Zeitschrift: Archäologie der Schweiz : Mitteilungsblatt der Schweizerischen Gesellschaft für Ur- und Frühgeschichte = Archéologie suisse : bulletin de la Société suisse de préhistoire et d'archéologie = Archeologia svizzera : bollettino della Società svizzera di preist

Herausgeber: Schweizerische Gesellschaft für Ur- und Frühgeschichte

Band: 14 (1991)

Heft: 1: Die Helvetier und ihre Nachbarn, Kelten in der Schweiz [Geburtstagsausgabe zum 700 Jahr-Jubiläum der Confoederatio Helvetica] = Les Helvètes et leurs voisins, les Celtes en Suisse [Numéro de fête pour le jubilé du 700e anniversaire de la Confoederatio Helvetica] = Gli Elvezi e i loro vicini, i Celti in Svizzera [Edizione speciale per il 700 compleanno della Confederazione El...

Artikel: Gleyre, Troyon et les Romains en 1858

Autor: Hauptmann, William

DOI: https://doi.org/10.5169/seals-12553

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: 09.07.2025

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

Gleyre, Troyon et les Romains en 1858

William Hauptman

Du Major Davel...

En septembre 1850, Charles Gleyre expose enfin »La mort du Major Davel« au Musée Arlaud, premier musée d'art de Lausanne, de 1841 à 1904 (l'actuel Musée des Beaux-Arts sera inauguré en 1906, au Palais de Rumine).
Le tableau avait été commandité cinq ans auparavant et représentait une des premières commandes vaudoises importantes à un Vaudois et destiné à un public vaudois. L'accueil de la critique et des visiteurs fut débordant d'enthousiasme: la presse locale rapporte que des foules sans précédent rendaient impossible toute promenade sur la place de la Riponne. Les hôtels et restaurants furent combles toute la durée d'exposition du tableau[1]. Le 2 octobre, Gleyre reçut le solde de son contrat (Fr. 1'371.40, sur un montant total de Fr. 2'500.–)[2], ce que la plupart de ses amis trouvaient totalement insuffisant. Du fait de l'incroyable popularité de son œuvre, on avait pensé qu'une somme complémentaire de 500 francs pouvait être accordée au peintre. Mais le Conseil d'Etat refusa. En contrepartie, et pour remplacer cette rallonge, le Conseil d'Etat décida de passer une autre commande, pour un montant de 3'000.– francs, destinée à fournir un répondant au Major Davel[3]. Gleyre reçut la confirmation officielle de la commande, à Paris, le 19 octobre et répondit immédiatement qu'il acceptait, plein de gratitude envers un tel geste généreux...

fig. 1
Une des rares photographies de Charles Gleyre, un daguerréotype réalisé par Heer-Tschudi en 1858, lorsque le peintre livra »Les Romains passant sous le joug«. Musée historique de Lausanne.
Charles Gleyre auf einer Daguerrotypie von 1858.
Charles Gleyre in un dagherrotipo del 1858.

... à Divico

Contrairement à la première commande vaudoise de 1850, au sujet imposé par contrat (le Major Davel), Gleyre était cette fois libre de choisir un sujet, même s'il était clairement entendu que les autorités désiraient un thème historique qui contrebalancerait la mort de Davel.
On sait, par des sources secondaires, que Gleyre avait sérieusement envisagé deux thèmes plus particulièrement. Le premier, la Reine Berthe qui, aux yeux des vaudois, représentait une figure mythique de paix et de prospérité. Comme beaucoup d'éco-

liers dans le canton, Gleyre avait grandi en entendant raconter comment cette reine avait réussi à instaurer une période de calme par son humilité et son courage. Gleyre rejeta malgré tout cette idée, car elle n'était pas suffisamment proche de l'idéal de liberté qu'incarnait Davel, dans l'esprit des Vaudois. Le second sujet était Guillaume Tell, qui représentait en fait une image plus universelle du héros suisse. Vers le milieu du XIXe siècle, on disposait d'une telle prolifération d'images de Tell, dans tous les média de l'époque, qu'il incarnait la notion même de liberté et d'indépendance en Suisse. Gleyre rejeta également ce sujet, peut-être jugé trop banal d'une part mais également insuffisamment associé aux Vaudois[4].

Comme le montre clairement la carrière du peintre, Gleyre était en général plus enclin à choisir des sujets peu traités, quitte à devenir ésotérique, ce qui déroutait certains critiques, mais en tout cas démontrait son souci d'originalité. Le choix de Gleyre se porta, en lieu et place, sur un sujet qui illustrait la défaite infligée aux puissantes légions romaines par les forces sommaires des Helvètes, un souvenir de ses lectures des »Commentaires« de Jules César sur la Guerre des Gaules, ou de Tite-Live (fig. 2). Il s'agit des suites d'une bataille illustre, qui vit, en 107 av. J.-C., les forces romaines conduites par Lucius Cassius, Pison et Populus, humiliées et prises au piège du chef helvète Divico. Entourant les Romains, les Helvètes, mal équipés et en nombre nettement inférieur, réussirent à écraser les Romains, en obtenant une victoire extraordinaire qui allait, croyait-on, assurer leur indépendance. Les généraux romains furent décapités, selon la coutume, et les militaires reçurent la permission de retourner à Rome à condition de rendre leurs armes et de passer sous le joug, en signe d'humiliation.

Le sens de l'œuvre et les recherches de Gleyre

En Suisse, dans la littérature historique, cette bataille était généralement connue comme »La Bataille du Léman« car on croyait qu'elle s'était déroulée sur les rives du lac près de Villeneuve, donc en territoire helvète. Elle devint, sous plusieurs aspects, le symbole du combat héroïque pour chasser l'envahisseur, comme le montrent les travaux de von Müller ou de Mommsen et d'écrivains et poètes vaudois, Juste Olivier en tête, un ami intime de Gleyre depuis leur rencontre à Paris vers 1846. Gleyre a donc choisi un sujet à la fois héroïque, universel, mais aussi enraciné dans l'histoire et la géographie locale, soit, rétrospectivement, un excellent pendant aux aspects moralisateurs de sa représentation de l'épopée de Davel en 1723.

Tout comme dans sa recherche acharnée de justesse historique pour son Major Davel (il avait essayé de trouver une image du Major, étudié les costumes militaires suisses du XVIIIe siècle, et même trouvé le type d'épée en usage à cette période)[5], Gleyre rencontra des difficultés considérables à appréhender les aspects archéologiques nécessaires à son entreprise, et qu'il jugeait essentiels pour l'image. On sait qu'il s'est plongé dans les écrits des auteurs classiques pour trouver des détails de batailles, qu'il copia des bustes romains au Louvre pour tenter d'approcher la physionomie du Romain, et qu'il a demandé conseil à des historiens importants comme Henri Martin et Prosper Mérimée, habitués tous deux de son atelier[6]. On ignore toutefois quelles informations précisément Gleyre leur a demandées ou a reçues: la bataille en question était bien connue de Martin, depuis qu'il l'avait traitée dans le premier volume de son »Histoire de France...« et avait inclus des éléments utiles à ses descriptions; Mérimée en revanche avait passé des années à travailler sur la vie de César, à faire des dessins et des études qu'il croyait pouvoir utiliser comme illustrations, et qu'il n'a jamais publiés.

Il est probable que, dans un cas comme dans l'autre, Gleyre a consulté ces historiens précisément dans le but d'obtenir des détails archéologiques, et pour améliorer la précision de son image; la correspondance des historiens ne révèle malheureusement rien des intérêts du peintre. L'élément le plus difficile, lié au choix du sujet, était l'absence de précédent artistique. Alors que Gleyre connaissait des toiles représentant des scènes romaines, et particulièrement des batailles, il savait bien que les artistes répètent en général des formules ou tirent simplement les attributs qui leur conviennent des collections des musées français ou italiens, sans trop se préoccuper d'exactitude historique. Bien plus, il n'existait aucune tradition suisse de représentation de scènes tirées de cette période, ce qui limitait considérablement les sources usuelles disponibles pour sa création.

Gleyre était tout à fait conscient du fait que la commande émanait d'autorités suisses, et dès lors il estimait de son devoir (comme pour son Davel) de produire une œuvre fiable sur le plan historique; d'autant plus qu'il n'existait aucun antécédent artistique pour cette scène.

En conséquence, Gleyre était particulièrement soucieux de ne pas recourir à une image standard ou de se satisfaire d'une solution artistique banale, un aspect sur lequel Juste Olivier s'exprimera par la suite. C'est dans cette optique, en octobre 1852 déjà, alors que l'idée de son tableau n'était encore qu'à l'état embryonnaire, que Gleyre demande à Juste Olivier de lui trouver des documents illustrés qu'il pourrait utiliser pour situer géographiquement la bataille sur les rives du Léman, lui expliquant qu'il avait besoin du profil exact du »rocher de St-Triphon, et surtout l'encadrement des Alpes qui dominent [la] chaîne de la Dent du Midi«, soit les lieux où l'on croyait que la bataille s'était déroulée.

Juste Olivier demanda à son cousin Jules Hébert, peintre lui-même, de le lui fournir, ce qu'il fit en envoyant à Gleyre des études de ce site réalisées par Samuel Naeff, dessinateur spécialisé dans les paysages des Alpes[7]. De même, Gleyre rechercha s'il existait des descriptions du chef des Helvètes, Divico; comme pour Davel, il n'en découvrit aucune et c'est la raison pour laquelle il opta pour la solution sage de simplement cacher ses traits en lui faisant lever son bras droit, comme on peut le voir à gauche du tableau. Mais si Gleyre a pu trouver une solution artistique pour cacher la difficulté historique, il ne pouvait le faire pour les détails principaux des Helvètes, qui constituent l'élément local de l'iconographie. Toutes les critiques s'accordèrent pour reconnaître que le détail des costumes, des armes, des bijoux conférait au tableau une véracité et une vivacité peu courantes.

fig. 2
Charles Gleyre (1858): »Les Romains passant sous le joug« (après la victoire portée par les Tigurins et les Helvètes sur les Romains en 107 av. J.-C.). Huile sur toile, 240 x 192 cm. Musée cantonal des Beaux-Arts, Lausanne. Foto J.-C. Ducret.
Oelbild von Charles Gleyre (1858): »Die Römer werden unter dem Joch durchgetrieben«; (nach dem Sieg der Helvetier und Tiguriner über die Römer 107 v. Chr.).
Dipinto a olio di Charles Gleyre (1858): »I Romani costretti sotto il giogo« (rappresentazione della vittoria degli Elvezi e dei Tigurini sui Romani nel 107 a.C.).

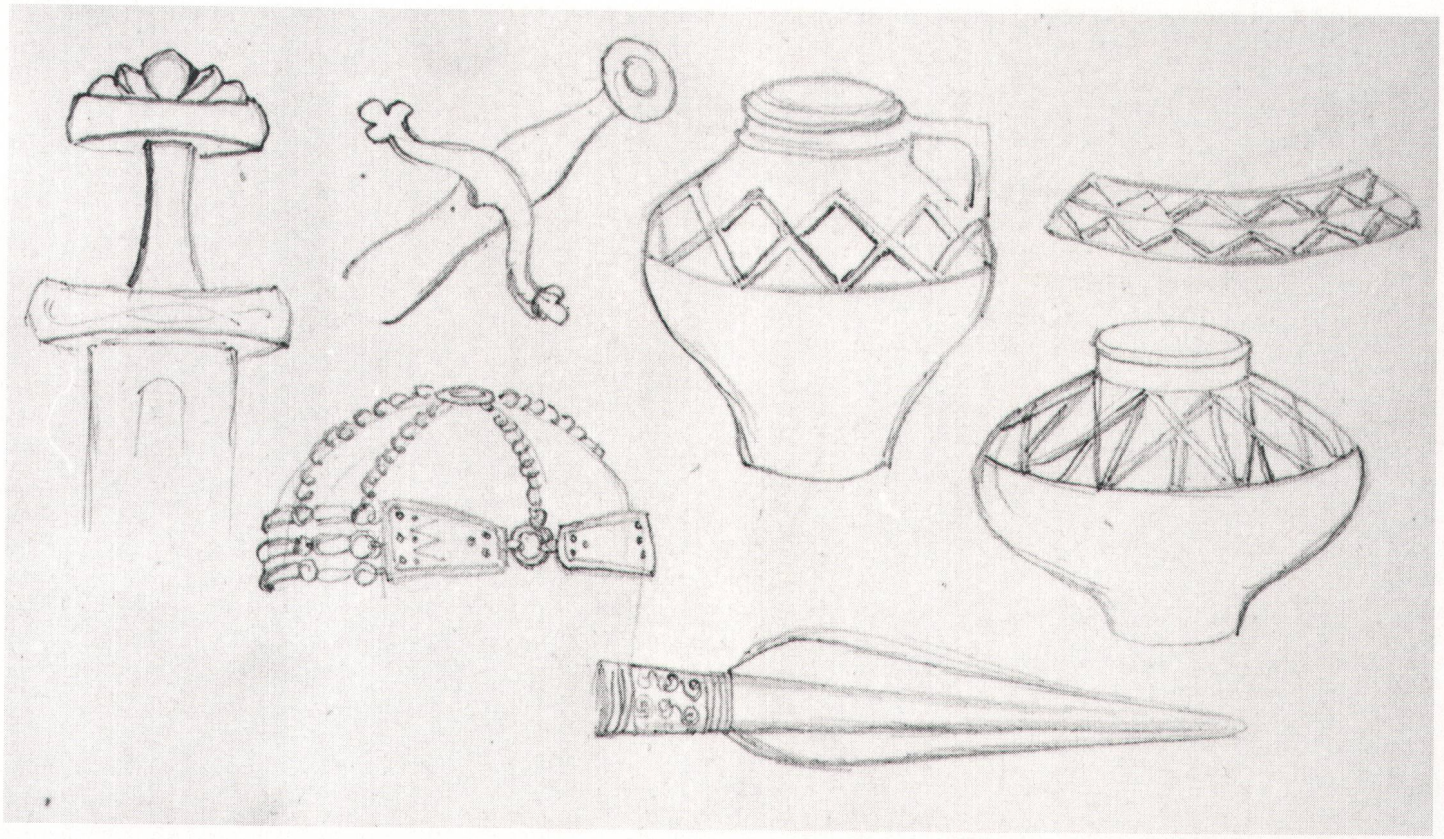


fig. 3
Carnet de Gleyre, p. 11r., avec différentes trouvailles archéologiques copiées de l'Album de Troyon et qui ont été utilisées dans la conception du tableau. Collection privée, France.
Eine Seite aus dem Skizzenbuch von Charles Gleyre. Er zeichnete verschiedene Fundstücke aus dem Album von Frédéric Troyon, die er in seinem monumentalen Oelbild (Abb. 2) verwendete.
Una pagina dell'album degli schizzi di Charles Gleyre: egli disegnò diversi reperti tratti dall'Album di Frédéric Troyon, che utilizzò in seguito per il suo dipinto monumentale (fig. 2).

Jusqu'à ce jour, les historiens de l'art qui tentèrent de déterminer d'où Gleyre avait tiré ces détails, restaient dans l'embarras, même si on pensait généralement qu'il les avait inventés ou qu'il avait utilisé les renseignements de Martin et de Mérimée. Il faut ajouter à ce propos que Gleyre n'en a jamais parlé; il était timide et discret, au point d'exprimer rarement ses idées personnelles, ou même d'informer ses amis et connaissances. Après 1850, il écrivait de plus rarement. Tout en produisant une centaine d'études pour son tableau, quasi aucune n'apporte de détails archéologiques.

La découverte des carnets de Gleyre

En 1988, la découverte en France des carnets d'esquisses privés de Gleyre[8] apporta une clé pour la compréhension de cet aspect de la création et du développement de son œuvre en fournissant des indications fondamentales sur les sources de Gleyre pour les éléments archéologiques; par la même occasion elle met en valeur l'importance que Gleyre accordait à la vérité historique d'un tableau qui, en définitive, n'allait être vu que dans un musée de province, en Suisse. Parmi les esquisses au crayon de l'un des carnets contenant 29 dessins, 15 sont directement en relation avec notre toile, mais le plus souvent sous une forme limitée à quelques traits permettant de reconnaître les objets ou gestes associés à l'image.

Malgré tout, un certain nombre de pages contiennent des dessins détaillés et énigmatiques au crayon, représentant des éléments archéologiques, comme des récipients en céramique, des poignards et poignées d'épées, des pointes de lances, des lurs nordiques, des bijoux et des parures curieuses comme des perles, boucles et des fibules. Certains dessins portent des inscriptions manuscrites de Gleyre identifiant les objets en question, mais aucune indication sur l'endroit où il a vu ces objets, ni même s'il les a dessinés d'après nature ou copiés de livres. La consultation d'ouvrages archéologiques contemporains, à Paris et en Suisse, n'a pas permis d'identifier des reproductions semblables aux dessins de Gleyre.

Gleyre et Troyon

Ce n'est qu'en regardant de plus près les documents locaux, à Lausanne même, que l'on a pu découvrir que les vraies sources de Gleyre étaient les trouvailles récentes de Frédéric-Louis Troyon, le conservateur du Musée des Antiquités depuis 1852[9].

Aucun document ne mentionne quand ni dans quelles circonstances Gleyre et Troyon se sont rencontrés. Comme nous l'avons vu, Gleyre n'écrivait presque plus après 1850 et la correspondance de Troyon, aux archives ou en mains privées, n'a pas encore pu être exploitée. Toujours est-il que la réputation de Troyon faisait qu'il était un intime du cercle d'amis de Gleyre à Lausanne et qu'il fut sans aucun doute introduit par l'un d'eux auprès du peintre, très probablement par Juste Olivier lui-même. Ce dernier était profondément intéressé par tout ce qui touchait à l'histoire vaudoise et suivait toutes les publications à ce sujet. De plus, il était particulièrement sensible aux intérêts et besoins artistiques de Gleyre; il est dès lors vraisemblable qu'il lui ait suggéré que Troyon pouvait lui fournir la documentation visuelle qu'il recherchait avec acharnement pour son tableau. Gleyre a séjourné à Lausanne environ trois semaines en octobre 1855[10] (période où l'on sait que sa toile était déjà esquissée, mais manquait des détails essentiels), mais on ne sait pas si Gleyre a contacté Troyon ou vice versa. Comme nous allons le voir, une date plus précise peut être obtenue grâce à certains dessins de Gleyre.

On trouve les preuves de l'utilisation par Gleyre des trouvailles archéologiques de Troyon aux pages 11 à 16 de son carnet. Les dessins sont tous en relation avec les travaux de Troyon et certains d'entre eux sont directement copiés des propres dessins et aquarelles de Troyon, réunis dans trois albums faisant partie de son système d'archives et d'inventaire[11].

Par exemple, à la page 11, Gleyre dessine une poignée d'épée directement copiée d'une aquarelle que Troyon avait réalisée au Danemark (dans ce cas un objet conservé au Cabinet d'Antiquités que Troyon représenta en »grandeur naturelle«, fig 3). Sur la même page du carnet de Gleyre on trouve des fragments de céramique, mis au jour à Bienne, et une pointe de lance découverte à Neuchâtel. La page 13 contient un schéma de sandales romaines avec une note manuscrite de Gleyre. Certains dessins sont sommaires, ne présentant que des détails, alors que d'autres sont remarquablement précis et directement reproduits des Albums de Troyon. La page 15 ne contient pas moins de trois dessins tirés d'une seule page de Troyon (fig. 4), et montre un »fragment de cuirasse en écailles de bronze«, un poignard et un manche de poignard. Ces objets ont en fait été découverts à différentes périodes et en des endroits différents, comme le précisent les notes de Troyon: le poignard n'est pas annoté, mais le manche provient des environs de Vidy et le fragment de cuirasse a été découvert à Avenches en 1847. Alors que certains dessins de Troyon étaient à l'évidence importants pour le tableau de Gleyre, d'autres ont simplement été copiés par curiosité, ce qui souligne encore l'intérêt personnel de Gleyre pour l'archéologie.

Les éléments les plus importants de la série tirée des aquarelles de Troyon se trouvent à la page 16 du carnet de Gleyre (fig. 5). La page comporte neuf dessins différents, accompagnés de deux inscriptions: »clous« au sommet et »hache« à la base.

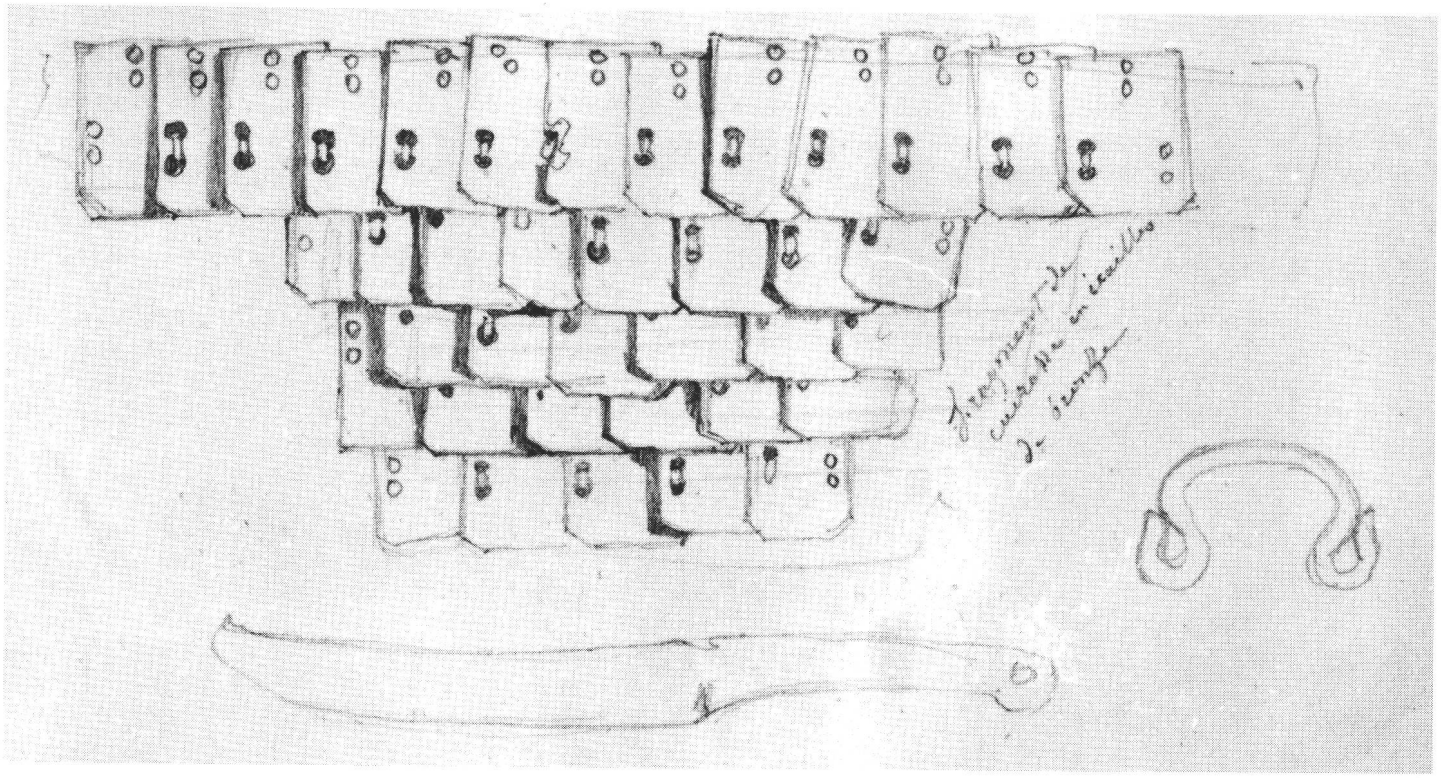
Six de ces objets sont directement copiés de deux planches de l'Album de Troyon (voir fig. 3 a.b., p. 22.23): seuls les deux motifs abstraits en bas de page et les objets décrits ne proviennent pas de la même source. Tous les objets regroupés sur les deux planches de Troyon sont issus des fouilles pratiquées par ce dernier dans un tumulus à Vernand de Blonay, au-dessus de Lausanne, entre le 15 et le 18 juillet 1856. Troyon publia un bref rapport dans un journal, écrit quelque semaines plus tard sur la base de ses notes. Il considérait que tous les objets étaient »helvétiens«: on trouve de la céramique, des bracelets, des perles, des fibules, une garniture de ceinture[12]. Troyon, selon son habitude, en a exécuté des aquarelles précises en cataloguant ce matériel, mais pas nécessairement en même temps: en fait, on ne sait pas à quel moment Troyon termina les aquarelles de son Album. En tout cas il est clair, d'après leur disposition sur la page, que Gleyre a utilisé les dessins de Troyon et non les objets originaux (bien qu'il les ait probablement vus) comme le montrent certains détails, par exemple des perles à droite de la page, en haut: Gleyre en représente exactement 28 tout comme l'aquarelle de Troyon, et dans la même position (Troyon signale par ailleurs qu'il a recueilli 49 éléments). Gleyre n'a dessiné que deux des trois »clous«, de la ceinture, représentés par Troyon.

En examinant en détail la toile de Gleyre, on s'aperçoit qu'il a directement ou indirectement utilisé ces dessins. Les épées que brandissent Divico et le guerrier qui se penche à gauche sont précisément du type de celles que l'on trouve sur les aquarelles de Troyon, légèrement modifiées par le peintre.

De même, les brassards et bracelets sont du genre de ceux que Troyon désignait comme »helvétiens». La »cuirasse« portée par Divico correspond à celle que Gleyre a dessinée; dans la seule esquisse conservée de la toile, ce détail n'y figure pas. On notera en outre que le guerrier à droite du joug, avec une peau de loup sur la tête, porte une ceinture qui correspond exactement au type dessiné par Gleyre à la page 14 de son carnet, mais inversée sur le tableau. Ce détail ne peut être rapporté à aucun des dessins connus des Albums de Troyon, mais il en dérive certainement.

La question qui se pose est de savoir quand Gleyre a réellement consulté les Albums de Troyon. Nous avons vu que Gleyre était à Lausanne en octobre 1855, mais n'avait évidemment pas encore pu voir les trouvailles de Vernand de Blonay. La correspondance des amis de Gleyre ne mentionne aucun voyage à Lausanne jusqu'au moment où, en 1858, il apporta personnellement son tableau au Musée Arlaud. Lorsque Troyon fouilla le tumulus, Gleyre était à Paris et travaillait à sa toile comme en témoignent les lettres de Caroline à son mari Juste Olivier, qui était justement à Lausanne durant cette période. Bien plus, on sait que Gleyre était activement engagé dans l'étude de différents personnages et utilisait Aloys, le fils des Olivier, comme modèle (il posa pour le personnage portant une tête de sanglier juste à droite de l'épée levée de Divico), ce qui lui prit plus de temps qu'il ne l'avait envisagé et l'empêcha de rejoindre, comme prévu, Juste Olivier à Lausanne[13]. Le journal de ce dernier signale que Gleyre était à Paris durant les mois d'hiver 1856/1857. En février 1857, Albert de Meuron, un élève de Gleyre, écrivait à son père qu'il avait vu le tableau dans l'atelier du peintre. Le fils de Meuron se rendit à nouveau à Paris en été, et rapporta à son père que le tableau était virtuellement terminé, mais que Gleyre y travaillait très activement, ce qui est étonnant s'il était presque achevé. Mais quand de Meuron retourna à Paris en décembre 1857, il remarqua que le tableau avait considérablement changé, sans fournir d'autres détails[14].

On peut déduire de cette chronologie simplifiée que Gleyre a dû se rendre à Lausanne durant l'été, à moins que Troyon ne se soit lui-même déplacé à Paris avec ses albums, ce qui est peu probable. Gleyre avait certainement entendu parler des découvertes de Troyon par Juste Olivier, qui était à Lausanne durant cette période et



4a

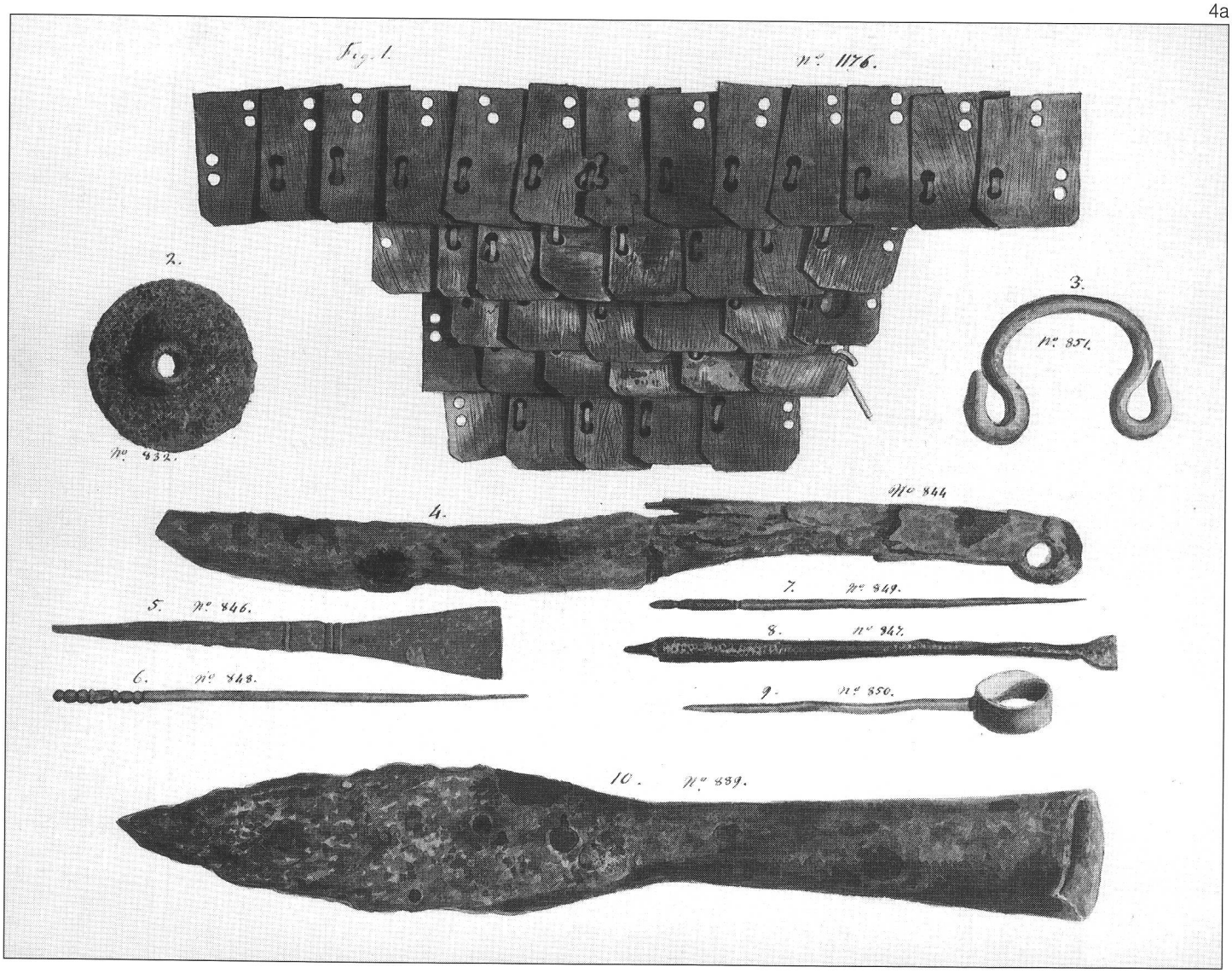


Fig. 1.
Nº 1176.
2.
Nº 432.
3.
Nº 851.
4.
Nº 844
5. Nº 846.
6. Nº 848.
7. Nº 849.
8. Nº 847.
9. Nº 850.
10. Nº 839.

4b

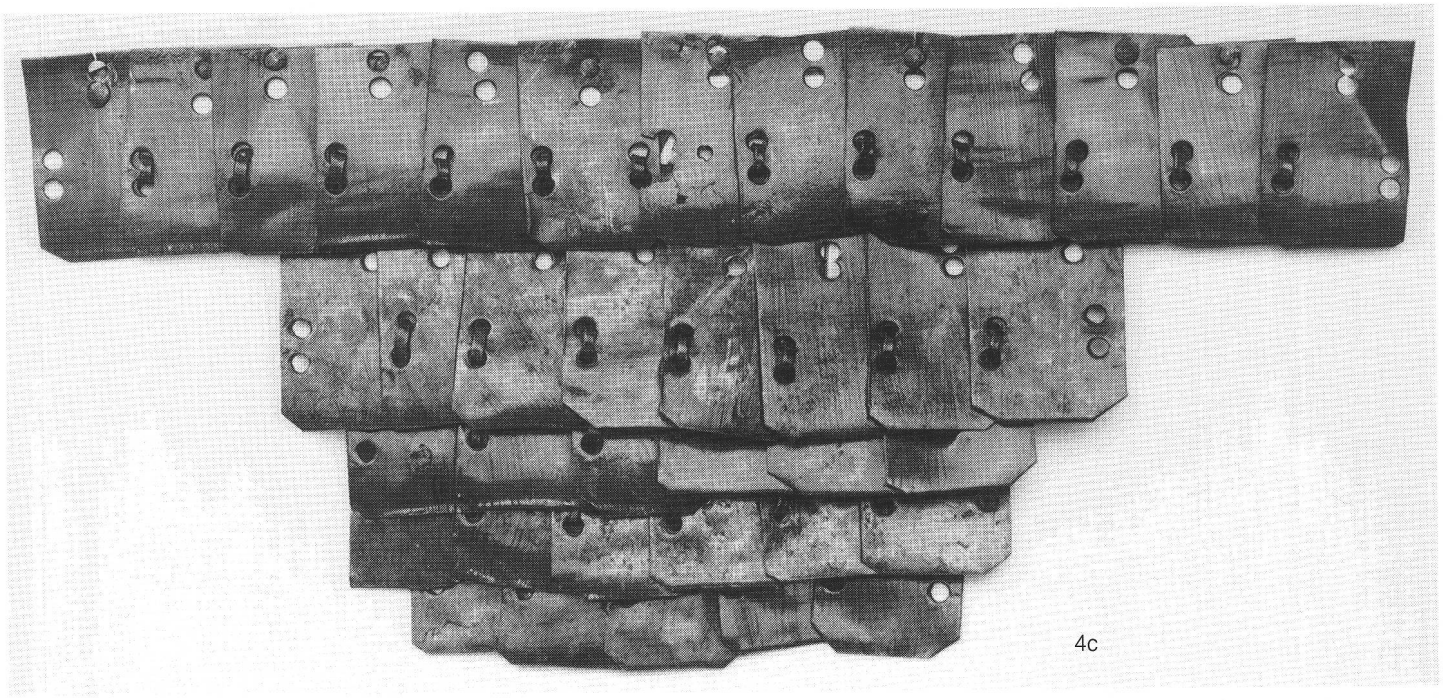


fig. 4
a Carnet de Gleyre, p. 15r, copié de l'Album Troyon. Collection privée, France.
b Album Troyon (I,23) avec un fragment de cuirasse découvert à Avenches en 1847.
c Fragment de cuirasse d'Avenches (voir a,b; état actuel. Ech. 1:1). Musée cantonal d'archéologie et d'histoire, Inv. CT 1176. Photo Y. André.
a Skizzenbuch von Charles Gleyre mit u.a. Teil eines römischen Schuppenpanzers aus Avenches; b zeigt die Vorlage, ein Aquarell aus dem Album Troyon und c den Schuppenpanzer in seiner heutigen Erhaltung.
a Album degli schizzi di Charles Gleyre in cui si vede fra l'altro parte di una corazza romana da Avenches, b un acquarello dall'Album di Troyon usato come esempio, c la corazza allo stato attuale.

montrait un grand intérêt pour l'histoire, et pas seulement pour la poésie. Si Gleyre s'est rendu à Lausanne en 1857, Troyon avait alors certainement achevé sa propre documentation; Gleyre a donc eu le temps d'incorporer ces nouveaux matériaux dans son tableau. Voilà qui expliquerait la remarque de de Meuron, en décembre 1857, sur les changements survenus au tableau depuis la dernière fois qu'il l'avait vu (en été1857). Il est peu probable que Gleyre, qui avait travaillé périodiquement à ce tableau durant 7 ans, se serait lancé dans d'autres modifications.

En se référant à l'avis autorisé de l'archéologue vaudois le plus réputé de l'époque, Gleyre réalisa une œuvre encore plus intègre dans les détails iconographiques. N'oublions pas que si Gleyre n'avait pas poursuivi de telles recherches archéologiques auprès de Troyon, pour mieux replacer son tableau dans le temps et dans l'espace, on ne s'en serait pas aperçu. Gleyre n'était en réalité pas obligé de se plonger dans les rapports des archéologues, comme il l'a fait, non seulement parce que peu de gens, voire personne, n'auraient pu identifier des erreurs, mais aussi parce que le tableau était destiné à un public relativement restreint: il n'a jamais été montré dans les salons parisiens, ni dans une des Exposition universelles, ni même hors du milieu, encore provincial, du Musée Arlaud. En fait, ce souci de vérité historique était bien pour Gleyre le fondement de son crédo d'artiste, peut-être plus encore du fait que son tableau était censé fournir un pendant à son Major Davel, et devait par là-même faire autorité et devenir une image de référence. Les recherches personnelles de Gleyre, avec l'aide de Troyon, mettent en valeur l'intégrité de l'artiste, le plus important à ses yeux, d'autant plus qu'il savait que son public serait principalement vaudois.

Traduction de l'anglais: Gilbert Kaenel

1 Pour l'histoire du tableau, voir le Catalogue raisonné de l'œuvre de Gleyre, établi par l'auteur, en cours d'édition. Le Davel de Gleyre arriva à Lausanne, sans cadre, le 17 août 1850 (d'après une lettre au Musée cantonal des Beaux-Arts, Lausanne, Archives Gleyre, 1004). La toile fut montrée au Musée Arlaud le 5 septembre 1850 parmi une exposition de 222 œuvres; elle portait le no 83 dans le livret. Voir également les compte-rendus des journaux de l'époque, par exemple la »Gazette de Lausanne« du 5 octobre 1850.

2 Archives Cantonales Vaudoises, K XIII/63, avec des versements plus tardifs destinés à rembourser le coût du transport de Paris payé par Gleyre lui-même.

3 Registre des Délibérations, Conseil d'Etat, livre 148, p. 492-3, numéro 41, pour la séance du 4 octobre 1850 présidée par Briatte.

4 Les sentiments de Gleyre à propos de cette commande figurent dans une lettre de Juste Olivier à sa femme Caroline le 19 octobre 1850 (Bibliothèque cantonale et universitaire, Lausanne, Département des Manuscrits, IS 1905/42, dossier 1850).

5 Voir le Catalogue raisonné de l'auteur pour le détail des recherches de Gleyre. Une importante documentation est contenue dans les lettres de Juste Olivier à Charles Eynard, le 4 août 1848, à Caroline,le 7 janvier 1849 (conservées à la BCV, voir note 4, IS 1905/42; dossiers annuels).

6 Ch. Clément, Gleyre, Etude biographique et Critique (1878) 264. Clément fut l'ami de Gleyre et son secrétaire durant près de 30 ans; il rapporte régulièrement certains aspects de sa vie. Gleyre connaissait Mérimée, au moins depuis 1843 lorsque ce dernier lui adressa ses »Illusions perdues».

7 Lettre de Juste Olivier à Hébert du 4 octobre 1852 (collection privée, Lausanne). Hébert répondit le 10 octobre qu'il avait déjà envoyé plusieurs dessins.

8 Clément avait noté que Gleyre utilisait fréquemment des carnets de notes lors de l'élaboration d'une toile, mais aucun d'eux n'était connu, à l'exception de deux carnets de jeunesse conservés au Musée d'Art et d'Histoire à Genève. L'auteur découvrit les autres carnets en France, chez un descendant éloigné de Clément. Il y en a 17 qui contiennent près de 700 dessins et aquarelles.

9 Voir à propos de Troyon l'article précédent de G. Kaenel.

10 La visite de Gleyre est attestée par 2 sources: il rencontra le théologien Jean-Daniel Gaudin, comme le note ce dernier dans ses »Mémoires« (III, 225 ss.) non publiées; par plusieurs lettres de Juste Olivier à sa fille Thérèse (BCV, voir note 4, IS 1905/43). Sur les relations Gleyre-Gaudin, voir W. Hauptman, Charles Gleyre et la famille Gaudin: leurs rencontres peu connues à Lausanne et Paris. Revue historique vaudoise 90, 1983, 93-118.

11 Voir l'article précédent de G. Kaenel. Les 3 volumes de cet »Album Troyon« sont conservés au Musée cantonal d'Archéologie et d'Histoire (dont Troyon fut le conservateur de 1852 à 1866, date de sa mort).

12 F. Troyon, Antiquités helvétiennes de la forêt de Vernand-de-Blonay, près de Lausanne. Le Pays no 183, 5 août 1856 (voir les extraits cités dans l'article précédent de G. Kaenel, p. 20). Ces objets, »helvétiens« à l'époque de Troyon, se sont révélés, par la suite, plus anciens, de l'époque de Hallstatt (Premier âge du Fer) et du tout début de La Tène (Second âge du Fer) soit entre 800 et 400 av. J.-C. La poignée de l'épée de Divico est copiée de modèles de l'âge du Bronze, la lame semble bien par contre être en fer! Il n'y a pas lieu de détailler ici tous ces emprunts.

13 Différentes lettres de Caroline à Juste Olivier présentent les activités de Gleyre à Paris; au sujet de leur fils Aloys, en tant que modèle, voir la lettre de Caroline à sa fille Thérèse du 22 août 1856 (BCV, voir note 4,IS 1905/43, dossier 1856).

14 Les lettres de de Meuron sont conservées aux Archives de l'Etat, Neuchâtel, Fonds de Meuron, dossier 68III.

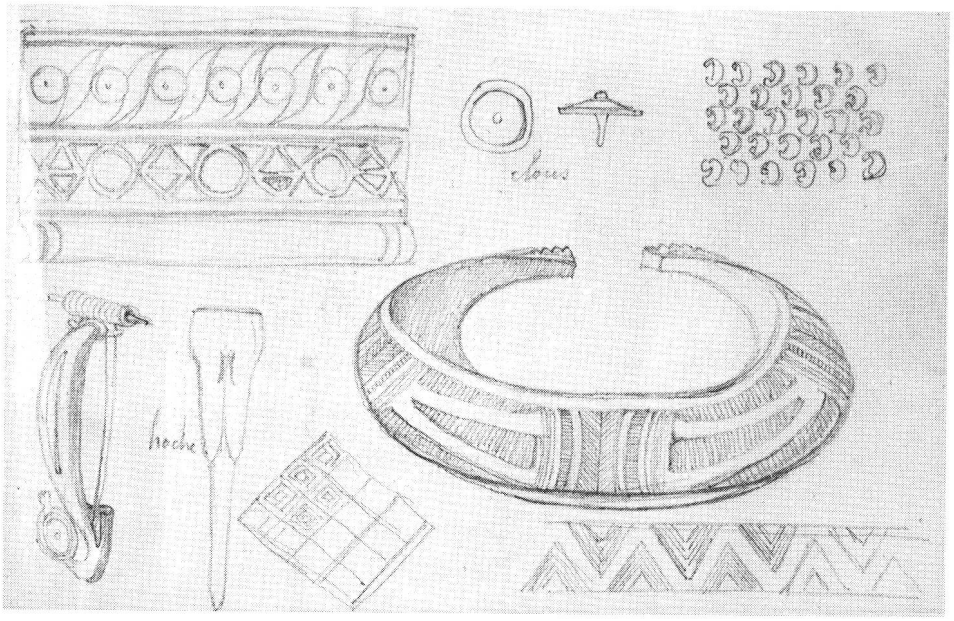


fig. 5
Carnet de Gleyre, p. 16r. Divers éléments copiés des aquarelles de Troyon (I,28–29) illustrant ses fouilles du tumulus »helvétien« de Vernand de Blonay. (Voir ci-dessus, p. 22, fig. 3 a.b). Collection privée, France.

Skizzenbuch von Charles Gleyre mit Funden aus dem »helvetischen« Grabhügel von Vernand de Blonay, die er aus dem Album Frédéric Troyon kopierte.
Album degli schizzi di Charles Gleyre con i reperti della tomba a tumulo »elvetica« di Vernand de Blonay, che egli ricopiò dall'Album di Frédéric Troyon.

1858: Gleyre, Troyon, Divico und die Römer

Der Waadtländer Maler Charles Gleyre beendete sein monumentales Gemälde »die Römer werden unter dem Joch durchgetrieben« 1858 in Paris. Das im Auftrag (mit freier Wahl des Themas) des Grossen Rats des Kantons Waadt 1850 bestellte Bild hatte in Lausanne einen überwältigenden Erfolg.
Für die Ausgestaltung der historischen Szenerie benützte Gleyre unter anderem zahlreiche Details aus den Alben Troyons mit ihren aquarellierten archäologischen Funden, wie die kürzlich entdeckten Skizzenbücher illustrieren. Er legte grossen Wert auf die historische »Realität« seines Werkes, umsomehr als er dieses Sujet als Erster aufgriff.
Der Künstler lebte und arbeitete in Paris, wo historische Gemälde sich an den häufigen Kunstausstellungen grosser Beliebtheit erfreuten. Sein für Lausanne bestimmtes Gemälde ist ein prächtiges Beispiel dieser Malerei.

1858: Gleyre, Troyon, Divicone e i Romani

Il pittore vallesano Charles Gleyre terminò il suo monumentale dipinto »I Romani costretti sotto il giogo« a Parigi nel 1858. Il quadro era stato commissionato nel 1850 dal Granconsiglio del Vallese, su tema libero, ed ebbe un enorme successo a Losanna. Per ricostruire lo scenario storico Gleyre utilizzò fra l'altro numerosi dettagli tratti dall'Album di Troyon contenente schizzi ad acquarello di reperti archeologici, come si può constatare dagli stessi album riscoperti recentemente. Egli diede molto valore alla »realtà« storica della sua opera, anche per il fatto che fu il primo ad affrontare questo soggetto.
L'artista visse e lavorò a Parigi dove a quel tempo i dipinti a carattere storico venivano spesso e con grande successo esposti nelle mostre d'arte. La sua opera, concepita per essere esposta a Losanna, è un magnifico esempio di pittura di questo genere.
S.B.-S.