

Pour le centenaire de la peinture alpestre : Alexandre Calarne

Autor(en): **Berthoud, Dorette**

Objekttyp: **Article**

Zeitschrift: **Das Werk : Architektur und Kunst = L'oeuvre : architecture et art**

Band (Jahr): **27 (1940)**

Heft 8

PDF erstellt am: **22.07.2024**

Persistenter Link: <https://doi.org/10.5169/seals-22270>

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Inhalten der Zeitschriften. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern.

Die auf der Plattform e-periodica veröffentlichten Dokumente stehen für nicht-kommerzielle Zwecke in Lehre und Forschung sowie für die private Nutzung frei zur Verfügung. Einzelne Dateien oder Ausdrucke aus diesem Angebot können zusammen mit diesen Nutzungsbedingungen und den korrekten Herkunftsbezeichnungen weitergegeben werden.

Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. Die systematische Speicherung von Teilen des elektronischen Angebots auf anderen Servern bedarf ebenfalls des schriftlichen Einverständnisses der Rechteinhaber.

Haftungsausschluss

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

Pour le centenaire de la peinture alpestre: Alexandre Calame

Jamais la question de la peinture alpestre ne fut si âprement agitée qu'en 1864, à la mort d'Alexandre Calame. La cinquantaine à peine dépassée, le grand artiste s'en allait discrédité, déjà presque oublié. Dans un de ses fameux «salons», Théophile Gautier posait le problème en ces termes: «Est-il possible d'encadrer les montagnes dans un tableau?» Et tous ses arguments tendaient à prouver que «l'art s'arrête où la dernière plante meurt en frissonnant». Dans la Revue des Deux-Mondes, le peintre et critique Henri Delaborde¹ tranchait plus abruptement encore la question. Décrétant que la nature suisse est exceptionnelle, il l'excommuniait au nom du principe classique selon lequel seule une vérité limitée et générale mérite d'être traduite dans l'art. Bien plus, il niait jusqu'à l'existence de cette école genevoise de peinture dont étaient sortis, après de la Rive, les Diday et les Calame. Chez tous les artistes suisses, sans en excepter Léopold Robert, il dénonçait «la méthode un peu gourmée du docteur sous les procédés patients de l'horloger». C'était alors, du reste, dans la critique parisienne, une sorte de lieu commun. A quel point était-il justifié? Notre propos n'est pas de le rechercher ici.

Suffit que cette peinture alpestre, si allègrement enterrée au siècle dernier, se porte aujourd'hui assez bien. Les discussions qu'elle suscitait nous semblent puéres: nul ne met plus en doute que tout ce qui est dans la nature ait sa place dans l'art. Après Calame, des artistes comme Léon et Auguste-Henri Berthoud, comme Auguste Baud-Bovy, Giron, Segantini, Gustave Jeanneret, Blanche Berthoud avec son magistral Breithorn, Hodler surtout et, plus récemment, Edmond Bille, ont acquis au paysage de haute montagne son droit de cité.

Faut-il le faire remonter, comme d'aucuns l'ont tenté, aux enlumineurs franco-flamands des «Belles Heures» du duc de Berry? Au peintre de la «Pêche miraculeuse», Conrad Witz? Ce sont là chinoiseries d'historiens. Le véritable initiateur de la peinture alpestre demeure ce Pierre-Louis de la Rive qui eut, en 1802, l'audace sans pareille de faire le portrait du Mont-Blanc, vu de Sallanche. Un Mont-Blanc traité, non comme un simple fond de tableau, mais comme un sujet en soi. Quoique très classique encore, il

se trouvait avoir découvert les premiers éléments d'un langage que les peintres du XVIII^e siècle, Mme Vigée-Le Brun en tête, n'avaient su trouver. «Il n'y a point de langage pour rendre de pareils objets», avait écrit Goethe, en 1775, après s'être vainement essayé, au Gothard, à crayonner un site alpestre. Au reste, Calame lui-même, soixante-quinze ans plus tard, éprouvait le sentiment douloureux de l'impuissance de l'art devant une si grandiose nature. «Je me surprends à me demander s'il est donné à l'homme de sonder ces mystérieuses beautés.»

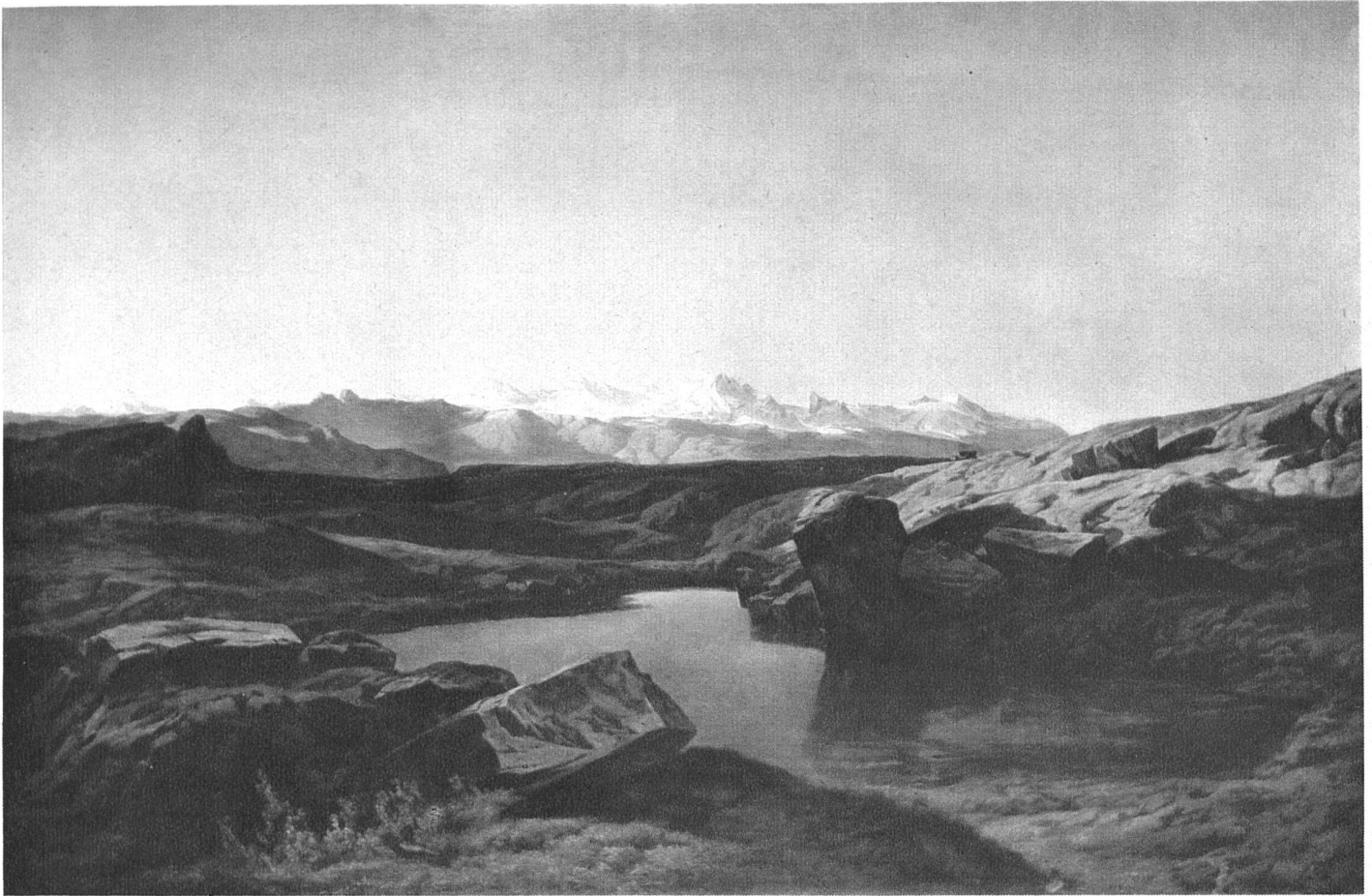
Ce n'est pas que, jusqu'à de la Rive, on eût ignoré l'Alpe dans l'art. Preuve en soit telle «Vue du Jungfrau-horn (Pic de la Vierge), fameuse montagne neigée de la vallée de Lauterbrunnen, ainsi nommée des tentatives infructueuses faites jusques à présent pour parvenir à sa cime», par le célèbre J.-J. Aberli. Mais ce n'était là qu'une sorte de chef-d'œuvre de l'art des petits maîtres du XVIII^e siècle, cet art à la fois fidèle et délicatement enjolivé à l'usage des touristes. Art-boutique, comme l'appelait Rod. Toepffer, art mineur, somme toute, et si séduisant qu'il nous paraisse aujourd'hui, à nous qui sommes las de réalisme et de vérisme, de brutalité ou d'abstraction.

Avec leurs aquarelles, les deux Lory dont le second francisa son nom, avec ses dessins et ses aquarelles, Jean-Antoine Linck, ce Genevois d'origine allemande, marquent les traits d'union entre les charmants colorieurs de la Suisse alémanique et les peintres romands de l'école genevoise. A la suite des savants et des littérateurs, ceux-ci entreprirent la conquête des hautes Alpes.

Au reste, dans ses débuts, Alexandre Calame qui était né à Vevey, en 1810, d'une famille neuchâteloise, mais qui avait été élevé à Genève, fut aussi l'un de ces enlumineurs de «glacières» et de cascades. Mais, ayant rêvé de faire mieux, il entra, grâce à son protecteur, M. Diodati, dans l'atelier de Diday. Diday, c'était le romantisme naissant, c'était l'école du mouvement et de l'avenir.

En France, à cette époque, l'idée se développait d'un paysage réaliste opposé au paysage historique ou composé de David et de ses disciples. L'influence des Hollandais s'y faisait sentir, celle de Hobbema et de Ruysdaël surtout, ce «chantre des mélancolies de la nature» que Calame avait aimés, admirés lors de son voyage dans les Pays-Bas. Jules Dupré, Th. Rousseau et Corot s'efforçaient,

¹ Le vicomte Delaborde était le neveu d'Edouard Odier, cet ami de Léopold Robert, auteur des «Mémoires familiaux» qui contiennent des pages si révélatrices sur la fin du peintre des «Moissonneurs».



Alexandre Calame, 1810—1864
 Vue du Mont-Rose, 1843. 2,60×1,70 m., Musée de Neuchâtel

séparément d'ailleurs, de ranimer l'art, d'une part, en se rapprochant du vrai, d'autre part, en n'exprimant plus que des impressions personnelles. Rien d'étonnant dès lors à ce que des peintres suisses étendissent ces principes à la nature de leur pays

Le chef était Diday, ancien élève de Gros dont il avait malheureusement hérité les tons sulfureux. A son retour de Paris, il avait pris, entre ses collègues, Hornung le portraitiste, et Lugardon le peintre d'histoire, la place qui restait: celle du paysagiste. Le premier, il fit une véritable campagne alpestre, en allant s'établir plusieurs semaines dans l'Oberland bernois. Et Meuron?¹ direz-vous. Meuron? Sans doute. En 1825, il avait déjà exposé son «Grand Eiger», gagnant ainsi, semblait-il, la cause du paysage de haute montagne. Mais ce fut une tentative isolée. Tandis que Diday et plus encore Calame lui consacrèrent le meilleur de leurs forces.

Calame était encouragé, poussé par son plus cher ami, Rodolphe Toepffer. Dans le «Fédéral» de 1836, l'auteur des «Nouvelles genevoises» le félicitait chaudement d'avoir osé peindre la «Vue de la Handeck» qui fut sa première page alpestre et qui fut suivie, trois ans plus tard, de l'«Orage à la Handeck». C'est ensuite dans la «Bibliothèque

universelle» que Toepffer sonna la croisade en faveur d'une peinture de paysage nationale. Il adjurait les artistes du terroir de se consacrer à la peinture alpestre, surtout à celle de la zone supérieure, «d'une poésie imposante, religieuse et sublime». Pour lui obéir, dans une sorte de collaboration ou de rêve à deux, Calame établit sa grande composition du Mont Rose, l'œuvre capitale de sa carrière et d'ailleurs de toute la peinture d'alpe.

«Votre prétendu Mont Rose», lui disait-on de ce tableau qui s'intitulait un peu prolixement: «Effet de soleil sur les hautes Alpes du Valais, en face de la chaîne du Mont Rose». C'est qu'il ne s'agit nullement d'une transcription fidèle, mais d'une reconstitution d'impressions diverses, recueillies au Ryffel et ailleurs. Dans son atelier, Calame avait modelé en relief son premier plan; une glace tenait lieu du petit lac et le peintre y étudiait le jeu des reflets. Quant au contour des sommets neigeuses, il fut tracé d'une main libre, mais avec un juste sentiment de l'harmonie des lignes, avec un sens rare de l'architecture alpestre. Une chaîne glacière émerge de la nuit à la lumière du soleil, frigide, étincelante, dans son éternité souveraine et pétrifiée. Par cet essai de synthèse, Calame fait, auprès des réalistes, figure à la fois d'attardé et de précurseur.

Figure d'attardé?... Oui. C'est une vue d'un diorama

¹ Maximilien de Meuron, 1785—1868.



Alexandre Calame:
Albisbrunn, 1849. 1,60 × 1,70 m., Musée de Neuchâtel

parisien qui lui inspira l'idée de son «Eboulement de rochers». Son «Reichenbach» comme son «Giessbach» sont des paysages combinés. Si la cascade se reconnaît, le site qu'elle anime est d'ailleurs. Dans sa première période surtout, Calame admettait des arrangements, des modifications. Il adoptait même tel procédé mécanique de l'école de David.

Sa manière de travailler était celle des peintres du XIX^e siècle jusqu'à Cézanne et des académiques de nos jours. C'est-à-dire qu'il rapportait de ses campagnes quantité de dessins, d'études, plutôt encore de pochades, d'après lesquels il établissait ses tableaux en atelier. L'idée d'exécuter ses ouvrages devant le motif l'aborda, mais il n'y donna pas suite. Celle qu'il n'eut certainement jamais, celle qu'il appartenait aux disciples du maître d'Aix de mettre en œuvre, c'est de transposer devant la nature. Lui ne l'a jamais recréée: il se soumettait à elle.

A mesure qu'il avançait dans la carrière, il s'appliquait toujours davantage à copier ce qu'il avait sous les yeux. Il évitait de susciter de nouvelles critiques comme celles qu'il avait essuyées à propos de son «Mont Rose», et qui étaient toutes des critiques de réalistes. Au nom de la vérité, on lui avait reproché d'avoir peint un ciel d'un bleu intense, à peine dégradé sur l'horizon, alors qu'il avait cru ainsi en rendre mieux la glaciaire pureté. On lui avait fait grief de son parti-pris, alors qu'aujourd'hui l'on reconnaît que tout l'art tient dans le parti-pris. Que le vraisemblable est souvent plus vrai que la vérité. Calame marchait donc avec son temps. Plus il peignait, plus il

voyageait — en France, en Hollande, en Angleterre — plus la conviction le saisissait qu'il ne fallait pas substituer une manière, un chic, à cette vérité que de sottises préventions, des souvenirs d'atelier osent qualifier de gaucheris». Il se repentait d'avoir fréquemment, en peignant sur le terrain, modifié quelques formes, quelque tons qui lui paraissaient trop froids ou trop crûs. La nature! La nature! C'était devenu le cri de Calame, comme peu auparavant celui de Léopold Robert. N'oublions pas qu'il est l'inventeur du paysage pur, du paysage sans anecdote. Les petits personnages qu'en ses débuts, il croyait indispensables et qu'il faisait peindre par Lugardon, il finit par les supprimer. «L'homme, disait-il, rapetisse la nature.»

Au retour d'Italie, Calame retourne dans l'Oberland bernois. Il y fera six campagnes successives, mais ne poussera plus vers les sommets. Peut-être en est-il venu lui-même à douter des vertus plastiques de la haute montagne. Au reste, le mauvais temps qui l'a poursuivi à Naples et à Rome continue de l'entraver. En cette malheureuse saison de 1845, il se retire donc à Meiringen. L'année suivante, nous le trouvons à Rosenloui, dressant d'une main extraordinairement habile et précise des sortes de procès-verbaux de la nature. Sa préoccupation constante est de tout voir, de tout reproduire. Il fait ordinairement deux études: l'une, le matin, l'autre, le soir. Car, même dans son œuvre composée, et plus encore, dans son œuvre «vraie ou copiée», Calame s'applique à fixer le moment passager, l'effet fugitif. De préférence, il s'attache à l'ac-



Alexandre Calame:
Lac des Quatre-Cantons, Musée de Neuchâtel

cidental, à l'aspect dramatique de la montagne: l'orage, l'averse, le coup de vent, l'effet de nuit, de brouillard ou de première neige. Son «Eboulement de rochers» avec, sur la droite, le chalet détruit et, au premier plan, les habitants en larmes, est conçu dans un esprit tout proche de celui du «Tremblement de terre» de Léopold Robert. Esprit romantique, s'il en fut.

Romantique, Calame l'est encore par l'exaltation dramatique du paysage dont il fausse les rapports, dont il accentue le clair-obscur par des jeux de lumière et des contre-jours. Cette intention, cette recherche du sublime ou de l'effrayant apparaît plus nettement encore dans certaines lithographies que dans les paysages d'Alpes.

Exaltation, du reste, sincère, et qui correspond aux mouvements d'âme de l'artiste. Il y a chez Calame l'étonnement, le frisson du romantique qui découvre une nature inhumaine, écrasante, inaccessible. Il y a chez ce réaliste doublé d'un idéaliste, un sentiment très vif de la grandeur du Dieu créateur et de la petitesse de l'homme. Tandis qu'aujourd'hui, c'est l'homme qui se trouve grand, c'est l'homme qui se fait dieu. «Nous en avons assez, lisais-je l'autre jour, de ces cimes qui «montent jusques aux cieux» et «de cette petite Suisse qui grandit, mais du côté du ciel.» Il faut espérer pourtant qu'après la catastrophe présente, c'est à cette Suisse-là qu'on reviendra, quitte à la célébrer sur un mode et dans des termes moins usés.

Après son séjour à Isenfluh, en 1854, Calame se vit contraint par les rhumatismes et la migraine de chercher

des solitudes moins âpres, une nature plus clémente à son corps débile, précocement vieilli. «Il n'aime rien tant que les Alpes, et les Alpes le tuent», a écrit Rambert. C'est alors que se développe, succédant à celle des «Lacs de Brienz», la série des «Lacs des Quatre-Cantons», lacs sereins et bleus le plus souvent, vus en profondeur, dominés par la masse puissante et chenue de l'Urirothstock. De cette époque aussi est la célèbre «Vue d'Albisbrunnen» où la chaîne bernoise, fidèlement rendue, apparaît, immaculée, entre le Piâte et le Righi.

Mais voilà que les critiques commencent à reprocher à Calame de faire des «vues». Ils s'opposent à l'idée favorite de Toepffer qui était de montrer la montagne vue de la montagne, en lignes onduleuses, horizontales et fuyantes. Comme si un panorama ne pouvait être, aussi bien qu'autre chose, prétexte à une œuvre d'art! A Paris, un cruel revirement s'est opéré dans l'opinion, à l'égard du peintre des Alpes. On incrimine sa facture de plus en plus serrée, minutieuse, son excès de calcul, de préméditation, de conscience. En Suisse, on l'accuse de peindre trop et de monnayer son talent. En revanche, ses œuvres se répandent par toute l'Europe, surtout en Allemagne et en Russie; elles passent de main en main, disparaissent dans des galeries particulières, échappent à l'attention des chroniqueurs. Dans tous les pays cependant, une élite subsiste pour aimer et fêter cet artiste probe et distingué qui a tant de charme et de grâce, un sens si rare des formes et de la ligne. On admire ses ciels toujours lumineux, envahis de grands nuages mouvants, ces ciels qu'il avait

appris à peindre en Angleterre. Aujourd'hui on reconnaît que, si ses paysages sont trop vrais, ils n'en sont pas moins tout empreints de rêverie et de poésie délicate.

Pour Calame, la nature est un livre. En même temps qu'elle lui offre des motifs, elle lui raconte une histoire. Souvent, semble-t-il, c'est le drame entrevu qui l'a ému et qui a déterminé son choix. Chez lui, l'artiste est parfois doublé d'un naturaliste qui enseigne et d'un patriote qui défend la cause de la peinture nationale. Cela est assez fâcheux, sans doute. Mais ce même artiste est encore philosophe et poète, ce qui vaut mieux. Un torrent, un orage, un sapin ne sont pas seulement pour lui torrent, orage ou sapin. Ce sont des symboles de vie humaine. «Hélas! qu'il y en a, dans mon âme, de ces sapins renversés!» lui écrivait un de ses correspondants qui l'avait bien compris.

Comme à d'autres peintres suisses, on lui en a beaucoup voulu d'être un artiste-bourgeois, rangé, honnête, laborieux, propriétaire, bon père et bon citoyen, époux fidèle et chrétien convaincu. On s'est moqué parce qu'il évaluait sa peinture au pouce carré. (Rubens, lui, l'évaluait au temps qu'elle lui avait coûté.) A son retour d'Italie, Calame avait prononcé, il est vrai, une imprudente parole. «Pourquoi, aurait-il dit, ne pourrait-on faire avec la nature suisse de la peinture sage?» Ce mot ne lui a pas été pardonné.

Bourgeois pondéré, il ne craignait pas cependant de réagir contre les idées artistiques de son milieu et de son temps. Mieux que Diday, il a montré une héroïque constance à l'égard de ces Alpes dont van Muyden affirmait, à la même époque, qu'elles étaient «les verrues de la terre». Non peut-être d'une manière toujours voulue, consciente, mais avec hardiesse, il a mené la lutte contre la tradition classique, contre le paysage italianisé des Bertin, des Corot, des Hippolyte Flandrin. Puis, après avoir ouvert la voie au réalisme, il l'a frayée encore au symbolisme. Ce sont là, dans l'histoire des arts, d'assez beaux titres de gloire!

Peintre des Alpes, Alexandre Calame a trouvé en Eugène Rambert, chantre des «Alpes suisses», le biographe idéal encore qu'un peu diffus, le défenseur le plus vaillant, encore qu'embarrassé de théories réalistes. C'est qu'en 1884, le monde en était saturé. Rambert comme Delaborde, comme Auguste Bachelin et les autres critiques qui s'occupaient encore d'Alexandre Calame faisaient figure d'attardés. S'ils parlaient toujours au nom de la vérité, c'était non plus pour s'opposer au classicisme, mais bien pour barrer le chemin aux tendances nouvelles qui, par le naturalisme, conduisait au matérialisme d'un Cézanne. Les idées esthétiques de Rambert n'ont plus aujourd'hui d'autre intérêt que de nous faire mesurer combien nous en avons changé. Il loue Calame «d'être fidèle, non d'une fidélité photographique, servile, mais voulue, sentie,

digne d'un artiste également épris de la nature et de son art». Or aujourd'hui l'on prône le tableau décoratif. Il demande que le peintre alpestre vive dans l'intimité de son sujet, afin d'en mieux exprimer l'âme et le mystère. «Il faut, dit-il, être ou devenir un véritable enfant de la montagne pour réussir entièrement dans le paysage alpestre, de même qu'il faut s'être fait soldat pour être un bon peintre de batailles, marin pour être un bon peintre de marines.» C'est pousser à l'absurde le point de vue réaliste. Une telle exigence tuerait — ou à peu de chose près — la peinture. Bien rares seraient les armaillis et les chasseurs de chamois qui joindraient à leur expérience de la vie alpestre le talent, la technique et le goût. On aboutirait à ce paradoxe qu'à l'époque où l'âme humaine est la plus subtile, la plus compliquée, l'artiste devrait se faire une âme d'enfant ou de primitif. C'est l'expérience qu'à certains égards a tentée un Ramuz, et il faut bien reconnaître qu'elle a réussi. Mais ne comporte-t-elle pas aussi une forte dose de convention?

En fait, la peinture alpestre contemporaine suit une voie diamétralement opposée. Elle se développe dans le sens du décor, de la simplification, négligeant la réalité. Calame, je l'ai dit, était un peintre-poète ou un peintre-philosophe. Hodler, un peintre-architecte.

Cependant Rambert s'est aussi parfois exprimé avec une grande originalité et des paroles prophétiques. «On ne sacrifiera plus le style aux multiples exigences d'une ressemblance matérielle, a-t-il écrit, et l'on ne croira pas avoir fait un tableau quand on n'aura pas rendu sur la toile une impression personnelle, vivante, créatrice.» — C'était annoncer tout à la fois l'impressionnisme et l'art indépendant, selon le principe duquel chacun doit aborder son sujet avec son tempérament particulier.

Le matérialisme que Rambert redoutait, c'est aujourd'hui l'intellectualisme qui le remplace. Notre époque lui devra peut-être un type de paysage alpestre classique. Car l'homme s'est désormais annexé les Alpes. Il ne connaît plus le vertige. Son émotion — si émotion il a — est d'ordre intellectuel, dominatrice et constructive. L'artiste moderne prétend exprimer, non plus l'aspect fugitif des cimes, mais ce qu'elles représentent de durable et de permanent. Non le mouvement, mais l'immobilité. Il pousse vers la synthèse, l'abstraction. Un thème décoratif: c'est tout.

Ne serait-ce pas la raison pour laquelle tant de paysages alpestres modernes nous laissent froids? Insatisfaits? Ce que l'on possède, ce que l'on connaît trop bien n'offre plus de mystère, partant plus de motifs de crainte ou d'exaltation. Or nous sommes las de comprendre. Malgré nos cerveaux trop lucides, avec nos pauvres cœurs désabusés, nous voudrions de nouveau aimer, et peut-être craindre.

Dorette Berthoud