

DER REISENDE UND SEINE WELTEN

Worin besteht unsere Freude an der Landschaftsmalerei? Zum einen bewundern wir die Kunst des Malers auf dem Zeichenblatt oder der Leinwand, zum anderen weckt ein schönes Landschaftsbild unsere Sehnsucht nach dem, was es darstellt. Wir möchten diese Landschaft aufsuchen, uns in ihr verlieren, sie zumindest durchstreifen. Der Wunsch, das Bild gegen die Welt zu vertauschen, wurde nie so intensiv empfunden wie in dem Zeitraum, der vom Ende der 1760er Jahre bis in die 1830er Jahre dauerte. Die Empfänglichkeit für Landschaftsdarstellungen war damals besonders ausgeprägt, so dass man diese Periode als Jahrhundert der Landschaft bezeichnen könnte. Eines der Kennzeichen dieser Zeit war die zugleich imaginäre und tatsächliche Nähe zwischen Landschaft und Garten, wie die in ganz Europa anzutreffende Gestaltung von Landschaftsparks in Art des «landscape gardening», aber auch die von der chinesischen Landschaftsarchitektur beeinflussten Bauten zeigen, die gelegentlich als «ornamental farms» bezeichnet werden.

Wollte man die Entstehung dieser Annäherung zwischen Landschaft und Garten darlegen, müsste man sich in die Anfangszeit der Moderne begeben, als ein neues Interesse für die Natur, ihre Schönheit und ihre Rätsel aufkam und sich zugleich die Verfahren zur Landvermessung und zur rationalen Darstellung des Raums entwickelten. Die zunehmende Beliebtheit der Landschaft in der europäischen Malerei ist mit dieser doppelten Innovation verbunden: Indem die Maler der Renaissance eine nach den Gesetzen des Schönen neu komponierte Natur entwarfen, indem sie zudem die Bildgründe sinnvoll von einem Blickpunkt aus organisierten, setzten sie eine Bewegung in Gang, in der die Landschaftsmalerei zu einer bedeutenden Gattung wurde. Gleichzeitig entwickelte sich eine Gartenkunst, die zum einen auf dem Willen, die Natur durch Architektur und Geometrie zu verschönern, zum anderen auf dem Wunsch begründet war, eine Intimität *mit* und *in* der Welt der Pflanzen, der Gewässer, der Erde und der Himmelserscheinungen zu genießen. Dieses doppelte Verlangen und die imaginären Gebilde, die es begleiteten, trafen in den Gärten der Renaissance aufeinander, deren Raum so konzipiert war, dass er der Anschauung diene und zugleich den Spaziergang zu einem sinnensfreudigen Lustwandeln machte.

Während der gesamten Moderne werden somit Garten und Landschaft einander entgegengesetzt und mitein-

LE VOYAGEUR ET SES MONDES

De quoi est fait le plaisir que nous prenons à la peinture de paysage ? Certes nous admirons l'art du peintre dans le dessin ou sur la toile ; mais un beau paysage nous fait aussi désirer le monde qu'il représente. Nous voudrions en faire notre séjour, nous y perdre, le parcourir au moins. Ce désir de passer de l'image au monde ne fut jamais éprouvé avec tant de force que durant le long *entre-deux-siècles* qui commença à la fin des années 1760 et se prolongea jusqu'à dans les années 1830. La sensibilité aux paysages fut alors particulièrement vive, au point qu'on a pu dire que cette période fut le siècle du paysage. L'une des caractéristiques de l'époque fut la proximité, à la fois imaginaire et effective, entre paysage et jardin : en témoignent la réalisation de parcs paysagers dans l'Europe entière, à la manière du *landscape gardening*, de même que ces constructions qu'on a nommées parfois des « fermes ornées », influencées par l'art chinois du paysage.

Si l'on voulait retracer la genèse du rapprochement entre paysage et jardin, il faudrait remonter au seuil de l'âge moderne, lorsqu'apparut un intérêt nouveau pour la nature, pour sa beauté et ses énigmes, en même temps que se développaient des techniques propres à mesurer l'espace par l'arpentage et à le représenter rationnellement. L'essor du paysage dans la peinture européenne est alors associé à plusieurs innovations. D'une part, en donnant à voir une nature recomposée selon les règles du Beau, mais aussi en organisant rationnellement les plans du tableau à partir d'un point d'observation, les peintres de la Renaissance initièrent un mouvement qui allait faire du paysage un genre pictural de première importance.

À la même époque se développa un art des jardins appuyé à la fois sur la volonté d'embellir la nature en lui imposant l'empreinte d'une architecture et d'une géométrie, et sur le désir de goûter une intimité avec et dans le monde des plantes, des eaux, de la terre, des météores. Ces désirs jumeaux, et les formations imaginaires qui les escortaient, se sont rencontrés dans les jardins renaissants, où l'espace fut conçu pour permettre la contemplation, et tout en même temps pour faire de la promenade une fête des sens. Durant toute la modernité, jardin et paysage vont ainsi s'opposer et s'associer. Ils invitent l'homme à une attitude où alternent la maîtrise et l'abandon, l'évasion et le refuge. Dans la nature comme dans l'art, dans le territoire comme dans la représentation, il s'agit, en compo-

ander verknüpft. Sie fordern den Menschen zu einer Haltung auf, in der Beherrschung und Aufgabe, Flucht und Zuflucht abwechseln. In der Natur wie in der Kunst, vor Ort wie in der Darstellung geht es darum, durch die *Komposition* von Landschaftsbildern und Gärten bald weite Ausblicke, bald intime Orte des Glücks und der Abgeschiedenheit in der Art eines fruchtbaren Wettbewerbs einzurichten. Ich möchte diese Frage anhand der Reiseleiter-Illustration während des «Jahrhunderts der Landschaft» untersuchen; damals nahm nicht nur die Zahl der Reisen zu, sondern auch jene der Bücher, die sie schildern, und der Abbildungen, welche die bekannten oder unbekannten, doch stets gerühmten Landschaften darstellen. Der Stoff ist riesig, und ich beschränke mich, um den Werken möglichst nahe zu bleiben, auf zwei Reisen in der Schweiz, die auf der Zusammenarbeit von Schriftstellern und Zeichnern beruhen; solche Gemeinschaftswerke waren typisch für diese Zeit des europäischen Reisens im frühen 19. Jahrhundert, einer Periode, die man «vortouristisch» nennen könnte. Ich wähle zwei Bände aus, die dieselbe Reiseroute zum Inhalt haben, um zu verdeutlichen, wie die Bilder Landschaftswelten schaffen, indem sie die Sichtweisen prägen.¹

Das Glück des Wanderns

Im Jahr 1802 veröffentlichte der Basler Maler und Zeichner Peter Birrmann ein Werk mit dem Titel *Voyage pittoresque de Basle à Bienne par les vallons de Mottiers-Grandval*.² Der in einem eleganten Format à l'italienne herausgegebene Band enthält 36 ungewöhnlich feine Aquatinten in Sepia, jede begleitet von einem Text aus der Feder des Gelehrten und Pastors Philippe-Sirice Bridel, der bereits eine Reisebeschreibung über dieselbe Route veröffentlicht hatte³. Im Band von Birrmann und Bridel sind Bild und Text in einer Art Spirale miteinander verknüpft, indem sie sich abwechselnd aufeinander beziehen sowie weitere Texte und andere Bilder mit einschliessen.

Die erste Radierung des Werkes stellt die Ansicht dar, die der Reisende hatte, wenn er Basel Richtung Westen verliess, um dem Tal der Birs zu folgen (Abb. 175). Der deutlich hervorgehobene Vordergrund markiert die Schwelle, von der aus der Beobachter die Landschaft nach und nach entdecken kann. Jeder Abschnitt ist durch verschiedene, sorgfältig detaillierte Objekte angegeben: das Würfelmuster der Felder, die Gehölze und das Dorf, die wilden Wälder, die geschwungene Linie der Hügel und Anhöhen. Der Weg verbindet diese Räume und lädt das Auge ein, das Bild zu ergründen, die Reise zu beginnen. Das warme Spätnachmittagslicht des Hintergrunds streut ein teils gedämpftes, teils blendendes Weiss auf die

sant les paysages de peinture et les réalisations de jardins, de ménager tantôt de vastes déploiements, tantôt les lieux intimes du bonheur et de la solitude, dans une sorte de discorde féconde. Je voudrais étudier cette question dans l'illustration des ouvrages de voyage, durant ce « siècle du paysage » au cours duquel les voyages se multiplièrent, et avec eux les livres qui les racontaient et les gravures qui donnaient à voir les paysages parcourus, connus ou inconnus mais toujours célébrés. La documentation est immense et je me limiterai, pour rester au plus près des œuvres, à l'exemple de deux livres de voyage en Suisse, dus à la collaboration d'écrivains et de dessinateurs associés dans des entreprises éditoriales typiques de cette période du voyage européen qui pourrait être décrite comme pré-touristique, au début du XIX^e siècle. Je choisirai deux ouvrages qui portent sur le même itinéraire, pour mieux faire comprendre comment l'illustration viatique crée des mondes paysagers en façonnant les manières de voir¹.

Les bonheurs de la promenade

En 1802, le peintre et dessinateur bâlois Peter Birrmann fit paraître un ouvrage intitulé *Voyage pittoresque de Basle à Bienne par les vallons de Mottiers-Grandval*². Édité dans un élégant format à l'italienne, le livre contient 36 gravures au lavis de bistre d'une extrême finesse, chacune accompagnée d'un texte dû à Philippe-Sirice Bridel, homme de lettres et pasteur qui avait écrit un voyage décrivant ce même itinéraire³. L'image et le texte ont dans l'ouvrage de Birrmann et Bridel un rapport en spirale, revenant tour à tour l'un sur l'autre et incluant d'autres textes et d'autres images.

La première gravure de l'ouvrage représente la vue qu'avait le voyageur à la sortie de Bâle vers l'ouest, en remontant la vallée de la Birse (ill. 175). Un premier plan clairement indiqué marque le seuil d'où l'observateur peut découvrir le paysage par étapes successives, chacune signalée par des objets diversifiés, avec un soin extrême des détails : le damier des champs, les bosquets et le village, les forêts sauvages, la ligne sinueuse des reliefs. La route relie ces espaces et invite l'œil à pénétrer dans l'image, à commencer le voyage. Une lumière chaude de fin d'après-midi, venue de l'arrière-plan, disperse les flaques d'une clarté tantôt tamisée, tantôt éclatante sur les cumulus d'été et sur les entablements de la chaîne jurassienne, qui ferment la coulisse dans le fond de l'image. On reconnaît l'influence du Lorrain, le maître du grand paysage classique, mais aussi l'exactitude topographique caractéristique de Birrmann, et appréciée par les lecteurs des ouvrages de voyage.



175 **Franz Hegi** (1774–1850)
nach einer Zeichnung von / d'après
un dessin de **Peter Birmann**
(1758–1844)
In der Gegend von Münchenstein /
Environs de Münchenstein, 1802
Bibliothèque cantonale et universi-
taire, Lausanne

sommerlichen Kumuluswolken und die Höhen der Jurakette, welche die Kulisse abschliessen. Man erkennt hier den Einfluss Lorrains, des Meisters der grossen klassischen Landschaftsmalerei, aber auch die für Birmann typische topografische Genauigkeit, die von den Lesern der Reiseführer geschätzt wurde.

Das letzte Bild des Buches ist eine Ansicht des Bielersees, an dem die Reise zu Ende geht (Abb. 176). Sie gehorcht denselben gestalterischen Regeln und zeigt den gleichen Aufbau wie die erste Landschaft des Reiseführers. Von der ersten bis zur letzten Vedute und unter Berücksichtigung der paar anderen, die über den Band verstreut sind, liefert die *Voyage* Variationen über das Thema des Fernblickes, der sich von einer Wegrast, einer Terrasse oder einer dominierenden Lage aus bietet, das heisst von jedem Punkt aus, der geeignet ist, den Raum zu beherrschen, und es ermöglicht, die Schönheit der Landschaft zu bewundern. Betrachtet man die Ansicht des Bielersees etwas eingehender, fällt einem die Insel auf, die sich in der Seemitte erhebt, an einem Punkt, zu dem der Blick durch den Bildaufbau und die Lichteffekte geführt wird. Diese Insel, die im Verhältnis zum Massstab der gesamten Darstellung leicht vergrössert wurde, ist die Petersinsel, berühmt geworden durch Rousseaus Besuch 1765 und mehr noch durch den Bericht über diesen Aufenthalt im Fünften Spaziergang der 1782 posthum erschienenen *Träumereien eines einsamen Spaziergängers*. In den

La dernière image du livre est une vue du lac de Bienne, où se termine le voyage (ill. 176). Elle obéit aux mêmes règles plastiques et construit la représentation de la même manière que le paysage initial. De la première *veduta* à la dernière, en comptant les quelques autres qui parsèment l'ouvrage, le *Voyage* propose des variations sur le thème du regard de loin, déployé à partir d'un arrêt sur le chemin, d'une terrasse, d'une position dominante, bref de tout dispositif propice à la maîtrise de l'espace et à la contemplation de la beauté paysagère. Si l'on s'attarde un instant sur cette vue, on est frappé par l'île qui se détache au milieu du lac, en un point vers lequel le regard est conduit par la construction de l'image et par les jeux de la lumière. Cette île – sans doute un peu agrandie par rapport à l'échelle de la représentation – est l'île Saint-Pierre, rendue célèbre par le séjour qu'y fit Rousseau en 1765 et plus encore par le récit qu'il en donne dans la cinquième promenade des *Rêveries*, éditées de façon posthume en 1782. Les rayons du soleil couchant projettent son ombre vers l'avant de telle manière que l'île, posée sur son double assombri, contraste avec l'environnement lumineux et que le spectateur en reçoive le sentiment d'une chose obscure. L'île Saint-Pierre porte une sorte de deuil dans ce paysage et figure graphiquement l'absence de celui qui la rendit célèbre : elle se lit comme un tombeau de Jean-Jacques. Elle rappelle aussi cette autre île où les cendres du philosophe ont reposé pour un temps, et qui fut longtemps le

176 Franz Hegi (1774–1850)
nach einer Zeichnung von / d'après
un dessin de Peter Birmann
(1758–1844)
*Umgebung des Bieler Sees / Environs du
lac de Bienné, 1802*
Bibliothèque cantonale et universi-
taire, Lausanne



Strahlen der untergehenden Sonne wirft die Insel einen grossen Schatten, so dass sie, auf ihr dunkles Doppel gesetzt, einen Kontrast zur hellen Umgebung bildet und vom Betrachter als etwas Finsteres empfunden wird. Sie bringt eine Art Trauer in diese Landschaft und stellt grafisch die Abwesenheit dessen dar, der sie berühmt machte. So lässt sie sich als Jean-Jacques' Grab deuten, erinnert aber auch an eine andere Insel, auf der die Asche des Philosophen eine Zeitlang ruhte und die lange ein echter Pilgerort war: die Pappelinsel im Park von Ermenonville.⁴ Abgesehen vom Kenotaph des Philosophen verweist die Erinnerung an Ermenonville auch auf den Erbauer des Parks, René-Louis de Girardin, Rousseaus letzten Gönner und Verwahrer der Handschrift der *Träumereien*. Der Marquis de Girardin war überdies als Verfasser der 1777 erschienenen Abhandlung *De la composition des paysages*,⁵ hervorgetreten, die im frühen 19. Jahrhundert immer noch viel gelesen wurde. Darin entwickelte er eine Gartentheorie und gab zahlreiche praktische Hinweise an die Grundbesitzer, welche die Umgebung ihres Hauses durch die Anlage eines Gartens oder eines Landschaftsparks verschönern wollten. Im Gegensatz zu den englischen Gartenarchitekten des 18. Jahrhunderts empfahl Girardin, die Topografie und die Merkmale des Geländes zu respektieren. Umso näher lag es für Peter Birmann, sich von Girardins Überlegungen anregen zu lassen, um seinen Leser und Betrachter auf einen Spaziergang durch

lieu d'un véritable pèlerinage, l'île des Peupliers dans le parc d'Ermenonville⁴.

Au-delà du cénotaphe du philosophe, le souvenir d'Ermenonville renvoie aussi à la personne du constructeur du parc, René-Louis de Girardin, dernier protecteur de Jean-Jacques et dépositaire du manuscrit des *Rêveries*. Le marquis de Girardin fut aussi connu comme l'auteur d'un traité publié en 1777, toujours encore très lu au début du XIX^e siècle, intitulé *De la composition des paysages*⁵. Il y propose une théorie des jardins et donne quantité de conseils pratiques aux propriétaires qui voudraient embellir les environs de leur maison par la réalisation d'un jardin ou d'un parc paysager. Au contraire des jardiniers anglais du XVIII^e siècle, Girardin recommande de respecter la topographie et les caractéristiques du terrain. Peter Birmann s'en trouve d'autant mieux autorisé à tirer de sa pensée une inspiration pour emmener son lecteur-spectateur dans une promenade à travers cet admirable parc que deviennent les vallées du Jura dans son livre. Traversées par des rivières capricieuses, occupées autant par des forêts sauvages que par des champs cultivés, parcourues de chemins sinueux, peuplées de maisons isolées et de villages cachés dans les arbres, les vallées dessinées par Birmann offrent au regard du voyageur la riche palette des impressions paysagères : échappées vers les lointains, scènes pittoresques, détails curieux et spectacles sublimes – ces derniers sous la forme du chaos



177 Franz Hegi (1774–1850)
nach einer Zeichnung von/d'après
un dessin de **Peter Birmann**
(1758–1844)
Brücke und Wasserfall in Lauffen /
Pont et cascade de Lauffen, 1802
Bibliothèque cantonale et universi-
taire, Lausanne

den bewunderungswürdigen Park mitzunehmen, zu dem die Juratäler in seinem Buch werden. Von launenhaften Flüssen durchquert, mit wilden Wäldern und bebauten Fluren besetzt, von kurvenreichen Wegen durchzogen, mit einzelnen Häusern und in Bäumen versteckten Dörfern besiedelt, bieten die von Birmann gezeichneten Täler dem Blick des Reisenden eine reiche Palette von Landschaftseindrücken: Fernsichten, malerische Szenen, ausgefallene Details und erhabene Schauspiele – die Letzteren in Form des geologischen Chaos', das die Felsmassen und Klusen des Jura bilden.

Begleiten wir den Maler auf seiner Wanderung, ohne uns jedoch an die Route seiner *Voyage* zu halten. Stattdessen nehmen wir Girardins Abhandlung als Führer und halten kurz in einigen seiner Kapitel an. Wie wir feststellen können, veranschaulichen Birmanns Radierungen die Ausführungen Girardins so gut, dass man denken könnte, sie wären für sie geschaffen worden, oder besser, die Natur hätte die Juralandschaften in vollkommener Entsprechung zu den Ideen des Marquis de Girardin gestaltet... Tatsächlich sind wir bereits unterwegs: Die von mir kommentierten Ansichten entsprechen Girardins zweitem Kapitel mit dem Titel *Über das Gesamte*, das vom Landschaftsarchitekten wie vom Maler fordert, dass «alles ein gesamtes Bilde und alles gut verbunden sei»⁶. Sie entsprechen überdies dem vierten Kapitel *Vom Landschaftsrahmen*, da Birmann die Anleitungen befolgt, die es ermöglichen, «die Blicke und die Aufmerksam-

géologique que présentent les entassements rocheux et les cluses du Jura.

Accompagnons le peintre dans cette promenade, non pas en suivant le parcours géographique que propose son *Voyage*, mais en prenant pour guide le traité de Girardin pour nous arrêter à tel ou tel de ses chapitres. Nous constaterons que les estampes de Birmann les illustrent si bien qu'on pourrait croire qu'elles ont été conçues dans cette intention ; ou plutôt, que la nature a agencé les paysages du Jura en parfaite adéquation avec les idées du marquis de Girardin ... En fait, nous avons déjà commencé cette promenade, car les vues que j'ai commentées répondent au deuxième chapitre du traité intitulé « De l'Ensemble », lequel exige du constructeur de paysage comme du peintre que « TOUT SOIT ENSEMBLE ET QUE TOUT SOIT BIEN LIÉ »⁶. Elles répondent aussi au chapitre IV, « Du Cadre des Paysages », puisque Birmann applique les recettes capables d'« arrêter les regards et l'attention », d'obtenir des effets de « transitions naturelles », et de « mettre dans un juste effet de perspective les lointains »⁷, notamment en posant clairement un premier plan qui apparaisse comme un seuil, sur lequel l'attention s'arrête un instant pour mieux se projeter dans l'image. L'artiste règle admirablement la respiration de l'image entre proximité et horizon : il offre au spectateur l'ample spectacle des lointains, tout en le rendant curieux du proche, des surprises, même menues, que les détours du voyage lui réservent.

178 Johann Jakob Strüdt (1773–1816)
nach einer Zeichnung von / d'après un
dessin de Peter Birmann (1758–1844)
Durchblick an der Birse / Échappée sur la
Birse, 1802
Bibliothèque cantonale et universitaire,
Lausanne



keit auf sich zu ziehen», «natürliche Übergangseffekte» zu erzielen und «dem Hintergrund eine passende perspektivische Wirkung zu geben»,⁷ indem insbesondere ein deutlicher Vordergrund in Art einer Schwelle dafür sorgt, die Aufmerksamkeit kurz zu erregen, damit man sich umso besser ins Bild versetzen kann. Der Künstler regelt den wechselnden Rhythmus des Bildes zwischen Ferne und Nähe in bewundernswerter Weise: Er bietet dem Betrachter das weite Schauspiel des Horizonts, weckt aber zugleich seine Neugier auf das Nahe, auf kleinste Überraschungen, die ihn hinter einer Wegbiegung erwarten könnten.

Die Rahmung der Ansichten ist wesentlich in der Reiseführer-Illustration, da sie zu den konstitutiven Verfahren der europäischen Landschaftsmalerei gehört: Die Landschaft erscheint wie ein Stück Natur, das der Rahmen ausschneidet; durch den Rahmen wird die Welt zum Gemälde. Das Verfahren wird gelegentlich verdoppelt oder vervielfacht, wenn der Illustrator einen durch ein anderes Objekt gerahmten Landschaftsausschnitt hervorhebt. Auf diese Weise werden nicht nur die betrachteten Dinge zum Sujet des Bildes, sondern auch der Akt

L'encadrement des vues est essentiel dans l'illustration viatique, puisqu'il répond à l'une des procédures constitutives du paysage européen : le paysage apparaît comme un morceau de nature découpé par un cadre, à travers lequel le monde se fait peinture. Le procédé est redoublé quelquefois en abîme, lorsque l'illustrateur met en évidence un pan de paysage encadré par un autre objet.



179 Johann Jakob Strüdt (1773–1816) nach einer Zeichnung von /
d'après un dessin de Peter Birmann (1758–1844)
Durchblick an der Birse (Ausschnitt) / Échappée sur la Birse (détail), 1802
Bibliothèque cantonale et universitaire, Lausanne

des Sehens und die Bedingungen, die ihm zugrunde liegen, wie der Blick auf die Brücke und den Wasserfall von Lauffen zeigt (Abb. 177). Das Thema dieser Ansicht wird auf dem Blatt mehrfach variiert, da die beiden nach neuester Mode gekleideten jungen Reisenden im Vordergrund nicht den Wasserfall, der die Aufmerksamkeit des Betrachters zunächst auf sich zieht, anschauen (und mit ihren Gesten auf ihn hinweisen), sondern andere Dinge im oberen rechten Bildbereich ins Auge fassen; indem unser Blick den mit den Fingern gezeigten Richtungen folgt, bewegt er sich im Bild, um dessen Rätsel zu lösen. In seinem Kommentar gibt Bridel dem Reisenden immer wieder den Ratschlag, einen bestimmten Punkt aufzusuchen, um einen Blick zu genießen. Er weist auf die Bedeutung des Rahmens hin, so auch bei der Brücke von Lauffen: «Die Brücke, ihre Stützpfeiler und die benachbarten Gebäude bilden ein Gemälde...», schreibt er und benutzt damit eine Formulierung, die typisch ist für die *Souveränität des Sichtbaren*, welche die Reisenden der Spätaufklärung zugleich bezaubert und täuscht. Man ist hier der Mehrdeutigkeit und dem Anspruch des Begriffs des «Malerischen» auf der Spur, der die von der Malerei gebildeten Weisen oder Modelle des Sehens ebenso bezeichnet wie die Szenen oder die malenswerten Dinge der Natur. Abbild und Welt unterstehen derselben Logik. Birmann spielt mit dem Blick, indem er ihn noch auf viele andere Weisen inszeniert. Man betrachte beispielsweise das bescheidene und reine Stück Natur, das sich am Lauf der Birs verbirgt (Abb. 178): Der Zeichner hat sich in der unteren rechten Ecke des Bildes versteckt, eine Chamäleonfigur, die einen willkommenen Schatten aufgesucht hat, deren Beruf es jedoch ist, Dinge sichtbar zu machen. Auf das fantastische Bild der in ihrer Bewegung erstarrten Äste des toten Baums konzentriert, verwandelt der Künstler ein Detail in ein Objekt der Malerei und will zugleich den Reisenden lehren, es ihm gleichzutun. Als Opfer einer doppelten Ironie ist er jedoch selber das Ziel anderer Blicke – jener der Bauern aus der Nachbarschaft, die es seltsam finden, dass ihre vertraute Umgebung Gegenstand einer unbekannten Vorliebe wird (Abb. 179).

In seinem elften Kapitel, *Über die Gewässer*, präsentiert der Marquis de Girardin ein poetisches und etwas chinesisches anmutendes Inventar der fünf «Wasserarten», denen man «im Hinblick auf den malerischen Effekt» begegnen kann: «schäumende Wasserfälle, liebliche Wasserfälle, rasche Wasserläufe, Flüsse, ruhende Gewässer»⁸. Den Fluss sahen wir bereits in der vorhergehenden Abbildung; nun folgen der schäumende Wasserfall (Abb. 180) und der liebliche Wasserfall (Lieblichkeit im lateini-

L'image alors prend pour sujet non seulement les choses vues, mais l'acte même de voir et les dispositifs qui l'organisent, comme dans l'estampe montrant le pont de Lauffon (ill. 177). Le thème du regard est inscrit de manière complexe dans cette planche, puisque les deux jeunes voyageurs vêtus à la dernière mode qui se tiennent au premier plan, ne regardent pas (et leurs gestes ne désignent pas) la vue de la cascade sur laquelle l'attention du spectateur est d'abord attirée, mais d'autres objets situés en haut et sur la droite de l'image : en suivant les directions pointées par les doigts, notre œil se promène dans l'image à la découverte de ses énigmes. Dans ses commentaires, Bridel ne cesse de conseiller au voyageur de se placer à tel ou tel endroit pour jouir de la vue. Il relève les effets d'encadrement, ainsi pour le pont de Lauffon : « Le pont, les piles qui le soutiennent, et les bâtiments qui l'avoisinent, font tableau... », écrit-il ainsi dans une formule caractéristique de cette souveraineté du visible qui enchante et illusionne en même temps les voyageurs de la fin des Lumières. On pénètre ici l'ambiguïté et l'ambition du concept de pittoresque, qui désigne à la fois les manières ou les modèles du voir que la peinture a constitués, et les scènes ou les objets naturels qui apparaissent dignes d'être peints. Le tableau et le monde relèvent d'une même logique.

Birmann joue avec le regard en le mettant en scène de bien d'autres manières encore. Ainsi dans ce modeste et pur morceau de nature caché le long du cours de la rivière (ill. 178) : le dessinateur s'est dissimulé dans le coin inférieur droit de l'image, personnage caméléon réfugié dans une ombre propice, dont le métier est de rendre visible. Concentré sur le tableau fantastique des branches de l'arbre mort immobiles dans leur agitation, l'artiste transforme un détail en objet de peinture, comme il veut apprendre au voyageur à le faire. Cependant, par une ironie redoublée, il est devenu lui-même la cible d'autres regards – ceux des paysans du voisinage, curieux que leur espace familial puisse constituer l'objet d'une prédilection inconnue (ill. 179).

Dans son chapitre XI, « Des Eaux », le marquis de Girardin dresse un inventaire poétique, et quelque peu chinois, des cinq « espèces d'eaux » qu'on peut rencontrer « relativement à l'effet pittoresque » : soit « les cascades écumantes, les cascades suaves, les eaux rapides, les rivières, les eaux calmes »⁸. Nous venons de voir la rivière dans l'illustration précédente ; voici la cascade écumante (ill. 180) ; et voici la cascade suave (au sens latin de douceur), qui murmure et laisse voir des sables et des mousses dans sa transparence (ill. 181). Comme on l'avait vu déjà sous le pont de Lauffon, Birmann prend

schen Sinn von «Sanftheit»), der murmelt und in seiner Transparenz Sand und Moos erkennen lässt (Abb. 181). Wie bereits unter der Brücke von Lauffen zu sehen war, gefällt es Birmann, das Spiel von Wasser und Licht zu zeigen, die Variationen dieser unendlich beweglichen Elemente, an denen seine Route reich ist: Der Lauf der Birs bietet eine Vielzahl an lebhaften Wasserfällen, Transparenzen, gurgelnden Wirbeln und stillen Becken. Sie motivieren Bridel zu poetischen Beschreibungen, deren empfindsamen und ausdrucksstarken Stil seine Zeit liebte und den man heute eher für schwülstig hält. Als Beispiel sei der Text über den Wasserfall des «Wiedertäufers» angeführt: «Welche Pracht in der Ungeordnetheit dieses Abschnitts der Birs! Ich sehe sie brodeln, weiss werden, schäumen; [...] ich höre, wie sie rauscht, wie sich ihr Getöse verstärkt und durch das Echo der Berge und Wälder vervielfacht; [...] ich fühle, wie ihre Frische und Überraschung mich in Besitz nehmen, indem sie meine Augen und meine Ohren zugleich in Bann schlagen. Alles spielt seine besondere Rolle auf dieser feuchten, beweglichen Bühne, [...] die abgeschliffenen, schiefen Felsen, die dichten, ineinandergreifenden Baumkronen, die Gruppen, zu denen Bäume und Felsen verschmelzen, um eine einzige Masse zu bilden, die entwurzelten Stämme, die der Wildbach mit sich reisst und hin und her schleudert, [...] bis hin zu den Uferpflanzen, deren Stengel sich träge dem Wasser zuneigen, das sie anzuziehen scheint, um sie zu erfrischen.»⁹

Es lohnt sich, kurz bei diesem Abschnitt zu verweilen aufgrund des polysensuellen Reichtums und der schöpferischen Kraft, die hier in Erscheinung treten: Für Bridel spricht die Wasserlandschaft alle Sinne an, nicht nur das Auge, sondern auch das Gehör und den Tastsinn. Die Natur ist von mitreissendem Schwung und unwiderstehlicher ertümlicher Kraft erfüllt, welche die Formen vervielfacht und die Reiche vermischt. In ihrer rhetorischen Bewegung sucht die Beschreibung den Unterschied zwischen Abbild und Welt zu leugnen und den Leser direkt von der gelesenen Seite oder dem betrachteten Blatt zur lebendigen Gegenwart der Dinge zu führen. Über Girardins etwas künstliche Einteilung hinaus kann man bei Bridel in dieser Beglückung der Sinne durch das Wasser die Erinnerung an eine Lektüre heraushören, in der sich das Gefühl sehr viel spontaner äussert: Rousseaus Beschreibung der Areuse und der Wasserfälle des Val de Travers: «Da diese Quelle tief in den schroffen Felsen eines Berges liegt, ist es hier stets schattig, und die ständige Frische, das Getöse, der Wasserfall und der Wasserlauf, die mich im Sommer durch glühende Felsen hindurch anziehen, bringen mich häufig zum Schwitzen,



180 Franz Hegi (1774–1850) nach einer Zeichnung von / d'après un dessin de Peter Birmann (1758–1844)
Der Wasserfall des «Wiedertäufers» / Cascade de l'Anabaptiste, 1802
 Bibliothèque cantonale et universitaire, Lausanne

plaisir à montrer les jeux de l'eau et de la lumière, les variations de ces éléments infiniment mobiles dont son itinéraire est prodigue, car le cours de la Birse offre une anthologie de chutes animées, de transparences, de tourbillons chuchotants, de bassins paisibles. À ces occasions, Bridel se livre à des descriptions poétiques, dans le style sensible et expressif que son époque aimait, et qu'on jugera aujourd'hui un peu ampoulé. S'il faut en donner un exemple, choisissons la cascade de l'Anabaptiste : « Quelle magnificence dans le désordre de ce morceau de la Birse ! Je la vois bouillonner, blanchir, écumer ; [...] je l'entends retentir, renforcer son fracas et se multiplier



181 Franz Hegi (1774–1850) nach einer Zeichnung von / d'après un dessin de Peter Birmann (1758–1844)
Stück der Birs / Morceau de la Birse, 1802
 Bibliothèque cantonale et universitaire, Lausanne



182 Franz Hegi (1774–1850) nach einer Zeichnung von /
d'après un dessin de **Peter Birmann (1758–1844)**
Martinet de Roche, 1802
Bibliothèque cantonale et universitaire, Lausanne

wenn ich losziehe, um Erfrischung in der Nähe dieses Gemurmels oder besser Getöses zu suchen.»¹⁰

Ein weiterer Gemeinplatz der in der *Voyage* dargestellten Landschaft ist die Freude an «Fabriken»¹¹. Im letzten Drittel des 18. Jahrhunderts und während der Romantik schwärmte man allenthalben für diese künstlichen Bauten. Girardin widmet ihnen sein 13. Kapitel, *Von Fabriken oder belanglosen Bauten*. So erstaunt es nicht weiter, dass Birmann sie in seiner *Voyage* in grosser Zahl darstellt, eigentlich ohne sich besonders anstrengen zu müssen, da die Juratäler von bauerlichen Handwerkern bewohnt waren, die alle möglichen Dinge produzierten sowie die Wasserkraft und das Holz der Wälder aufs beste zu nutzen verstanden. Als Künstler, der sein Augenmerk auf die bescheidensten Tätigkeiten der Bewohner richtete, wie Girardin es empfahl, respektierte Birmann das «lokale Brauchtum», das den malerischen Effekt garantiert. Der Reisende wird eingeladen, vor einer von Felsen und Wald umgebenen Hammerschmiede anzuhalten, deren Räderwerk durch die umgeleitete Birs angetrieben wird; eine malerische Holzbrücke führt über den Fluss zu der auf dem anderen Ufer gelegenen Strasse (Abb. 182). Entdeckt der «Stadtmensch»¹² in einem weltentlegenen Winkel eine Köhlerhütte mit Bauern beim Brennen von Holzkohle (Abb. 183), wird er mit gefühlvoller Anteilnahme der Welt der Landleute gewahr, ihrer Arbeiten und ihrer Mittel zur Sicherung des Lebensunterhalts. Von Rousseaus Ideen geprägt, erblickt er in diesem «unaufhörlichen Austausch von Hilfeleistungen und Wohltaten» zwischen Natur und Dorfbewohnern ein Bild des verloren geglaubten Glücks.¹³ Bei näherer Betrachtung lässt diese schöne Aquatinta auch Bir-

par les échos des montagnes et des forêts ; [...] je la sens me pénétrer de fraîcheur et de surprise, en captivant de concert mes yeux et mes oreilles. Tout joue son rôle sur cet humide et mobile théâtre, [...] ces rocs arrondis et penchans, ces arbres touffus et entrelacés, ces groupes où les arbres et les rocs se confondent pour ne faire qu'un même massif, ces troncs déracinés que le torrent soulève et balance, [...] tout, jusqu'à ces plantes de rivage dont la tige s'incline mollement vers les eaux qui semblent l'attirer pour la désaltérer »⁹.

Le passage mérite qu'on s'y attarde pour la richesse polysensorielle et la vigueur créatrice qui s'y manifeste : pour Bridel, le paysage de l'eau touche tous les sens, non seulement l'œil mais aussi l'ouïe et le sens tactile, et la nature est animée d'un dynamisme entraînant, d'une force primitive irrésistible, qui multiplie les formes et mélange les règnes. Dans son mouvement rhétorique, la description cherche à nier la différence entre l'image et le monde, à faire passer directement le lecteur de la page lue ou regardée à la présence vive des choses. Au-delà du classement un peu factice de Girardin, on peut entendre chez Bridel, dans ce bonheur des sens procuré par l'eau, le souvenir d'une lecture où le sentiment se montre plus spontané, à savoir la description que fait Rousseau de l'Areuse et des cascades du val de Travers : « Comme cette source est fort enfoncée dans les roches escarpées d'une montagne, on y est toujours à l'ombre ; et la fraîcheur continuelle, le bruit, les chutes, le cours de l'eau m'attirant l'été à travers ces roches brûlantes me font souvent mettre en nage pour aller chercher le frais près de ce murmure ou plutôt près de ce fracas [...] »¹⁰.

Autre lieu commun du paysage représenté dans le *Voyage* : les « fabriques »¹¹. Un véritable engouement pour ces constructions factices s'était emparé des esprits dans le dernier tiers du XVIII^e siècle et durant toute l'époque romantique. Girardin consacre à ce sujet son chapitre XIII, « Des Fabriques ou Constructions quelconques ». On ne s'étonne donc pas que Birmann les multiplie dans son *Voyage*, à vrai dire sans qu'il doive y prendre peine puisque les vallées jurassiennes étaient habitées par des paysans-artisans qui produisaient toutes sortes d'objets et savaient capter ingénieusement la force des eaux et utiliser le bois des forêts. En artiste attentif aux menues activités des habitants, comme le recommande Girardin, Birmann respecte « la convenance locale » garante de l'effet pittoresque. Le voyageur est invité à s'arrêter devant une forge blottie entre le rocher et la forêt, dont les rouages sont mus par l'eau détournée de la Birse ; un pittoresque pont de bois la relie à la route par-dessus la rivière (ill. 182). Apercevant une cabane de charbonnier

manns Kunst der Beleuchtung und seinen Sinn für Präzision erkennen. Er zeichnet und isoliert jedes Blatt, jedes Scheit und jeden Stein bis in den Mittelgrund. Sogar der Hintergrund ist in analytischer Weise wiedergegeben, die keine Verwirrung erlaubt: Man kann die Bäume zählen, die sich am Hang vom Himmel abheben. Die Lichteffekte sind so gesetzt, dass sie die Präzision der Wiedergabe erhöhen, wie die Rauchwolken, die ein Sonnenstrahl beleuchtet, als gäbe es im Zentrum des Bildes eine Helligkeit, die dem Vordergrund Volumen verleiht und die Tiefe erhöht.

Weitere Ansichten finden einen Widerhall in Delilles *Nouvelles Géorgiques*, wenn der Wanderer auf den Feldern Bauern erblickt, die Getreide mähen oder Strohgarben binden, während Birmann die Topografie der Umgebung der Ortschaften im Birstal genau festhält (Abb. 184–187). Für europäische Reisende waren diese Landschaften der Ausdruck einer fortwährenden Nähe von Stadt und Land; sie veranschaulichten das Nebeneinander der Tätigkeiten und die Kontinuität der Räume – Kennzeichen einer langanhaltenden Schäferkultur, die das vorindustrielle Zeitalter in den grossen Städten und ihrem Umkreis bereits zu erschüttern begonnen hatte.

Erlernt und ausgeübt innerhalb einer empfindsamen, klassizistischen Bewegung, präsentiert Birmanns grafische und thematische Virtuosität die Juralandschaften wie einen grossen Park, den ein begnadeter Gärtner gestaltet hat. Er schafft eine doppelgesichtige Natur, die

dans un recoin insoupçonné, avec des paysans en train de produire du charbon de bois (ill. 183), « l'homme des villes »¹² découvre, avec un sentiment d'émotion compassionnelle, le monde de la campagne, ses travaux et ses modes de subsistance. Empreint des idées de Rousseau, il voit dans cet « échange éternel de secours et de bienfaits » qui se produit entre la nature et les villageois, une image d'un bonheur qu'il croyait perdu¹³.

À l'examen, cette très belle planche montre aussi l'art des éclairages et le sens de la précision dont fait preuve Birmann. Il dessine et isole chaque feuille, chaque bûche, chaque pierre, jusque dans les plans moyens. Les arrière-plans mêmes sont rendus d'une manière analytique écartant toute confusion : l'on peut compter les arbres du versant, détachés sur le fond du ciel. Les effets de lumière sont agencés de manière à augmenter la précision du rendu, telles ces bouffées de fumée qu'un rayon illumine comme si, du cœur de l'image, se diffusait une clarté qui donne du volume au premier plan et accentue la profondeur.

D'autres estampes entrent en résonance avec les *Nouvelles Géorgiques* de Delille, quand le regard du promeneur accroche dans les champs les paysans coupant le blé ou ramassant des gerbes de paille, cependant que Birmann relève exactement la topographie des alentours des bourgades qui parsèment la vallée de la Birse (ill. 184-187). Pour les voyageurs européens, ces paysages disaient la proximité maintenue de la ville et de la campagne ; ils

183 Franz Hegi (1774–1850)
nach einer Zeichnung von / d'après
un dessin de **Peter Birmann**
(1758–1844)
Die Köhlerei / La Charbonnière, 1802
Bibliothèque cantonale et universi-
taire, Lausanne





184 Franz Hegi (1774–1850) nach einer Zeichnung von / d'après un dessin de **Peter Birmann (1758–1844)**
Der Marktflecken Münster / Bourg de Moutier, 1802
Bibliothèque cantonale et universitaire, Lausanne

Garten und – im Wortsinn des 18. Jahrhunderts – Einöde zugleich ist und sich bemüht, ihre eigene Begrenztheit zu überwinden und ihre Wildheit für eine perfekt komponierte Wanderung zu bändigen. Die *Voyage de Basle à Bienne* nimmt eine Ästhetisierung der Welt vor, die nicht nur mit den Ideen des Marquis de Girardin in Verbindung steht, sondern auch mit jenen anderer Landschaftstheoretiker, zu denen die englischen Landschaftsarchitekten und Delille zu zählen sind, mehr als Rousseau, dessen Denken geschönt ist. Die Naturorte dieser Bilder gehören zum Genre der «idyllischen Landschaft», und die Bauern, die sich in ihnen bewegen, verkörpern den Traum von Schönheit und Harmonie, den die damaligen

illustraient la coexistence des activités et la continuité des espaces – autant de marques d'une civilisation pastorale dans sa longue durée, que l'ère pré-industrielle avait déjà commencé à bouleverser dans les grandes villes et leurs abords.

La virtuosité graphique et thématique de Birmann, apprise et exercée au sein du courant néoclassique et sensible auquel il appartient, présente les paysages jurassiens comme un vaste parc réalisé par un admirable jardinier. Il crée une nature biface, à la fois jardin et désert (au sens XVIII^e siècle du mot), qui joue à effacer sa propre clôture et à circonscrire sa sauvagerie dans une promenade parfaitement composée. Le *Voyage de Basle à Bienne* opère



185 Franz Hegi (1774–1850) nach einer Zeichnung von / d'après un dessin de **Peter Birmann (1758–1844)**
Der Marktflecken Münster (Ausschnitt) / Bourg de Moutier (détail), 1802
Bibliothèque cantonale et universitaire, Lausanne

186 Franz Hegi (1774–1850)
nach einer Zeichnung von / d'après un dessin de
Peter Birrmann (1758–1844)
Delberg / Delémont, 1802
Bibliothèque cantonale et universitaire,
Lausanne



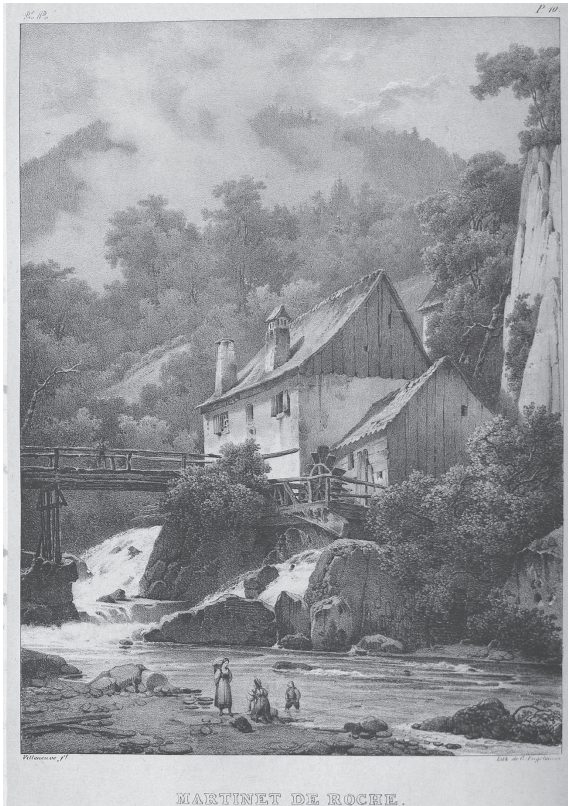
Reisenden *in vivo* zu betrachten hofften. Sie gleichen mehr Theokrits oder Vergils Hirten als den Bauern des Jura, die sich einer schwierigen und häufig kümmerlichen Realität zu stellen hatten.

Mit Birrmann tritt eine symbolische Konstruktion der Landschaft zutage, die nicht nur deren Schönheiten, sondern auch deren historische Bedeutungen erahnen lassen will. Entworfen und veröffentlicht zu einer Zeit der Ungewissheiten und Wirren in der Schweiz, als die Region Basel zu einem französischen Departement geworden war, ist die *Voyage de Basle à Bienne* für Reisende des Ancien Régime bestimmt, für Mitglieder einer nostalgischen Gesellschaft, die sich selbst nicht mehr kennt

une esthétisation du monde qu'il faut rapporter non seulement aux idées du marquis de Girardin, mais aussi à celles d'autres théoriciens du paysage, parmi lesquels les paysagistes anglais et Delille, plus que Rousseau dont la pensée est édulcorée. Les sites naturels dans ces images relèvent d'un genre, le paysage idyllique, et les paysans qui les occupent habitent le rêve de beauté et d'harmonie que les voyageurs de ce temps attendaient de contempler *in vivo*. Ils sont bien plus apparentés aux bergers de Théocrite et de Virgile qu'aux paysans du Jura – accrochés, eux, à une réalité difficile et souvent misérable. À travers Birrmann vient au jour une construction symbolique du paysage qui donne non seulement à ressentir



187 Franz Hegi (1774–1850) nach einer Zeichnung von / d'après un dessin de Peter Birrmann (1758–1844)
Delberg (Ausschnitt) / Delémont (détail), 1802
Bibliothèque cantonale et universitaire, Lausanne



188 Jules-Louis-Frédéric Villeneuve (1796–1842)
Martinet de Roche, 1823
 Bibliothèque publique et universitaire de Neuchâtel

und ihre Bezugspunkte sucht. Birmanns Illustrationen beschwören die imaginäre Welt einer idealisierten Vergangenheit, die frei ist von den Gewalttätigkeiten und Brüchen der Revolutionszeit.¹⁴ Am Ende des Bandes entpuppt sich die Petersinsel als Grab, als Stätte für Totenfeiern, die eine weitaus grössere Tragweite haben als Rousseaus Hinschied allein.

Ein geisterhaftes Malerisches

Die Welt der klassizistischen Landschaftsdarstellung mit ihrer künstlichen Harmonie verschwindet rasch aus der Geschichte. Nichts zeigt die Veränderungen, denen der Blick der Reisenden ausgesetzt ist, besser als der Vergleich der von Birmann gezeichneten Hammerschmiede (Abb. 182) mit derselben «Fabrik» in einem zwanzig Jahre später veröffentlichten Reiseführer (Abb. 188)¹⁵. Das Gebäude scheint baufällig geworden zu sein; die Bretter der Aussenwände sind aus den Fugen gegangen und wurmstichig, Moos wächst auf dem Dach; das

ses beautés, mais aussi à pressentir ses significations historiques. Conçu et publié en un moment d'incertitudes et de troubles en Suisse, alors que la région bâloise était devenue un département français, le *Voyage de Basle à Bienne* est destiné aux voyageurs de l'ancienne société, d'une société nostalgique qui ne se connaît plus elle-même et cherche ses repères. Ses illustrations font apparaître l'imaginaire d'un passé idéalisé, délié des violences et des cassures que l'époque de la Révolution avait apportées¹⁴. À la fin du volume, l'île Saint-Pierre se révèle justement comme un tombeau, mais un tombeau qui recueille des deuils plus lourds que la seule disparition de Rousseau.

Un pittoresque hanté

Le monde de la représentation paysagère néoclassique, dans son harmonie factice, va disparaître rapidement de l'histoire. Rien ne montre mieux les changements auxquels le regard des voyageurs se prête, que de comparer la forge dessinée par Birmann (ill. 182), avec la même « fabrique » dans un récit de voyage paru vingt ans plus tard (ill. 188)¹⁵. La maison semble avoir vieilli, les planches des parois extérieures sont disjointes et vermoulues, des mousses colonisent le toit ; le petit pont de bois soutenu par des poutres scellées sur un entassement de pierres, apparaît dans toute sa rusticité. Saisi dans un cadrage rapproché, le bâti est tassé contre la falaise. Dans son format étroit, allongé, l'image donne à voir un espace resserré et comme « verticalisé », jusqu'aux pierres qui bordent la rivière et aux chutes du canal qui fait mouvoir la roue de la forge. D'autres constructions représentées dans le même ouvrage produisent des effets semblables : ainsi de la petite fabrique de verre (cette fois-ci au sens de manufacture), qui répond aux mêmes caractéristiques de format et de mise en page que la planche précédente, avec des effets de verticalité encore plus prononcés (ill. 189). Le dessinateur crée ici une sorte de pathos paysager, mettant l'accent sur la hauteur, la claustration, la luminosité appauvrie, le ciel bouché. Un pathos social aussi, où les hommes sont saisis dans des travaux dont la dureté n'est pas esquivée, mais louée : telle la paysanne accroupie au bord de l'eau pour frotter son linge avec le sable de la rive (ill. 188), ou les bûcherons qui soulèvent le lourd tronc d'un sapin prêt à être transporté jusqu'au four de la verrerie (ill. 190).

Le pittoresque désormais est fondé sur un regard qui n'idéalise pas ses objets, sur un trait et des agencements qui n'esthétisent pas le monde vu. Ce n'est pas la réalité naturelle qui a changé, ni l'empreinte humaine sur le paysage, puisque les lieux visités sont les mêmes d'un ouvrage à l'autre ; ce sont les dispositions cognitives dont est équipé le regard des voyageurs, et dont l'art de l'illus-

Holzbrücklein, das von Balken auf einem Steinfundament getragen wird, erscheint in seiner ganzen Schlichtheit. Durch den gewählten Ausschnitt näher herangerückt, drückt sich der Bau an die Felswand. Mit seinem schmalen Hochformat stellt das Bild bis hin zu den Felsen am Flussufer und dem Gefälle des das Rad antreibenden Wassers einen beengten, gleichsam vertikalisierten Raum dar. Andere Bauten, die in dieser Reisebeschreibung abgebildet sind, zeigen ähnliche Effekte, zum Beispiel die kleine Glashütte, die dasselbe Format und denselben Aufbau hat wie das vorhergehende Blatt, wobei die Vertikalität sogar noch ausgeprägter ist (Abb. 189). Der Zeichner schafft hier eine Art «Landschaftspathos», indem er Höhe, Abgeschiedenheit, verringerte Helligkeit und den verhangenen Himmel betont, aber auch ein soziales Pathos, da die Menschen bei Arbeiten dargestellt sind, deren Beschwerlichkeit nicht verschleiert, sondern gepriesen wird: wie die Bäuerin, die am Wasser hockt, um ihre Wäsche mit Flusssand zu scheuern (Abb. 188), oder die Holzfäller, die einen schweren Tannenstamm anheben, um ihn zum Ofen der Glashütte zu schleppen (Abb. 190).

Das Malerische gründet nun auf einem Blick, der seine Objekte nicht idealisiert, auf einem Strich und Anordnungen, welche die betrachtete Welt nicht ästhetisieren. Weder die natürliche Realität noch die menschliche Einwirkung auf die Landschaft haben sich verändert, da die besuchten Orte in beiden Werken dieselben sind, sondern die erkenntnismässigen Eigenschaften des Blicks der Reisenden, die durch die Kunst des Illustrators eine Modellierung im verkleinerten Massstab erfahren. Die Reiseführer-Illustration, die für die (gelegentlich entstehenden) Konventionen einer Zeit empfänglich ist und den zu erfüllenden Publikumserwartungen nahesteht, funktioniert wie ein Barometer, das die Variationen des Blicks und den Druck misst, den die sozialen Darstellungen auf die Wahrnehmung und zugleich auf die wahrgenommene Welt ausüben – ein Barometer jedoch, das die Wirkungen, die es misst, auch produzieren könnte. In dieser Hinsicht bietet die Reiseführer-Illustration ein unmittelbar verständliches Leseraster, das dichter und schematisierter ist als die Sprache. Man vergleiche die beiden Tafeln mit der Beschreibung der Örtlichkeiten durch den Verfasser des Textes: «Eine Viertelstunde vom Eingang in die Schlucht von Moûtiers entfernt, die in der ersten Zeichnung unseres Freundes getreulich wiedergegeben ist, stösst man auf den Martinet-de-Roche, dessen Fabriken so gut zu den moosbedeckten, von Bäumen überragten Felsen passen, dass sie eigens für die Komposition einer Landschaft errichtet zu sein scheinen. Die Glas-



189 Jules-Louis-Frédéric Villeneuve (1796–1842)
Glashütte bei Roche / Verrerie près de Roche, 1824
 Bibliothèque publique et universitaire de Neuchâtel

190 Jules-Louis-Frédéric Villeneuve (1796–1842)
Glashütte bei Roche (Ausschnitt) / Verrerie près de Roche (détail), 1823–1832
 Bibliothèque publique et universitaire de Neuchâtel





191 Jules-Louis-Frédéric Villeneuve
(1796–1842)

Burg Dorneck / Château de Dorneck, 1823
Bibliothèque publique et universitaire
de Neuchâtel

hütte bei Roche, von der ich Ihnen in meinem vorhergehenden Brief berichtete, die Ihnen jedoch aus Villeneuves Zeichnung besser bekannt sein dürfte, bietet Ihnen die verschiedenen wie zum Vergnügen vereinten Bestandteile, die diesem Land ein besonderes Aussehen verleihen, schroffe Felsen von ungeheurer Höhe, in Stufen bewaldete Berge, Wasser, das über Steine springt und rauscht, Werkstätten und Öfen, deren Feuer das Wasser und die Felsen rötet sowie allen Dingen eine einzigartige Farbe gibt.»¹⁶

Wie die Illustration zwingt uns diese Beschreibung, den Landschaftspark zu verlassen, in dem sich Birmann bewegt, und seinen arkadischen Träumen den Rücken zu kehren. Die Ausdrücke «malerisch» und «Komposition» werden zwar immer noch verwendet, bezeichnen aber keine gepflegte, vermessene und vorhersehbare Welt mehr, sondern die Welt der Isolation, der Masslosigkeit, des Fantastischen, deren hervorstechende Elemente die «ungeheure Höhe» der Felsen und die Öfen sind, die ihre Umgebung in rötliches Licht tauchen. Die Hirtengemeinschaft ist einer vorindustriellen Gesellschaft mit Familienbetrieben gewichen, die das in den Bergen vorhandene Eisenerz abbaut und handgefertigte Produkte herstellt. Was die Vergangenheit betrifft, räumen die *Lettres* den Gemeinschaften der Juratäler den gleichen Platz ein wie der Bevölkerung aller Schweizer Regionen. Sie schildern die Geschichte des Landes bis zurück zu den Kelten, die

trateur propose une modélisation à échelle réduite. L'illustration viatique, sensible aux conventions (parfois émergentes) d'une époque, proche des attentes d'un public qu'elle doit combler, fonctionne comme un baromètre qui mesurerait les variations du regard, les pressions que les représentations sociales exercent à la fois sur la perception et sur le monde vu – mais un baromètre qui pourrait aussi produire les effets qu'il mesure. À cet égard, l'illustration viatique offre une grille de lecture immédiatement lisible, plus dense, plus schématique que le langage. On peut comparer les deux planches à la description du site que donne l'auteur du texte :

« À un quart d'heure de l'entrée des gorges de Moûtiers, que vous verrez fidèlement représentée dans le premier dessin de notre ami, on rencontre le Martinet-de-Roche, dont les fabriques se groupent si bien avec des rochers couverts de mousse et couronnés de bois, qu'elles semblent avoir été construites tout exprès pour la composition d'un paysage. La verrerie près de Roche, dont je vous ai parlé dans ma précédente lettre, mais que vous connaîtrez bien mieux d'après le dessin de Villeneuve, vous offre, réunis comme à plaisir, les divers accidents qui donnent à ce pays une physionomie particulière, des rochers à pic d'une élévation prodigieuse, des montagnes boisées par étages, des eaux qui se jouent et bouillonnent parmi les débris, des ateliers et des fourneaux dont la flamme, qui se reflète à la fois dans ces eaux et sur ces

von den Römern kolonisiert worden waren, und verweilen lange bei den Konflikten der Feudalzeit in dieser Region, um die sich die Nachbarmächte stritten und die in rivalisierende Herrschaften unterteilt war. Das Mittelalter ist allgegenwärtig in den *Lettres*, deren Illustrationen von der Begeisterung für Burgen und Ruinen zeugen. Die Burg Dorneck (Abb. 191), deren Ruinen im frühen 19. Jahrhundert trotz der Zerstörungen der Revolutionszeit immer noch eine mächtige Wirkung ausübten, ist in ein dramatisches Licht getaucht, das ihre einstige Stärke wie ihren Verfall hervorhebt; von einem Pfad gesäumt, auf dem ein paar wenige Passanten unterwegs sind, von der Vegetation in Beschlag genommen und zu einem Felsen unter Felsen geworden, verschmilzt die Ruine gleichsam mit ihrer Umgebung. Das Blatt ist keine einfache Vedute mehr; es bietet eine Art Landschaftsarchäologie, indem es uns lehrt, im Raum, dessen weiter Horizont vom wolkenverhangenen Himmel begrenzt wird, das Territorium, das die Burg einst von ihrem hohen Felssporn aus kontrollierte, und folglich die Macht ihrer Besitzer zu erkennen. Villeneuve, der ebenfalls, doch auf ganz andere Weise als Birmann für die räumlichen Rhythmen der Weite und Enge empfänglich war, schuf in einer anderen schönen archäologischen Landschaft (Abb. 192) einen Kontrapunkt zu diesem offenen Raum. Den Vordergrund nimmt die Heuernteszene mit ihren sozialen Indikatoren ein (rechende Männer, stillende Frau), die von der Dauerhaftigkeit der traditionellen Zeit und der ständigen Wie-

rochers, donne à tous les objets une couleur singulièrement originale »¹⁶.

Comme le fait l'illustration de Villeneuve, cette description nous oblige à sortir du parc paysager dans lequel se meut Birmann et à quitter ses rêves arcadiens. Les termes de « pittoresque » et de « composition », quoique toujours utilisés, ne désignent plus un monde jardiné, mesuré et prévisible, mais le monde de l'isolement, de l'excès, du fantastique, dont les éléments saillants sont les forêts impénétrables, les « élévations prodigieuses » des rochers, les fourneaux qui jettent sur leur environnement des lueurs rouges. Bannie, la communauté pastorale est remplacée par une société d'artisanat familial pré-industriel, qui transforme le minerai de fer présent dans les montagnes et fabrique des produits manufacturés.

Comme dans la totalité du parcours helvétique, les *Lettres* accordent une grande place au passé des communautés qui peuplent les vallées jurassiennes. Elles retracent l'histoire des territoires, remontant aux populations celtes que les Romains avaient colonisées et s'attardant particulièrement sur les conflits qui ont marqué la période féodale dans cette région disputée entre les puissances voisines et divisée en seigneuries rivales. Le Moyen Âge est partout dans les *Lettres*, dont les illustrations témoignent du goût pour les châteaux et les ruines. Encore imposant au début du XIX^e siècle malgré les dévastations révolutionnaires, le château de Dorneck (ill. 191) est placé dans une lumière de drame, qui met en évidence à la fois sa puis-

192 Jules-Louis-Frédéric Villeneuve
(1796–1842)
Burg Thierstein / Château de Thierstein, 1823
Bibliothèque publique et universitaire de Neuchâtel



derkehr der landwirtschaftlichen Zyklen zu künden hat. Der Talgrund erstreckt sich gleichmässig bis zur Klus und den ersten Felsen, auf denen sich die Burg mit ihrem Bergfried erhebt; düster auf ihrem Felssporn sitzend, beherrscht sie die abgeernteten Wiesen und die Wege. Ist der Blick des Betrachters im Hintergrund angelangt, wird er gleichsam zu einer Umkehr gezwungen durch eine riesige Wand aus Schluchten, wilden Wäldern und kahlen Gipfeln. Mehr als die Burgruine, die dem Bild als dessen eigentliches Sujet den Titel gab, zeigt es uns die Entlegenheit der Landschaft und die Abgeschiedenheit einer aus einzelnen Zellen gebildeten Welt; gestützt auf die geographische Konfiguration, lässt es eine Form der Welt hervortreten, die aus kleinen, unterteilten Welten besteht, eine Funktion, die zu jener der Festung und des Wachtpostens hinzukommt. Laut den *Lettres sur la Suisse* ist dieser Gegensatz kennzeichnend für das Mittelalter.

Das Gefühl des Eingeschlossenseins behauptet sich und überdauert im Imaginären. Durch die in den Bildern erfassten räumlichen Anordnungen bleibt die vergangene Zeit des Mittelalters in der Gegenwart wirksam und prägt den Raum durch ihre Bezugspunkte, die weiterhin wie *Kräfte* tätig sind. Die Burgruinen sind Gespenster in einer Landschaft, die durch eine beunruhigende Aura geprägt wird: «Sie können sich nicht vorstellen, mein Freund, wie sehr diese düsteren Bilder der Feudalzeit in dem Land, das wir bereisen, Macht ausüben auf das Aussehen von Orten, die eigentlich sehr angenehm sind, und auf das Gemüt des Reisenden, der sie betrachtet. Da es kaum enge Schluchten und schroffe Felsen gibt, die nicht von einer dieser mittelalterlichen Burgen beherrscht werden, erblickt man rasch einmal in jedem Felsen eine Feudalfestung; und man zieht stets mit einer Art Emotion am Fuss dieser seit langem verlassenen Ruinen vorbei.»¹⁷ Ruinen und Landschaft gleichen sich einander an, sobald der Reisende sie aufeinander projiziert. Die engen Klusen, durch die sich die Birs ihr Bett gegraben hat, bieten eine Morphologie, die geeignet ist, diese durch und durch «feudal» gewordene Natur darzustellen, zum Beispiel in den Bildern der Schluchten von Moutier oder Court oder in der an mittelalterlichen Konnotationen reichen Ansicht, die einen der in der Ikonografie häufig dargestellten Orte zeigt (Abb. 193). Ein Mann und eine Frau zu Pferd legen einen Halt ein, um die auf dem Felsen angebrachte lateinische Inschrift zu lesen, während eine junge Bäuerin – einer Esmeralda gleich – ihre Ziege spazieren zu führen scheint. Die Topografie wird kaum respektiert auf diesem Blatt, wie häufig bei Villeneuve, für den Expressivität wichtiger ist als Genauigkeit, doch das Wesentliche liegt gerade in den Veränderungen, denen

sance et son délabrement ; bordée d'un sentier où s'aventurent quelques rares passants, envahie par la végétation et devenue rocher parmi les rochers, la ruine est comme fondue dans son environnement. La planche n'est plus une simple *veduta* ; elle livre une sorte d'archéologie du paysage, nous apprenant à voir dans l'espace dont l'horizon sans limite est mangé par le ciel et les nuées, le territoire que le château contrôlait depuis le promontoire sur lequel il était juché, et donc la puissance de ses possesseurs. Sensible lui aussi, mais d'une tout autre manière que Birmann, aux rythmes spatiaux du déploiement et de la fermeture, Villeneuve donne le contrepoint de cet espace ouvert dans un autre beau paysage archéologique (ill. 192). Au premier plan la scène de fénaison avec ses indicateurs sociaux (les hommes qui ratissent, la femme allaitant), chargée de dire l'immobilité du temps traditionnel et le retour des cycles agricoles. Le fond de vallée s'étend d'un jet jusqu'à la cluse et aux premières falaises, sur lesquelles s'élèvent le château et son donjon, lugubre sur son roc, surplombant les champs défrichés et les chemins. Parvenu au dernier plan de l'image, le regard du spectateur est comme rebroussé par un immense mur de ravines, de forêts sauvages, de sommets dénudés. Plus que la ruine qui constitue son sujet explicite et lui donne son titre, l'image donne à voir le confinement du paysage, la claustration d'un univers composé de cellules séparées les unes des autres ; elle s'appuie sur la configuration géographique pour dégager une *forme du monde* faite de petits mondes compartimentés, disposition complémentaire à celle de la forteresse et de la surveillance. Cette opposition apparaît caractéristique du Moyen Âge selon les *Lettres sur la Suisse*.

Le sentiment d'enfermement s'impose et s'installe durablement dans l'imaginaire. À travers les dispositifs spatiaux saisis par les images, le temps révolu du Moyen Âge fait retour avec insistance dans le présent, puissant et marquant l'espace de ses repères comme de forces qui seraient toujours agissantes. Les vestiges des châteaux sont des fantômes dans le paysage, où ils apparaissent encore entourés d'une aura encore une aura inquiétante : « Vous ne sauriez concevoir, mon ami, combien, dans le pays que nous parcourons, ces sombres images de la féodalité exercent d'empire sur l'aspect même de lieux naturellement si agréables, et sur l'âme du voyageur qui les contemple. Comme il est peu de gorges étroites, peu de roches escarpées que ne commande un de ces châteaux forts du Moyen Âge, on en vient bientôt à voir, dans chaque rocher, une bastille féodale ; et l'on ne passe plus qu'avec une sorte d'émotion au pied de ces ruines, depuis si longtemps abandonnées »¹⁷.

193 Jules-Louis-Frédéric Villeneuve
(1796–1842)
Weg und Inschrift bei der Brücke von Court /
Chemin et inscription près du pont de
Court, 1823
Bibliothèque publique et universitaire
de Neuchâtel



der Künstler die Landschaft unterwirft. Die vergrößerten Felsen und ihre betonte Höhe, die Einsamkeit der Orte, die Wildheit der Wälder, alles deutet eine vergangene, unberührte Welt an, in der die Natur selber eine Burg ist, weitab der modernen Verkehrswege, es sei denn jener, die zur Route gehören und von Reisenden auf der Suche nach dem Malerischen bevorzugt genutzt werden. So scheint selbst die Strasse gealtert und sehr viel unbequemer und enger zu sein, als sie es 1823 tatsächlich war, da sich auf ihr seit der Mitte des 18. Jahrhunderts zwei Fahrzeuge kreuzen konnten, wie Birmann in seiner *Voyage* (Abb. 194) zeigt. Auf Villeneuves Blatt ist die Strasse wieder zu einem mittelalterlichen Weg geworden, den man weniger im Schweizer Jura anzutreffen vermutet als in einem Spanien voller Räuber, junger Zigeunerinnen und zweifelhafter Priester, wie es Théophile Gautier auf seiner Reise kennenlernte...

Himmelserscheinungen und vergangene Zeiten

Sobald der Bezug zum Mittelalter an die Stelle der neu gedeuteten Antike tritt, verlagert sich der Effekt des Fernseins, den die Reise und ihre Bilder vermitteln, vom Räumlichen ins Zeitliche. Die Distanz wird historisch. Dies bedeutet auch, dass die Präsenz der Vergangenheit nicht mehr derselben Ordnung angehört. Die klassizistische Antike erschien wie eine Idealität, für welche Kunst

Une similitude s'établit entre les ruines et les paysages, dès lors que le voyageur projette les unes sur les autres. Les défilés encaissés des gorges à travers lesquelles passe la Birse, offrent une morphologie propice à faire voir cette nature devenue tout entière « féodale » : ainsi des images des gorges de Moutier ou de celles de Court, à l'exemple de cette planche riche de connotations médiévales, qui montre un des sites constamment représentés dans l'iconographie (ill. 193). Un homme et une femme à cheval se sont arrêtés pour lire l'inscription latine apposée sur le rocher, tandis qu'une jeune paysanne, telle une Esmeralda, semble se promener avec sa chèvre. La topographie n'est guère respectée dans cette gravure, comme souvent chez Villeneuve, plus soucieux d'expressivité que d'exactitude, mais l'essentiel réside précisément dans les transformations que l'artiste fait subir au paysage. Les falaises agrandies et leur hauteur accentuée, la solitude des lieux, la sauvagerie des forêts, tout indique un monde passé, intouché, où la nature même est une forteresse coupée des circulations modernes, sinon celles que propose le voyage et que stimule la recherche du pittoresque. Ainsi la route même semble vieillie, beaucoup moins comode et plus resserrée qu'elle ne l'était de fait en 1823, puisque depuis le milieu du XVIII^e siècle deux voitures pouvaient s'y croiser comme le faisait voir Birmann dans son *Voyage* (ill. 194). Sur la planche de Villeneuve la route est



194 **Franz Hegi** (1774–1850)
nach einer Zeichnung von /
d'après un dessin de **Peter Birmann**
(1758–1844)
Pierre Pertuis, 1802
Bibliothèque cantonale et universi-
taire, Lausanne

und Einbildungskraft die Illusion ihrer Präsenz verstärken konnten. In Birmanns Ansichten wird die Landschaft der Juratäler, in der sich die Wanderer bewegen, als verlorenes Paradies erfahren. Sie ist eine lebendige und notwendige Illusion, die unsere Wahrnehmung verändert und die Welt liebenswürdig erscheinen lässt; sie existiert als das, was wir einen Mythos nennen, als Garten eines kollektiven Traums. In Villeneuves Zeichnungen zeigt das im ehemaligen Fürstbistum Basel überall sichtbare Mittelalter durch die Landschaften à la Walter Scott, welche die Anschauung der natürlichen und menschlichen Welt verändern, spektralen Charakter, und zwar denjenigen einer zugleich an- und abwesenden Vergangenheit. Die Gegenwart bleibt von ihr besessen, ist auf immer vertrieben aus dem Garten der Glückseligkeit, mit dem man sie hatte verwechseln können.

In grafischer Hinsicht bestimmen die Behandlung des Lichts und insbesondere das den Himmelserscheinungen verliehene Licht den Gegensatz der Wahrnehmungen, die uns die Landschaft auf den Abbildungen der beiden Reiseführer vermitteln. In den von Birmann bevorzugten Aquatinten werden die Grau- und Brauntöne durch die Glanzlichter in Weiss gesteigert. Gestein, Blattwerk und Gewölk erglänzen in sommerlicher Pracht, selbst wenn ein Gewitter droht und nur noch ein paar sich auftürmende Kumuluswolken einen weissen Saum aufweisen. Das Licht dient dazu, wie ein Pfeil auf ein Element hin-

devenue un chemin médiéval, qu'on pourrait trouver, plus probablement que dans le Jura suisse, dans une Espagne infestée de brigands, de jeunes gitanes et de prêtres douteux, à la manière du voyage de Théophile Gautier...

Les météores et le temps passé

Dès lors que la référence au Moyen Âge a pris la place de l'antiquité revisitée, l'effet d'éloignement que procure le voyage et ses images est transféré du spatial au temporel. La distance est devenue historique.

C'est que la présence du passé n'est plus du même ordre. L'antiquité néoclassique apparaissait comme une idéalité dont l'art et l'imagination pouvaient conforter l'illusion de présence. Dans les estampes de Birmann, le paysage des vallées jurassiennes est visité comme un paradis perdu, dans le présent même où les promeneurs en parcourent les chemins. Il est une vive et précieuse référence, une sorte de songe qu'on ferait en marchant, qui change notre perception et rend le monde aimable ; il possède l'existence de ce que nous appelons un mythe, ce jardin du rêve collectif. Dans les dessins de Villeneuve, à travers les paysages à la Walter Scott qui transforment la vision du monde naturel et humain, le Moyen Âge partout visible dans l'Ancien Évêché est pourvu d'une existence spectrale, celle d'un passé à la fois conservé et absent. Le présent en demeure hanté, à jamais exilé du jardin heureux avec lequel il avait pu être confondu.

zuweisen oder es wie einen Fleck zu isolieren, um so das Auge des Betrachters auf diesen Punkt zu lenken: Man betrachte etwa die Sonnenuntergänge der beiden grossen Veduten (Abb. 175, 176), den verdüsterten Himmel des Martinet de Roche (Abb. 182) oder den Dialog der Schwarz- und Weisssteine in der Ansicht von Moutier (Abb. 184). Dieses Licht der römischen Campagna, das zahlreiche Landschaftsbilder des 17. und 18. Jahrhunderts prägt und von Schriftstellern wie Goethe oder Chateaubriand so oft gefeiert wurde, beförderte Birmann in die Juratäler. Im Gegensatz dazu ist das Licht bei Villeneuve eine Kunst des Verschwommenen, der die neu erfundenen Lithografieverfahren dienlich sind, Techniken, die Engemann, der Verleger des Werkes und selber Grafiker, aus Frankreich importierte und meisterhaft handhabte. Bekanntlich wurden sie zum bevorzugten Werkzeug der romantischen Druckgrafik. In Villeneuves Ansichten ist der Himmel unbestimmt, voll sturmzerrissener Wolken, stets in Bewegung und dem Himmel schottischer Landschaften ähnlich. Wie ein Schleier steigen Nebelschwaden im Zentrum der Zeichnung auf, trennen Hinter- und Vordergrund und schaffen einen undeutlichen Abstand zwischen beiden. Mit dem Betrachten des Vordergrunds beschäftigt, wird unsere Aufmerksamkeit in die Tiefen des Bildes gezogen, doch stellt sich eine Distanz ein, die das Auge nicht überwinden kann, und die das Gefühl einer träumerischen oder Angst erregenden Trennung hervorruft. Wenn wir die Blätter der «Fabriken» bei Roche (Abb. 188, 189) oder des *Chemin et inscription* (Abb. 193) betrachten, spüren wir, wie Verschwommenheit das Bild in Beschlag nimmt, wie Dunstschleier ungenaue Ansichten erzeugen. Der Erzähler der *Lettres*, der sich so eng wie möglich an die Zeichnungen hält, bevorzugt solche Formen der Selbstauflösung in der Landschaft, «wenn Dämmerung und Nebel zugleich über ihre Oberfläche [d. h. jene der Felswände] ziehen und zahllose fantastische Objekte entstehen lassen, und wenn sich die Einbildungskraft ihrerseits dieser Objekte bemächtigt und ihnen reale Formen verleiht, sie in ein luftiges Gewand kleidet und mit Hilfe der leichten Brise davonträgt, um sie von Gipfel zu Gipfel und von einem Felsen zum anderen, flüchtigen Schatten gleich, spazieren zu führen [...]»¹⁸.

Die Lithografien der *Lettres sur la Suisse* zeugen von einem neuen Verständnis der Vergangenheit, das mit dem Aufkommen der romantischen Geschichtsschreibung einhergeht. In der Wahrnehmung der Landschaften erweitern und entfalten sie die von Chateaubriand in *Le Génie du christianisme* präsentierten Vorstellungen, in denen der Verfasser nicht nur die Illusionen der Aufklärung verur-

Graphiquement, c'est le traitement de la lumière, et en particulier la lumière dispensée aux formations météorologiques, qui règle l'opposition des perceptions que nous avons du paysage dans les planches des deux voyages. Dans les gravures au lavis de bistre qu'affectionne Birmann, les gris et les bruns sont exaltés par les éclats qu'y apporte le blanc. Les rochers, les feuillages, les nuages brillent des splendeurs de l'été, même lorsque l'orage menace et que quelques lourds cumulus restent seuls ourlés d'une bordure blanche. La lumière est là pour pointer comme une flèche, ou pour isoler comme une tache, un élément et attirer sur lui l'œil du spectateur : voyez les couchers de soleil des deux grandes vedute (ill. 175, 176), le ciel assombri du Martinet de Roche (ill. 182), le dialogue des noirs et des clairs dans la vue de Moutier (ill. 184) ... Cette lumière de campagne romaine est celle des paysages si souvent peints par les artistes des XVII^e et XVIII^e siècles, si souvent célébrées par les écrivains parmi lesquels Goethe et Chateaubriand, que Birmann transporte dans les vallées du Jura. Au contraire, la lumière chez Villeneuve est un art du flou, servi par les techniques lithographiques nouvellement inventées, que manie magistralement Engemann, l'éditeur de l'ouvrage et graveur qui les a importées en France. On sait qu'elles deviendront l'outil privilégié de la gravure romantique. Dans les images de Villeneuve, les ciels sont indécis et tourmentés, mouvants, semblables au ciel des paysages écossais. Les brumes se lèvent comme un voile au milieu du dessin, tandis qu'elles séparent le fond du premier plan et éloignent indéfiniment l'un de l'autre. Plongée dans la lecture des premiers plans, notre attention est attirée vers les profondeurs de l'image, mais une distance s'installe que l'œil ne peut franchir, et qui crée le sentiment d'une séparation, rêveuse ou angoissante. Lorsque nous regardons les planches des « fabriques » près de Roche (ill. 188, 189), ou celle du chemin de l'Inscription (ill. 193), nous sentons la nébulosité envahir l'image, les brumes créer des visions indécises. Le narrateur des *Lettres*, se tenant au plus près des dessins, privilégie ces formes d'effusion de soi dans le paysage, « quand le crépuscule et le brouillard, glissant à la fois sur leur surface [la surface des parois rocheuses], y produisent mille objets fantastiques, et quand à son tour l'imagination, venant à s'emparer de ces objets, leur prête des formes réelles, les revêt d'un habillage aérien, et les promène à l'aide du vent léger qui les emporte, de sommité en sommité et d'un rocher à l'autre, comme des ombres fugitives [...] »¹⁸.

Les lithographies des *Lettres sur la Suisse* témoignent d'une nouvelle appréhension du passé, en accord avec l'avènement de l'historiographie romantique. Elles prolongent et

teilt, sondern auch jene der alten Götter, welche die klaszistische Kultur gepflegt hatte, um sie durch eine mit alten Burgen vertraute ritterliche Vorstellungswelt und einen Glauben zu ersetzen, der sich auf den Gott der gotischen Portalhallen, der nebelverhangenen Klöster und der wunderbaren Legenden stützt. Chateaubriand machte sich zum Kritiker der Philosophen und Rousseaus, deren Ideen über den Ursprung der Gesellschaften er als überholtes Denken bezeichnete. Wie man sieht, ist die Geschichte der Kultur nicht immer ihre eigene Zeitgenossin: Das Buch *Génie du christianisme*, das von einer neuen Auffassung des Schönen durch die «Erfindung» des Mittelalters kündigt, erschien 1802, im selben Jahr, in dem Birmann seine mit arkadischen Bildern gefüllte *Voyage* veröffentlichte. Die Schweiz und der Jura von Raoul-Rochette und Villeneuve zeigen Affinitäten mit *Génie du christianisme*, doch vor allem gilt dies für das Publikum, das solche Bilder aufnahm, als wolle es sich ein letztes Mal das Schauspiel der Gespenster der Feudalgesellschaft, ihrer Gefühle und ihrer Werte vor Augen führen. In den Jahren, die auf das Erscheinen der *Lettres sur la Suisse* folgten, begannen sich neue Akteure, die andere Wünsche hegten und andere Bilder suchten, mit dem Reisen zu beschäftigen: Der Tourismus nahm seinen Anfang.

déplioient dans la perception des paysages, les idées présentées par Chateaubriand dans *Génie du christianisme*, où l'auteur révoque, en même temps que les illusions de la raison des Lumières, celles des dieux anciens qu'avait cultivées la culture néoclassique, pour leur substituer un imaginaire chevaleresque familier des anciens châteaux, une foi appuyée sur le Dieu des porches gothiques, des monastères perdus dans les brumes, des légendes merveilleuses. Chateaubriand se faisait le critique des philosophes et de Rousseau, présentant leurs idées sur l'origine des sociétés comme une pensée flétrie. On voit que l'histoire de la culture n'est pas toujours sa propre contemporaine : le *Génie du christianisme*, qui apporte une nouvelle approche du Beau à travers le recours au du Moyen Âge, paraît en 1802, l'année même où Birmann publie son *Voyage* rempli d'images arcadiennes. Ce sont la Suisse et le Jura de Raoul-Rochette et Villeneuve qui révèlent des affinités avec le *Génie du christianisme*, et surtout le public qui accueille ces images – comme si ce public voulait se donner une dernière fois le spectacle des fantômes de la société féodale, de ses sentiments et de ses émotions. Dans les années qui suivirent la parution des *Lettres sur la Suisse*, de nouveaux acteurs sociaux, porteurs d'autres désirs et recherchant d'autres images, entrèrent dans le mouvement du voyage. C'était le début du tourisme.

1 Für die behandelten Illustrationen und weitere Schweizer Reisebilder vgl. die Reisebilder-Datenbank unter der URL-Adresse www.unil.ch/viatimages.

2 Peter Birmann hatte sich in den 1780er Jahren zu Bildungszwecken in Rom aufgehalten. Dort verkehrte er in deutschen und Schweizer Künstlerkreisen, zu denen auch Goethe während seines gleichzeitigen Romaufenthalts gehörte. Birmann malte Villen, Ruinen, die römische Campagna und die Wasserfälle von Tivoli oder Terni, indem er die Lieblingssujets und den klassizistischen Geschmack seiner Kollegen übernahm. Nach der Rückkehr in seine Geburtsstadt Beggins galt er als guter Vedutenmaler, der sich, insbesondere in seinen Drucken der oberitalienischen Seen, auf alpine Sujets spezialisierte. Sein Buch über die Juratäler erschien in Basel beim Drucker Jacques Decker und enthält auch eine Reisekarte.

3 Philippe-Sirice Bridel (später Doyen Bridel genannt) publizierte in seiner Jugend ein Reisehandbuch mit dem Titel *Course de Bâle à Bienne, par les vallées du Jura*, Basel 1789.

4 Es gibt eine zeitgenössische Darstellung dieser Insel auf einer der Grafiken Mérigots, die dem Führer *Promenade ou Itinéraire des jardins d'Ermenonville* beigegeben waren.

5 Vgl. Girardin 1992. Diese Ausgabe umfasst den Text und die Grafiken des *Itinéraire des jardins d'Ermenonville* der in Anm. 4 zitierten Ausgabe von 1811.

6 Girardin 1992, S. 23, Grossbuchstaben gemäss dem Originaltext.

7 Girardin 1992, S. 39–40.

8 Girardin 1992, S. 75 (kursive Wörter gemäss Originaltext).

9 Birmann 1802, Kap. 18.

10 Vgl. den *Zweiten Brief an den Maréchal de Luxembourg*, den Rousseau 1763 bei seinem Aufenthalt in Môtiers schrieb und der wie die *Bekenntnisse* und die *Träumereien* erstmals 1782 veröffentlicht wurde; hier zitiert nach: Reichler/Ruffieux, S. 365.

11 Das Wort «Fabrik» ist im 18. und 19. Jahrhundert zunächst ein Gattungsbegriff für «Gebäude»; in der Architektur bezeichnet es insbesondere Bauten nach alter Art, die als Dekor in einem Park errichtet werden, in der

1 Für die Illustrationen präsentierten und d'autres images des voyages en Suisse, voir la base de données d'images viatiques à l'adresse : www.unil.ch/viatimages.

2 Né en 1758, Peter Birmann avait fait un séjour de formation à Rome dans les années 1780. Il y avait fréquenté les cercles d'artistes allemands et suisses dont faisait partie Goethe lors de son séjour romain, dans ces mêmes années. Birmann avait peint des villas, des ruines, la campagne romaine et les cascades de Tivoli et de Terni, adoptant les objets de prédilection et le goût classicisant de ses collègues. Revenu dans sa ville natale, il fut un bon peintre de vedute, avec une spécialité pour les sujets alpestres, notamment dans ses estampes des lacs de l'Italie du nord. Son livre sur les vallées du Jura parut à Bâle chez l'imprimeur Jacques Decker ; il comporte aussi une carte de l'itinéraire.

3 Philippe-Sirice Bridel (qui fut appelé plus tard le doyen Bridel) avait publié dans sa jeunesse un récit de voyage sous le titre de *Course de Bâle à Bienne, par les vallées du Jura*, Bâle, 1789.

4 On peut en voir une représentation contemporaine dans une des gravures de Mérigot qui accompagnaient le guide intitulé *Promenade ou Itinéraire des jardins d'Ermenonville*.

5 Voir Girardin 1992. Cette édition comporte le texte et les gravures de *L'itinéraire des jardins d'Ermenonville*, dans l'édition de 1811 citée à la note précédente.

6 Girardin 1992, p. 23, majuscules de l'auteur.

7 Girardin 1992, pp. 39–40.

8 Girardin 1992, p. 75 (italiques dans le texte).

9 Birmann 1802, chap. 18. Je reproduis l'orthographe originale, comme dans les titres des ouvrages et dans toutes les citations.

10 Voir la « Deuxième Lettre au Maréchal de Luxembourg », que Rousseau écrivit lors de son séjour à Môtiers en 1763, et qui fut publiée pour la première fois, comme les *Confessions* et les *Révues*, en 1782 ; citée ici d'après Reichler/Ruffieux 1998, p. 365.

11 Le mot « fabrique » aux XVIII^e et XIX^e siècles, possède d'abord un sens générique de construction ; plus particulièrement, en architecture, il est

Malerei die dargestellten Bauwerke: «Die Fabriken sind eine grosse Zier in der Landschaft», bemerkt Littré in seinem *Dictionnaire*.

12 Ich prägte diesen Ausdruck als Gegenbegriff zu jenem, den Jacques Delille im Titel seiner Dichtung *L'Homme des champs, ou les Géorgiques françaises* verwendet, die 1800 vom Drucker Jacques Decker in Basel verlegt wurde (derselbe, der Birmanns Werk druckte). Abbé De Lille, der sich nach der Revolution Jacques Delille nannte, war ein Schriftsteller, der vor allem für sein Buch *Les Jardins* (Paris 1782) bewundert wurde, eine enzyklopädische und beschreibende Dichtung über die Gartenkunst, die bis in die 1830er Jahre mehrfach aufgelegt wurde. Er war einer der Anreger Birmanns und Bridels, und seine Gedichte gehören zu den Texten, die in der *Voyage* die Spirale der Bezüge durchlaufen.

13 «Das Beispiel der Wohlthätigkeit gibt ihm die Natur selbst, die in seinen Augen nur ein unaufhörlicher Austausch von Hilfeleistungen und Wohltaten ist», schreibt Delille im Vorwort zu *L'Homme des champs*.

14 Um nur ein Beispiel für den hier behandelten Bereich zu nennen: Die französischen Revolutionstruppen, die 1798 die Basler Landschaft plünderten, zerstörten die Ermitage von Arlesheim, den berühmten englischen Landschaftspark, der 1785 zu Füssen der Burg Birseck eröffnet worden war. In seinem Werk von 1789 liefert Bridel eine gefühlvolle und begeisterte Beschreibung der Einsiedelei, die in Birmanns *Voyage* nicht mehr erwähnt wird. Der Park wurde ab 1810 restauriert.

15 Der Urheber der hier kommentierten Blätter ist der Maler und Zeichner Jules-Louis-Frédéric Villeneuve (1796–1842), ein heute vergessener romantischer Illustrator von Reiseführern, hauptsächlich über Italien und die Schweiz.

16 *Lettres sur la Suisse 1823–1832*. Der zitierte Text befindet sich wie alle präsentierten Illustrationen in: *Deuxième partie = Ancien Evêché de Bâle*, 1824, S. 31; die Titelseite präzisiert: *Accompagnées de Vues dessinées d'après Nature et Lithographiées par M. Villeneuve*.

Die *Lettres sur la Suisse* sind eine Kompilation aus mehreren Autoren, in Auftrag gegeben von Godefroy Engelmann, einem Pariser Grafiker und Verleger, der in Frankreich die neu erfundene Lithografie zu nutzen suchte. Der Text der *Deuxième partie* ist einem erfolgsgekrönten Werk entnommen, den *Lettres sur la Suisse*, die in den 1820er Jahren mit leicht unterschiedlichen Inhalten und gelegentlich mit Illustrationen mehrmals neu aufgelegt wurden. Der Verfasser, Désiré-Raoul Rochette, gen. Raoul-Rochette, war ein «antiquarischer» Gelehrter, Royalist und Konservativer, Mitglied des Institut de France, der unter der Restauration Karriere machte und zahlreiche Reisen durch Europa und in die Levante unternahm.

17 *Lettres sur la Suisse 1823–1832*, S. 21.

18 *Lettres sur la Suisse 1823–1832*, S. 39.

employé pour désigner des constructions à l'ancienne, disposées comme des décors dans un jardin ; et en peinture pour les bâtiments représentés dans des tableaux : « Les fabriques sont d'un grand ornement dans le paysage », indique Littré dans son *Dictionnaire*.

12 Je construis cette expression par opposition à celle qu'emploie Jacques Delille dans le titre de son poème *L'Homme des champs, ou les Géorgiques françaises*, publié en 1800 chez l'imprimeur Jacques Decker, à Bâle (celui-là même où Birmann fit imprimer son livre). L'abbé De Lille, qui se fit appeler Jacques Delille après la Révolution, était un écrivain admiré d'abord pour son livre *Les Jardins*, paru à Paris en 1782, poème encyclopédique et descriptif sur l'art des jardins. L'ouvrage fut republié à de nombreuses reprises jusque dans les années 1830. Delille est évidemment un inspirateur de Birmann et de Bridel, et ses poèmes font partie des textes qui parcourent la spirale des références dans le *Voyage*.

13 « L'exemple de la bienfaisance lui est donné par la nature même, qui n'est à ses yeux qu'un échange éternel de secours et de bienfaits », écrit Delille dans la Préface de *L'Homme des champs*.

14 Pour n'en donner qu'un exemple en restant dans le domaine qui nous occupe, les troupes révolutionnaires françaises qui saccagèrent la campagne bâloise en 1798, avaient détruit l'Ermitage d'Arlesheim, célèbre jardin paysager à l'anglaise, ouvert en 1785 au pied du château de Birseck. Dans son ouvrage de 1789, Bridel en faisait une description sentimentale et enthousiaste, alors que cette étape manque dans le *Voyage* de Birmann. Le jardin sera restauré à partir de 1810.

15 L'auteur des estampes que nous allons commenter est le peintre et dessinateur Jules-Louis-Frédéric Villeneuve, artiste romantique aujourd'hui oublié, qui illustra des livres de voyage, notamment en Italie et en Suisse.

16 *Lettres sur la Suisse 1823–1832*. Le texte cité, comme toutes les illustrations présentées, se trouvent dans : *Deuxième partie = Ancien Evêché de Bâle*, 1824, p. 31 ; la page de titre précise : *Accompagnées de Vues dessinées d'après Nature et Lithographiées par M. Villeneuve*.

Les *Lettres sur la Suisse* sont une compilation de plusieurs auteurs, faite à l'initiative de Godefroy Engelmann, graveur et éditeur parisien qui cherchait à exploiter en France l'invention récente de la lithographie. Le texte de la *Deuxième partie* est tiré d'un ouvrage qui avait connu le succès, les *Lettres sur la Suisse*, lui-même réédité plusieurs fois dans les années 1820, avec des contenus quelque peu variables et parfois des illustrations. L'auteur, Désiré-Raoul Rochette, dit Raoul-Rochette, était un savant « antiquaire », royaliste et conservateur, membre de l'Institut, qui fit carrière sous la Restauration et entreprit de nombreux voyages en Europe et dans le Levant.

17 *Lettres sur la Suisse 1823–1832*, p. 21.

18 *Lettres sur la Suisse 1823–1832*, p. 39.