



1790 – 1840 LEÇONS D'ABÎME

Claude Reichler

L'histoire du paysage incorpore celle du regard que nous portons sur lui. Au tournant des XVIII^e et XIX^e siècles, artistes et écrivains ont renouvelé ce regard en le chargeant de toutes les sensations éprouvées par les voyageurs sur le site de Fribourg – le vertige, l'élévation, et l'élargissement du cœur dans la respiration profonde du panorama.

La connaissance de l'histoire des voyages fait partie du patrimoine local comme de l'histoire générale et internationale. En concentrant mon propos sur le paysage de Fribourg, je voudrais m'attacher à en montrer l'intérêt d'un point de vue «immatériel»: du point de vue des *représentations* que les voyageurs se sont faites du site qu'ils visitaient. Je voudrais restituer non pas les choses, les événements ou les êtres, mais le regard et son histoire. Pourtant celle-ci n'est pas détachée des lieux regardés; elle s'y est incorporée. Nous qui venons après les voyageurs d'autrefois, notre vision est composée des strates formées par les visions anciennes dont les récits et les images témoignent. Notre regard est enrichi de ces images passées; il est par elles démultiplié, capable de ressentir dans le présent la vibration et l'émotion des sensibilités disparues.

Au tournant des XVIII^e et XIX^e siècles, durant une quarantaine d'années, il parut chaque année jusqu'à vingt ouvrages intitulés «Voyage en Suisse», «Lettres sur la Suisse», «La Suisse pittoresque», ou autres titres semblables. Une production tout aussi importante d'images, vendues aux voyageurs sur les lieux de visite ou envoyées dans l'Europe entière, escortait les récits. Les motifs de cet engouement sont divers, mais deux d'entre eux dominent les autres: le goût du paysage alpin et l'intérêt pour la culture politique de la Suisse, alors unique dans une Europe composée de monarchies, et de plus diverse selon les cantons. Le premier motif conduisait les voyageurs vers les hautes vallées, les glaciers, les lacs; le second les poussait à visiter les villes pour observer la vie sociale et les systèmes de gouvernement. Lorsque, dans les villes où les deux motifs se rencontraient, se trouvaient en plus des collections d'histoire naturelle, des bibliothèques, des savants de renom, les rues connaissaient un afflux continu de voyageurs, et plus tard, lorsque le mot et la pratique eurent été inventés, de touristes. Telles étaient au premier chef Zurich, Genève, Berne, Lucerne; et quelques autres en second rang, telles Bâle ou Lausanne. Fribourg, elle, fut presque ignorée jusqu'à la fin du XVIII^e siècle.



Les *Lettres de M. William Coxe à M. William Melmoth, sur l'état politique, civil et naturel de la Suisse*, parues en langue anglaise en 1779, livrent l'une des premières mentions de Fribourg dans un récit dû à un voyageur européen des Lumières. Pasteur anglican qui accompagnait de jeunes aristocrates lors de leur Grand Tour, William Coxe était un historien polygraphe et soucieux d'exactitude; son livre sur la Suisse eut un succès considérable à la fin du siècle. Il traite de Fribourg dans la Lettre XXXI, au tome II. Comme il se doit dans ce genre d'ouvrage, il fait l'histoire de Fribourg et décrit le système de gouvernement; il discute longuement du service mercenaire. Il n'accorde que trois lignes à la situation de la ville, qu'il qualifie de «très singulière», et qui de fait ne l'intéresse pas. Or en 1790, dans une édition augmentée et modifiée du même ouvrage, avec une nouvelle traduction portant le titre de *Voyage en Suisse*, le paysage de la ville est présenté d'une manière relativement détaillée. Le regard du

Edouard H. T. Pingret (1788-1875), *Vue de la porte de Berne à Fribourg*, lithographie de Mendouze. Musée d'art et d'histoire Fribourg, inv. 10537.

Jean Jacottet, *Vue générale de Fribourg prise de l'est, après 1840*, lithographie coloriée de Lemerrier. Musée d'art et d'histoire Fribourg, inv. 10426.



voyageur saisit tout, dès lors et d'un seul coup, de ce qui plus tard fera la visite standard de la ville: le panorama qui se déploie lorsqu'on arrive par la route de Berne, la ceinture des remparts et des fortifications, les maisons bâties à l'extrême bord des rochers, la pente prononcée de certaines rues, le mélange heureux de la ville et de la campagne, les méandres de la Sarine... Les lieux jugés les plus curieux sont mentionnés, depuis le point de vue qu'a le passant au milieu du pont de Saint-Jean (nommé «Pont-Neuf») sur la ville et les falaises, jusqu'au moulin de la Motte (la Motta), aux escaliers du Court-Chemin et à la vallée du Gottéron. Les adjectifs clés utilisés par l'auteur dans sa description sont ceux auxquels l'époque accorde la plus grande valeur esthétique: «pittoresque», «sauvage», «romantique».



Il est frappant de constater sur cet exemple qu'en l'espace de dix ans le système d'appréciation change, migrant d'une époque à l'autre dans l'histoire du regard. Du désintéret manifesté par l'homme des Lumières qu'était William Coxe à la fin des années 1770, pour lequel une ville est estimée à la mesure de la lisibilité de sa structure et de la beauté de ses monuments, on passe à une attention valorisante pour les surprises de la vue (le terme et l'idée du *voir* sont répétés avec insistance dans le texte), pour la singularité topographique, pour la présence du sauvage dans l'urbain. Pourtant, en décrivant les maisons perchées sur le bord de la falaise, Coxe imagine d'abord un spectateur saisi d'un étourdissement, puis un amant désespéré se jetant de sa fenêtre dans le précipice... A Fribourg point n'est besoin, ajoutait-il, «de faire un voyage à Leucate (*sic*) ou aux rochers de Meillerie» pour en finir avec la vie. Le lecteur est censé reconnaître là deux lieux littéraires associés au suicide amoureux: le rocher d'où la poétesse Sapho s'est précipitée dans la mer, d'une part, et d'autre part le site escarpé de la côte du Léman où le héros du roman de Rousseau, *La Nouvelle Héloïse* (1761), exilé loin de son amour, broie des idées noires et pense à s'enlever la vie. Il y a quelque ironie dans le fait d'associer des références prestigieuses à un lieu considéré jusqu'alors comme

insignifiant. Mais j'y lis aussi l'expression d'une peur qui saisit le voyageur devant les sentiments nouveaux qu'il éprouve, devant ce regard inconnu qui lui vient, attiré par le gouffre. Le voyageur des Lumières finissantes ne sait comment dire cet attrait ambigu, cette présence du néant au cœur du plaisir esthétique, cette sauvagerie installée au cœur d'un espace de culture.

Un autre témoignage quasi contemporain jette un éclairage encore plus violent sur la dualité des émotions suscitées par le paysage de Fribourg à cette sensibilité nouvelle. Adélaïde Edmée de La Briche était une aristocrate française qui vint en Suisse en 1785, avec son mari qu'elle eut le malheur de voir mourir durant le voyage, peu avant son passage par Fribourg. Elle se rendit dans cette ville sur les instances de M. et Mme d'Epinaï, qui habitaient

«... un Fribourg
échappé d'un album
de Gustave Doré,
avec des ponts
qui font
le gros dos comme
des chats noirs
et des clochers serrés
comme les piques
d'un carré
de pertuisaniers.»
Marcel Strub, 1957

◀ Inconnu,
Le pont de
Berne et la tour
des Mouches
côté sud, début
XIX^e s., aqua-
relle. Musée
d'art et d'histoire
Fribourg,
inv. 1954-20.

► Johann-Gottlieb
Löhrer
(1791-1840),
Le pont de
Berne et la tour
des Mouches
côté nord,
aquarelle.
Musée d'art et
d'histoire
Fribourg,
inv. 1950-7.



à la Grand-Fontaine. Mme de La Briche fut absolument fascinée par Fribourg, mais d'une fascination horrifiée qui provoqua chez elle plus d'inquiétude que d'attrance. Sa description parle de «point de vue effrayant», d'un «genre de beauté sauvage et horrible», d'un «désert sauvage»... Elle ne voit que maisons au bord des abîmes, rochers immenses, surplombs menaçants, masses éboulées. Toute la ville semble pour elle inscrite dans l'imminence d'une catastrophe. Elle en retire, selon ses propres termes, des impressions de tristesse et d'horreur en même temps qu'elle considère Fribourg comme «une des choses les plus étonnantes et les plus dignes de curiosité qu'on puisse voir». Cette double postulation, l'excès des expressions employées (toutes les évaluations sont au superlatif), montrent sans doute une âme à vif, obsédée par le sentiment de l'irréversible. Mais l'insistance sur la dualité, la notation répétée d'un déchirement entre l'attrance et l'angoisse dévoilent aussi l'influence du modèle du *sublime* élaboré au XVIII^e siècle.



Ce qui est nouveau dans le témoignage de la jeune aristocrate, c'est que le sublime est ici associé à un paysage urbain, alors qu'il avait été pensé pour les paysages grandioses des hautes montagnes, des glaciers, des rivages à pic, des tempêtes et des naufrages. A travers son regard excessif et sensible, la voyageuse ne discerne pas seulement dans le site de Fribourg une topographie urbaine singulière, mais la morphologie d'un monde tourmenté, une *ruine en devenir*. Autre thème privilégié d'une époque où les ruines triomphent non seulement dans l'archéologie, mais aussi dans la peinture et la littérature.

Le texte de Mme de La Briche, resté inédit jusqu'en 1935, n'en constitue pas moins un témoignage important sur la sensibilité au tournant des XVIII^e et XIX^e siècles. La dualité du sentiment paysager que suscite Fribourg chez elle – et chez Coxe plus en sourdine – me paraît significative d'une nouvelle expérience de l'espace apparue au XVIII^e siècle et peu à peu répandue. En découvrant les paysages des Alpes, les voyageurs européens ont valorisé un espace fait de tensions verticales, d'irrégularités et de ruptures, qui ne relevait plus de la géométrie mais de la dynamique. Inversement, et comme par compensation, ils ont recherché les points de vue dominants, les terrasses et les belvédères aux vastes spectacles déployés, qui offraient des perceptions d'ensemble, des visions totales sur une étendue ouverte. Toutes proportions gardées, la découverte du paysage de Fribourg ne s'est produite qu'au moment où cette nouvelle expérience de l'espace a commencé à se généraliser, où elle a pu s'appliquer notamment à un jardin (pensons à Arlesheim) ou à un site urbain et y transférer les valeurs émotionnelles qui l'accompagnent. Mais ce transfert a engendré aussi une sorte d'angoisse, parce qu'il menaçait l'urbanité, caractérisée au siècle des Lumières par la clarté d'un dispositif réglé et la répartition fonctionnelle des espaces internes: pensons aux réalisations utopiques à la Claude-Nicolas Ledoux (les salines d'Arc-et-Senans) ou aux villes bâties selon les plans d'architectes de ce temps, Saint-Petersbourg ou Washington. Fribourg constitue l'antonyme des unes et des autres.

Anonyme anglais, ◀
Les Tornalettes,
milieu du XIX^e s.,
aquarelle.
Musée d'art et
d'histoire
Fribourg,
inv. 1995-72.

Johann Jakob ▶
Oechslin
(1802-1873),
La Tour des
Mouches, 1834,
aquarelle.
Propriété privée.



La topographie de Fribourg sera vue par les voyageurs du XIX^e siècle selon plusieurs dispositifs complémentaires. Le premier est placé sous le signe du vertige. Voici un voyageur français de la Restauration, royaliste et érudit, qui parcourt la Suisse en 1819 et 1820, Désiré Raoul-Rochette. Ses *Lettres sur la Suisse...*, lues par un public assez vaste, connurent plusieurs éditions entre 1822 et 1826. Leur auteur trouve l'aspect de Fribourg tellement «extraordinaire» qu'il en donne une description accentuant fortement la verticalité:

«Du haut d'une éminence qui est comme suspendue au-dessus de l'abîme dont j'ai parlé, et qui domine toute la ville, on voit, avec un serrement de cœur, des maisons d'une extrême hauteur bâties sur le bord même du rocher, tellement qu'elles n'en semblent que la continuation; et ces maisons, suivant l'usage général de la Suisse, sont la plupart pourvues à l'extérieur de galeries de bois ouvertes sur le précipice et d'où la tête doit tourner aux plus fermes quand leur vue plonge dans la profondeur de cet abîme.»



Le lecteur aura reconnu les maisons de la Grand-Rue, et l'impression qui avait saisi déjà William Coxe... Dans la suite de son texte, Raoul-Rochette rejette toute la ville avec une sorte de rage inquiète. Il ne ressent que vide et laideur dans l'architecture, dans la pauvreté de la population, dans la vie sociale; la dévotion même du peuple, il la trouve excessive, bornée. On s'étonne de ces réactions chez un catholique conservateur et ami des premiers romantiques. Le revival médiéval et le goût du fantastique qui inspirent ses contemporains, il n'en voit rien à Fribourg, contrairement à d'autres voyageurs. Il projette sur la ville l'impression poignante que lui suggèrent la situation historique et économique du canton dans les années qui ont suivi la Révolution et la Restauration, les luttes religieuses, la chute d'Ancien Régime qui lui paraît paralyser la vie publique et la société.

Raoul-Rochette semble avoir transmis sa vision sombre et son sentiment d'abîme à un autre historien, Jules Michelet, qui sera, au Collège de France, son collègue brillant et combatif. Déjà célèbre pour son *Histoire de France* lorsqu'il passe à Fribourg en août 1843, lors de l'un de ses nombreux voyages en Suisse, Michelet rencontre des lettrés et des hommes politiques, les écoute et partage leurs questions. Dans son *Journal*, resté à peu près inexploité avant sa publication en 1959, il note les impressions que suscite chez lui le paysage, dont il fait le symbole de la vie sociale et religieuse, des luttes qui déchirent les habitants. Il écrit: «Regardant sans trop de vertige ces affreux abîmes, le serpent de la Sarine rudement tordu, la ville descendant en rangs serrés de maisons sur son roc...», nous plongeant dans le regard romantique et dans le paysage romantique, loin du goût du pittoresque et de la scène de genre. Les émotions apprises de la culture des Lumières sont remplacées par une vision dramatique, où l'extériorité du paysage donne à voir les conflits intérieurs. Le religieux envahit tout le

«Fribourg
n'est pas une ville
avec un paysage
autour d'elle
(comme un vêtement
autour d'un corps),
Fribourg est
une ville-paysage.»

Jacques Thévoz, 1955

Antoine Drulin, ◀
*Terrasse de
l'Hôtel
Zaebringen,*
lithographie de
Bader. Musée
d'art et d'histoire
Fribourg,
inv. 10100.

Eugène Cicéri ▶
(1813-1890), *Vue
générale de
Fribourg du
nord-est,
au-dessus du
Pont suspendu,*
lithographie
coloriée. Musée
d'art et d'histoire
Fribourg,
inv. 10416.



champ, même si Michelet prétend circonscrire le domaine de la religion, du moins le pouvoir de ses officiants. Les méandres de la rivière sont lus comme le *serpent* de la Bible, l'Église et les prêtres sont partout, le péché rôde, la crédulité domine: «La ville improbable, absurde, la ville du vertige», dit-il dans une formule saisissante avant de noter une image qui offre une nouvelle variation sur le thème de la chute: «Le miracle habituel dans les ex-voto des chapelles, c'est de tomber sans se tuer, soutenu par la Vierge.»

Michelet a-t-il vu un ex-voto à la chapelle de Lorette, qu'on lui a fait visiter? Plus certainement, il a lu les *Impressions de voyage* en Suisse qu'Alexandre Dumas père avait publiées en feuilleton entre 1833 et 1837, où se trouve l'anecdote. Dumas décrit quatre ex-voto dont il aime la «naïveté»; admirateur des frères Grimm et de Hoffmann, il ne fustige pas la crédulité populaire et y pressent au contraire l'esprit des contes familiers, une authenticité plus profonde. Le quatrième ex-voto représente un enfant qui tombe de la falaise, dont la chute est amortie par les ailes d'un ange. L'écrivain recopie la longue inscription placée sous le dessin, qu'il donne à lire, écrit-il, «dans toute sa pureté», avant de se faire montrer le lieu où l'enfant serait tombé «d'une hauteur de quatre-vingt pieds à peu près». Dumas manifeste son art de conteur dans ce tissage subtil du récit, où il évoque les légendes populaires tout en faisant une lecture historique, *réaliste*, de l'inscription et du miracle. Conférant au dessin de l'ex-voto une fonction de *mise en abîme*, il fait du paysage esquissé sur la feuille de métal l'emblème du paysage de cette ville «gothique et sévère qui vous reporte, à travers les siècles, à des temps de croyance et de féodalité». Le caractère médiéval de la ville en est accentué:



«C'est du milieu de ce pont [le pont de Saint-Jean] qu'il faut se retourner, regarder Fribourg, s'élevant en amphithéâtre comme une ville fantastique: on reconnaîtra bien alors la cité gothique, bâtie pour la guerre, et posée à la cime d'une montagne escarpée comme l'aire d'un oiseau de proie; on verra quel parti le génie militaire a tiré d'une localité qui semblait bien plutôt destinée à servir de retraite à des chamois que de demeure à des hommes, et comment une ceinture de rochers a formé une enceinte de remparts. A gauche de la ville, et comme une chevelure rejetée en arrière, s'élève une forêt de vieux sapins noirs poussant dans les fentes des rochers, d'où sort, comme un large ruban chargé de la maintenance, la Sarine aux eaux grises, qui serpente un instant dans la vallée, et disparaît au premier détour.»

Superbe décor de roman historique, qu'on pourrait croire sorti d'un récit de Walter Scott, dont Dumas avait fait l'un de ses modèles littéraires... Dans l'édition illustrée de ses *Impressions de voyage* parue à Paris en 1853-1854, le chapitre sur Fribourg est accompagné d'une lithographie de Lancelot (p. 53). Le point de vue choisi place le lieu d'observation au sud-est, non loin du Pont du Milieu; l'artiste augmente l'effet d'éloignement des

Karl et Bernhard Eglin, *Le Grand pont suspendu à Fribourg*, v. 1839, lithographie. Musée d'art et d'histoire Fribourg, inv. 10155. ◀

Mathias Gabriel Lory (1784-1846), *Vue du Pont suspendu vers l'est*, v. 1834-1840, aquarelle. Musée d'art et d'histoire Fribourg, inv. 2004-170. ▶





◀ Domenico Quaglio (1787-1837), *Freiburg in der Schweiz*, 1820 (?), lavis. Kupferstichkabinett, Staatliche Museen zu Berlin, inv. SZ 4.

▶ Domenico Quaglio, *Freiburg in der Schweiz*, 1826, huile sur toile. Kurpfälzisches Museum, Heidelberg, inv. L 165.



maisons du Bourg, sur le haut de l'image, allonge les segments de la falaise et les sépare par l'alternance de lumière et d'ombre, dramatisé les contrastes, accentue la hauteur des rochers. La figure répond à l'image d'une cité-forteresse telle qu'on pouvait en effet la tirer d'une lecture de Walter Scott, voire même des romans gothiques du début du siècle.

Un autre élément significatif doit être relevé dans la description et dans la gravure: le choix d'un point de vue que le cinéma appellera *en contre-plongée*, et qui constitue le second dispositif visuel caractéristique de l'histoire du regard sur le paysage de Fribourg. A l'inverse du vertige et de la vue plongeante, qui appellent des idées de chute, la vision de bas en haut exprime plastiquement un mouvement d'élévation. Le regard monte, s'attarde sur les reliefs de la falaise, les étages des maisons et les appentis de bois qui y sont accolés, glisse sur la pente prononcée des toits, rencontre au loin la tour de Saint-Nicolas, que la perspective rend plus haute encore, jusqu'à presque toucher le ciel...



Il faut bien avouer pourtant que la gravure sur bois de Lancelot ne témoigne pas d'un grand talent ni de beaucoup d'originalité. Avant lui, un artiste plus sensible et plus doué avait donné des falaises de la Sarine, vues d'en bas, des vues insurpassables. Dans un ouvrage paru en anglais et en français en 1836, en deux forts volumes, sous le titre *La Suisse pittoresque*, l'écrivain William Beattie décrivait la Suisse avec une attentive précision. La ville de Fribourg est présentée au tome II, dans une approche plus sobre que celle de Dumas, mais marquée d'un regard comparable. La topographie de la ville, écrit Beattie, son caractère extérieur, en font «l'une des plus pittoresques qu'il y ait en Europe, et la plus remarquable de la Suisse». Trois gravures dues à William Henry Bartlett accompagnent le chapitre. Pour l'une (ci-dessus à g.), le dessinateur a adopté un point d'observation proche du pont de Saint-Jean, donc une vision de bas en haut, et a construit en élévation le haut du Stalden, les falaises et le rang de maisons du Bourg, plaçant la tour de la cathédrale en plein centre. L'éclairage, infiniment plus nuancé que chez Lancelot, apporte aux façades, dans une poussière lumineuse presque palpable, la caresse du soleil déclinant. Au bas de l'image, au premier plan, on voit une femme remonter de la berge où elle a fait sa lessive; quelques personnes passent sur le pont, dont les arches allongent leur ombre sur la surface de l'eau. En haut, les innombrables fenêtres des bâtiments, tournées vers le spectateur,

[de gauche à droite]

William Henry Bartlett (1809-1854), *Freyburg*, 1836, taille-douce, colorié. Musée d'art et d'histoire Fribourg, inv. 10045.

William Henry Bartlett, *Freyburg*, 1836, taille-douce. Musée d'art et d'histoire Fribourg, inv. 10063.

Charles Francis Annesley (1787-1863), *Vue de Fribourg du Palatinat*, avant 1829, plume et lavis de sépia. Musée d'art et d'histoire Fribourg, inv. 8162.



sont comme des yeux, certains endormis déjà, d'autres ouverts à la beauté de cette fin d'après-midi. Plus ou moins fortement dessinés sur le ciel, des clochers nombreux ponctuent le paysage, conférant une profondeur à l'image; leurs bulbes se répondent comme des notes accrochées sur une portée.

Dans cette première gravure, l'équilibre des rapports spatiaux paraît plus important que l'élévation, pourtant bien marquée. Il n'en va pas de même de la seconde (p. 66, image de droite), où le point de vue cadre depuis l'ouest la longue courbe des maisons, de l'hôtel de ville jusqu'à la Samaritaine. Vive, la lumière éclabousse les façades et les falaises, alors que le quartier de la Neuveville et la Sarine restent dans l'ombre. Un dynamisme ascendant s'empare des plans verticaux: les rochers semblent grimper à l'assaut des façades en strates superposées; une élongation tire vers le haut les maisons depuis leurs fondements jusqu'aux greniers; la falaise incurvée, sous la porte de Bourguillon, monte comme une vague géante frangée d'une écume végétale; un contrepoint de tours de garde s'élève dans le lointain, à la façon de lances pointées vers le ciel. Ce tropisme ascensionnel comporte une signification historique.

Dans les dessins suisses de Bartlett, comme Fribourg les hautes Alpes elles-mêmes sont traitées à la ressemblance des architectures gothiques, gloires de pierre soulevées au-dessus de la terre, colonnes immenses élancées vers les voûtes, profusion de tourelles, clochetons, arcs, fenêtres, toutes figures traitées dans l'élévation; c'est l'effusion de la lumière devenue matière vivante qui confère l'unité à la prolifération des formes. La tour de Saint-Nicolas, qui règne sur le tiers gauche de l'image et magnifie la longue et élégante diagonale formée par les toits, constitue la signature de ce gothique urbain: placée en retrait, séparée de son porche, de sa nef et de sa toiture, maintenue dans l'ombre comme une apparition, elle est pure élévation et se dresse vers le ciel en s'amincissant d'étage en étage, jusqu'aux fines pointes dentelées qui la couronnent.

La *gothicisation* du paysage urbain fribourgeois avait trouvé, avant Bartlett, une expression remarquable dans une peinture de Domenico Quaglio (p. 65), artiste reconnu, dans les années 1820-1830, comme le peintre qui avait su redonner au dessin d'architecture ses lettres de noblesse. On l'avait surnommé le Canaletto du nord, le désignant ainsi comme le maître des *vedute* romantiques. Il avait parcouru l'Europe pour découvrir les grandes réalisations du gothique, cathédrales, châteaux, villes, dont il fit des dessins, et souvent des tableaux. A Munich où il vécut, à la cour de Louis I de Bavière, il fut aussi chargé de la peinture des décors de théâtre, auxquels il savait donner une puissance architectonique remarquable. Architecture et théâtralité: cette double compétence s'exprime superbement dans sa vue de Fribourg. Le pont du Milieu occupe tout le premier plan, dans un élégant mouvement prolongé par le parapet incurvé, que souligne un long trait de lumière et que rythme l'arche double reflétée dans l'eau. Cette affirmation de l'horizontalité soutient et porte le puissant effet d'élévation

«J'ai vu
des bonshommes
d'esprit simple
contempler
avec émotion,
au tomber du soir,
la tour
de la cathédrale
bleuissante
dans la symphonie
de couleurs
qui éclate des ravins
de la Sarine
et se prolonge
jusqu'aux collines
et aux remparts.»
Léon Savary, 1929

Joseph William
Turner
(1775-1851),
Fribourg:
the convent Vale,
vue de Fribourg
vers le nord-est,
v. 1841,
aquarelle.
Tate Collection,
Londres,
inv. D33553.



qui enlève la falaise vers le haut. La structure du tableau est au service d'une pensée gothique du monde, réinterprétée par un esprit romantique. Toutes les formes se tendent vers le ciel; la lumière éblouissante semble émaner de la falaise elle-même et de quelques façades; au-dessus d'elle, détachée sur le fond du ciel, la tour de la cathédrale, comme le berger, veille sur son troupeau serré de toits pentus et de minces clochetons.

Cette vue peinte par Quaglio a été gravée à plusieurs reprises par divers artistes, et largement diffusée dans les portefeuilles de *vedute* qui étaient achetées à l'époque romantique par les amateurs de voyage en Suisse. Marquant picturalement l'origine d'un moment essentiel dans l'histoire du regard sur le paysage au XIX^e siècle, elle illustre admirablement, tout comme les gravures de Bartlett, la vision en élévation. Elle exprime une pensée de la force combattante, de la pulsion ascendante, capable de compenser les angoisses du vertige et de la chute qu'entraîne la vue plongeante.



Cette dernière pourtant n'a pas toujours été associée avec des émotions négatives. La dénomination même de *vue plongeante*, si elle est pertinente s'agissant des textes de Coxe ou de Michelet que j'ai cités, ne l'est pas toujours dans l'iconographie de la ville, où l'on parlerait plus volontiers de point de vue dominant ou de vue aérienne. Regardons un instant les dessins effectués par John Ruskin lors de ses séjours à Fribourg de 1854 et surtout 1856: ce sont pour la plupart des vues aériennes, dispositif qui caractérise absolument Fribourg parmi les dessins que Ruskin a faits des villes suisses. En plus du fait qu'il restitue plastiquement la topographie du site, le regard d'en haut permet à Ruskin de faire voir des détails dans lesquels il condense le charme médiéval qu'il appréciait tant à Fribourg: la toiture gondolée et la structure un peu branlante du pont de Berne, une étroite place prise entre les maisons avec sa fontaine, une balustrade de bois sous une charpente, une échauguette à l'angle d'un

rempart, la disposition irrégulière des fenêtres sur une façade...

Tout à l'inverse, la vue aérienne a permis aussi le déploiement de vastes panoramas, tels ceux de Joseph-Emmanuel Curty, petit-maître fribourgeois auteur de nombreuses vues de la ville au début du XIX^e siècle. Je voudrais pourtant aborder ce troisième dispositif de vision en étudiant non le regard du peintre, mais celui du voyageur; et non pas le regard de l'aigle qui observe le paysage avec une sorte d'œil absolu, mais celui qui découvre les choses par étapes et paliers de manière toujours inachevée.

Dans son chapitre sur Fribourg, William Beattie suggère aux voyageurs d'arriver par la route de Berne, qui offre «la manière la plus pittoresque» de s'approprier le paysage de la ville. «Les yeux découvrent successivement»,

«Fribourg a surtout été célébrée par les peintres et les graveurs: les faiseurs d'images coloriées et les maîtres, des tailleurs de bois du XV^e siècle à Turner et à August Macke, ont mis des siècles à lui tourner tout autour, à la découvrir chaque fois renouvelée.»
Michel Terrapon, 1975

Joseph William Turner, *Vue de Fribourg de l'est*, 1841, crayon et aquarelle. Tate Collection, Londres, inv. D33558.

Joseph William Turner, *Vue du couvent de la Maigrange vers le nord-ouest*, v. 1841, aquarelle. Tate Collection, Londres, inv. D33546.



écrit-il, «comme sur un tableau qui se déroulerait peu à peu», les maisons, les églises, les couvents, toute la ville entourée par ses remparts sinueux et blottie sur son rocher selon «une physionomie si originale». Ce point de vue et cette présentation du site à travers un regard qui parcourt l'étendue de droite à gauche sur 180 degrés, du château de la Poya aux gorges du Gottéron, montant et descendant pour se plier au relief, ont fait fortune dès lors qu'ils ont été repris par John Murray dans son *Hand-Book for travellers in Switzerland...*, dont la première édition parut en 1838:

«*The appearance of Freyburg from the Berne road is singularly striking and picturesque, as the road, winding round the shoulder of the steep hill overlooking the valley of the Saarine, brings the traveller suddenly in view of its antique battlements and numerous towers, crowning the summit of a precipitous rock on the opposite side of the gorge. [...]*

*Many of the houses stand on the very edge of the precipice overhanging the river, and their quaint architecture, the long line of embattled walls stretching up hill and down dale, varied by the chain of feudal watch-towers, and gateways of the ancient fortifications which still exist in a perfect state, together with the singular and romantic features of the gorge of the Saarine, give the distant view of the town an aspect different from that of any other in Europe.»**



A cette époque où naissent les grands guides modernes (pour la Suisse, Murray paraît en 1838, Joanne en 1841, Baedeker en 1844), le texte conduit encore le regard du voyageur d'une manière détaillée, presque exhaustive, à travers l'espace développé devant ses yeux, ou devant ceux de son imagination; il se présente comme le récit d'une expérience accomplie par l'auteur et proposée à d'autres. A vrai dire, ni Beattie ni Murray n'*inventent* ce point de vue, qui faisait déjà partie, dans les années 1830, des *must* du voyage pour les amateurs de pittoresque suisse: on en trouve la mention au tome II du *Manuel du voyageur en Suisse* de Johann Gottfried Ebel, dont l'édition française de 1805 fut la bible des touristes romantiques pour plus de trois décennies. Mais le guide anglais prend en charge rhétoriquement le vaste déploiement du regard qu'Ebel ne faisait que mentionner, revendique la beauté nouvelle découverte dans la topographie tourmentée du site, oriente les émotions du spectateur en les nommant. Il nous fait connaître aussi les valorisations auxquelles s'attachaient les voyageurs britanniques de ces années-là: la picturalité du paysage (pour traduire quasi étymologiquement le *picturesque*, ce côté jardin anglais démultiplié et transporté dans les Préalpes) est l'une d'elle; le goût du passé médiéval dans sa bizarrerie et sa sauvagerie en est une autre. L'intérêt pour le génie civil moderne, les voies de communication facilitant le commerce et les échanges, en est une troisième, que Fribourg, en 1838, exhibe sous la figure du pont suspendu inauguré en grande pompe quatre années plus tôt, qui jette un trait

*«L'aspect de Fribourg depuis la route de Berne est particulièrement saisissant... Au fin bord du précipice, nombre de maisons surplombent la rivière; leur architecture pittoresque, la longue ligne des remparts (...) rythmée par la chaîne des tours de guet féodales et les portes des anciennes fortifications (...) donnent à la ville, vue de loin, une allure unique en Europe.»

Frederick Crawley, Le quartier de la rue des Forgerons vu du nord, 1854 ou 1856, daguerréotype. The Ruskin Foundation, (Ruskin Library, Lancaster University), inv. RF Dag 81.

John Ruskin (1819-1900), Vue du quartier de la rue des Forgerons du nord-est, 1854 ou 1856, crayon, encre, aquarelle et gouache. Fitzwilliam Museum, Cambridge, inv. No. 614B.



entre les deux rives de la Sarine. Murray le décrit avec un luxe de détails, lui consacrant plus de 70 lignes. Quelle différence avec Alexandre Dumas qui, en 1832, regrettait qu'on s'apprêtât à défigurer le paysage en construisant «cette espèce de balançoire en fil de fer qu'on appelle un pont suspendu»!

En fait, sous le regard des voyageurs, le pont suspendu s'intègre très rapidement au paysage qu'il magnifie – comme le fera le second pont, ouvert en 1841 au-dessus des gorges du Gottéron. Bartlett montre le pont de Zaehringen dans sa troisième gravure: si mince soit-il, il constitue le cœur de la gravure, attirant le regard au centre supérieur droit à partir duquel tout un pan de l'image s'organise.



William Turner a esquissé la mince ligne du pont du Gottéron dans l'une des aquarelles qu'il a peintes à Fribourg, bien que la vingtaine de dessins que le grand artiste a exécutés lors de son séjour en été 1841 ne ressemblent à aucune autre œuvre. Les dessins de Turner, tracés à la plume et aquarellés sur le motif, rejettent le réalisme des *vedute* au profit de ce que John Hayman a nommé la «vue encyclopédique». Turner ne nie pas le rôle du point vue panoramique, mais il le diversifie et l'enrichit, lui conférant la capacité irréaliste de structurer la topographie, de révéler dans le paysage une géométrie cachée; à chaque fois, c'est une leçon de composition. Il lui accorde aussi de permettre une sorte d'inventaire des objets du monde visible. La plume rapide et nerveuse note la fuite des lignes, esquisse par saccades la descente des toits en escalier, les redans d'un rempart qui dégringole dans la pente, les volutes d'un bouquet d'arbres, la pointe des tours, l'arche d'un pont, la sinuosité d'un chemin... Les lignes et les moments forts du paysage sont souvent redoublés en vue de créer des logiques plastiques. Les couleurs de l'aquarelle viennent donner à ces ensembles une force neuve, sans souci des contours des objets, ouvrant l'espace dans la profondeur et appuyant la morphologie du relief pour créer des contrastes de lumière diffuse, jaune ou orangée, et d'ombres bleues ou brunes. Par la seule courbure du blanc, des architectures apparaissent dans les parties de la feuille laissées en épargne.

L'usage que fait Turner des météores (nuages, lumières, orages anticipés, brumes, bleus du ciel), ici comme dans toute son œuvre tardive, aspire le spectateur dans l'image et dans le paysage, le chahute d'un plan à l'autre jusqu'à l'infini. Toutes les sensations éprouvées par les voyageurs, le vertige, l'élévation, l'élargissement du cœur dans la respiration profonde du panorama, sont rassemblées dans ces admirables vues de Fribourg, dont Michel Terrapon a donné un très beau commentaire dans son livre *Fribourg, Aquarelles du dix-neuvième siècle*: «Personne plus que Turner n'a su identifier Fribourg à une âme aspirant aux espaces infinis, et craignant en même temps des cataclysmes qui l'anéantiraient.»

«Après un peu
de campagne
et les ponts
– les sous-ponts –
une porte gothique
vous accueille.
Brusquement,
comme disait
Claudel, vous vous
trouvez en plein
troisième acte des
Maîtres Chanteurs de

Nuremberg.»
Charles-Albert
Cingria, 1945

John Ruskin, ◀
Towers of
Fribourg, 1854,
aquarelle.
British
Museum,
Londres.

John Ruskin, ▶
Vue de Fribourg
de l'est, 1854 ou
1856, crayon,
encre, aquarelle
et gouache.
The Ruskin
Foundation,
(Ruskin Library,
Lancaster
University),
inv. RF 1284.



Study for Section of Freiburg
(in Italy) 1856. Revised 1879. Whittier

Le regard des hommes ne se maintient pas longtemps à ces intensités émotionnelles. Les éditions successives des grands guides modernes – contemporains du dernier Turner – se chargeront de domestiquer le vertige, de tempérer l'élévation, de réduire au mesurable l'ouverture du champ. Ils inventeront pour cela un dispositif particulier, aimable et presque toujours praticable, apte à fournir aux touristes une jouissance modérée des leçons d'abîme que dispense le paysage de Fribourg: ce dispositif, c'est la promenade, manière de goûter au paysage en mouvement. L'indication de parcours de promenades dans les guides date du *Manuel du voyageur en Suisse* (1805), qui en propose quelques-unes pour chaque ville ou site particulier. Ebel, dont l'ouvrage marque le passage du voyage aristocratique au voyage bourgeois, fut l'un des plus fervents promoteurs de la marche et des déplacements à pied, caractéristiques du romantisme européen. Après lui, la plupart des guides intégreront des promenades dans leur présentation des sites, mis à part Murray, dont la majorité des clients, persuadés sans doute que la marche les rabaisserait, continuent de se déplacer en voiture. A Fribourg, le *Manuel du voyageur* de Carl Baedeker, dans son édition en français de 1852 (traduite sur la 4^e édition allemande) indique une promenade d'une manière qui a pu paraître à certains désinvolte: «Pour remplir convenablement une heure», écrit-il avant de proposer de partir des Places et de faire le tour de la ville en passant par les deux ponts suspendus. En fait Baedeker, comptant que le touriste allemand est jeune et bon marcheur, mesure avec précision le temps disponible, puisque le temps est devenu l'une des données fondamentales du voyage. A Berne, il proposera de même une promenade d'une heure à «l'étranger dont le temps est précieux»...



La promenade canonique de Fribourg sera fixée par Adolphe Joanne dans son *Itinéraire descriptif et historique de la Suisse*, ancêtre des Guides bleus. Dans la magnifique édition de 1865 (la quatrième depuis 1841), pourvue de cartes coloriées, de panoramas dépliant et de gravures, Joanne introduit la présentation de «Fribourg et environs» par un *Nota Bene* que je voudrais

donner à lire: «*N.B.* Une demi-journée suffit pour visiter Fribourg. On descendra de la gare à la cathédrale, puis au pont suspendu. Ce pont traversé, on passera sur le pont du Gotteron, et, près du hameau de Bourguillon, on tournera à dr. pour gagner la chapelle de Lorette, d'où l'on descendra par des escaliers à l'arsenal; là, prenant à g., on franchira la Sarine sur le pont de pierre, et l'on montera à l'hôtel de ville, d'où l'on se rendra à la gare [...]. Dans cette promenade, on voit Fribourg sous ses aspects les plus pittoresques. – On ne doit pas manquer d'entendre l'orgue de la cathédrale.»

Voici que l'abîme est apprivoisé, que tout semble heureusement prévu. Le vertige qui glace le cœur, le promeneur l'éprouvera à coup sûr au passage des ponts suspendus, auxquels le guide consacre d'ailleurs les deux gravures

Esthète contemplatif,
John Ruskin ne se
souciait pas de
boucler le tour du
monde en 80 jours,
mais – comme
Phileas Fogg avec
Passepartout –
il voyageait
avec un valet
particulièrement
dégourdi.
Frederick Crawley
maîtrisait en effet,
outre les problèmes
d'intendance,
les manipulations
complexes de
la photographie
à son berceau.
C'est lui qui réalisa
pour son maître
ce daguerréotype
de Fribourg.

Frederick
Crawley,
Le quartier de
l'Auge,
1854 ou 1856,
daguerréotype.
The Ruskin
Foundation,
(Ruskin Library,
Lancaster
University),
inv. RF Dag 108.

John Ruskin,
Vue de la Balme
et du quartier
de l'Auge du
nord-est,
v. 1859, crayon,
aquarelle et
gouache.
British Museum,
Londres.



Freiburg.
Sketch for
etching of 1859
signed (1879) Ruckert

de Fribourg; le sentiment d'élévation, la vue du haut rocher médiéval voué au combat et à la prière, sont agencés au pont de Saint-Jean; des Places, de la montée de Bourguillon, de Lorette, le touriste pourra jouir des panoramas les plus vastes... Dès lors que le chemin de fer sera arrivé à Fribourg (la gare a été construite en 1862), la promenade de Joanne proposera pour des générations de voyageurs la jouissance calibrée de la ville-paysage, qu'on verra des divers points de vue que la nature et le génie de l'homme ont ménagés. A chacun alors, dans le court laps de temps proposé à la contemplation par la rationalisation moderne du voyage, de savoir ouvrir son regard, capter les vibrations de la lumière, se montrer sensible à un site urbain exceptionnel, à un paysage souvent décrit mais toujours surprenant.

Ces couches de l'archéologie du regard, parfois successives, souvent entremêlées, le promeneur d'aujourd'hui doit aussi apprendre à les retrouver pour jouir pleinement du paysage de la ville et le comprendre mieux. Replacées dans une mémoire devenue *vive*, animées par les interrogations de notre propre regard, les strates anciennes deviennent les facettes de notre présent, les figures multiples de nos émotions.

«Dans
le monde entier
il n'est pas,
je crois, de contrée
mieux disposée
pour faire ressortir
ce pouvoir
divinatoire
de l'imagination
que celle
qui s'étend
aux alentours de
Fribourg du côté
de Berne.»

John Ruskin, 1860

John Ruskin,
L'hôtel de ville,
1835, crayon et
encre,
The Ruskin
Foundation,
(Ruskin Library,
Lancaster
University),
inv. RF Dag 108.