Zeitschrift: Genava : revue d'histoire de l'art et d'archéologie
Herausgeber: Musée d'art et d'histoire de Genève
Band: 29 (1981)

Artikel: Les carnets de Calame ou la nature telle qu'elle est
Autor: Anker, Valentina
DOI: https://doi.org/10.5169/seals-728379

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: 02.07.2025

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

Les carnets de Calame ou la nature telle qu'elle est

Par Valentina Anker

A Daniel Buscarlet-Calame en hommage reconnaissant

Il est toujours émouvant de découvrir des œuvres ou des documents dont on ne connaît pas l'existence ou qui ne sont pas encore utilisés par l'historien. Lorsque j'ai trouvé, en diverses occasions, dix carnets de Calame, j'ai ressenti la même sensation que l'on éprouve lors d'une promenade dans les bois quand l'on s'égare un peu du chemin direct et que l'on aperçoit une fleur rare. D'une part, il me semblait presque indiscret de pénétrer dans ces documents et, d'autre part, il me paraissait nécessaire de les faire connaître. C'est ainsi qu'est né cet article, que le Musée d'art et d'histoire a acquis deux carnets importants qu'un collectionneur a bien voulu lui céder, et que l'Institut suisse pour l'étude de l'art va publier en fac-simile, le plus beau de ces carnets, celui du Pilate, de 1861.

Des nombreux carnets que Calame a dû remplir il ne nous en reste que dix [1], sans compter de nombreux feuillets éparpillés chez divers collectionneurs [2]. Ceux qui nous restent datent, pour la plupart, des années 1850-53 et certains vont jusqu'en 1863, vers la fin de sa vie. C'est la vie même du peintre genevois que reflètent ces carnets. On y voit non seulement les paysages et les particularités que Calame trouva dignes d'être croqués, mais encore mille détails sur la vie de tous les jours; ses comptes, les horaires de voyages, les adresses de ses amis, les noms de ses hôtels.

L'esthétique des carnets

Pourquoi ai-je choisi de parler de ces carnets qui n'ont pas été ouverts depuis la mort d'Amélie, la femme de Calame, et qui ont été négligés par le perspicace Rambert et ignorés par le minutieux Schreiber-Favre?

Il se peut que, devant l'immense production de Calame, ces petits albums m'aient semblé composer un tout, compact et rassurant. J'ai été vite détrompée, car non seulement des feuillets manquent et d'autres (de papier, grandeur ou date différents) y sont intercalés, mais encore, on passe sans transition ni datation d'une campagne d'étude à une autre. Donc, le fil de l'histoire linéaire que je m'attendais à trouver s'est vite révélé comme discontinu et plein de nœuds.

Peut-être ai-je été attirée par le sentiment de vécu intime qui nous envahit quand on tient entre ses mains ces petits compagnons de chaque jour, plus proches et moins squelettiques que les notes d'un agenda, mais parfois tout aussi énigmatiques.

J'ai aussi succombé, assurément, au goût de notre époque, qui est de se pencher sur la genèse de l'œuvre. Comment sont nés les tableaux de Calame? Une rapide notation d'une branche, ou une esquisse d'un grand paysage peuvent-elles en être l'origine? Ces motifs ont-ils été trouvés au hasard d'une promenade ou recherchés après une commande?

Quel est le rôle du carnet par rapport aux tableaux? Il nous révèle, avant tout, la fraîcheur de l'idée première, qui devient souvent insaisissable dans la surface achevée et composée du tableau. Il nous donne la série des vues possibles et leur succession dans le temps. De plus, il met en parallèle «la première rencontre» de l'artiste avec le sujet qu'il va peindre. Le carnet est donc le lieu privilégié où dessin, heure, date, succession et genèse, notes et comptes se trouvent mélangés, comme dans la vie. On a l'impression, en regardant un carnet, de pénétrer là où l'histoire n'a pas encore opéré de séparations, ni de mises en évidence. On a l'illusion de vivre le moment où l'œuvre faisait partie de la vie de l'artiste. De plus, la succession des croquis des carnets nous fait appréhender l'œuvre non pas par un langage autre, la parole, mais par un langage plastique.

Toutefois nous ne manquerons pas de mettre parfois en relation les carnets avec la correspondance intime. Si les lettres adressées aux marchands et aux commanditaires parlent des tableaux et illustrent le climat social et le marché de l'art, les lettres à Amélie, en revanche, sont écrites au fil des jours, par petits bouts, comme des croquis d'écriture branchés sur le vécu. Dans les lettres à son épouse nous pouvons repérer les itinéraires de voyage, les longues journées de pluie, le bonheur d'une éclaircie. Les lettres et les carnets sont souvent datés du même jour: les deux se situent au niveau du journal. Journal intime, genèse du tableau, «mieux que le texte» pour pénétrer un peu indiscrètement dans le tableau, pour le démonter et ne pas succomber à la magie ni à l'envoûtement du fini. Essai de pénétrer dans le temps qui nous est refusé par la surface finie et évidente du tableau.

L'esthétique du carnet me fait songer, par différence, à l'esthétique du fragment. Le fragment nous donne une partie amputée du tout: notre intention de voir quelque chose de plus que ce qui est donné (statue, fresque, poème, tableau) nous permet de voir l'absence. Notre regard se dirige sur le vide, sur le manque, sur ce qui aurait dû être.

Le carnet nous fait découvrir l'abondance, l'excès de présence. Dans un carnet nous trouvons souvent cinq ou six croquis pour un seul tableau. Ces croquis nous dévoilent ce que le tableau aurait pu être et nous pouvons ajouter du possible ou du passé à l'œuvre finie.

Dans les deux cas, celui du fragment et celui du carnet, la projection du regard s'effectue en dehors de l'œuvre achevée... mais dans le but de la connaître. Absence et trop de présence se rejoignent. Dans les deux recherches, nous évitons en quelque sorte le face à face solitaire avec l'œuvre finie. La recherche sur les carnets et sur les fragments nous permet peut-être de biaiser, d'être à la fois en dedans et en dehors de l'œuvre, dans une sorte de compromis rassurant propre à notre époque, qui a besoin d'envoûtement, d'abandon, de ferveur et d'irrationnel, mais qui ne veut pas abandonner les privilèges d'un sage rationalisme qui constitue l'héritage de la culture européenne.

Comment faut-il regarder les carnets? Faut-il regarder un croquis par rapport à un tableau ou à la succession d'esquisses du carnet, ou en tant que tel, comme pièce unique. Je pense que les trois façons doivent coexister. Si notre regard cherche la beauté, la qualité de l'œuvre, certains carnets pourraient être considérés par feuillets distincts, valables en eux-mêmes et indépendants. Les valeurs «suite dans le temps» et «projet de tableau» sont, dans ce cas, secondaires. Remarquons que Calame, de son vivant, a détaché des feuillets de carnets pour les coller dans des «Albums» de plusieurs familles patriciennes genevoises. Cela prouve qu'ils les considéraient comme des dessins «en soi».

Quel était pour Calame le but de ces croquis? «Il allait à l'étude», disait-il, il constituait un réservoir d'idées pour les tableaux ou pour des lithographies destinées, elles surtout, à l'enseignement du dessin. Certains croquis sont des projets, des idées en vue d'un tableau: nous en donnerons des exemples, les croquis faits à Meillerie et à Glion. D'autres esquisses comme celles du carnet bleu du Pilate de 1861, sont déjà de petites études non coloriées. D'autres sont des détails qui figurent dans un tableau. Nombreux sont ceux qui ont été lithographiés ou autographiés, notamment dans les recueils «Leçons de dessin appliqué au paysage» [3] et «L'étude du paysage. Collection de modèles élémentaires et gradués formant un cours complet, autographié d'après nature» [4].

Je ne peux pas décrire en détail chaque carnet, aussi ai-je choisi de donner un aperçu par catégorie des différentes richesses que l'on peut y trouver. Un accent particulier a été mis sur certains qui sont typiques d'une technique ou d'une préoccupation particulière. Ainsi celui d'Evian et de Villeneuve de 1850-51 (n. 1) a-t-il été choisi comme prototype du petit carnet de croquis préparatoires à la mine de plomb, et celui du Pilate de 1861 (n. 9) représente les carnets bleus à technique mixte. Quant au carnet de Divonne, Genève et Menton de 1863 (n. 10) il a été choisi parce qu'il s'agit d'études pour un cours de dessin. Venons-en maintenant aux considérations d'ordre général, valables pour l'ensemble de ces petits albums.

I. Les notes écrites

Les pensées intimes

Les pensées intimes sont rares et on n'en trouve que dans trois des carnets qui nous restent. Elles sont cependant révélatrices de celui qui les écrivit et qui les trouva assez importantes pour devoir être consignées. Dans les nombreuses lettres que Calame écrivait à sa femme, il ne nous livre pas grand chose sur lui-même. La plupart du temps il se contente de se plaindre sur le brouillard et la pluie, sur le peu de dessins et pochades qu'il a pu faire, sans compter la description de ses maux de tête. L'amour qu'il porte à sa femme semble inaltérable: il l'exprime parfois en termes touchants mais souvent en termes conventionnels: «ma toute bonne Amélie, ma toute bonne chérie». Il est d'autant plus intéressant de tomber au hasard d'un carnet sur cette phrase: «Les sacrifices mutuels pour vivre en bonne harmonie ne sont jamais en équilibre et celle des parties qui en fait le moins est toujours la première à être lésée si l'on en vient à régler les comptes» [5] ou encore celle-ci: «Toute femme qui donnerait sa vie pour son mari ne lui épargnera pas les tortures les plus cruelles pour satisfaire sa vanité. Les coups d'épingles ne sont pour elle qu'un jeu» [6]. Voilà un Calame inattendu que l'on ne rencontre guère dans ses lettres. Il ne faut pas prendre ces pensées quelque peu désabusées au pied de la lettre. Il est bien clair que Calame aimait fortement sa femme; il suffit de voir la touchante comptabilité des missives à Amélie que tient l'artiste. Dans son carnet du voyage à Aix on apprend ainsi que du lundi 16 juin 1856 au mardi 8 août (soit trois jours avant son arrivée à Genève) il a écrit pas moins de treize lettres à sa femme.

Il a établi un petit calendrier à la main et marqué à la gauche de la colonne: «écrit chérie ou écrit ch.».

D'autres pensées ayant trait surtout aux bienfaits du travail ou à la vanité des gens semblent le préoccuper. Relevons ce court aphorisme: «La vanité est en raison inverse de la capacité» [7] qui laisse deviner le solitaire fuyant le monde qu'était Alexandre Calame.

Dans le carnet de Villeneuve on retrouve aussi un propos moral: «Quel est le véritable péché héréditaire du genre humain? L'orgueil, l'ambition, l'égoïsme? Non, c'est l'indolence. Qui peut triompher de son indolence naturelle, peut triompher de tout. Tous les bons principes s'altèrent et se corrompent s'ils ne sont mis en mouvement par l'activité morale» [8]. Voici une entrée en matière bien éclairante. Pour Calame, l'indolence est péché et le triomphe sur l'indolence est grâce. Le travail est érigé à une dimension éthique. Son ardeur à l'effort assume ainsi une valeur plus profonde que celle qu'on lui a souvent attribuée, à savoir le désir de gain. On se demande, en effet, quelle ferveur poussait cet homme malade à faire des voyages fatigants qu'il n'aimait pas, à séjourner à l'altitude qui ne

lui convenait pas, pour produire une telle masse de dessins et d'études. Une fois revenu dans sa chère Genève, au sein du foyer, qui était pour lui refuge et source rayonnante, il n'arrêtait plus de dessiner, de graver ou de travailler à ses recueils lithographiques. La grande production de Calame, qui contraste avec sa mort prématurée, nous étonne moins quand nous savons qu'elle est fondée sur des valeurs éthiques.

Les comptes

Les comptes que l'on trouve dans presque tous ses carnets sont intéressants à plus d'un titre. Ils nous renseignent non seulement sur les dépenses de Calame, mais encore sur le prix des choses à cette époque.

En ce qui concerne le premier point, on y apprend que l'ascète Calame s'achète parfois des cigares à quatre francs le paquet, qu'il boit du vin, du café en dehors des repas et qu'il déjeune, dîne et soupe régulièrement en voyage. Il sait être généreux puisqu'à la paie «convenue d'avance» de 60 centimes par jour qu'il octroie au «gamin» qui porte son attirail dans l'Oberland, et qui se monte à 10 fr. 20, Calame ajoute une «bonne main» de 5 francs. C'est la somme également qu'il donne à des pauvres deux ou trois fois par voyage, sommes placées sous les rubriques «aumône» ou «pauvres». Les comptes de la dernière année de sa vie en début 1864 à Menton, nous apprennent que les «Etrennes de chérie» ont coûté 500 francs, ce qui était assez considérable pour l'époque. Son fils Arthur ne reçoit que 30 francs, il est vrai que celui-ci semble par ailleurs assez dépensier et qu'il demande sans cesse des avances de 10 à 50 francs. Bien que fort malade, Alexandre Calame a tenu lui-même ses comptes jusqu'au 29 février 1864. A la page suivante, la somme reportée est de l'écriture d'Amélie, qui inscrit les frais d'enterrement.

On s'aperçoit également, en regardant ses comptes, que ces nombreux voyages coûtaient fort cher. Le voyage du 11 juillet 1857 à Aix, par exemple, avec un séjour d'un mois lui est revenu à 670 fr. 55. Si le déjeuner à Annecy ne coûte que 2 fr. 75 et la diligence y compris le surpoids 16 fr. 40, les cafés varient entre 35 centimes et 80 centimes. La pension et les bains s'élèvent à 277 fr. 60, mais il faut y ajouter de nombreuses bonnes mains aux doucheurs, décrotteurs, porteurs de chaises, femmes de chambre, sans compter ses menus frais en cosmétiques. Il faut également ajouter que ces voyages étaient à portée de sa bourse car un autre carnet nous apprend qu'il disposait en 1856 d'une fortune suffisante.

Les voyages

Il serait faux de voir en Calame, d'après ces descriptions, un homme trop intéressé par le gain et ne pensant qu'à l'argent. Les listes de dépenses sont de petits comptes de voyage, comme tout le monde sans exception en faisait et comme beaucoup de gens en font encore. Les dessins et esquisses occupent la place la plus grande de ces carnets et nous allons y venir, mais il vaut la peine auparavant, de mentionner un autre enseignement annexe des carnets.

Il s'agit du rythme de travail effarant d'Alexandre Calame qui, bien que de santé fragile, s'est littéralement tué à la tâche. Nous nous bornerons pour cela à prendre un exemple: son horaire de voyage, pour un séjour dans l'Oberland: «Départ de Genève par diligence à midi – arrivée le même soir à Lausanne à cinq heures – y dîner à l'Hôtel Gibbon tout près de la Poste. Départ de Lausanne pour Berne à 6 h. 30. Arrivée à Berne le lendemain matin à 4 h. 30, en partir pour Thoune à 5 h. 30 (en arrivant à Berne, la première chose à faire est d'arrêter ses places pour Thoune). Arrivée à Thoune à 8 heures – y déjeuner à l'Hôtel de Bellevue près du bateau à vapeur. Le bateau part pour sa première course à 8 h. 30, pour la deuxième à 2 heures, mais en prenant le deuxième départ il faut coucher à Interlaken pour prendre le bateau de Brientz le lendemain à 11 heures. Il serait donc mieux de déjeuner sur le bateau même et profiter du premier départ de 8 h. 30. Mais dans ce cas il faut demander le déjeuner en entrant sur le bateau afin qu'on puisse le demander à l'hôtel, car sur le bateau il n'y a pas de restaurant. En faisant ainsi l'on gagne un jour et en descendant du bateau (toujours celui de Thoune) l'on arrive à Neuhaus où l'on prend l'omnibus de la poste qui conduit les personnes et les effets au bateau de Brientz. Pendant le trajet sur le bateau de Thoune demander à l'employé de la poste et arrêter auprès de lui des places dudit omnibus qui fait le trajet de Neuhaus, lieu de débarquement à Interlaken lieu d'embarquement pour Brientz, à Brientz aller à la Croix-Blanche prendre une voiture pour l'hôtel des Alpes chez Burgy. Meyringen La Couronne tenu par Ch. Michel» [9].

Il n'est pas étonnant qu'après un tel voyage Calame ait eu des maux de tête! Que ne faisait-il pas pour gagner un jour d'étude dans la montagne où ne l'attendaient souvent que le froid et le brouillard. Un tel horaire de travail nous fait mieux apprécier les dessins que l'on retrouve dans ces carnets et qui sont le fruit de tant d'efforts et de foi. Les voyages d'affaires et d'étude à Paris surtout, mais aussi à Bruxelles et à Amsterdam et même Londres semblent également fort bien remplis si l'on en croit les nombreuses notes et adresses qui parsèment les premiers et derniers feuillets des carnets. Prenons pour exemple les notes trouvées dans le carnet de Villeneuve de 1850, (n. 1).

Au recto du deuxième feuillet avec des notes (en partant de la fin de l'album), le carnet est signé: «A. Calame 1850». Au verso nous relevons un titre d'un livre qu'il veut sûrement se procurer à Paris: «La foi nouvelle dans l'art, un vol. in 18, Paris 1850. Comptoir des imp. unis – Comon, éditeur – quai Malaquais 15, prix 2 francs». Ensuite, nous pouvons déchiffrer des adresses parisiennes, des notes concernant le prix des pierres lithographiques pour son éditeur Delarue. Relevons aussi sur la page 2 du carnet: «Chez le Marquis de Westminster à Londres: Claude Lorrain – Poussin Nicolas – Guaspre Poussin – Hobbema – Ruysdael douteux – Gainsborough – Salva-

tore Rosa – Canaletto – Bonington une plage». Cette notation, avec le dessin de Southampton, confirme non seulement le voyage que Calame effectua en 1850 en Angleterre mais aussi le fait qu'il y visitait des collections où il choisit et note ses tableaux préférés. Cela montre encore une fois que Calame, contrairement à la légende qui veut en faire un peintre qui ne connaissait que Genève et les montagnes, Diday et ses élèves, était un connaisseur qui voyageait à l'étranger et savait apprécier l'art international. Cette page est complétée par le plan d'un appartement, et d'un escalier, motif qui figure également au recto de la page 3.

Au verso du feuillet nº 5 nous relevons une phrase: «Mettre Terry à l'art des élèves»: Terry, on le sait, commencera à lithographier en 1850 une partie des «Œuvres d'A. Calame» [10]. Cet excellent aquarelliste et lithographe anglais participera aussi à d'autres travaux.

Dans les pages suivantes nous trouvons une série d'adresses à Paris et notamment celles de l'imprimeur Jacomme et l'éditeur Delarue, ayant assurément trait à l'édition de ses lithographies. On peut constater qu'il rencontre à Paris plusieurs commanditaires étrangers: «M. Verna sera à Paris le 4, 5, 6 et 7 juin». Nous retrouvons d'ailleurs les mêmes noms qui sont annotés ici sur le livre de commandes de la même année.

Nous ne voulons pas trop insister sur ses notes, comme un détective qui se pencherait sur les détails d'un crime sans le connaître et nous transformer en Dupont et Dupond de l'histoire de l'art. Il ne faut pas perdre de vue que l'objet principal de notre étude est l'œuvre plastique, peinte, dessinée et gravée. Toutefois, il ne faut pas mépriser ces détails qui peuvent nous aider dans la datation, si difficile, de l'œuvre de Calame. De plus, ces modestes fragments d'histoire «en mineur» nous aident non seulement à retrouver une certaine genèse de l'œuvre, mais nous la font aussi revivre plus naturellement, en dehors de l'espace raréfié de l'œuvre close. J'aime à savoir que Calame écrivait «une bouteille pour..., gants, Corraterie» en même temps qu'il peignait les matins à l'air raréfié du Lac Léman dans ses toiles!

Mais venons enfin aux dessins que nous avons subdivisés en diverses catégories.

II. Les dessins

Les «gribouillis» au crayon, ou quand Calame laisse aller sa main

Ce que nous appelons «gribouillis» sont des petits dessins faits sans application, comme beaucoup de gens font lorsqu'ils s'ennuient dans une assemblée ou lorsqu'une conversation informelle languit quelque peu. Il y en a très peu dans les carnets de Calame, qui ne devait pas rester souvent oisif. Un sujet que l'on retrouve assez fréquemment est le schéma d'un homme descendant un escalier ou le schéma d'un escalier qui descend. Ce dessin est intéressant si l'on se souvient que selon Rambert, Calame aurait dit à un ami qu'il connaissait au moins une chose que l'art ne saurait rendre, un escalier qui descend. Rambert ajoute que Calame aurait fait de multiples essais pour essayer de dessiner un escalier qui descend. Cette recherche, apparemment éloignée de son art, montre à quel point le peintre genevois tenait à exercer sa virtuosité tout comme un pianiste de concert fait ses gammes. Les autres dessins que nous qualifions quelque peu irrévérencieusement de «gribouillis» sont surtout des ornements architecturaux néo-classiques du goût de l'époque et semblables à ceux que le peintre a pu admirer sur le palais Eynard, dont il dut faire des aquarelles [11].

Les dessins d'architectures destinés à l'étude de ses cours de dessin (Carnet nº 10)

A part les tableaux de ses débuts, les peintures de Calame comportent assez peu d'architectures. Il préfère la montagne sans fabrique humaine, sans le mythe du «vieux chalet» qui allait connaître un si grand succès. En ce sens, Alexandre Calame va contre le goût de son époque qui était très friande d'architecture rustique. Il sacrifie ce penchant à cet engouement [12] dans son cours de dessin, édité par Delarue à Paris et intitulé «L'étude du paysage par A. Calame, Collection de modèles élémentaires et gradués formant un cours complet, autographié d'après nature» (4). Ce cours de dessin eut un grand succès et Rambert rapporte que la reine Victoria et le Prince consort passaient des soirées à copier ces autographies. En fait d'étude du paysage, la plupart des dessins représentent des fermes et des chalets, et c'est probablement pour cette raison que l'on trouve passablement d'habitations diverses dans les carnets de Calame. En fait, ce carnet n. 10, dont les premiers dessins sont datés de l'été 1863 et les derniers de Menton, de septembre de la même année, est composé presque exclusivement de bâtiments allant de la ferme savoyarde à la maison de Provence, en passant par des chalets de montagne, sans parler d'une tente à Plan-les-Ouates.

Il nous reste de ce carnet 46 croquis, dont la plupart représentent des habitations. La première esquisse datée, où l'on voit le château de Divonne, est d'août 1863; la dernière est du 19 septembre 1863 et représente une vue sur la mer à Menton. Une quinzaine de feuillets plus tardifs ont ensuite été arrachés. Il s'agit probablement du dernier carnet de Calame, le seul que mentionne Rambert [13]: «Un tout petit album, format poche de gilet, renferme quelques esquisses de ce temps, et aussi de Divonne (août 1863). Ce sont les derniers coups de crayon du maître. Il y en a deux, fort jolies, du 10 décembre. La rapidité de l'indication n'empêche pas de sentir, dans chacune, une composition entrevue». On ne peut que regretter qu'on ait découpé ces «fort jolies esquisses», mais celles qui nous restent correspondent assez bien à la description de Rambert.

Un détail a cependant échappé au biographe scrupuleux. C'est le fait qu'un grand nombre de ces croquis est à l'origine d'un cours de dessin de Calame, «L'étude du

paysage» [4]. En effet, j'ai retrouvé reproduites sur ces autographies vingt-neuf compositions de ce carnet, compositions qui sont d'ailleurs notées d'une croix. Cette découverte pose un problème de datation. En effet, le cours sur «L'étude du paysage» est daté officiellement de 1847-1849. Or, le carnet en question est lui daté de 1863 et les quelques trente dessins reproduits dans ce cours ne représentent pas les derniers numéros, mais des numéros intermédiaires (entre 85 et 140, alors que le cours complet comprendrait 200 planches). La question qui se pose dès lors est de savoir si la datation de A. Calabi et A. Schreiber-Favre [14] est fausse ou si ce carnet n'est pas de la main de Calame, mais une copie de son cours par un élève ou par son fils Arthur. Une troisième hypothèse, peu vraisemblable, serait que Calame ait copié ses propres lithographies pour les refondre dans autre chose. Plusieurs faits me font nettement pencher pour la première hypothèse, celle d'une datation erronée de la publication.

1) Les esquisses datées suivent exactement les déplacements de Calame lors de la dernière année de sa vie: Divonne août; retour à Genève (Plan-les-Ouates 16 août) et enfin l'arrivée à Menton en octobre 1863. L'hypothétique élève copieur aurait dû suivre Calame pas à pas.

2) Sur le même carnet sont annotées les dépenses de Calame jusqu'au 29 février 1864, reprises à partir de cette date de la main d'Amélie. Il est peu vraisemblable que Calame ait noté ses dépenses, y compris les avances à son fils Arthur, sur le carnet d'un élève ou de son fils. Il est peu probable qu'Amélie ait noté ses dépenses après la mort de son mari sur le même carnet, si celui-ci ne lui appartenait pas.

3) Les dessins sont pour la plupart faits au crayon dur. Ils sont souvent hâtivement exécutés et la main semble moins sûre: mais la sûreté de la composition y est.

4) La composition des dessins est légèrement différente de celle des autographies. Il y a moins de détails, le point de vue est changé. Les autographies semblent postérieures aux dessins, puisque celles-ci corrigent certaines imperfections du dessin original. Par exemple, l'esquisse nº 1 comporte un crucifix à peine suggéré qui se détache mal d'un fond d'arbres. Sur l'autographie du cours numéro 118, le crucifix du dessin nº 1 a été déplacé de quelques mètres, à côté des arbres, pour qu'il se distingue mieux. Le dessin nº 18, qui est tout petit, a donné naissance à deux autographies séparées, le nº 114 et le nº 123. Il est peu vraisemblable que quelqu'un ait eu l'idée de fondre ensemble deux estampes pleines de détails pour en faire un seul petit dessin. Il semble bien plutôt que c'est Calame qui, pressé par le temps et désireux de s'acquitter de ses engagements, ait tiré parti au maximum du petit nombre d'esquisses nouvelles qu'il avait à disposition (fig. 1, 2, 3).

Il me semble donc bien, au vu de toutes ces raisons, que le cours de Calame ait été terminé en 1863 ou même, éventuellement, après sa mort, et que l'éditeur ait indiqué seulement la date des premières livraisons. Mais au-delà de cette enquête un peu fastidieuse, reste le plaisir de regarder ce beau carnet sans compter l'émotion de penser que ce sont les derniers coups de crayon du peintre. Malgré la rapidité de l'exécution et peut-être, à cause de cette rapidité, certaines esquisses sont spécialement vivantes. Seul l'essentiel y est, il s'agissait de faire vite, quitte à rajouter le reste, à l'abri des courants d'air, sur le papier à autographie. On ne peut qu'admirer la conscience professionnelle de ce peintre qui, n'ayant plus qu'un poumon, amaigri et affaibli, ne pouvant au mieux de sa forme, marcher plus d'un quart d'heure, trouvait encore la force de faire des esquisses pour terminer le cours de dessin qu'il s'était engagé à livrer.

Fragments et projets de tableaux à la mine de plomb (Carnet nº 1)

Pour illustrer cette rubrique, j'ai choisi de porter l'accent sur un carnet plus particulièrement; le carnet d'Evian-Villeneuve de 1850-51. Je prendrai aussi quelques exemples dans le carnet de Glion de 1860-61.

Dans le livre de commandes, en 1849, nous pouvons lire la commande d'un tableau, exécuté en 1851, intitulé: «Une vue d'un lac suisse (...)» et retrouver ce même tableau chez Rambert avec le titre «Lac de Genève à Meillerie». Serait-ce le premier prétexte ou mieux, la première motivation de ce carnet daté de l'été suivant où presque toutes les esquisses sont prises au bord du Lac Léman? Toujours est-il que ce carnet, à l'exception de quelques croquis, dont un daté de «Southampton 14 mars 1850» (preuve du voyage en Angleterre de Calame) et deux de «Tonnerre, 6 juin» a été exécuté au bord du Lac Léman. Nous pouvons le subdiviser ainsi:

1850

Voyage en Angleterre:	mai
Voyage en France:	juin
Evian-Meillerie:	juillet-août
Bouveret-Chillon:	septembre

1851

Croquis d'arbre indique que le carnet recommence le 30 mars 1851

Villeneuve:	14 juillet
Martigny:	18 juillet
Oberland:	croquis non datés, comptes (confirmation de cette campagne par les lettres de la Handeck).

Il semble donc, au vu de la datation des croquis et du manque de correspondance avec Amélie, que Calame ait passé l'été 1850 autour du Lac Léman.

Mais avant tout, ce carnet nous frappe par son unité thématique, le Lac Léman: une unité non pas exactement de style, mais de «climat», d'ambiance. En effet, le Lac de Genève a toujours été peint par Calame dans le mode

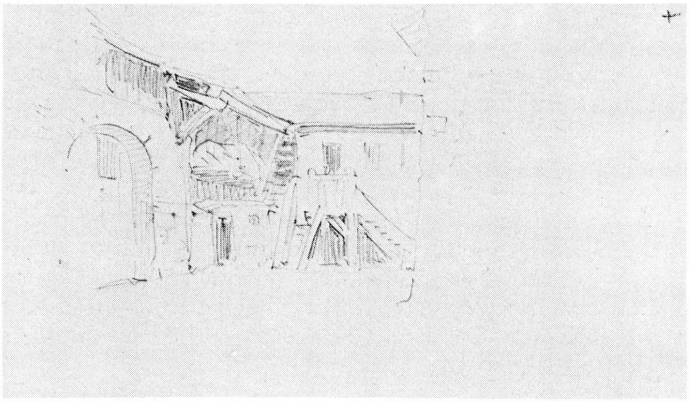

Fig. 1. Alexandre Calame: feuillet 25 recto, Carnet «Divonne, Genève, Menton 1863», mine de plomb sur papier blanc, 8,2 × 14,3 cm. Collection particulière.

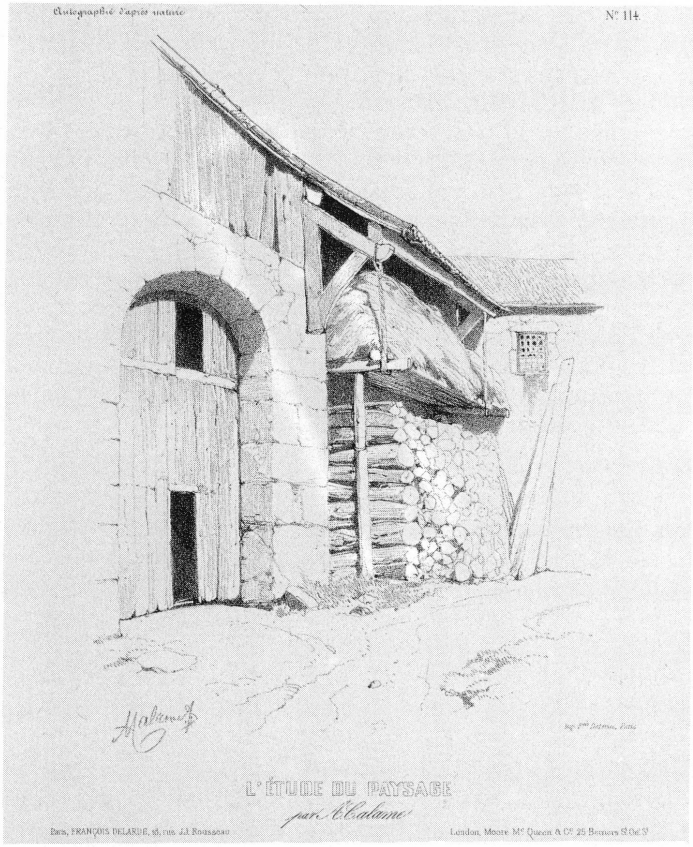

Fig. 2. Alexandre Calame: autographie nº 114, du recueil «L'étude du paysage par A. Calame, Collection de modèles élémentaires et gradués, formant un cours complet, autographié d'après nature». Recueil imp. par F. Delarue, Paris; F. Delarue, Paris et Moore McQueen, Londres; suite de 200 planches; papier blanc, 35,8 × 27,8 cm.

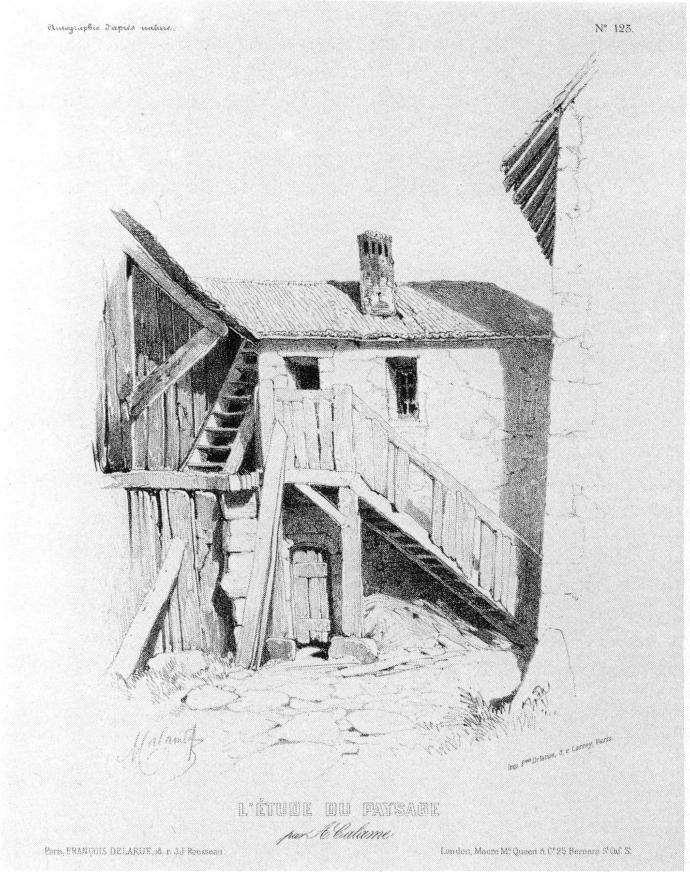

Fig. 3. Alexandre Calame: autographie nº 123, papier blanc; 35,8 × 27,8 cm, tirée du recueil: «L'étude du paysage par A. Calame, Collection de modèles élémentaires et gradués formant un cours complet, autographié d'après nature». Recueil imp. par F. Delarue, Paris; F. Delarue, Paris et Moore McQueen, Londres; suite de 200 planches.

serein. Déjà dans certains tableaux qui précèdent ces études, il en a été ainsi. Mentionnons, par exemple, *«La dent du Midi et le fond du Lac de Vevey»* (1849, huile sur toile, 100 × 140 cm) du Musée de Genève, même si l'atmosphère du matin est rendue de façon un peu conventionnelle. Dans les dessins du carnet et dans les tableaux qu'il a engendrés, l'atmosphère est douce et tendre. Gardons-nous de comparer ces œuvres à la série du Lac de Brienz. Si le Lac de Brienz est le lac de la couleur douce et vaporeuse, il n'a pas dans l'œuvre de Calame ce côté «vécu» qu'a le Léman. Les tableaux de Brienz, splendides, me paraissent plus idéalisés. On retrouve un peu trop le «bel arbre repoussoir».

Dans le carnet Evian-Villeneuve on a souvent l'impression que les croquis ont été faits lors d'une excursion en famille à l'occasion d'une promenade estivale, d'un goûter au bord du lac où des branches traînent paresseusement dans l'eau. Le détail est souvent pittoresque et charmant: tout le démontre.

Les thèmes: des bords de lac doux, des chemins bordés de grands arbres et qui s'enfoncent dans les bois, des villages, des arbres tombés et des arbres coupés, des détails de branches, quelques «fabriques» (des abris et des fermettes), une épave de bateau et deux personnages (fig. 4, 5).

Calame est un peintre de rivage plutôt qu'un peintre de l'eau. Lac et montagne sont à peine esquissés au profit d'une nature tendre et amie: les collines avoisinantes prennent la place des sommets rocheux, les barques sont ancrées sur la rive et non pas en proie au flot, l'eau est toujours calme et le regard se pose avec tendresse sur les abris campagnards et précaires. Le crayon est doux comme le trait. Les croquis ne sont pas suggérés, mais remplis, soignés, achevés avec calme. Il ne s'agit aucunement d'esquisses hâtives.

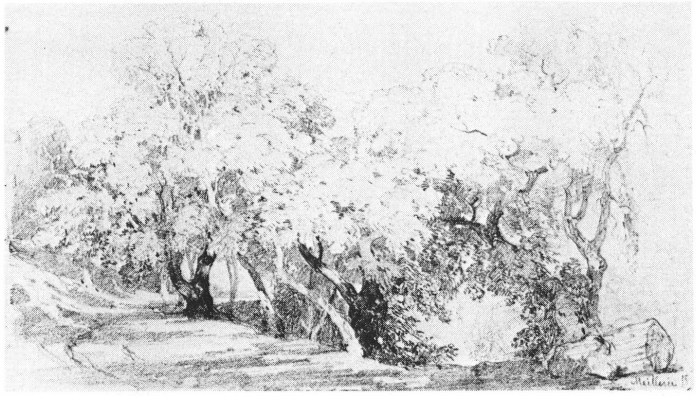

Fig. 4. Alexandre Calame: «Meillerie 1850», feuillet 15 recto, Carnet «Evian-Villeneuve 1850-1851», mine de plomb et crayon gras sur papier blanc, 8,8 × 15,7 cm. Musée d'art et d'histoire, Genève.

La relation entre les croquis des carnets et les tableaux

Arrêtons-nous maintenant sur des feuillets qui ont été le départ de quelques tableaux de Calame. Considérons en premier lieu certains dessins de Meillerie qui ont été à la source du tableau dont la commande est libellée ainsi, dans le Livre de raison: «1849: Ms. Pictet à Genève une vue d'un lac suisse à mon choix effet chaud et tranquille». Trois pieds 1 pouce × 2 pieds 4 pouces. Livré en 1851. Payé en Fr. 1500. Rambert le répertorie en indiquant «Lac de Genève à Meillerie», pour les Pictet-Calandrini (fig. 6).

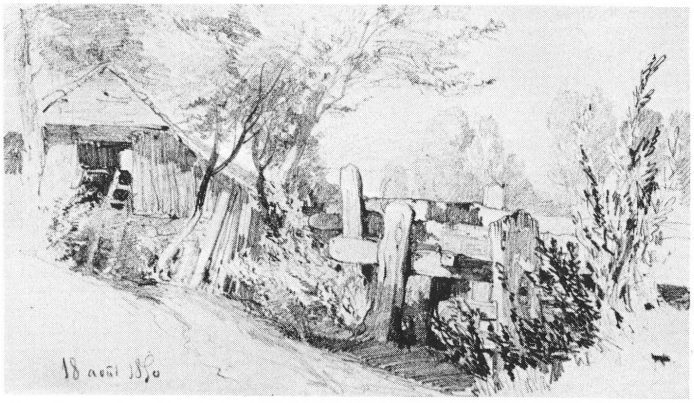

Fig. 5. Alexandre Calame: «18 août 1850», feuillet 13 recto, Carnet «Evian-Villeneuve 1850-1851», mine de plomb et crayon gras sur papier blanc, 8,8 × 15,7 cm. Musée d'art et d'histoire, Genève.

Fig. 6. Alexandre Calame: «Lac de Genève à Meillerie», huile sur toile, 76 × 100 cm, signé en bas, à g., A. Calame pi 1850. Collection particulière.

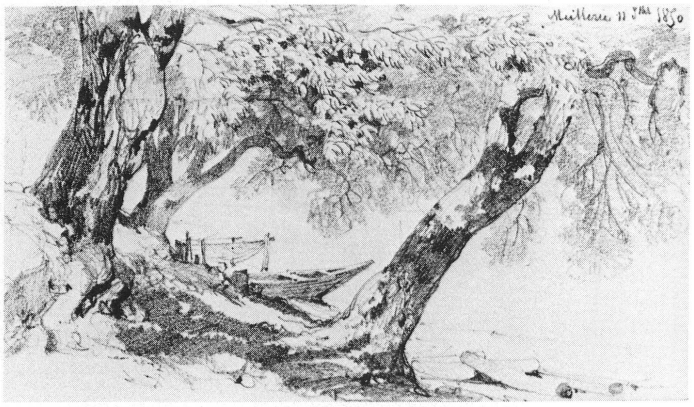

Fig. 7. Alexandre Calame: «Meillerie 11 juillet 1850», feuillet 10 recto, Carnet «Evian-Villeneuve 1850-1851», mine de plomb et crayon gras sur papier blanc, 8,8 × 15,7 cm. Musée d'art et d'histoire, Genève.

Fig. 8. Alexandre Calame: «Evian 10 août 1850», feuillet 5 recto, Carnet «Evian-Villeneuve 1850-1851», mine de plomb et crayon gras sur papier blanc, 8,8 × 15,7 cm. Musée d'art et d'histoire, Genève.

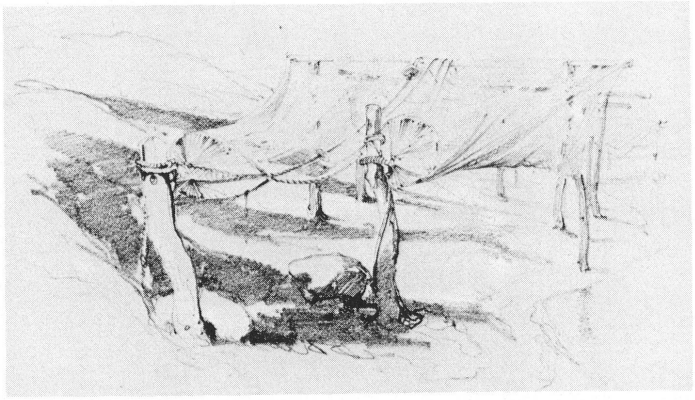

Fig. 9. Alexandre Calame: feuillet 11 recto, Carnet «Evian-Villeneuve 1850-1851», mine de plomb et crayon gras sur papier blanc, 8,8 × 15,7 cm. Musée d'art et d'histoire, Genève.

Dans le recueil de lithographies de Calame, cette planche porte le n° 5 dans la livraison de 1851 et a pour titre: «Lac de Genève à Meillerie (Savoie)».

Dans ce carnet Calame exécute seize croquis dans la région de Meillerie. Le tableau «Lac de Genève à Meillerie» (huile sur toile, 76 × 100 cm) naît de ce carnet [15]. Il n'y a pas une filiation précise: considérons trois croquis (fig. 7, 8, 9). Celui du 11 juillet 1850, où des arbres en diagonale laissent entrevoir une barque et des filets, qui sèchent tout près des arbres où l'on entrevoit une maison; le détail d'un filet, esquisse non datée, qui nous rend l'ambiance de l'œuvre; le feuillet du 10 août, qui nous fait penser au détail de la maison, que nous apercevons à peine, car elle est enfouie sous les arbres. Ces feuillets sont réunis dans un tableau où l'on retrouve la position du bateau et du bois coupé du croquis du 11 juillet et les masses d'arbres avec une maison de l'esquisse d'Evian. L'étude (huile sur papier, 34 × 43 cm, collection part.) (fig. 10) pourrait aussi avoir été commencée en plein air. Il s'agit donc d'une famille d'œuvres préparatoires en vue d'un tableau. L'étude est traitée de manière beaucoup plus libre et plus picturale que le tableau. Si le ciel est très travaillé, ce n'est pas le cas du premier plan, contrairement au tableau et aux dessins.

Remarquons encore une fois l'intérêt que Calame porte à toute construction précaire faite par l'homme: par exemple, les étendages en bois qui servent probablement à faire sécher les filets, l'intéressent plus que les personnages. Les personnages sont rarement présents de façon «spontanée» dans son œuvre: il est d'ailleurs surprenant de voir la scènette du dessin «Evian 10 août», où une femme et un enfant s'occupent de l'étendage. Dans le tableau, les pêcheurs qui réparent les filets me paraissent moins importants que les filets eux-mêmes, qui, dans l'étude sèchent sur les bords du bateau. En revanche, l'opposition de l'ombre et de la lumière est plus accentuée dans le dessin du 11 juillet et dans le tableau que dans l'étude. Sur le croquis du filet, le trait est tour à tour rapide ou minutieux, selon qu'il s'agit de rendre l'eau ou les mailles du filet. En ce qui concerne la finition, le croquis ressemble plus au tableau que l'étude, où interviennent avant tout les considérations de couleur. Dans le tableau nous remarquons des notations plus conventionnelles: les récifs du premier plan, les barques dans le lac, la scène avec les pêcheurs. Toutefois, la lumière du ciel, des nuages et de l'eau apporte quelque chose de neuf par rapport au carnet et même par rapport à l'étude. Dans les croquis les éléments aériens et liquides sont relégués au second plan par rapport aux éléments végétaux et terrestres.

Un autre dessin de Meillerie-Bret, daté du 31 août 1850, est probablement à l'origine du tableau qui a été commandé par M. Revel, de Saint-Petersbourg, en 1851 (lith. à la pl. n° 15 des «Œuvres de Calame») (fig. 11, 12). Dans ce croquis, il n'y a aucune présence humaine près du petit abri ou du tas de bois; mais seulement la trace du travail de l'homme. En revanche, dans le tableau

«Effet de soleil levant» (huile sur toile, 100 × 140 cm, collection particulière), nous pouvons voir des personnages qui vont vers la cabane, d'où sort même une légère fumée. Tout est plus conventionnel: des voiliers glissent sur le lac et les simples planches du croquis ne suffisent plus. A la droite du tableau est étendu un arbre mort, romantiquement enrobé de végétation. Toutefois, la lumière couleur perle du matin, les taches d'ombre et de clarté du sol, l'analogie entre la fumée et les brumes matinales des lointains, en somme tout ce qui est aérien et liquide, donnent à ce tableau une unité harmonieuse et juste.

Dans ce même carnet, j'ai eu le plaisir de retrouver le croquis d'une étude que j'avais eu une certaine peine à dater (surtout à cause de la restauration). On m'a présenté ce tableau avec le titre de «Lac de Constance» (huile sur papier sur bois, 18,5 × 31 cm, Société des Arts, Vevey), et j'ai pu voir, après la découverte des carnets, qu'il s'agissait de la feuille de carnet qui porte écrit «Evian 11 août 1850». Il n'existe aucune lithographie et probablement aucun tableau de ce sujet (fig. 13, 14).

On pourrait encore continuer à révéler les filiations analogues. Je publierai le grand nombre de celles que j'ai pu établir dans le catalogue raisonné de Calame. En général elles vont des carnets et des dessins isolés aux tableaux et puis aux estampes. Ces croquis sans héroïsme, sont remplis de tendresse et d'émotion, qu'il s'agisse d'un petit village tapi dans la nature, d'une barque sur une rive paresseuse où s'allongent les ombres méridiennes, d'un chemin de campagne qui s'enfonce dans les ombrages des grands chênes... Dans les détails rapides d'une branche qui traîne dans l'eau, d'un buisson, d'un arbre coupé, on sent le goût et le plaisir du dessin. Le dessin est peut-être un des modes d'expression privilégiés de Calame. Souvent, même ses aquarelles et certains tableaux à l'huile, sont préalablement dessinés au crayon. Le tracé préparatoire et rapide de certains feuillages a été souvent pour moi un indice précieux de l'authenticité d'une toile [16].

Il est étonnant de voir comme certains croquis, si petits, contiennent, *in nuce*, tout un grand tableau. Calame a la faculté de noter un paysage d'après nature avec peu de signes, à une toute petite échelle, avec une précision admirable. Il existe un écart inversement proportionnel entre l'économie minutieuse du dessin et l'élargissement du tableau. Toutefois, l'on peut affirmer que tout croquis poussé ne donne pas nécessairement naissance à un tableau ou à une partie de tableau. La recherche du motif et l'étude des lieux sont plus variées dans les carnets que dans les tableaux, dont les sujets sont plus limités. Cela tient en partie aux commandes, toujours assez monotones: on voulait un «lac suisse», un «paysage clair», un «torrent»...

Une partie des carnets, le réservoir d'idées, constitue une sorte de vocabulaire a-syntaxique, qui sera décliné ensuite dans les différents tableaux, composés selon le cas, le temps, la personne. En effet, dans les nombreux «Lac

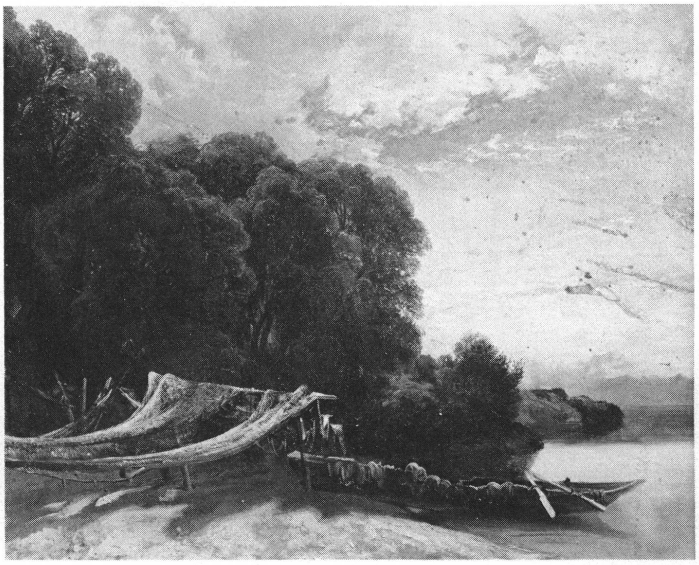

Fig. 10. Alexandre Calame: Etude pour le tableau «Lac de Genève à Meillerie», 1850, huile sur papier, 34 × 43 cm. Collection particulière.

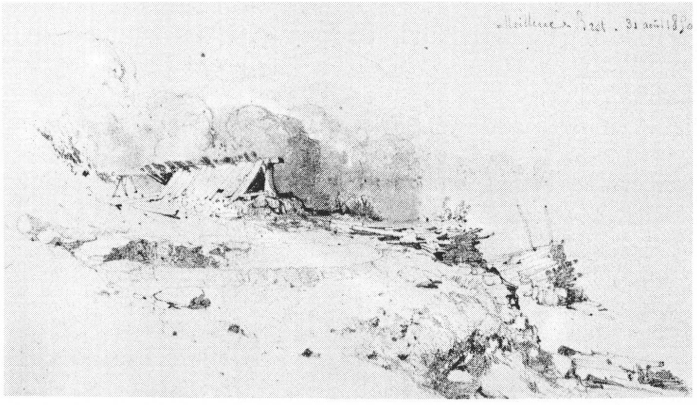

Fig. 11. Alexandre Calame: «Meillerie Bret – 31 août 1850», feuillet 17 recto, mine de plomb, crayon gras et estompe sur papier blanc, 8,8 × 15,7 cm. Musée d'art et d'histoire, Genève.

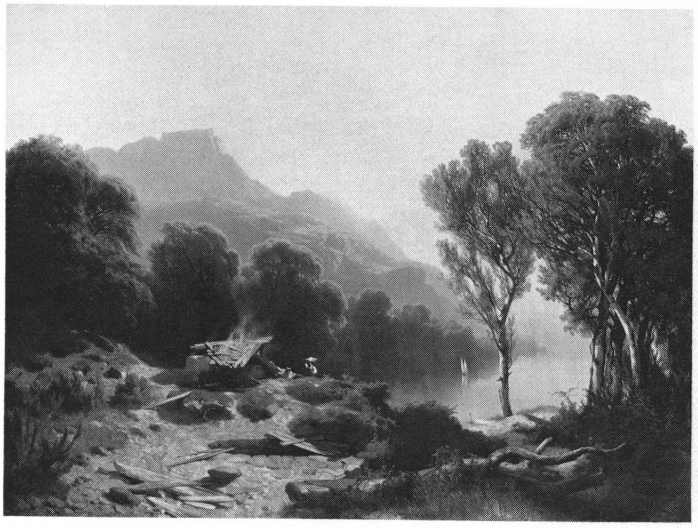

Fig. 12. Alexandre Calame: «Effet de soleil levant», huile sur toile, 100 × 140 cm, signé en bas à dr., A. Calame 1851. Collection particulière.

de Brienz» ou «Lac de Genève» ou «Lac des Quatre-Cantons», Calame change toujours les détails. Le Lac de Genève donne naissance à des tableaux clairs. On dit qu'il y a deux Calame: le paisible et le tourmenté. Mais on pourrait aussi ajouter qu'il y a deux types de clients, celui qui commande le lac paisible et celui qui commande les orages; celui, comme remarque déjà Rambert, qui commande le chêne et celui qui ne veut que des sapins.

Autre comparaison entre tableau, étude et esquisse (Carnet nº 8)

La «Vue de Glion» de 1862 (huile sur toile, 170 × 110 cm, collection particulière) est un des tableaux auxquels Calame lui-même tenait le plus. J'ai retrouvé trois croquis [17] dans un carnet qui nous éclairent sur le choix des points de vue et le découpage du paysage et qui illustrent très clairement la manière de procéder du peintre (fig. 15, 16).

Souvent, il dessinait d'abord au crayon le plan topographique de la vue qu'il désirait dépeindre dans son tableau. Le premier croquis sur Glion dans le carnet s'étend sur deux feuillets et représente en traits simples un vaste panorama allant de la rive savoisienne aux rives du Léman. Dans le deuxième croquis, Calame cadre le tableau, la rive savoisienne a disparu. L'emploi du crayon gras et de l'estompe permet de donner un aperçu des valeurs du futur tableau. L'avant plan réel, de petits arbres, est esquissé avec quelques détails. Si le premier croquis était un repérage, le deuxième un cadrage du tableau, l'étude à l'huile (38 × 28,7 cm, coll. part.) est avant tout une étude de couleurs (fig. 17). Cette étude, selon le témoignage de Rambert qui le tenait de Mme Calame, a été faite sur place. Les couleurs sont très audacieuses: des bleus sombres, des roses vifs côtoient toute la gamme des gris. Aucun détail ne trouble le rythme chromatique. La touche est proche de celle des peintres les plus audacieux de l'école française. Le moment peint dans le tableau est celui du coucher du soleil avant la tombée de la nuit: les ombres grises et violettes sont profondes et engloutissent les détails. Les nuages sont des nuages d'ombre, où la lumière a déjà passé.

De ces croquis et de cette étude, Calame allait réaliser en atelier le grand tableau fini avec la touche fine et minutieuse qui le caractérise. Le lac est devenu miroir, les nuages se sont précisés, la rive vaudoise a gagné quelques détails. Une nouvelle diagonale a été rajoutée, celle des arbres du premier plan, ces fameux arbres repoussoirs qui, bien que rendant le tableau plus académique que l'étude, équilibrent la composition (fig. 18). Calame a cherché dans le tableau final à garder la lumière de l'étude, la vie des croquis, comme un peintre impressionniste, tout en rendant chaque détail, de l'avant-plan à l'arrière-plan, avec la minutie d'un Hollandais du XVIIIe siècle. C'était là, au fond, le but de sa vie, allier la sensibilité moderne à la maîtrise de ses aînés.

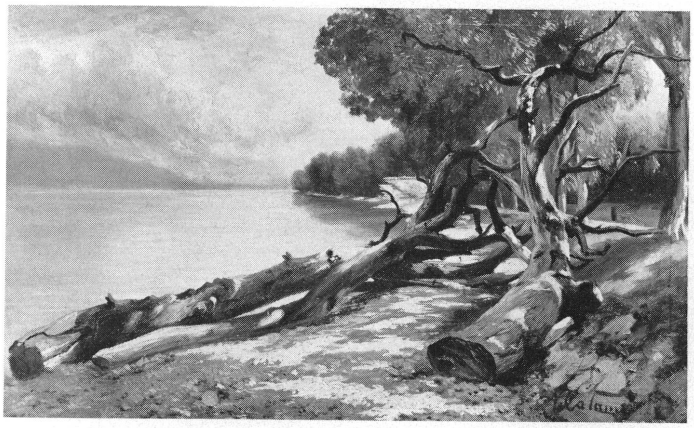

Fig. 13. Alexandre Calame: «Paysage avec arbres coupés», étude, huile sur papier marouflé sur bois, 18,5 × 31 cm. Société des Arts, Vevey.

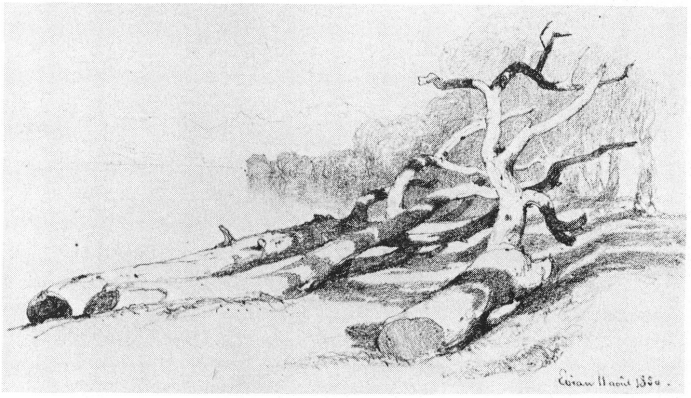

Fig. 14. Alexandre Calame: «Evian 11 août 1850», feuillet 8 recto, mine de plomb, crayon gras et estompe sur papier blanc, 8,8 × 15,7 cm. Musée d'art et d'histoire, Genève.

Il nous reste quelques écrits concernant ce tableau qui méritent d'être rapportés. Relisons d'abord le livre de commandes de Calame: «Georg Berna de Frankfort s/M. Adr. Mr. Kohler à Genève. Une Vue prise à Glion Cant. de Vaud. Effet de lointain au soleil couchant toute liberté m'est laissée pour l'arrangement de la plaine qui sera sacrifiée à l'effet de la suave tranquillité du fond (sans prix fixé, mais celui des saisons (10.000) [18] servira de base si le tabl. est de première mesure, et sera le même (10.000) s'il est de la même dimension».

Le site, relate Rambert [19], avait paru de toute beauté à Calame, qui y était déjà allé en 1858, mais trop grand pour être enfermé dans un tableau. Calame craignait fort d'échouer, mais quand il revint à Genève, le tableau était déjà esquissé sur toile: donc l'étude a été faite d'après nature, à Glion. Dans la lettre d'envoi, Calame dit à propos de son tableau: «Je n'ai jamais tant désiré réussir dans une des entreprises des plus difficiles que j'ai jamais faites». Laissons Rambert décrire le tableau: «Il avait posé son tabouret au bord de la terrasse. Des noyers cossus et deux splendides châtaigniers croissent sur la

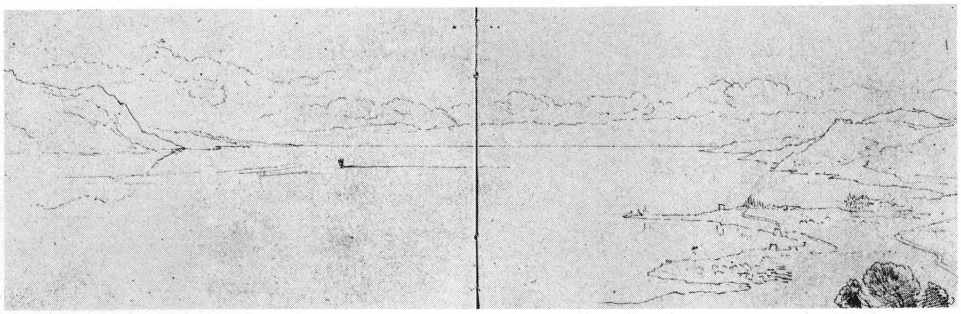

Fig. 15. Alexandre Calame: «Vue de Glion», double feuillet (5 verso et 6 recto), «Carnet Glion», mine de plomb sur papier violet, 11,1 × 17,1 cm (chaque feuillet). Collection particulière.

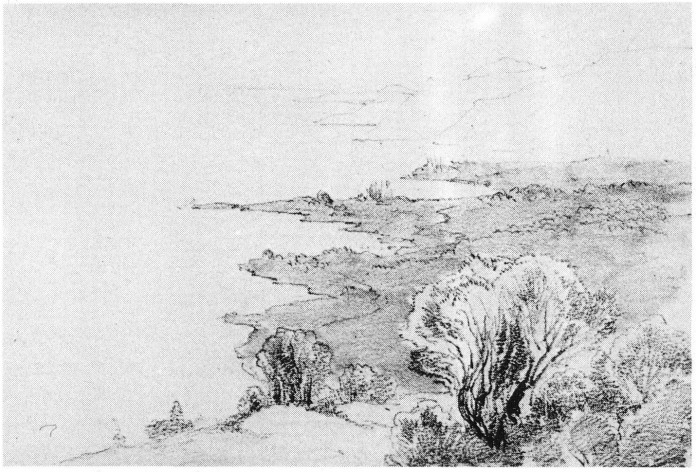

Fig. 16. Alexandre Calame: «Vue de Glion», feuillet détaché dans le «Carnet Glion», mine de plomb, crayon gras et estompe sur papier Canson beige, 11,1 × 16,2 cm. Collection particulière.

Fig. 17. Alexandre Calame: «Le lac Léman vu depuis Glion. Coucher du soleil», étude, huile sur toile marouflée sur carton, 28,7 × 38 cm. Collection particulière.

pente, bientôt inclinés en un ténébreux précipice. Le regard rase la cîme des feuillages et rencontre trois cents mètres plus bas, l'immensité du lac. Encore un effet de profondeur, énergiquement exprimé. C'est un des points forts de Calame, il se joue de la difficulté de la perspective descendante. La rive savoisienne est sacrifiée; le peu qu'on en pourrait voir disparaît sous des masses nuageuses. En revanche, il ne manque aucune des découpures de la rive vaudoise, qui, seule, accapare le soleil. On compte les caps, les golfes. C'est tout un pays, un monde enchanté qui s'éveille dans le lointain. Vevey, la ville charmante, et les côteaux de Lavaux sont inondés de lumière. Par delà devrait apparaître le Jura; mais on le devine à peine; il est noyé dans les rougeurs de l'occident. Le lac simule l'océan. Il a par place sa couleur propre, son bleu: un ciel sous le ciel; ailleurs, il est de feu, comme les grandes bandes de nuages qu'empourprent le soleil. Encore un tableau tout de poésie, et où pourtant tout est exact, une vue et une symphonie de coloriste» [20]. Nous soupçonnons Calame, au vu des croquis, d'avoir sinon inventé, du moins déplacé à sa guise, les «noyers cossus» et les «splendides châtaigniers». A part cela, nous ne pouvons que souscrire à cette belle description du XIXe siècle.

Les carnets bleus ou les «petits tableaux» (Carnets nos 6, 7 et no 9)

Il nous reste trois carnets dessinés sur papier bleu, plus quelques feuillets épars provenant d'un carnet semblable. Les esquisses de ces carnets sont travaillées avec soin et sont de véritables études destinées à jeter les bases d'un tableau. En fait, il s'agit de cadrages de tableaux sans l'avant-plan habituel que l'on voit chez Calame. La technique est particulière. Le contour des sujets, montagnes, rochers, arbres, architectures, est réalisé au crayon doux avec quelques traits épais rehaussés (parfois exécutés directement) au fusain. Les valeurs de la scène représentée sont obtenues par des adjonctions de gouache et d'aquarelle: brune pour les rochers, blanche pour la neige, grise pour le ciel. De temps en temps l'artiste a rehaussé telle ou telle partie du dessin d'une curieuse couleur cireuse obtenue par une technique mixte.

Fig. 18. Alexandre Calame: «Vue de Glion», huile sur toile, signé en bas, à g., A. Calame, 111 × 171 cm. Collection particulière.

Le premier de ces carnets, celui de «Lauterbrunnen 1857 – Rigi 1858», comportait 38 dessins dont il nous en reste 27; 14 traitaient de l'Oberland bernois, 5 de la Suisse centrale. Les autres représentent différents endroits de Suisse avec, notamment, des architectures célèbres: l'Abbaye de St.-Maurice (que l'on retrouve uniquement au crayon dans un petit carnet d'Arthur de la même année), la tour de Munot à Schaffhouse et la porte ouest de Soleure. Ces derniers dessins ont été faits dans un but didactique pour l'un de ses cours comme nous l'avons vu pour d'autres carnets. Nous ne nous attardons pas sur cet album, mais mentionnons cependant les deux enseignements qu'il nous apporte.

Le dessin numéro deux, qui représente des frondaisons à grandes feuilles, un chalet et une barrière, est un cadrage inachevé. Il est intéressant de voir que le ciel, lui, est terminé indiquant que Calame commençait parfois ses tableaux par le ciel, particularité que des élèves non cités auraient signalé à Eugène Rambert [21].

Le deuxième enseignement montre l'extraordinaire puissance de travail et aussi la grande facilité qu'avait Alexandre Calame. Dans la journée du 13 juillet 1857, il a marché de Wengern Alp à la Scheidegg jusqu'à Rosenlaui et pendant le trajet il a réalisé 7 (et probablement 8, vu un feuillet découpé) de ces études.

Le deuxième carnet sur papier bleu, «Gothard 1859 – Pilate 1861», comporte 38 dessins. Six ont été faits en 1859 sur le chemin du Gothard, de l'hospice à Fluelen, et les autres ont été dessinés en 1861, au Pilate, à Seelisberg et dans les environs de Brunnen. Ce carnet, dessiné et peint à la fin de la vie de Calame, alors qu'il était au sommet de sa virtuosité technique, mais que la fatigue et la maladie empêchaient de trop entrer dans les détails, est spécialement beau. Les études que l'on peut y admirer sont particulièrement enlevées et l'on peut y discerner ce que Calame considérait comme l'essentiel d'un tableau, ce qu'il ressentait le plus profondément devant la nature alpine qu'il voyait.

Des six dessins de la route du Gothard, analysons l'esquisse d'un arbre tombé dans un ravin puisqu'il a donné naissance à un tableau actuellement perdu, mais dont il reste une photographie d'époque (fig. 19). Ce dessin, bien que non daté, a été vraisemblablement exécuté le 8 août 1859 puisqu'il se trouve entre deux esquisses de cette date et que toutes les esquisses du Gothard ont été faites ce jour-là. Dans une petite vallée, un arbre dépourvu de ses feuilles, se trouve abattu, la tête en bas, en une diagonale au bord du gouffre. Toutes les lignes de force du chemin, les pans de rocher et les montagnes, sont des lignes obliques, qui s'opposent à la verticalité suggérée du gouffre. Il y a bien un petit élément vertical à peine indiqué dans le petit sapin debout, mais la diagonale la plus forte, rehaussée d'ailleurs de gouache blanche, est celle de l'arbre terrassé, symbole évident de la condition humaine. Il est curieux de remarquer qu'un cinéaste, Orson Welles, dans les scènes où il voulait rendre une atmosphère angoissée employait les mêmes méthodes que Calame. Il mettait en scène son sujet dans un décor dominé par les lignes diagonales et le filmait en plongée ou en contreplongée, dans le même genre de cadrage que cette esquisse. Il alourdissait ainsi l'atmosphère, plus encore – disait-il – que par l'adjonction

Fig. 19. Alexandre Calame: «Paysage de montagne dans le massif du Gothard», vers 1859, feuillet détaché 4 recto, Carnet «Pilate 1861», fusain rehaussé de craie blanche sur papier bleu, 15,9 × 23,7 cm. Musée d'art et d'histoire, Genève.

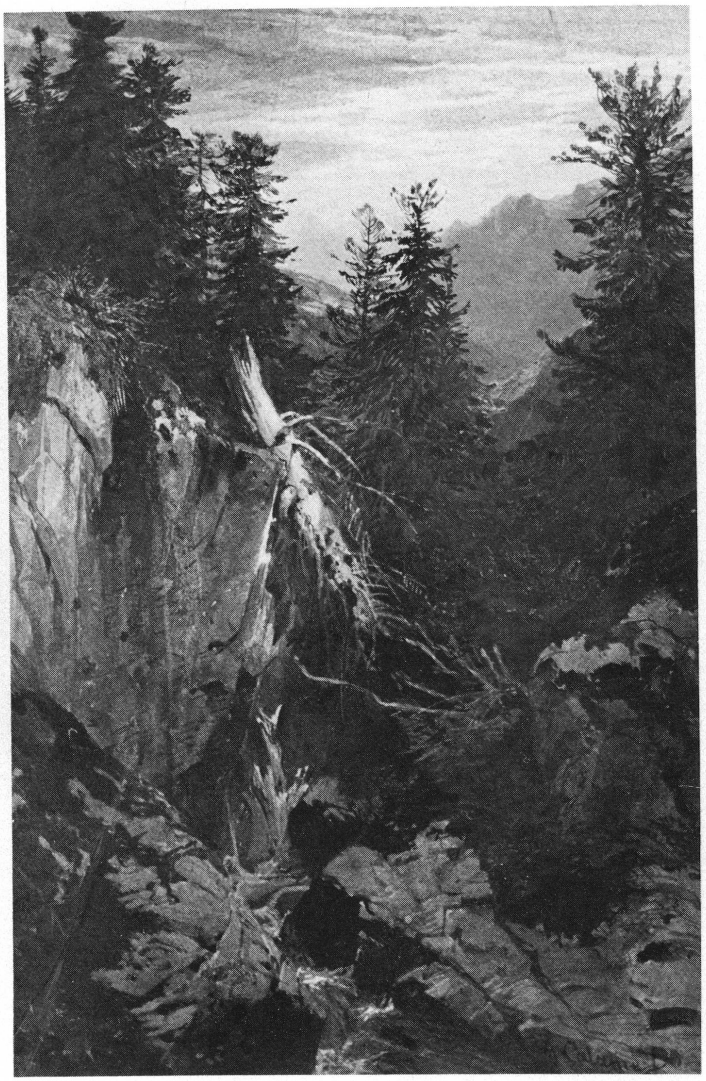

Fig. 20. Alexandre Calame: «Paysage de montagne dans le massif du Gothard», à partir de 1859, photo d'un tableau que je n'ai pas encore retrouvé. Photo Poncy, archive privée.

d'éléments précis destinés à suggérer une menace. La menace, elle, se trouve bien clairment expliquée dans cette esquisse de Calame: notre destin (celui de Calame particulièrement) est annoncé par cet arbre terrassé; c'est aussi le destin futur du petit sapin qui se tient encore bien droit au bord du précipice. Sans entrer dans les explications psychanalytiques auxquelles ce dessin et tant d'autres du même peintre pourraient se prêter (l'arbre cassé au bord du gouffre terrifiant), il est tout de même permis de discerner dans le nombre d'arbres abattus dans l'œuvre de Calame, les traces des coups que le sort lui a déjà réservés. Il naquit avec un défaut à un pied, qui se corrigea, mais qui le rendit boiteux toute sa vie; il perdit un œil à l'âge de 10 ans; son père mourut quand il avait 16 ans et il perdit sa mère, avec qui il vécut en chef de famille, dans l'extrême dénument, à 22 ans et plusieurs de ses enfants étaient morts en bas âge. En 1859, quand il dessina cet arbre, il était déjà atteint dans sa santé, il vivait sa dernière grande campagne dans l'Oberland. Comme on peut le voir, Calame n'avait pas été épargné et ce n'est pas étonnant que des images sur l'implacabilité du destin foisonnent dans son œuvre. L'arbre déraciné est d'ailleurs un thème romantique par excellence, mais d'un romantisme différent du romantisme révolté d'un Delacroix ou d'un Victor Hugo, dont l'exemple le plus représentatif est l'image de la lutte avec l'ange. Il s'agit d'un romantisme de la fatalité de l'homme dépassé par les voies impénétrables du Dieu Tout Puissant, comme aimait à l'appeler Calame.

Comparons la peinture réalisée en atelier (dont il ne nous reste qu'une photographie d'époque), à l'esquisse (fig. 20). Une première constatation s'impose, la pein-

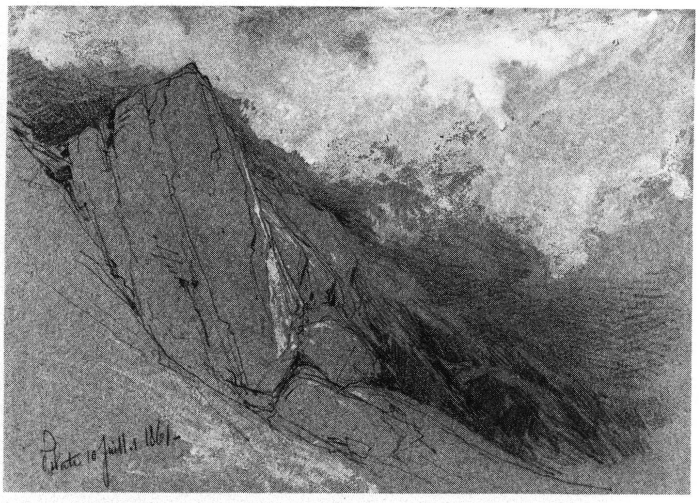

Fig. 21. Alexandre Calame: «Pilate 10 juillet 1861», feuillet 9 recto, «Carnet Pilate 1861», fusain rehaussé de gouache blanche sur papier bleu, 15,9 × 23,7 cm. Musée d'art et d'histoire, Genève.

ture est beaucoup plus minutieusement réalisée et la composition a été arrangée. Tout ceci rend l'atmosphère du tableau beaucoup moins tragique et beaucoup moins désolante que le dessin qui est à son origine. Le petit sapin dressé et solitaire de l'esquisse a été remplacé par tout un groupe d'arbres, ce qui affaiblit le symbole de l'œuvre. L'arbre terrassé n'est plus qu'un sapin parmi les autres, un quidam qui n'a pas eu de chance. Ce groupe de sapins rajoutés produit d'autres effets lénifiants sur le tableau fini. Ils coupent les pentes de la montagne du reste du tableau la rendant ainsi moins menaçante et ils créent tout un réseau de lignes verticales, ce qui atténue la force de l'impact des diagonales. Il en est de même, enfin, de l'adjonction d'un avant-plan au tableau, selon les règles académiques de la composition, qui coupe l'effet de la contreplongée. Comme nous l'avons déjà constaté, et comme nous le verrons encore, Calame, en polissant et repolissant sans cesse son ouvrage, l'a peut-être rendu trop poli, et a perdu le côté brut qui fait souvent la force d'une œuvre.

Mais continuons notre carnet et regardons plus particulièrement quelques esquisses que Calame fit deux années plus tard, au Pilate, alors que sa santé précaire l'empêchait désormais d'affronter les rigueurs de l'Oberland. Comme c'est souvent le cas en été dans cette région, il ne fit pas souvent beau, mais Calame se mit à peindre le brouillard et les nuages. Il en résulte quelques esquisses, mais aussi des études, qui sont parmi les plus belles qu'il ait jamais réalisées. Certaines esquisses, la 9, la 11 et la 12, datées de juillet 1861, sont parmi les œuvres les plus audacieuses qu'ait réalisées Calame (fig. 21, 22). D'un côté un pan de rocher avec ses diagonales dramatiques, de l'autre le brouillard enveloppant de la haute montagne. Il s'agit d'œuvres à la limite de l'abstraction, extraordinairement modernes que seul un Turner aurait pu essayer de rendre. Pourtant, en y regardant de plus près, on s'aperçoit que le vaporeux Turner n'aurait pas choisi un couple d'opposition aussi fort, aussi dramatique. Le grand peintre anglais excelle à opposer les plus subtiles oppositions eau/air et ne cherche pas en général, même dans ses peintures des Alpes, à juxtaposer de manière aussi brutale le solide et le gazeux. Calame, lui, a choisi de représenter la dichotomie formelle la plus extrême. Celle qu'il y a entre la structure quasiment géométrique du rocher solide et l'informel de la vapeur amorphe. C'est le combat entre la nécessité des lois géologiques et le hasard, l'entropie naturelle des molécules de gaz. Il n'y a plus, dans ces œuvres-ci, d'être vivant, de sapin-homme, il s'agit d'un sujet cosmique révélé par les hautes Alpes. Nous assistons au combat entre l'ordre et le chaos, combat dont naît l'harmonie, le tableau, témoin du Dieu Tout-Puissant que Calame venait chercher en ces lieux. «Rien n'égale – dit le peintre genevois dans une lettre à sa femme – la magnificence de ce pays par un beau soleil; rien n'élève l'âme comme la contemplation de ces cîmes neigeuses, de ces pics aigus, alors que, perdu dans ces immenses solitudes seul avec Dieu, l'on pense à la petitesse de l'homme, à sa folie. Toute la terre raconte la gloire du Dieu fort, et sa puissance, sa bonté infinie, le révèlent aussi bien dans un brin d'herbe, dans un insecte que l'œil voit à peine, que dans les œuvres colossales de la création; mais l'âme est plus vivement émue en face de ces blocs immenses, que sa main a entassés; l'on se sent plus dominé par la puissance irrésistible et il s'échappe de l'âme un de ces cris qui expriment la profondeur de l'émotion que ma plume est impuissante à traduire» [22].

Nous n'avons pas retrouvé de peinture correspondant précisément à ces esquisses. Elles ont peut-être contribué à son «Mont-Sinaï» commandé d'après un dessin par la grande duchesse Marie et que Rambert décrit ainsi: «On est quelque part dans l'espace, entre deux mers de nuages: l'une en bas, couvre la terre; l'autre en haut cache le ciel... Qu'est-ce que cette fantasmagorie, ce paysage comme à peine on en pourrait voir en ballon? C'est un effet vu, observé et saisi au vol au Pilate, où rien n'est plus commun, par les jours de brouillard, que des trouées fantastiques» [23]. Le tableau le plus proche de cet esprit que nous ayons retrouvé, est une étude provenant de la collection du peintre («Paysage de montagne dans le brouillard», huile sur bois, 31 × 49,5 cm, collection particulière). Il s'agit justement d'une trouée dans le brouillard, c'est la peinture d'un instant fugitif où l'on aperçoit à travers une déchirure de nuage, un pan de montagne proche de la lumière du soleil. L'étude est extrêmement vivante et la lumière très vraie, vibre à travers le brouillard autant que celle qu'un peintre impressionniste aurait pu peindre s'il s'était jamais rendu au Pilate un jour de brouillard. Malheureusement, bien que pouvant situer cette étude à la fin de la vie du peintre, nous ne sommes pas encore sûrs que cette œuvre ait été peinte au Pilate.

Les deux autres esquisses de cette campagne que nous aimerions analyser sont deux panoramas du Pilate (fig. 23, 24). Il s'agit des mêmes montagnes, dessinées du même point mais un jour différent, le 10 juillet par un ciel presque découvert et probablement le 13 juillet (daté d'après le dessin précédent) au crépuscule alors que seule la pointe des montagnes dépasse les nuages sombres. Préfigurant Monet, Calame a dessiné le même sujet à des heures et dans des conditions athmosphériques différentes. Le panorama par temps clair rappelle un peu l'impression donnée par sa série de tableaux des «Mont-Rose» dont le plus célèbre peut être admiré au Musée de Neuchâtel. C'est la sérénité des sommets que dégage la troisième zone des Alpes décrite par Töpffer [24]. La composition est fondée sur l'horizontale, nous sommes en face de la tranquille et vaste création tout entière. Il n'y a plus de destin individuel qui compte, de sapin foudroyé ou épargné, mais une identification avec le cosmos qui représente comme un pas franchi dans une initiation mystique. Calame maintenant accepte avec sérénité, il n'est plus un arbre terrassé, «le silence des espaces infinis» ne l'effraye pas, il l'exalte.

La deuxième esquisse du même lieu dégage également un sentiment de grandeur, mais les nuages noirs accentuent l'effet de sommet de la montagne. Ils ajoutent une grande mélancolie que ne présente pas la première esquisse. Une comparaison insolite et apparemment hors de propos, ce vers de Cendrars: «et toute l'Europe aperçue au coupevent d'un express à toute vapeur ne pourra me guérir de mon immense tristesse». C'est avec sérénité mais aussi une immense tristesse que Calame a dû dessiner ce panorama crépusculaire, à l'époque où il écrivait quelques jours plus tard de Brunnen: «Pourquoi suis-je si vieux? Pourquoi le travail me devient-il de jour en jour plus pénible? Plus j'avance, plus je sens que je n'ai pas tout dit, et que si les forces ne me faisaient défaut, je pourrais encore tenir ma place dans la vie» [25]. Il avait à ce moment 51 ans. Calame n'était en effet pas si enthousiaste que nous de sa campagne au Pilate, ses lettres à sa femme Amélie, autre reflet de sa vie, en témoignent. Certes il trouve le site extraordinaire, il parle de «désert», de «cîmes plus voisines des nuages que de la terre habitable». Seulement le temps ne le favorise pas, ni sa santé et il ne peut que regretter de n'avoir pu réaliser «qu'une ou deux mauvaises pochades». Mais laissons-lui la parole en reproduisant ces quelques extraits de lettres qui donneront une idée vivante de ce séjour au Pilate [26].

Le Pilate, 10 juillet 1861

«En attendant je suis seul dans ce grand hôtel situé sur un des contreforts du Pilate d'où l'on domine tout le lac de Lucerne jusqu'à Brunnen d'un côté et de l'autre des

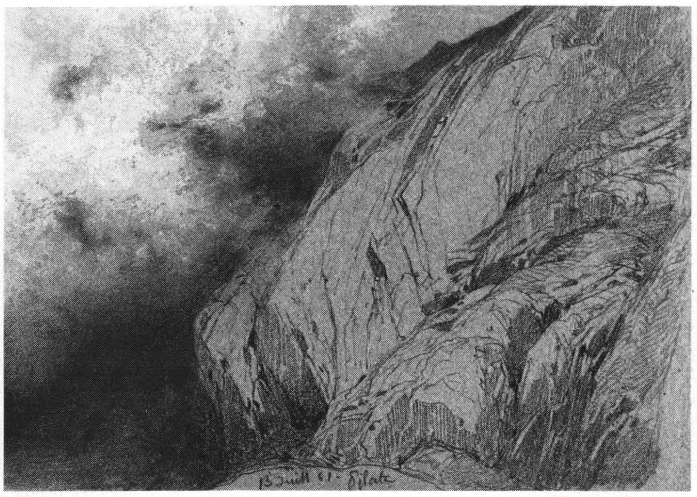

Fig. 22. Alexandre Calame: «Pilate 13 juillet 1861», feuillet 11 recto, «Carnet Pilate 1861», fusain rehaussé de gouache blanche sur papier bleu, 15,9 × 23,7 cm. Musée d'art et d'histoire, Genève.

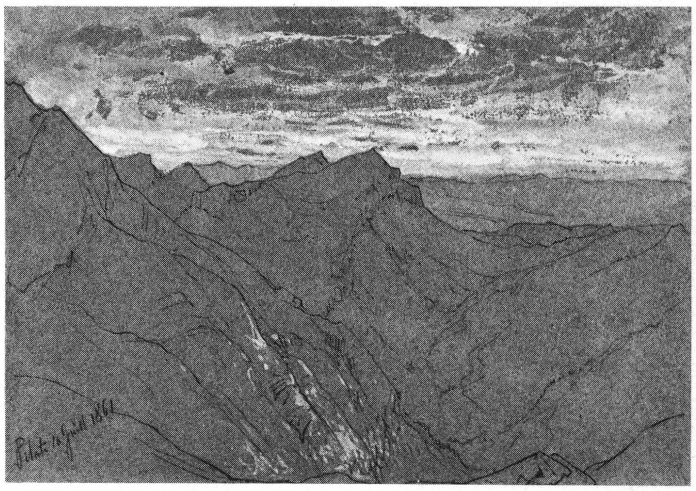

Fig. 23. Alexandre Calame: «Pilate 10 juillet 1861», feuillet 8 recto, «Carnet Pilate 1861», fusain rehaussé de gouache blanche sur papier bleu, 15,9 × 23,7 cm. Musée d'art et d'histoire, Genève.

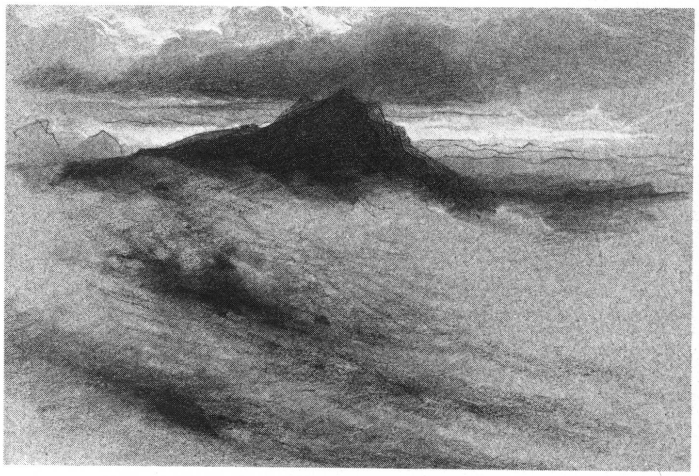

Fig. 24. Alexandre Calame: «Cimes dans les nuages», 1861, feuillet 12 recto, «Carnet Pilate 1861», fusain, fusain et estompe, rehaussé de craie et de gouache blanche sur papier bleu, 15,9 × 23,7 cm. Musée d'art et d'histoire, Genève.

pins gigantesques perdus dans les nues en une immense étendue de magnifiques pâturages tout mouchetés de vaches et de moutons qui ressemblent dans ces bas-fonds que je domine à des grains de sable doués de mouvement. (...)

Si comme je l'espère le soleil nous favorisera, tout sera plus facile, et je me persuade que mon séjour sur des cîmes plus voisines des nuages que de la terre habitable sera profitable».

Le Pilate, le 11 juillet 1861

«Mes compagnons sont de retour ayant fait entre hier et aujourd'hui trois courses du Pilate à Lucerne aussi sont-ils suffisamment fatigués. Malgré cela nous sommes allés tous trois à l'étude après dîner par le plus beau temps possible».

Le Pilate, le 12 juillet 1861

«J'ai dormi la grasse matinée pendant qu'Arthur et M. Lortet sont allés peindre. Ils sont rentrés pour dîner Arthur n'ayant rien fait qui vaille en fait de travail. Cette nature est des plus difficiles et laissé à lui-même pour le choix de son sujet il s'y est mal pris. Cette après-dîner son travail est meilleur, et je me persuade que familiarisé avec le sujet, il finira par le comprendre».

Le 13 juillet 1861

«Nous avons eu ici un très beau jour, celui où je t'ai écrit, étant un peu fatigué de la tête; tous les autres ont été ou pluvieux ou brumeux. Ce matin le temps était passable et nous avons travaillé, cette après dîner l'on ne voit pas à dix pas devant soi et tout le brouillard est épais. Je suis donc ennuyé au-delà de toute expression et peu s'en faut que je ne redescende dans la plaine, ce qui me retient encore c'est d'une part la beauté du site et l'espérance de voir finir enfin cette mauvaise série humide. (...)

(...) nous prendrons le grand parti de redescendre, bien à contre-cœur et non sans regretter le temps, l'argent et la peine perdue car jusqu'ici je n'ai rien fait qui vaille et ne pourrai te montrer qu'une ou deux mauvaises pochades d'un lieu admirable où je voudrais passer non 5 ou 6 jours mais des mois entiers.

Arthur t'écrit en même temps que moi et te donne le détail de notre course de hier au sommet du Pilate, car ici nous ne sommes qu'aux trois quarts de sa hauteur. C'est bien la chose la plus étonnante qui se puisse voir, et si le temps nous favorisait, je ferais là des choses toutes nouvelles et d'un caractère grandiose et sauvage dont il serait impossible de te faire une idée, même après avoir visité bien d'autres sommets.

(...) Bien plutôt faut-il que je m'efforce d'oublier que ces trésors existent, puisque je ne puis emporter que le souvenir.

Le brouillard se lève un peu, je te quitte ma bonne chérie pour voir si je pourrai mettre à profit les deux heures de séjour qui me restent».

Fig. 25. Alexandre Calame: «Panorama du Pilate», 1861, huile sur toile marouflée sur carton, 30 × 47 cm. Collection particulière.

Le Pilate, 17 juillet 1861

«Quant à nous le brouillard nous favorise de sa blafarde lumière et voilà trois jours qu'il a été impossible de s'asseoir dehors. Ce qu'il y a de pis c'est qu'il est si intense qu'on ne voit pas à dix pas, et qu'il est presque impossible de peindre le paysage à travers les vitres. Je l'ai pourtant essayé, profitant de rares et rapides éclaircies et j'ai employé le reste du temps à fixer de mémoire quelques traits dont j'ai été frappé».

Seelisberg, 19 juillet 1861

«Beau temps ici, mauvais au Pilate. C'est pourquoi nous l'avons quitté; mais voilà que ce soir cette montagne ensorcelée que nous apercevons d'ici est resplendissante. Ainsi vont les choses de ce monde par la raison que nous pensons et jugeons mal avec notre petit esprit et de notre courte vue».

Malgré ces malchances météorologiques et malgré sa santé défaillante, cette campagne a quand même été à l'origine, nous l'avons vu, de quelques beaux tableaux.

Comparons une fois encore en guise de conclusion les tableaux à l'huile aux esquisses dessinées et rehaussées de gouache. Nous avons retrouvé une étude à l'huile du même panorama que l'esquisse, celle du 10 juillet: il s'agit du «Panorama du Pilate» (huile sur toile marouflée sur carton, 30 × 47 cm, coll. part.) (fig. 25). Cette étude avait été réservée par Madame Calame à la vente de l'Hôtel Drouot et a été vraisemblablement peinte la même année. Le point de vue est légèrement différent, le cadrage différent aussi, mais en gros, c'est le même tableau. Il s'agit d'une étude et les coups de pinceau ne sont pas trop minutieux, contrairement aux tableaux finis. L'impression dégagée est la même que celle de l'esquisse, celle d'une

grande sérénité. L'effet obtenu dans l'étude à l'huile est simplement amplifié par l'emploi de la couleur, malgré l'adjonction d'un avant-plan académique qui, cette fois, est d'un heureux effet et augmente la sensation de hauteur due à la plongée dans la vallée.

Nous n'avons pas retrouvé de version «tableau achevé» du même panorama mais il existe au Musée de Genève, un tableau datant également de 1861, intitulé «Souvenir du Pilate» (huile sur toile, 39,4 × 56,5 cm) représentant un autre panorama, quelque peu magnifié, de la vue du Pilate (fig. 26). Les abîmes y sont vertigineux, les hautes montagnes plus proches, les coups de pinceau sont très fins et précis, et la seule présence de deux pâtres, posant à l'avant-plan, nous ramène stylistiquement un siècle en arrière par rapport à l'étude. Si l'étude, plus rapidement brossée, à la lumière subtile, aurait presque pu être réalisée par un Corot, nous sommes maintenant, avec le tableau du Musée de Genève, en pleine esthétique tœpfferienne de l'Alpe. Il ne manque que le rhododendron et le taureau mugissant [27]. Dans ses esquisses, ses pochades et certaines de ses études, Calame a peint la nature telle qu'il la voyait; dans ses tableaux, Calame l'a peinte telle qu'il croyait devoir la voir.

Dans «Le degré zéro de l'écriture» [28], Roland Barthes a montré que la littérature évoluait par bonds, par transgressions. L'artiste commet une transgression par rapport à ceux qui l'ont précédé, faisant sauter un élément qui était au niveau paradygmatique au niveau syntagmatique. En d'autres termes, cela veut dire qu'il abandonne un élément jugé auparavant important pour porter l'accent sur un autre élément jugé secondaire par ses prédécesseurs. (Gardons-nous de croire qu'il s'agit d'un progrès). Pour prendre l'exemple de la littérature, Flaubert, à l'époque de Calame, a fait une importante transgression en reléguant au second plan l'histoire, la trame du roman, et en faisant du style la préoccupation prépondérante. C'est le style qui devient le sujet du roman pour celui qui aurait voulu écrire «un livre sur rien». Une évolution semblable s'opère, en peinture, à la même époque, lorsque les peintres de l'Ecole française abandonnent la noblesse du sujet pour peindre ce que le public d'alors considérait comme n'importe quoi: un verger ou une cour de ferme. Une autre transgression, qui s'était déjà un peu révélée au XVIIIe siècle, est la libération de la touche, dont le représentant le plus audacieux de l'époque était sans doute le peintre anglais Gainsborough. A l'époque de Calame, l'avant-garde considérait que la touche rapide rendait le tableau plus vivant et qu'il fallait abandonner la manière léchée des peintres d'académie. Pour différentes raisons, Calame refusa cette vision de la peinture. De nombreux passages de ses lettres témoignent qu'il considérait la peinture française admirable dans l'effet lointain, mais terriblement bâclée. Quant à son aîné Turner, il le prenait carrément pour un «mystificateur» [29].

L'art ayant évolué dans cette direction (et bien au-delà) il n'est pas étonnant que nous nous sentions plus proches des esquisses et des études rapides et vivantes de Calame, que ses de tableaux moins «modernes». C'était déjà le sentiment de Rambert peu de temps après la mort du peintre et l'écrivain vaudois ne faisait que refléter l'opinion de la critique éclairée de l'époque.

Devrions-nous terminer ainsi notre étude des carnets de Calame en insistant sur leur vie, laissant entendre qu'ils montrent que le grand artiste genevois est resté en deçà de ce qu'il aurait pu être? Nous ne le pensons pas. Tout d'abord Calame avait certainement ses raisons pour ne pas épouser la mode de son temps. Il n'était pas ignare, loin de là, et de nombreux voyages à l'étranger l'avaient rendu, au contraire, très cultivé en matière de peinture. Il connaissait et appréciait Corot, «celui qui me va le plus au cœur» [30]. Il admirait à sa manière Théodore Rousseau et ses nombreux séjours à Paris lui avaient appris toutes les raisons théoriques et esthétiques de l'école française qui allait donner naissance à l'art moderne.

La virtuosité et la rapidité avec laquelle il exécute ses esquisses (huit en un jour de grande marche!) témoignent qu'il aurait pu facilement être un des maîtres de la nouvelle école. Calame n'a jamais cherché à abandonner la noblesse du sujet. S'il a également peint et dessiné des fermes et des chalets, c'est qu'il les trouvait nobles et dignes d'être admirés, mais ce qu'il cherchait avant tout c'est d'exprimer un sentiment de communion avec la nature, de rendre l'exaltation d'être créature au milieu de la création, faisant à la fois partie et en même temps dépassée, par le cosmos. Pour exprimer cela, Calame pensait que quelques traits rapides ne suffisent pas, il cherchait à rendre avec la plus extrême minutie et à l'aide de tout son savoir, la vérité absolue des paysages qu'il avait croqués. Il a recréé ainsi un paysage assez artificiel, mais doué d'une vie propre et très intense pour quiconque aura pu regarder d'un œil sans préjugé ses grands tableaux minutieux du Lac des Quatre-Cantons.

Fig. 26. Alexandre Calame: «Souvenir du Pilate», 1861, huile sur toile, 39,4 × 56,5 cm. Musée d'art et d'histoire, Genève.

L'école française, préfigurant l'Impressionnisme, recherchait la lumière et la vie: l'instant fugitif. Calame, dans ses esquisses et ses dessins, y réussissait également. Il commettait une transgression historique voulue, en cherchant à rendre dans ses tableaux l'instant fugitif intemporel et immortel. «O temps suspends ton vol! et vous heures furtives suspendez votre cours!» disait son ami et admirateur Lamartine. Les esquisses que nous présentons, nous montrent un Calame peu connu, celui des «instantanés», qui seront plus tard transformés dans ses tableaux, en un paysage idéal et immortel. Après avoir mis en évidence l'apport des carnets à l'étude de l'œuvre de Calame, nous laisserons au lecteur et au spectateur le soin de décider par lui-même l'aspect du peintre qu'il préfère.

[1] *Liste des carnets d'Alexandre Calame retrouvés à ce jour. Prémices au catalogue des dessins.*

J'ai donné les titres en considérant les deux dessins ayant l'écart de datation le plus grand. Si la datation s'étend sur une année unique, le lieu daté le plus représentatif de la campagne d'étude donne le titre. Les numéros de 1 à 10 indiquant les divers carnets peuvent être employés comme référence. Les pages de garde ne sont pas comptées dans la numérotation des feuillets.

1) *Carnet Evian 1850 – Villeneuve 1851*

Relié en cuir bordeau avec fermoir métallique, tranches jaspées. 56 feuillets, dont 42 dessinés, 9 écrits, 5 blancs. Papier blanc, 8,9 × 15,7 cm. Une grande partie des feuillets est détachée, mais mesures et papier sont constants. Technique: mine de plomb, crayon gras, estompe. Musée d'art et d'histoire, Genève.

2) *Carnet Oberland 1852 – Avignon 1853*

Relié en cuir brun, avec fermoir métallique; marque «Penny's Patent», tranches marbrées, 52 feuillets, dont 32 dessinés, 16 écrits, 4 blancs. Papier blanc, 7,6 × 14 cm. Certains feuillets sont détachés mais mesures et papier sont constants. Technique: mine de plomb, crayon gras, estompe. Coll. part.

3) *Carnet Ysenfluh 1854*

Relié en carton noir; le mot «Album», imprimé en lettres dorées, figure sur la couverture, 32 feuillets, dont 17 dessinés, 8 écrits, 7 blancs. Papier blanc, sauf 4 feuillets en papier beige: 9,6 × 14 cm, sauf le premier feuillet, coupé, qui mesure 9,6 × 12,1 cm. Technique: mine de plomb, crayon gras, estompe. Coll. part.

4) *Carnet Sallenches 1854*

Relié en demi-peau avec coins, papier marbré, tranches jaspées, bouton en nacre avec un ruban vert sur la couverture. 20 feuillets, dont 2 dessinés, 1 écrit, 17 blancs. Plusieurs feuillets ont été découpés au ras, et un, de mesures et papier identiques, est détaché. Papier blanc, 14 × 23,7 cm. Technique: mine de plomb, estompe. Coll. part.

5) *Carnet Aix-les-Bains 1856*

Relié en cuir bleu, fermoir métallique, tranches marbrées. 37 feuillets, dont 7 dessinés, 24 écrits, 6 blancs. Papier blanc, 7,2 × 13,2 cm. Un feuillet, de mesures et papier identiques, est détaché; deux feuillets sont découpés: 7,2 × 7,8 cm et 7,2 × 8,3 cm; d'autres sont découpés au ras. Technique: mine de plomb, estompe. Coll. part.

6) *Carnet bleu Lauterbrunnen 1857 – Rigi 1858*

Relié en papier brun. 27 feuillets dessinés. Ces dessins sont numérotés de 1 à 38: donc plusieurs feuillets doivent manquer. Papier bleu clair, 14,3 × 21,7 cm. Techniques mixtes: mine de plomb, crayon gras, rehaussés parfois de gouache blanche ou d'aquarelle. Coll. part.

7) *Carnet bleu Salève 1860 – Villefranche 1860*

Relié en papier marbré, 22 feuillets, dont 13 dessinés par Alexandre Calame, 7 par Arthur Calame, 2 de mesures et papier identiques, détachés, sont blancs. Papier bleu, 14,1 × 22,2 cm. Techniques: mine de plomb, crayon gras, parfois rehaussés de gouache blanche. Coll. part.

8) *Carnet Glion*

Relié en carton bleu, le mot «Album» en lettres dorées figure sur la couverture. 31 feuillets pour la plupart détachés. Il s'agit vraisemblablement de deux carnets, A et B, plus des feuillets détachés intercalés.

A: 16 feuillets, dont 13 dessinés, 2 écrits, 1 blanc. Les feuillets de couleurs diverses (5 f. violet, 4 f. brun, 3 f. beige, 2 verdâtre) sont dorés sur tranche; 11 × 17,2 cm. A cela il faut ajouter 2 feuillets intercalés, papier de Canson blanc, 11,1 × 16,4 cm et 11,3 × 15,9 cm.

B.: 15 feuillets, dont 14 dessinés, papier blanc, 10,4 × 16,8 cm; un feuillet intercalé de papier blanc épais, 11 × 16,2 cm. Certains croquis sont exécutés par Arthur Calame. Techniques: mine de plomb, crayon gras, estompe, parfois rehaussés de gouache blanche. Coll. part.

9) *Carnet bleu Gothard 1859 – Pilate 1861*

Relié en carton noir, 38 feuillets dessinés, papier bleu, 15,9 × 23,7 cm. Quelques feuillets détachés, de mesures et papier identiques. Techniques: technique mixte, mine de plomb, crayon gras, fusain, parfois rehaussés de gouache blanche ou d'autre mélange. Musée d'art et d'histoire, Genève.

10) *Carnet Divonne, Genève, Menton 1863*

Relié en cuir bleu, avec fermoir métallique, tranches marbrées. Etiquette «T. J. & J. Smith's, Metallic Books, London», à l'intérieur de la couverture. Dans une poche intérieure il se trouve encore le ruban bleu, rouge et jaune d'une décoration. 57 feuillets, dont 51 dessinés, 6 écrits. Papier blanc, 8,2 × 14,2 cm. Techniques: mine de plomb, 2 dessins à l'encre de Chine. Coll. part.

[2] Pour aider la diffusion des livres de A. Schreiber-Favre sur A. Calame, Louis Buscarlet donna un certain nombre de feuillets bleus aux acquéreurs de ces ouvrages. Je serais reconnaissante aux collectionneurs qui en seraient encore en possession, de bien vouloir me les signaler.

[3] *Leçons de dessin appliqué au paysage.* Recueil paru en 1862/63 à Paris chez Delarue et à Londres chez Gambart. Suite de 108 planches, plus un titre: cadre décoratif entouré de lierre, par Barbizet d'après Calame. Planches de 52,3 × 36 cm.

[4] *L'étude du paysage par A. Calame, Collection de modèles élémentaires et gradués, formant un cours complet, autographié d'après nature.* Recueil paru à Paris chez Delarue, éditeur-imprimeur; à Londres chez Moore McQueen, imp. Suite de 200 pl. de 35,8 × 27,8 cm. (A. Calabi-A. Schreiber-Favre, dans: *Les eaux-fortes et les lithographies d'Alexandre Calame* (II), dans: *Die Graphische Künste, Neue Folge*; Band II (1937), Heft 3. Ed. R. M. Rohrer, Baden, Bei Wien, 1937, datent le recueil de 1847-1849).

[5] Carnet «Aix-les-Bains 1856», feuillet 33.

[6] Carnet «Aix-les-Bains 1856», feuillet 34.

[7] Carnet «Aix-les-Bains 1856», feuillet 4.

[8] Carnet «Evian 1850 et Villeneuve 1851», page de garde.

[9] Carnet «Oberland 1852 et Avignon 1853», feuillet n° 45.

[10] *Œuvres de A. Calame. Tableaux, esquisses, dessins, études et fac-simile de croquis d'après nature.* Cette publication a été exécutée avec le concours de Terry, Paris. François Delarue, éditeur; Imp. lith. de Jacomme, Paris. Recueil de 108 pl., 38,8 × 55,8 cm; avec une liste des planches. Les livraisons: 1851: 1re et 2e livraison; 1852: 3e, 4e et 5e livraison; 1853: 6e et 7e livraison; 1854: 8e livraison; 1855: 9e livraison. La liste des planches est donnée par A. Calabi et A. Schreiber-Favre, *op. cit.*

[11] Voir à ce propos l'article de Renée Loche: *Un cabinet de peinture à Genève au XIXe siècle: la collection Eynard. Essai de reconstitution,* dans: *Genava*, n. s., t. XXVII, 1979, pp. 177-221.

[12] Voir à ce propos la lettre que Calame écrivit à son ami Favre: «mes raisons pour condamner les (fabriques) de Suisse, et en beaucoup de cas, toute trace humaine dans la représentation de nos sauvages contrées ne vous convaincraient peut-être pas...». Correspondance de Calame, le 4 septembre 1852 (Archives de la famille).

[13] E. Rambert, *Alexandre Calame, sa vie et son œuvre, d'après les sources originales,* Paris, Librairie Fischbacher, 1884, p. 470.

[14] A. Calabi et A. Schreiber-Favre, *op. cit.*, p. 115.

[15] Quand le titre d'un tableau du Livre des commandes est encore imprécis, j'utilise celui de Rambert (qui, d'ailleurs, figure souvent dans la lithographie de la même œuvre).

[16] Ce tracé peut se voir sur un moniteur à infra-rouges.

[17] La majorité des feuillets du carnet de Glion sont détachés et donc difficilement numérotables.

[18] Rappelons que les quatre tableaux des saisons se trouvent au Musée d'art et d'histoire, Genève.

[19] Rambert, *op. cit.*, p. 462.

[20] Rambert, *ibidem.*

[21] Rambert, *op. cit.*, p. 269.

[22] A. Calame, correspondance, lettre de la Handeck 18 août 1851, à Amélie. (Archives de la famille).

[23] Rambert, *op. cit.*, p. 457.

[24] Rodolphe Töpffer: *Du paysage alpestre* (1843) dans: *Mélanges*, Paris, éd. J. Cherbuliez, 1852, pp. 302-327.

[25] Correspondance de Calame: Lettres à Amélie de Brunnen, août 1861. (Archives de la famille).

[26] Correspondance de Calame à Amélie, du Pilate et de Seelisberg, juillet 1861. (Archives de la famille.)

[27] «... et nous ne doutons pas, à supposer que pareille œuvre fût exécutable, qu'une grande toile dont l'Alpe serait de Calame, le pâtre de Lugardon et le taureau de Humbert, ne tranchât victorieusement la question du paysage alpestre, telle que nous venons de la poser...»: Rodolphe Töpffer, *op. cit.*, p. 327.

[28] Roland Barthes, *Le degré zéro de l'écriture,* Paris, 1953.

[29] Correspondance de Calame. Lettre du 19 mai 1853 à John Revilliod, citée par Rambert, *op. cit.*, p. 358.

[30] Correspondance de Calame. Lettre de Paris à Amélie du 12 juin 1855 (Archives de la famille.)

Signalons que Mme Anne de Herdt, conservateur au Musée d'art et d'histoire de Genève, est en train de travailler aux Carnets de Diday. Une fois ce travail achevé, il serait intéressant de brosser les différences et les similitudes entre les carnets des deux artistes.

Valentina Anker prépare le «Catalogue raisonné de l'œuvre d'Alexandre Calame»; elle serait reconnaissante à toute personne qui possède des œuvres de cet artiste de bien vouloir les lui signaler.

Remerciements:

Je tiens à exprimer ma reconnaissance à tous ceux qui, à des titres divers, m'ont aidée dans ma recherche: le Fonds national suisse de la recherche scientifique, Mmes Maryse Bory, Jacqueline Doebeli, Anne de Herdt, Muriel Lacôte, Renée Loche. Messieurs: Philippe Anker, Daniel Buscarlet, Charles Goerg, Claude Lapaire, Marcel Roethlisberger.

Crédit photographiques:

Maurice Aeschimann, Genève: fig. 1, 4 à 11, 14 à 16
M. Kuhn, Institut suisse pour l'étude de l'art, Zurich: fig. 12, 13, 17 à 24
Musée d'art et d'histoire, Yves Siza, Genève: fig. 25