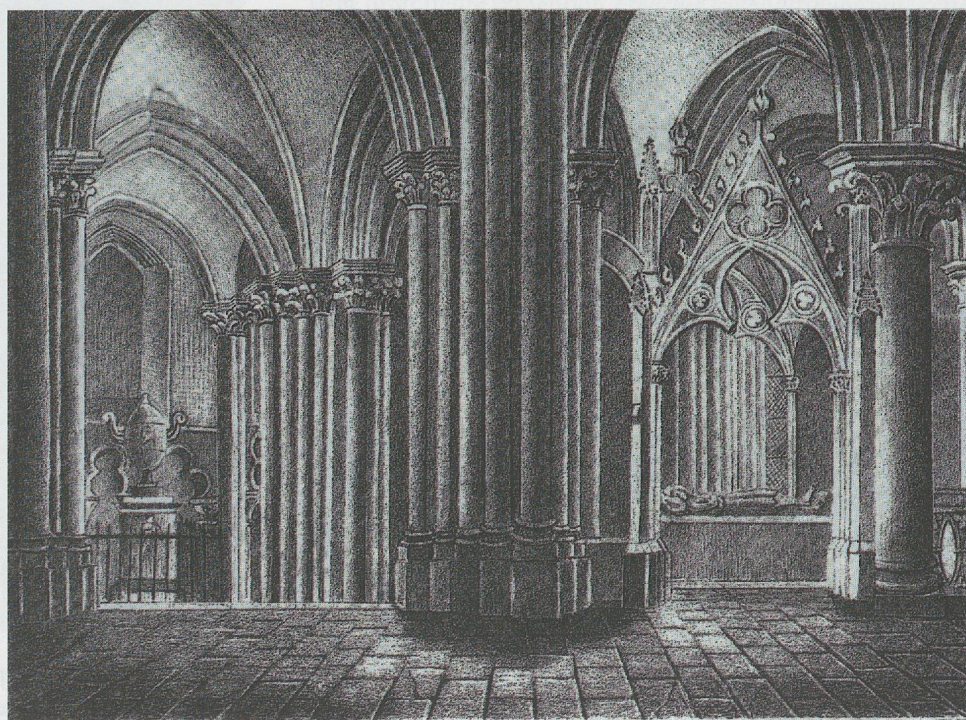


Fig. 89. «Intérieur de la cathédrale de Lausanne. Tombeau de Henri^c Canning. Tombeau d'Othon de Grandson», dessiné par Daniel Wegelin, lithographié en noir par Bergmann & Roller, Munich et publié par le *Bazar vaudois*, vers 1830. Le monument Canning (n° 47) se trouve à son emplacement d'origine, dans la chapelle des saints Innocents.



Fig. 90. Dalle funéraire d'Anne Zehender († 1675), au temple d'Yverdon.

mais aussi, plus rarement, du marbre noir de Saint-Triphon ; la difficulté de tailler ces pierres explique sans doute en partie leur sobriété. A l'exception du monument Steiger, la molasse grise de Lausanne n'est utilisée que pour des monuments dressés ; tendre, elle permet un décor sculpté raffiné, qui nous est hélas généralement parvenu dans un état altéré. Mais le matériau le plus apprécié demeure le marbre de Saint-Triphon, l'une des plus belles pierres régionales ; bien que très dure et donc difficile à mettre en œuvre, elle sied à l'art funéraire par le caractère « digne » de sa coloration, notamment quand elle est polie. Relativement facile à acheminer par voie lacustre, elle est très fréquemment employée dans la région au XVIII^e siècle¹⁹. A la cathédrale, on l'utilise à trois reprises déjà au XVII^e siècle mais surtout entre 1750 et 1800 pour l'exécution de treize monuments.

D'autres pierres moins fréquemment mises en œuvre dans la région peuvent être observées dès la fin du XVIII^e siècle. Le monument de Louis de Wattenwyl († 1769) comprend des parties en albâtre, provenant sans doute du Valais²⁰. Les analyses géologiques indiquent que le monument d'Henriette Canning consiste en marbre blanc provenant de la région de Carrare. Avec le calcaire comblanchien vraisemblablement bourguignon de la plaque Davel, il s'agit de la pierre dont la provenance est la plus éloignée.

Les dalles funéraires

Le monument le plus commun depuis le Moyen Âge demeure la dalle, bloc monolithique recouvrant l'emplacement des dépouilles. Généralement, et ceci dès le XIV^e siècle au moins, la dalle porte une inscription rappelant le nom du défunt, ses fonctions, son âge et la date de son trépas. Jusqu'au XVII^e siècle, ce texte encadre une plage centrale où figurent les armes du mort, timbrées d'un casque, d'un cimier et de lambrequins. Peu à peu, le texte envahit la plage centrale du monument et les armes se voient reportées dans sa partie supérieure ; ce phénomène est particulièrement visible à la fin du XVII^e siècle, voire plus tard encore²¹. Sans doute, le refus protestant de l'image joue-t-il un rôle dans cette minimisation de la place accordée aux armoiries et à leurs ornements ; mais c'est sans doute surtout le goût croissant des défunts – et de leurs survivants – à remémorer leur place sur terre qui, en allongeant les inscriptions, repousse les armes aux confins de la dalle. Si les motifs héraldiques occupent moins de place, ils gagnent en revanche en relief et en virtuosité : les dalles d'Anne Zehender († 1675) à Yverdon, de Samuel Tschiffeli († 1679) et de Lucius Tscharner († 1690) à Grandson en témoignent (fig. 90).

Les cinq exemples lausannois conservés, conçus entre 1635 et 1704, confirment ces tendances générales. Ainsi, le monument de Jacob de Greyerz († 1635) porte-t-il en cœur une belle grue, en taille d'épargne et polie, qui confine l'inscription dans la partie basse de la dalle ; de facture plus fruste, les



Fig. 91. Monument de Jacob Amport († 1636) (n° 24). Détail de l'écu et de sa licorne en taille d'épargne.

armes de Catherine Tribolet († 1645) laissent à peine assez de place à l'inscription, un peu ramassée, alors que le cimier (aujourd'hui presque effacé) occupe un tiers de la dalle. Les dalles Amport († 1636) et Gaudard († 1662), de meilleure facture, resserrent les armoiries dans le quart, voire le cinquième supérieur (fig. 91). L'inscription, particulièrement soignée pour Gaudard, qui porte les titres prestigieux de lieutenant baillival et de juge des fiefs, retient dès lors de prime abord l'attention du spectateur (et d'autant plus depuis la perte de l'écu autrefois scellé à la dalle). Dans son état d'origine, le monument de David-Emmanuel Steiger († 1704) devait montrer une facture en bas-relief bien plus affirmé qu'actuellement, la molasse en étant très endommagée. L'inscription est gravée sur une surface en retrait entourée par un cadre à ressauts que couronnent des armes et un cimier placés dans une table distincte. Cette composition à deux registres préfigure les monuments adossés, fréquents dans la région dès les années 1720. Quant à certains des détails décoratifs (crâne soulevant le drap de l'épithaphe, mouluration à listels du cadre, forme et ornements extérieurs de l'écu), ils ne sont pas sans rappeler l'épithaphe d'Albert de Graffenried à Moudon († 1702), également en molasse, qui se présente en revanche dès l'origine sous la forme d'un monument dressé, type qui connaît dès lors une fortune durable. Les créateurs de ces deux monuments (une seule et même personne?) restent hélas anonymes.

Les monuments adossés : le XVII^e siècle

À Lausanne, le premier monument adossé – soit conçu pour être placé en position verticale, appuyé à la paroi – remonte au milieu du XVII^e siècle. Il s'agit du tombeau de Barbara Widenbach († 1652), qui se présente comme un petit retable baroque, agrémenté de volutes latérales végétales et vraisemblablement couronné à l'origine par un fronton brisé dont les rampants, rapportés à la partie principale du monument, ont disparu²² (planche 7). La forme générale peut rappeler d'autres tombeaux de la fin du XVI^e siècle, du XVII^e, voire du XVIII^e siècle, notamment à Berne ou à Bâle²³; la formule – surtout lorsqu'elle est munie de pilastres ou de colonnes latérales – semble provenir de la Renaissance italienne, via le maniérisme germanique²⁴; la pierre de Lausanne en constitue une déclinaison certes tardive, mais originale. Le socle sur lequel l'édicule est posé étonnera en particulier; cette disposition le rapproche d'autant plus des retables catholiques, ceux des frères Reyff, de Fribourg, par exemple²⁵.

Comme pour les dalles citées plus haut, il n'est pas possible pour l'instant d'attribuer ce monument à un quelconque artiste, faute de signature ou de marque lapidaire²⁶, de sources d'archives et d'études comparatives sur le sujet²⁷. Au mieux, on peut établir des liens stylistiques entre certaines pièces et les œuvres d'artistes alors célèbres, notamment ceux liés aux autorités bernoises. Ainsi, le monument Widenbach rappelle certains ouvrages contemporains du cloître de la cathédrale de Bâle, dont les auteurs demeurent anonymes; mais il peut aussi être rapproché de la manière des Dünz ou des Jenner de Berne, à la fois architectes et sculpteurs – pour ne parler que des mieux

connus²⁸. L'un d'entre eux, Abraham Dünz I (1630-1688) semble d'ailleurs avoir fait ses premières armes à la chapelle funéraire de la famille von Erlach de Schinznach Dorf (AG) (1650-1651) auprès du maître maçon Bernhard Dölling²⁹; il dressera des plans pour la cathédrale de Lausanne (toiture du beffroi, 1674). Il n'est toutefois pas le seul *Werkmeister* (maître d'œuvre) de la collégiale de Berne à travailler dans la capitale vaudoise: auparavant, Daniel Heintz II (1574-1633) avait dessiné la chaire de la cathédrale, exécutée par Jörg Freymund (1635)³⁰. Ont-ils dressé des monuments funéraires dans le Pays de Vaud, voire à la cathédrale de Lausanne? Aucun indice ne permet de l'affirmer pour le moment.

De la deuxième moitié du XVII^e siècle ne subsiste aucun autre monument

Une œuvre de Carl Fröhlicher

Peu après le tournant du siècle est érigé un seul tombeau, mais il mérite l'attention. Il s'agit du tombeau d'Abraham de Crousaz († 1710), une importante figure locale qui peut se prévaloir des titres de seigneur de Saint-Georges, de lieutenant baillival mais aussi d'architecte; il est en effet l'auteur de l'Hôtel de Ville de la Palud à Lausanne (1673-1675), édifice d'une grande originalité dont la façade introduit à Lausanne les leçons de l'art baroque³¹. Son monument funéraire est alors érigé dans le déambulatoire de la cathédrale, où il se trouve toujours. Sa disposition actuelle résulte sans aucun doute d'une recomposition à une date inconnue. Constitué aujourd'hui d'une dalle portant l'épithaphe et d'un frontispice orné des armoiries de la famille, ce monument est surtout remarquable pour le traitement de l'écu et de ses ornements extérieurs. Bien conservés, les deux griffons supports de l'écu présentent un traitement particulièrement soigné (fig. 92). La dalle nous intéressera ici surtout pour la signature qu'elle porte: en effet, dans son angle inférieur droit figure la mention *Fröhlicher sculpsit friburgensis*; cette



Fig. 92. Monument d'Abraham de Crousaz († 1710) (n° 29) signé par le sculpteur Carl Fröhlicher. Partie supérieure avec le blason et ses ornements extérieurs.

signature, rarissime sur ce genre d'objet à cette époque³², est sans aucun doute celle de Carl (ou Charles) Fröhlicher, un artiste fribourgeois actif autour de 1710³³. On lui connaît relativement peu d'œuvres mais, fait notable, il signe la plupart de ses travaux. Parmi ses plus belles réalisations, il faut citer les autels de la Marienkappelle de Dürrenberg (Gurmels/Cormondès (FR), 1710-1711)³⁴. Il travaille à plusieurs reprises dans le Pays de Vaud, d'abord dans le bailliage mixte (catholique et protestant) d'Echallens, où il collabore au retable de l'église d'Assens (vers 1700, une console signée)³⁵ puis à Lausanne, sans doute grâce à cette commande religieuse qui l'aura fait connaître dans une région alors pauvre en artistes sculpteurs. Dans le chef-lieu, il confectionne les armoiries conjointes de la Ville et de ses notables commémorant la construction de la terrasse de la cathédrale de Lausanne (1716), signées aussi³⁶. On ignore si ce travail précède ou suit l'érection du monument de Crousaz; il n'est pas sans intérêt de noter que la pierre de 1716 porte les armes du bourgmestre David de Crousaz, fils d'Abraham, qui confie aussi le tombeau à Fröhlicher. D'un point de vue formel, le monument de Crousaz est à rapprocher d'une commande fribourgeoise un peu plus ancienne, les armes de l'Etat que Fröhlicher fournit pour le grenier de la Planche, à Fribourg (1708)³⁷. En effet, la composition générale de ces dernières (armes placées dans des médaillons, sous une couronne, avec deux lions pour supports) et sa sculpture soignée (moyen relief), assez imposante, se rapproche à beaucoup d'égards du monument lausannois.

Fröhlicher donne à la cathédrale son premier monument sculpté véritablement baroque d'esprit, qui rappelle plutôt les œuvres contemporaines des pays catholiques que celles des régions réformées. Mal connue et représentée par des objets de dimensions plutôt modestes – mais de bonne facture –, la carrière de Fröhlicher mériterait une étude plus poussée: elle permettrait sans doute de lui attribuer quelques-unes des dalles et tombeaux vaudois du début du XVIII^e siècle, qui restent aujourd'hui tous anonymes – à l'exception de celui d'Abraham de Crousaz.

L'émergence du style rocaille et le rôle de Louis Dupuis

Contrairement à d'autres églises du canton vers 1700 (Orbe, Payerne, Moudon), la cathédrale ne reçoit pas de grande composition funéraire architecturée «suspendue» à ses parois. La sobriété, voire l'archaïsme, est de mise pour les plus anciens monuments de ce siècle: ainsi, le tombeau de Jeanne-Marie Stürler († 1730) reprend, en la simplifiant, la formule de celui de Widenbach. Cet édicule se présente comme un petit retable amorti par un fronton curviligne brisé, dont les montants simulent des pilastres. C'est sur la dalle incisée qu'on retrouve, dans les ornements extérieurs de l'écu (motifs imitant du métal, volutes végétales), quelques formes nouvelles de tendance rocaille; mais elles accusent une certaine maladresse, comme les coquilles le montrent bien. Ces incisions quelque peu malhabiles, ainsi que la forme caractéristique de certaines lettres³⁸, permettent de supposer qu'on a ici affaire au même sculpteur – anonyme – qu'à la dalle voisine des seigneurs de Goumoëns (1736).

Dans l'architecture comme dans les autres arts, le style rocaille se diffuse en Suisse romande dans le deuxième quart du XVIII^e siècle. A Lausanne, cet art si propice au développement d'une ornementation sculptée ne connaît pas l'essor qu'il atteindra dans d'autres villes suisses, Berne, Neuchâtel ou Genève par exemple³⁹. En effet, l'art de la taille ayant été en grande partie prohibé par les lois somptuaires, aucune tradition locale n'existe ni quelque atelier d'importance; l'architecture se pare donc rarement d'éléments sculptés⁴⁰ et lorsque c'est le cas, on fait souvent appel à des artistes étrangers⁴¹. Pour les monuments funéraires, il faut attendre le milieu du XVIII^e siècle pour assister à un renouvellement formel, sous l'influence justement du style rocaille; cette mode trouvera alors plusieurs occasions d'être déclinée. En effet, grâce à la présence inopinée d'un sculpteur français à Lausanne durant les années 1740-1750, Louis Dupuis, plusieurs membres du patriciat lausannois reçoivent des tombeaux aux dimensions et aux formes encore inédites dans le chef-lieu vaudois.

Dupuis, qualifié de «parisien» par les documents, reste énigmatique; il pourrait être lié à une famille d'Amiens et de Paris qui, entre 1654 et 1780, a donné plusieurs sculpteurs de qualité, le mieux connu étant Jean-Baptiste Dupuis (1698-1780)⁴². On ignore les raisons de l'installation de Louis à Lausanne, où son activité est attestée durant une douzaine d'années, entre 1746 et 1758; auparavant, il pourrait avoir travaillé à Lyon, puis à Genève en 1742⁴³. Il semble jouir d'une certaine renommée, puisqu'on pense à lui pour travailler au fronton du temple d'Yverdon (1753), l'une des principales commandes publiques de l'époque en matière de sculpture; le mandat lui échappera car on le trouve cher et trop débauché⁴⁴. Son activité se développera surtout à Lausanne, dans des bâtiments privés (maison Bergier à Saint-François, 1746-1747), publics (rénovation du



Fig. 93. Chapelle de saint Maurice et des Martyrs thébains de la cathédrale, stèle due à Louis Dupuis commémorant la rénovation des lieux en 1748: «Ce sanctuaire, abandonné à la poussière et au silence, est maintenant rendu aux prières et aux hymnes, l'an de grâce 1748.» Etat vers 1913.



Fig. 94. Monument de Jean-Pierre de Crousaz († 1750) (n° 32), par Louis Dupuis. Partie supérieure.

Logis d'Ouchy, 1750), des fontaines (sculpture des masques de la fontaine de Saint-François, 1755) et des monuments funéraires.

On le retrouve à la cathédrale où il travaille dès 1747 sous les ordres d'un autre Français d'origine, Gabriel Delagrange (1715-1794)⁴⁵; Dupuis collabore à la création de la « chapelle d'hiver » dans la tour nord⁴⁶ (fig. 93), mais on lui doit surtout des chapiteaux, les agrafes du déambulatoire et, dans le portail peint, une « tête en guaine de terme [gaine de therme] » dans la partie basse du trumeau et « la main droite de la Vierge »⁴⁷ du tympan. Sur la base des recherches de Marcel Grandjean⁴⁸ et grâce à une analyse stylistique et épigraphique⁴⁹, quatre tombeaux du milieu du XVIII^e siècle peuvent lui être attribués avec une certaine sûreté. Dans le déambulatoire, il est l'auteur attesté du monument funéraire de Jean-Pierre de Crousaz († 1750)⁵⁰ que l'on peut rapprocher de ceux de Charles-Guillaume Loys de Bochat († 1754), de Samuel Constant de Rebecque et de Philippe-Germain Constant de Rebecque, père et fils, tous deux morts en 1756. Notons qu'il est vraisemblablement l'auteur de deux autres œuvres au moins, au temple Saint-François à Lausanne (monument Mannlich, 1752) et à Saint-Etienne de Moudon (Daniel-David d'Arnay, † 1757)⁵¹.

Son premier monument, celui de Jean-Pierre de Crousaz, présente une simple dalle surmontée d'un tympan semi-circulaire inscrit dans une arcature du déambulatoire; y figurent les armes de la famille, supportées par deux griffons (fig. 94). Dictée par l'architecture, la composition ne fera pas école. En revanche, le monument voisin de Charles-Guillaume Loys de Bochat présente une morphologie plus raffinée, inaugurée au monument Mannlich à Saint-François (fig. 95). La structure tripartite – socle à moulure « concave » frappé d'un crâne, corps médian à inscription flanqué de deux petites volutes végétales, registre sommital à terminaison en chapeau de gendarme portant les armes de la famille – est celle de nombreux monuments de l'époque; Dupuis lui confère une monumentalité et une élégance

toute particulière, conjuguant la structure à deux registres (inscription et blason, comme celle de David Steiger) à un socle mouluré, éléments jusque là exogènes. En résultent des monuments en forme de stèle à la composition significative.

Pour les deux monuments conçus à la mémoire de Samuel et de Philippe-Germain Constant de Rebecque, tous deux décédés en 1756, Dupuis change de schéma et complexifie les formes. Pour le premier, il use d'une structure architecturée unique à Lausanne: au-dessus d'un socle à forts piédestaux, deux colonnes ioniques supportent un fronton brisé constitué de deux volutes affrontées. Un riche décor sculpté accompagne cet édicule: symboles funèbres dans la partie inférieure, bannières, canons, tambours et motifs héraldiques dans la partie supérieure (fig. 96). Pour le second, très proche par sa silhouette du monument d'Arnay à Moudon, la structure tripartite (socle, épitaphe, armes) est au contraire dénuée de toute architecture; dans un esprit qui doit beaucoup au style rocaille (malgré une symétrie plutôt classique), la silhouette du monument est définie par le répertoire ornemental – courbe de la mouluration, volutes, rinceaux – et non pas par des éléments architectoniques (fig. 97 et 98). Faut-il y voir une manière de différencier les deux générations auxquelles appartiennent les défunts? Le père, né au

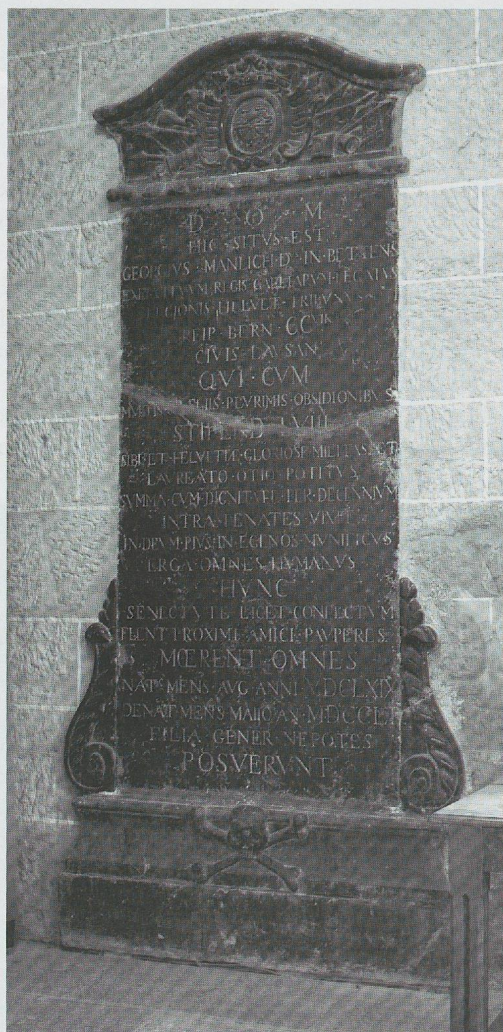


Fig. 95. Monument de Georges Mannlich († 1751), posé en 1752 à l'église Saint-François de Lausanne.



Fig. 96. Monument de Philippe-Germain Constant de Rebecque († 1756) (n° 35), attribuable à Louis Dupuis.

XVII^e siècle, militaire de renom, est commémoré par une composition imposante, très louis-quatorzienne dans ses formes ; le fils, né en 1724, est en revanche célébré par des formes plus contemporaines, correspondant sans doute à la sensibilité esthétique des personnes de son âge. Dans les deux cas cependant, le sculpteur y démontre son savoir-faire : se jouant avec habileté des difficultés engendrées par la résistance du marbre de Saint-Triphon, Dupuis donne à ces monuments un fini de qualité alternant des parties lisses ou rugueuses, qui, outre la sculpture elle-même, atteste de la virtuosité de l'artiste.



Fig. 97. Monument de Samuel Constant de Rebecque († 1756) (n° 34), attribuable à Louis Dupuis. Détail du tympan.



Fig. 98. Monument de Daniel-David d'Arnay († 1757), à Saint-Etienne de Moudon.

Le monument de Louis de Wattenwyl, une œuvre de Johann Friedrich Funk ?

Un peu plus tardif et plus traditionnel dans sa morphologie, le monument de Louis de Wattenwyl, ancien bailli de Romainmôtier (1696-1769) porte la plus ancienne figure portée par un tombeau depuis la Réforme dans la cathédrale. Il présente donc un caractère exceptionnel qu'il convient d'étudier.

Ce tombeau de marbre noir se compose de deux parties superposées : l'inférieure arbore l'épithaphe gravée sur un drapé feint dont l'extrémité semi-circulaire retombe sur la moulure de la base du monument. La partie supérieure forme une manière de cadre, entourée par quatre volutes simulant un effet de profondeur ; le tympan de ce « fronton » est occupé par une représentation allégorique du Temps (Chronos)⁵² (fig. 99), figuré sous les traits de Saturne comme souvent alors, « c'est-à-dire d'un vieillard sec & décharné, ayant une longue barbe, & la tête chauve. Il a des ailes aux épaules, pour marquer la vélocité dont il passe. D'une main il tient une faux, & de l'autre une horloge à sable : l'une est l'emblème de la destruction, & l'autre celui de la vicissitudes des choses terrestres »⁵³. Le Chronos lausannois prend quelques libertés avec l'iconographie canonique : le sablier repose aux pieds du vieillard – plutôt bien portant d'ailleurs –, qui tient en revanche les armes du défunt dans ses mains. Une lampe à pied, fumante, s'ajoute en outre à la scène ; elle pourrait aussi faire référence à la finitude de la vie⁵⁴. Le banc sur lequel reposent la figure allégorique et l'écu recouvre un crâne couronné de lauriers, vu de trois-quarts, et deux fémurs croisés. La rareté et la qualité d'un tel bas-relief figuré posent naturellement la question de son auteur. Le monument n'étant pas signé et le défunt étant méconnu⁵⁵, son attribution ne peut se faire que par le biais des comparaisons stylistiques.



Fig. 99. Monument de Louis de Wattenwyl († 1769) (n° 36), attribuable à Johann Friedrich Funk I. Détail du tympan avec la figure de Chronos.

Le type du monument à deux registres, dont l'inférieur porte une épitaphe incisée sur un drap simulé et le supérieur un écu ainsi que, parfois, une ou plusieurs figures, forme un véritable ensemble sur les terres de LL.EE. de Berne, de l'Argovie à la Côte vaudoise, et même jusqu'à Bâle. C'est à lui que doit être rattachée la tombe de Louis de Wattenwyl. Tout d'abord employée pour les dalles, cette composition apparaît autour de 1700. On retrouve alors déjà un drapé dans la partie basse, retenu par des nœuds formés par le tissu même⁵⁶, ainsi qu'un squelette⁵⁷ ou, déjà, Chronos⁵⁸, dans la partie haute. Mais c'est dès les années 1720 et durant les deux décennies suivantes que la formule bipartite connaît son plus grand succès sous la forme de dalles, toujours, ou de monuments dressés. Le Temps est alors fréquemment remplacé par des putti pleurant ou soufflant des bulles (symboles de la fragilité de la vie)⁵⁹ (fig. 100), plus rarement par les ornements rocaille de l'écu⁶⁰ (fig. 101), voire par une figure⁶¹. Pour les monuments dressés, la figure et ses attributs sont traités dans une pierre blanche qui contraste avec celle, noire, du fond ; s'ils sont en molasse, ils peuvent recevoir une bichromie en imitation de ces deux matériaux⁶². La figure du Temps apparaît généralement sous la forme visible à Lausanne, joutée d'un sablier et souvent d'une lampe fumante, motif plutôt rare par ailleurs. De tous les monuments connus de ce type, aucun, hélas, n'est signé. Pourtant, à partir de quatre exemples à Gottstatt, à Berthoud et à Bâle attribués à Johann Friedrich Funk I⁶³, il semble bien que plusieurs exemplaires vaudois des années 1730-1760, dont notamment celui de Lausanne, puissent être des œuvres de cet artiste ou de son atelier.

Johann Friedrich Funk I (1706-1775) est alors un sculpteur-décorateur de grand renom alors. Sa carrière démarre lors de la construction de la maison de campagne Lullin au Creux-de-



Fig. 100. Monument de Jeanne-Catherine Guder († 1752), à l'église paroissiale de Payerne. Attribuable à l'atelier Funk.



Fig. 101. Dalle funéraire de Samuel Ludwig von Wattenwyl († 1745), à l'église paroissiale de Payerne. Partie supérieure. Attribuable à l'atelier Funk.

Genthod (1723-1730) et il devient bientôt le sculpteur attitré des familles patriciennes bernoises. On lui doit notamment le trône des avoyers de la salle des Bourgeois de l'Hôtel de Ville de Berne (1735) ; il réalise surtout des miroirs, des trumeaux, des consoles, des commodes, des cadres, des cheminées, mais aussi des monuments funéraires dans des églises paroissiales du canton de Berne, ainsi qu'à Bâle⁶⁴. On ne s'étonnera pas que des tombeaux de membres des familles baillivales ou patriciennes bernoises décédés dans le Pays de Vaud soient exécutés par cet artiste alors très en faveur. La famille von Wattenwyl en particulier lui était très proche : de nombreuses commandes en émanent, et c'est grâce à l'un de ses membres, le bailli Alexander Ludwig (1714-1780), que Funk obtient la bourgeoisie de Nidau (1757) ; pour la salle du conseil de ce siège baillival, l'artiste réalise d'ailleurs une horloge portant les armes de la famille et une figure de Chronos⁶⁵. Dans le canton de Vaud, peu d'œuvres de Funk et de son atelier sont actuellement répertoriées ; hormis le mobilier du château de La Sarraz⁶⁶, il faut citer les armes bernoises frappant la barbacane et la fontaine du château d'Oron, datées « 1749 »⁶⁷ et celles, très proches d'un point de vue formel, provenant des dépendances du château Saint-Maire à Lausanne et conservées au Musée historique de Lausanne (1748), qu'on peut lui attribuer sans trop d'hésitations⁶⁸.

La manière de Funk reste longtemps attachée aux formes rocaille ; dans les années 1740, son style évolue vers plus de virtuosité, vraisemblablement grâce au contact avec le sculpteur allemand Johann August Nahl, installé à Berne entre 1746 et 1755. L'activité de Nahl en Suisse est relativement bien connue ; il signe notamment les projets des célèbres tombeaux de Hindelbank, dont celui de Maria Magdalena Langhans, célèbre dans l'Europe entière (1753)⁶⁹. Dans le Pays de Vaud, on lui doit le dessin du tympan du temple d'Yverdon (1755-1756), que réalise le Neuchâtelois Henri Lambelet. Il pourrait être l'auteur, dans ce même édifice, du monument de Henri Friedrich († 1753), fils de Jean Emmanuel Fischer (1711-1764), seigneur de Reichenbach et bailli d'Yverdon entre 1750 et 1756, l'un des principaux commanditaires de l'artiste⁷⁰. Cette épitaphe portant exceptionnellement une figure de femme éplorée est en effet comparable à celle de Beat Ludwig May († 1748) à Thoun, alors que les motifs végétaux évoquent les stucs des plafonds de l'Erlacherhof à Berne, que Nahl réalise vers 1752 pour Hieronymus von Erlach⁷¹. Sa présence ailleurs dans la République de LL.EE. n'est en revanche pas attestée avec certitude⁷². Le passage de Nahl à Berne entraîne vraisemblablement un renouveau de la forme des monuments funéraires, auquel les Funk ne semblent pas avoir été indifférents, comme le montrent les tombeaux de la fin du siècle.

D'un point de vue stylistique, le tombeau lausannois rappelle plutôt les dalles et les monuments adossés bipartites, et notamment ceux attribués à Funk ou à son atelier, que les grandes compositions de Nahl. La manière du Bernois se reconnaît en particulier à l'organisation générale du monument, similaire à celui de Johann Bernoulli à Bâle († 1748) – précisément attribué à Funk⁷³ –, à la présence du drapé dans la partie inférieure, retenu en son sommet par une agrafe caractéristique à « broche » ovale (que Funk utilise aussi bien dans des cadres, des miroirs, des trumeaux que sur ce monument), au fronton rocaille, et bien sûr à la figure. Le Chronos lausannois présente une allure générale, une corpulence et une « mollesse » qui le rapprochent d'autres œuvres signées ou attribuables à Funk ; la banquette sur laquelle repose la divinité, ainsi que le crâne qui la devance rappellent tout particulièrement le monument bâlois. La rigueur de la partie inférieure s'éloigne en revanche de la veine rococo de Funk – même si on retrouvait de façon précoce une certaine rigidité dans l'épithaphe Bernoulli. Cette sévérité semble résulter du virage néoclassique qu'opère l'artiste à la fin de sa carrière⁷⁴. L'appartenance du défunt à une famille proche du sculpteur ne peut qu'appuyer ce faisceau d'indices stylistiques, qui, corroborés par l'avis de l'expert⁷⁵, permettent donc d'envisager avec une certaine assurance l'attribution du tombeau lausannois à Johann Friedrich Funk I.

La rupture néoclassique

Les derniers monuments funéraires érigés en la cathédrale rompent avec les deux grandes séries décrites ci-dessus, dalles et monuments adossés. En effet, le goût néoclassique naissant apporte des formes nouvelles, traduites à Lausanne par les trois urnes et le sarcophage des princesses Charlotte-Christiane de Walmoden-Gimborn, Caroline de Courlande, Catherine Orlow-Sinoviev et de la femme de l'ambassadeur du roi d'Angleterre, Henriette Canning. Détachés de l'architecture, leur forme valant pour elle-même, ces monuments mettent moins en exergue les hauts faits de la vie passée des défuntes que leurs qualités et, donc, la douleur de leur perte, rappelée par de nombreuses figures ou par les inscriptions. Leur forme même – qui reproduit celle du contenant des dépouilles –, ajoute au pathos des scènes sculptées. Le portrait d'Henriette Canning figurant en bas-relief sur l'urne de marbre de Carrare apparaît dès lors comme une sorte d'aboutissement dans la « personnalisation » progressive des monuments. Rarissime à l'époque bernoise – outre le monument Rohan à Genève (1655), on ne peut guère citer que la spectaculaire figure en pied d'Albrecht von Wattenwyl dans sa chapelle funéraire d'Oberdiessbach, bien plus ancienne (vers 1671), et celle, bouleversante, de Maria Magdalena Langhans, morte en couches avec son enfant (1753), à Hindelbank – la représentation des défunts se répand peu par ailleurs en terres protestantes, sinon dans le domaine commémoratif⁷⁶. On entre donc ici dans une autre pratique de la mémoire, étrangère aux habitudes du pays.

D'autres monuments de cette époque, peut-être dus aux marbriers Doret de Vevey⁷⁷, apportent également de nouvelles solutions formelles (tables à corniche moulurée), mais plus proches

des habitudes régionales, puisqu'il s'agit toujours de pierres portant armes et inscription (comme le monument Locher). Ainsi, le modèle apparu au XVII^e siècle pour les dalles, puis pour les monuments adossés, s'impose véritablement comme un *topos*, soulignant par contraste avec d'autant plus de force la nouveauté du modèle néoclassique de l'urne ou du sarcophage. Ce *topos*, perdurant près de deux siècles et permettant des déclinaisons infinies, apparaît comme un motif funéraire majeur de son temps. En raison sans doute de leur fréquente sobriété – « vertu surmonte envie » n'est pas peu dire⁷⁸ –, ces monuments demeurent encore trop méconnus, alors qu'ils représentent un objet d'étude artistique et sociologique de premier plan pour l'histoire de l'art régional.

Notes

¹ La plus ancienne exception est la tombe de Gallus Galdi († 1575) dans l'ancienne église conventuelle de Königsfelden; cf. Kehrl 2003, p. 37.

² Voir à ce sujet Anne Radeff, *Lausanne et ses campagnes au XVII^e siècle* (BHV 69), Lausanne, 1980, pp. 26-28.

³ La famille y enterre ses morts jusqu'à la fin du XVIII^e siècle; cf. *Cloître* 1975, p. 17, n. 48. En 1795, la sépulture n'y est plus autorisée.

⁴ Loyse Rosset, épouse de David de Crousaz († 1732), David de Crousaz († 1733), Jean-Daniel de Crousaz († 1740), Abraham de Crousaz († 1765), Jeanne-Françoise-Elisabeth comtesse de Nassau, née de Crousaz († 1767). Seuls subsistent les monuments d'Abraham de Crousaz († 1710) et de Jean-Pierre de Crousaz († 1750).

⁵ Un autel familial avec rente perpétuelle est fondé par le chevalier Jacques de Goumoens en 1360; cf. ACV, P SVG G 26 bis, *Généalogie de la noble et antique maison de Gumoëns*, fol. 21.

⁶ Gaëtan Cassina, Dave Lüthi, *Le monument Rosset à l'église de Saint-François, Lausanne*, rapport d'expertise, février 2006.

⁷ Voir les châteaux à tours de Vidy, Béthusy, Vennes à Lausanne, Prangins, etc.

⁸ Comte Frédéric de Dohna († 1688), comtesse Espérance de Dohna († 1690), Pierre Hogguer († 1728), fils du baron de Coppet, comtesse Marie-Elisabeth Locher († 1771).

⁹ Cf. pp. 125 sq.

¹⁰ Trois dalles commémoratives sont posées dans les années 1780 pour trois Anglais, Robert Ellison († 1783), Guillaume Legge († 1784) et Guillaume Calderwood († 1787).

¹¹ Erwin Panofsky, *La sculpture funéraire, de l'ancienne Égypte au Bernin*, Paris, 1995 (Londres, 1964), pp. 90 sq.

¹² Michel Vovelle, *La mort et l'Occident de 1300 à nos jours*, Paris, 1983, p. 535; cf. aussi Moritz Flury-Rova, « Wege in die Ewigkeit », *Art+Architecture en Suisse*, 2003-1, pp. 6-19.

¹³ Cf. José-A. Godoy, « Le mausolée du duc Henri de Rohan (1579-1638) : notes sur son effigie et son armure posthumes », *Genava*, 53, 2005, pp. 123-153.

¹⁴ Tombes de Charles Dachschofer († 1700) et d'un(e) anonyme, vers 1700; cf. Grandjean 1988, pp. 513-514.

¹⁵ Mémorial d'Albrecht von Wattenwyl, après 1671; cf. Georges Herzog, « Mars am Lager der Venus. Albrecht und Niklaus von Wattenwyl und ihr Neues Schloss Oberdiessbach », *Im Schatten des Goldenen Zeitalters*, 2, cat. expo., Musée historique de Berne, Berne, 1995, pp. 72-73.

¹⁶ Tombe d'Anna Margaretha von Wattenwil († 1695); cf. Jürg Schweizer, *Trachselwald, Dorf, Schloss, Gemeinde* (Guides de monuments suisses, 154), Berne, 1974, p. 8 et Kehrl 2006.

¹⁷ Thomas Weidner, « Die Grabmonumente von Johann August Nahl in Hindelbank », *Berner Zeitschrift für Geschichte und Heimatkunde*, 57, 1995, pp. 51-102.

¹⁸ Il faut souligner les ressemblances frappantes des monuments de Trachselwald, de Payerne et d'Orbe avec des modèles gravés par Jean Lepautre (1618-1682), signalés par le Prof. Christian Michel, que nous remercions ici. Cf. Maxime Préaud, *Graveurs du XVII^e siècle, Jean Lepautre (deuxième partie)* (Bibliothèque nationale de France, Inventaire du fonds français, 12), Paris, 1999, pp. 318-328.

¹⁹ Paul Bissegger, « Noir, brun, rouge, violet et jaspé : les marbres du Chablais vaudois », *Von Farbe und Farben : Albert Knoepfli zum 70. Geburtstag* (Veröffentlichungen des Instituts für Denkmalpflege an der Eidgenössischen Technischen Hochschule Zürich, 4), Zürich, 1980, pp. 79-84.

²⁰ D'après les expertises géologiques (Rousset 2004, n°13), il ne semble pas s'agir ici du marbre blanc de l'Oberhasli, près de Susten (BE), habi-

tuellement utilisé par les Funk, auteurs probables de ce monument (comme au tombeau d'Isaak Hagenbach à Bâle († 1779); cf. Von Fischer 2001, pp. 295-299.

²¹ A Saint-Martin de Vevey par exemple, voir les dalles Couvreu de Deckersberg († 1693), de Jean-Martin Couvreu de Deckersberg († 1738), de Pierre Seignoret († 1738) d'Estienne Signoret († 1741), de Jean-Rodolphe Lienhard († 1766), dont les armes sont de petites dimensions; celle de Nicolai Lovearmig, originaire du comtat de Southampton († 1682), ne comprend qu'une inscription et aucune armoirie.

²² Subsistent des cavités de fixation. Les ailerons étaient sans doute en bois.

²³ Monument de Hartmann et Burkhart von Erlach à la collégiale de Berne, 1633. Epitaphes de la paroi sud de la galerie séparant les deux cloîtres de la cathédrale de Bâle (1586, 1603, 1610, 1634, 1712); cf. Nagel 2000, p. 15.

²⁴ On la retrouve d'ailleurs dans d'autres éléments liturgiques protestants, notamment les Tables de la Loi qui ornent certains temples (voir celles du sculpteur allemand émigré à Zurich Bartholomäus Paxmann conservées au Musée national (1621); cf. Felder 1988, p. 272. Elle n'est toutefois pas réservée au domaine religieux, puisqu'on la retrouve pour des cadres de peintures profanes.

²⁵ Cf. Gérard Pfulg, *L'atelier des frères Reyff Fribourg (1610-1695) : un foyer de sculpture baroque au XVII^e siècle*, Fribourg, 1994.

²⁶ Les monuments du cloître du monastère d'Allerheiligen à Schaffhouse présentent plusieurs marques lapidaires surtout entre 1582 et 1682, la plus récente datant de 1819; à notre connaissance, de tels signes sont inconnus dans le canton de Vaud sur les monuments funéraires. Cf. Reinhard Frauenfelder, *Die Epitaphien im Kreuzgang von Allerheiligen zu Schaffhausen*, Thayngen, 1943, pp. 72-73 et planche 12 (tiré à part des *Schaffhauser Beiträge zur vaterländischen Geschichte*, 20, 1943).

²⁷ Dans la bibliographie récente, on ne peut guère citer que Nagel 2000, Kehrl 2003 et 2006.

²⁸ En effet, de nombreux autres maîtres tailleurs de pierre, maçons et sculpteurs bernois sont attestés dans la région : ainsi, Peter Carle, de Boltigen et Peter Krafft travaillent et séjournent en Pays de Vaud dans les années 1660; cf. Lutry 1991, p. 497.

²⁹ Klaus Speich, *Die Künstlerfamilie Dünz aus Brugg. Ein Beitrag zur Kulturgeschichte der Barockzeit im reformierten Stand Bern*, Brugg, 1984, pp. 184-185.

³⁰ Monique Fontannaz, « La chaire de la cathédrale de Lausanne et sa postérité en Pays de Vaud », *Nos monuments d'art et d'histoire*, 38, 1987/4, pp. 533-539.

³¹ Voir MAH, VD I, pp. 385-423; Marcel Grandjean, « L'hôtel de ville de la Palud, notes sur son histoire, ses architectes et son architecture », *L'Hôtel de ville de Lausanne et ses origines*, Lausanne, [1974], pp. 26-37.

³² A notre connaissance, seuls les monuments plus tardifs de Couvet (1743, 1758, 1772) sont signés; cf. MAH, NE III, p. 35. La pratique sera plus courante (mais jamais systématique) à la fin du XVIII^e siècle : Bâle, cloître de la cathédrale, chapelle de la Madeleine, monument pour Isaac Hagenbach, 1779, signé par Johann Friedrich Funk; cf. Von Fischer 2001, p. 253; Lausanne, monument Orlow, etc.

³³ Felder 1988, p. 234.

³⁴ MAH, FR V, p. 358

³⁵ *Le retable d'Assens : sculpture baroque en Pays de Vaud*, cat. expo., MHL, Lausanne, 1985, p. 60, n° 7. Le retable, daté de la fin du XVII^e siècle, pourrait, pour des raisons stylistiques, être repoussé au tout début du XVIII^e siècle, selon Gaëtan Cassina, « En marge de recherches et publications récentes sur la sculpture baroque entre Jura et Lombardie : du bon usage des sources et de la bibliographie », *RSAA*, 46, 1989, pp. 77-83; ici, pp. 79-80.

