

Zeitschrift: Actes de la Société jurassienne d'émulation
Herausgeber: Société jurassienne d'émulation
Band: 86 (1983)

Artikel: Notes incomplètes, repères et questions, pour une Histoire de la gravure jurassienne
Autor: Hänggi, Jeanmarie
DOI: <https://doi.org/10.5169/seals-685076>

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist die Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften auf E-Periodica. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Zeitschriften und ist nicht verantwortlich für deren Inhalte. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern beziehungsweise den externen Rechteinhabern. Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen sowie auf Social Media-Kanälen oder Webseiten ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. [Mehr erfahren](#)

Conditions d'utilisation

L'ETH Library est le fournisseur des revues numérisées. Elle ne détient aucun droit d'auteur sur les revues et n'est pas responsable de leur contenu. En règle générale, les droits sont détenus par les éditeurs ou les détenteurs de droits externes. La reproduction d'images dans des publications imprimées ou en ligne ainsi que sur des canaux de médias sociaux ou des sites web n'est autorisée qu'avec l'accord préalable des détenteurs des droits. [En savoir plus](#)

Terms of use

The ETH Library is the provider of the digitised journals. It does not own any copyrights to the journals and is not responsible for their content. The rights usually lie with the publishers or the external rights holders. Publishing images in print and online publications, as well as on social media channels or websites, is only permitted with the prior consent of the rights holders. [Find out more](#)

Download PDF: 15.04.2026

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

Notes incomplètes, repères et questions, pour une Histoire de la gravure jurassienne

par Jeanmarie Hänggi

AVERTISSEMENT

Il ne faut pas attendre d'un raccourci comme celui-ci la moindre objectivité, non plus qu'un texte encyclopédique ou un recueil d'anecdotes. On ne peut écrire une «histoire» sans choix, sans parti pris; la gravure, expression toute intime, ne peut provoquer que des réactions passionnelles et la préférence de telle personnalité à telle autre ne s'expliquera pas toujours par une supériorité technique ou créative visible. On admettra aussi volontiers que le sujet étudié ne se réduise pas à une liste exhaustive dont la sécheresse serait sans intérêt et l'on me pardonnera d'éviter les biographies qui n'expliquent presque jamais rien, mais relatent et empilent des faits que rien ne relie.

Pour la gravure ancienne, Gustave Amweg a, dans le premier tome de ses «Arts dans le Jura bernois», donné suffisamment de détails sur la vie des graveurs qu'il pouvait connaître. On s'y reportera si l'on veut, par exemple, des renseignements sur l'élection à la mairie de Saint-Imier de Bénédict-Alphonse Nicollet, excellent graveur exerçant son art à Paris, ou si la liste de ses œuvres intéresse particulièrement.

Ce qui nous préoccupe ici, c'est l'influence éventuelle qu'un graveur, aussi connu dans la capitale française, a pu exercer dans son pays natal sur la connaissance, le développement et la diffusion de cette technique essentiellement, en son temps, de communication. C'est aussi de suivre la continuité de ce langage qui n'a pas toujours tenu une grande place dans nos régions jusqu'à ces dernières années où l'on a assisté à un véritable renouveau provoqué, il est vrai, par la mise à disposition des moyens techniques nécessaires aux artistes qui les attendaient.

Nous pensons que l'histoire de quelque technique artistique que ce soit n'a d'importance que parce qu'elle annonce et explique la création contemporaine. Nous ne croyons pas à la génération spontanée (en art), mais admettons que l'évolution naturelle va forcément créer, à un moment ou à un

autre, le climat qui aidera et peut-être forcera l'éclosion des créations actuelles ou futures.

Sans les livres illustrés de bois gravés, sans les célèbres calendriers des Princes-Evêques, sans les estampes populaires de Pelée ou les linos de Willy Nicolet, connaîtrions-nous les «illustrations» de Paul Bovée ou de Laurent Boillat ou les eaux-fortes de Max Kohler? Cela n'est pas sûr!

Ces notes pour une prochaine Histoire de la Gravure jurassienne, qui est en train de se faire, essaieront donc de relier les uns aux autres, quand on en trouve le fil souvent ténu, des créateurs dont l'expression, originale et personnelle, fait partie de l'ensemble culturel que nous vivons.

Situé en dehors des grands courants artistiques, des centres politiques et créateurs, Bâle au nord, la Bourgogne à l'ouest, Genève au sud et le plateau helvétique avec Soleure à l'est, le Jura a eu forcément un développement des arts légèrement décalé. Le Jura, ce sera l'ancienne principauté des évêques de Bâle, le canton du Jura et la partie francophone du Jura sud, sans Bienne dont la vie culturelle est tournée ailleurs. Bien sûr il est difficile d'isoler cette région de sa voisine française, celle de Montbéliard qui eut son influence, en particulier par les imprimeurs de la vallée du Doubs et les centres de pèlerinages où les habitants d'Ajoie, de Delémont et des Franches-Montagnes se rendaient et ramenaient des images pieuses imprimées.

Du point de vue purement technique, il est nécessaire de définir la gravure. Disons que toute image multipliée par un procédé que contrôle son créateur est notre objet: la xylographie (sur bois), la taille-douce (sur métal), burin, pointe-sèche, aquatinte, etc., la lithographie (sur pierre), la linogravure (sur lino), la sérigraphie (sur écran de soie), l'offset-litho dans certains cas, le gaufrage (relief quelquefois même sans le moindre encrage), le pochoir proche de la sérigraphie, le cliché-verre (sur un support photographique), seront admis sous le nom général d'*estampes*.

Nous ne considérons la gravure comme un «langage spécifique» que depuis la fin du 19^e siècle; les *images* antérieures, qu'elles ne soient que de diffusion comme les *images pieuses* des fêtes religieuses, celles d'interprétation qui servaient à garder un souvenir d'un original généralement peint (portrait d'un évêque, p. ex.) ou celles de divertissement comme les Images d'Epinal, n'engageaient pas la personnalité de l'artisan qui les avait produites, ce qui ne leur enlève ni leurs qualités ni l'importance qu'elles eurent sur nos populations et nos «artistes». Mais nous n'entrerons pas dans l'histoire de la gravure de montre ou du guillochage, même si le mérite de ces vrais artistes (souvent!) est grand.

En somme, nous parlerons de la gravure en tant que langage, donc comme communication de masse.

LES DÉBUTS DE L'ESTAMPE

En Europe, c'est au début du 15^e siècle que l'estampe apparaît, timidement, aux côtés de la miniature. Mais rapidement elle menacera les manuscrits enluminés, envahissant de gravures sur bois les précieux xylographes, les rendant accessibles aux petites gens, souvent analphabètes et au bas-clergé. Bien sûr, dès le 13^e siècle, on connaissait les initiales de bois gravé (les rubricateurs de Laon les utilisaient pour se simplifier la tâche) et même certaines figures bourguignonnes du 14^e ont déjà une vie d'image autonome, mais ce ne sont que des tentatives.

C'est aidée du livre, c'est-à-dire de l'imprimerie, que la gravure va faire disparaître la miniature. Dès lors, le développement de l'estampe ira de paire avec celui de l'imprimerie. On peut imaginer ce que devait être un atelier d'imprimeur, avec sa grosse presse à bras et le travail nécessaire pour reporter sur le papier le cliché enduit d'encre. Un bandeau gravé en tête d'un «Recueil des Sinonimes François» édité à La Neuveville en 1745 chez Jean-Jacques Marolf, imprimeur-libraire l'illustre joliment (Fig. 1).



RECUEIL
Des Sinonimes François qui entrent dans le beau Stile, avec les
Epitètes aplicables à leurs Noms substantifs.

Fig. 1

Nous savons que Bâle a toujours influencé la vie artistique jurassienne. Même au 20^e siècle, on ne peut nier l'apport d'un créateur comme Coghuf, enfant de Bâle, dont l'expressionnisme s'est nourri des légendes bâloises. Bien

des artistes de chez nous ont aussi fréquenté l'École des beaux-arts de la ville rhénane. C'est justement dans cette capitale artistique que fut publié, à la fin du 15^e, le «Ritter von Turm» aux illustrations mélangeant les histoires merveilleuses aux décors quotidiens. Il arrivait que, dans les livres de cette époque, les images soient composées de plusieurs bois juxtaposés, technique que l'on retrouvera dans les planches des calendriers des Princes-Evêques.

Les premières gravures sont utilitaires; dans les livres, elles servent à mettre en valeur. Rappelons que Gutenberg invente les caractères mobiles vers 1439 à Strasbourg. Assez rapidement, l'invention pénètre en Suisse, d'abord à Beromünster où est imprimé le premier ouvrage daté: 1470. Citons G. Amweg: «...l'imprimeur en est le chanoine Helias Helie (1419-1475), maître es-libres arts, originaire de Laufon, dans le Jura bernois, où sa famille remplissait la charge de maître-valet. Ainsi, notre Jura a l'honneur d'avoir donné le jour au premier disciple de Gutenberg en Suisse.» Bâle posséda la deuxième imprimerie et Porrentruy, grâce à Jacques-Christophe Blarer de Wartensee, la vingtième, installée en 1592. On connaît le premier livre imprimé dans la capitale ajoulote: c'est le «Cicéron» du maître imprimeur Jean Faivre, qui est orné d'une vignette gravée (Fig. 2) dont Faivre est peut-être lui-même l'auteur.



Fig. 2

De nombreux ouvrages seront imprimés dans le Jura. Ils ne sont pas tous illustrés, mais quelquefois, la qualité de ceux qui le sont ne pouvait qu'impressionner les lecteurs, la cour, les prêtres, les bourgeois ou les étudiants. La *Doctrine* que le curé et chanoine Moingenat de Saint-Ursanne édita chez Straubhaar en 1662, à Porrentruy, possède une belle page de titre, d'une composition remarquable, au décor renaissant bien modelé. Sa technique est subtile (Fig. 3 et 4), aux traits nets et précis, et l'on pense déjà, en examinant

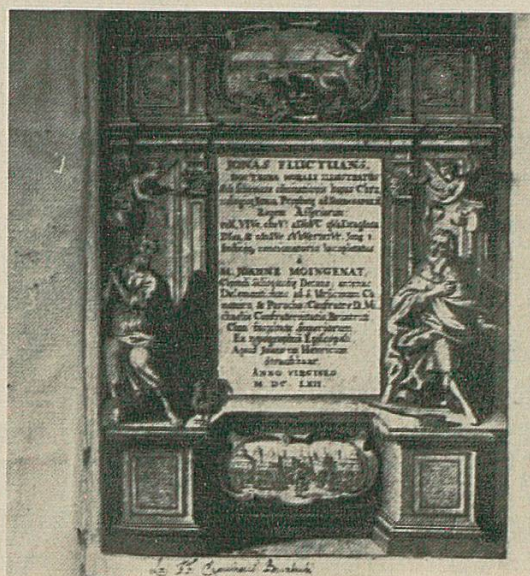


Fig. 3



Fig. 4

cette théâtralité, aux grandes planches que les frères Klauber graveront à la fin du siècle pour les calendriers. A qui le curé de Saint-Ursanne a-t-il demandé une telle illustration? La signature qui apparaît dans la planche est-elle celle du dessinateur ou celle du graveur?

Le problème de la signature d'une gravure a souvent été posé. Jusqu'au 19^e siècle, le peintre, ou le dessinateur, mettait son nom, alors que le graveur de la planche était à peine signalé. Ainsi des vues appelées couramment des «Pérignon» sont en fait des travaux de vrais graveurs, comme F.-D. Née pour le panorama de Porrentruy, par exemple.

Restons encore dans la gravure sur bois. Nous pensons qu'un genre, très mineur comme celui de l'ex-libris, a eu une grande importance pour le sujet qui nous intéresse. Ces marques de possession que tout propriétaire de bibliothèque s'empressait de coller dans ses livres étaient très personnelles. Leur vogue était grande, les bibliothèques de collèges en possédaient de même que bien des particuliers: Amweg signale celui d'un *cultivateur* de Moutier, Jean Brèchet, au 18^e siècle. Ils ont dû eux aussi familiariser les lecteurs avec la gravure. Des noms d'artistes célèbres qui en gravèrent sont connus. Les premiers dans le Jura, en gravure sur bois, sont ceux de J.-Chr. Blarer de Warensee, exécutés par Sickinger de Soleure; mais les familles nobles, les chanoines de Moutier-Grandval ou de Bellelay les répandirent aussi.

Examinons le bel ex-libris de Jean-Henri Bajol de Saint-Ursanne, gravé sur bois (Fig. 5) en 1592 par Sickinger et qui fut réutilisé souvent par la famille. Il a sans doute été tiré à Porrentruy chez Faivre, la première année de son installation. Dans un cartouche ovale, les armes des Bajol sont très finement creusées; même si l'on n'atteint pas la magnificence des ex-libris du Prince, son intérêt est que cette gravure fut faite par une famille de petite naissance. Si l'on admet que Faivre l'a tirée, elle a pu servir de modèle à la marque de l'imprimeur de la Fig. 2; elle est de la même date, le cartouche est semblable, mais de meilleure exécution. A regarder de près la technique du graveur, il faut admettre que la marque de Faivre n'a pu être de Sickinger mais d'un graveur moins expérimenté et, répétons-le, pourquoi pas de Faivre lui-même?

Après le livre illustré et l'ex-libris qui l'accompagne souvent, il faut tenir compte de ce qu'on appelle communément les «images populaires», en particulier des images pieuses que l'on ramenait de tous les pèlerinages, processions ou événements importants, de Mariastein, du Vorbourg, de Saint-Dizier, etc.

Des vies de saints étaient imprimées sur les presses locales, comme cette «Vie du Vénérable Père Jean Chrisostôme Schenk» éditée en 1714 par Cuchot à Porrentruy. Mais surtout des images isolées que l'on glissait dans son missel ou que l'on punaisait sur sa porte. Certaines sont d'ailleurs de belle qualité, ainsi cette «Image miraculeuse de Notre Dame du Forbourg»



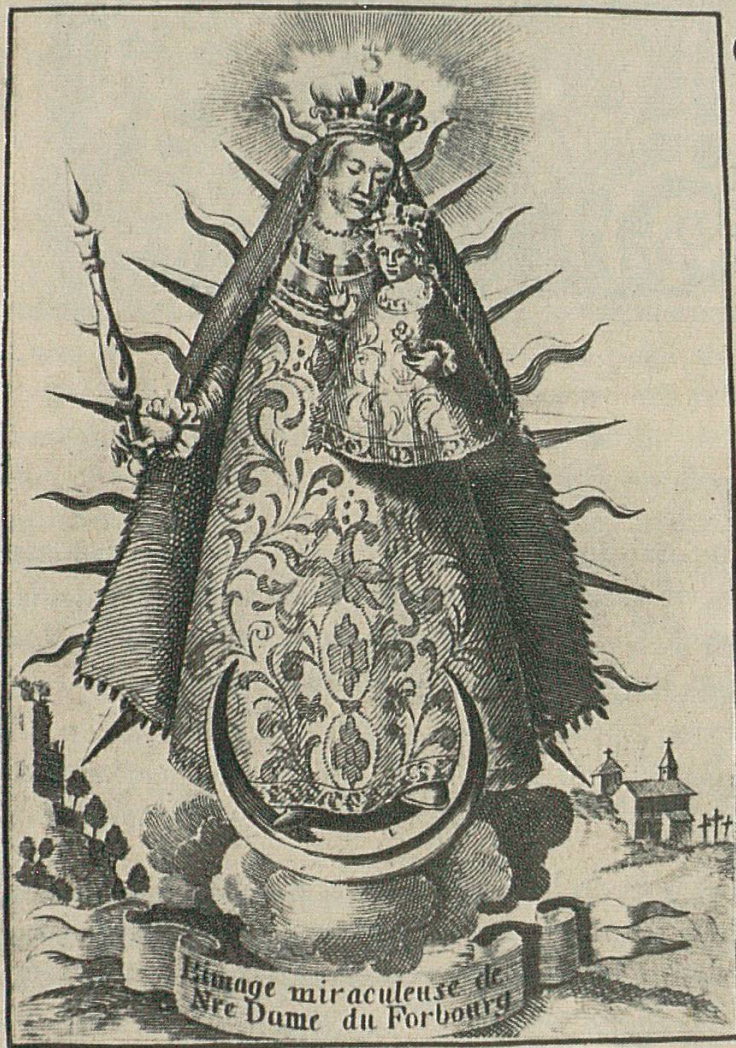
Fig. 5

accompagnée d'une oraison, qui fut imprimée à Rome dès 1740, mais fut très répandue dans nos villages (Fig. 6) ou celle de Sainte Faustine, taille douce de la fin du 18^e, signée A.V., dont le trait incisif pourrait être d'un Voisard dont on retrouve le nom après 1775 sur d'autres œuvres.

LES CALENDRIERS DES PRINCES-ÉVÊQUES

Bien qu'exécutés hors du Jura par les frères Klauber à Augsbourg, les célèbres calendriers des Princes-Evêques marquent certainement un moment important dans la stimulation à l'expression gravée dans notre région. Sans être les premiers (on en connaît dès 1698 pour Guillaume-Jacques de Rinck qui ne mesurent que 72 sur 35 cm), ils sont sans conteste les plus beaux

et d'une technique admirable. Gravé pour Simon-Nicolas de Montjoie, le onzième Prince-Évêque installé à Porrentruy, celui que nous présentons (Fig. 7 et 8) a été imprimé par les héritières de P.F. Cuchot dans l'imprimerie de Porrentruy ainsi que l'indique un mémoire de 1767 présenté à la Cour. Ce devait être un travail énorme que de tirer et d'assembler les trois planches pour reconstituer l'ensemble de 146 sur 71 cm. Son décor d'architecture est important sans être trop lourd, mais toute la qualité de la gravure apparaît dans les personnages. La manière dont le métal — les planches de cuivre — est attaqué par l'outil du graveur prouve le métier de l'artisan que l'on pourrait ici qualifier d'artiste même si la composition et le dessin ne sont pas de lui, mais probablement, à l'habitude de l'époque, de peintres officiels.



à N
 O glo
 des A
 la Sa
 quel
 digni
 rir à
 mon
 quen
 chois
 luge
 vous
 tern
 m'et
 He
 ces
 Sou
 pou
 fult
 Nab
 par
 re,
 qu
 die
 sic
 tra
 po
 et

Fig. 6

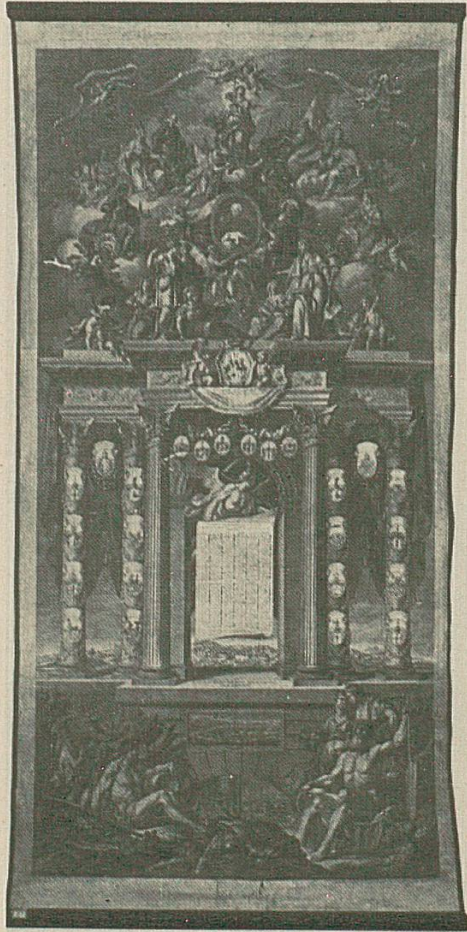


Fig. 7

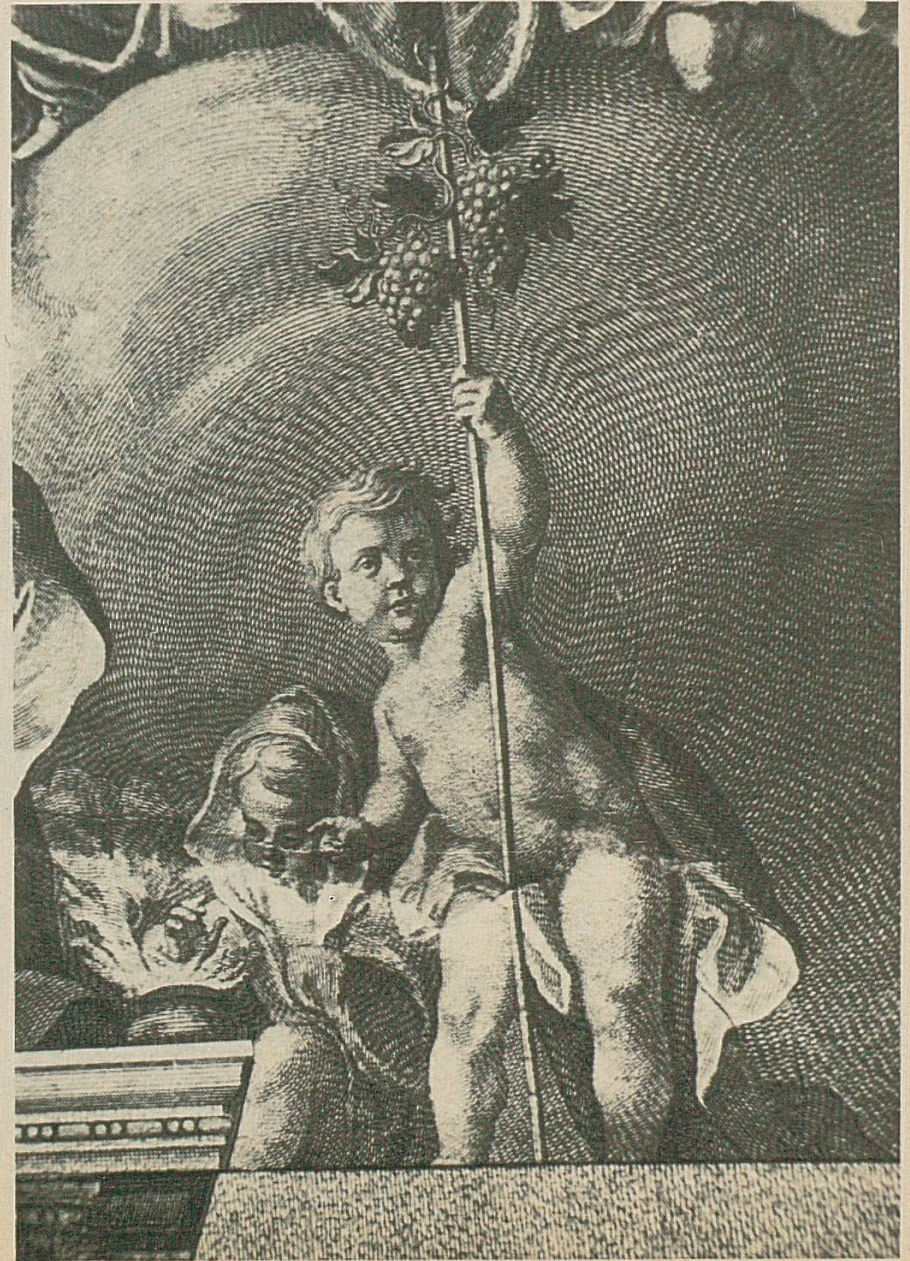


Fig. 8

siècle apparut la gravure sur métal. D'abord dite «au criblé», c'est-à-dire en taille d'épargne comme celle sur bois, mais que l'on pouvait encre indifféremment en creux ou en relief, elle sort des ateliers d'orfèvres.

Rivale de la peinture, la gravure offre un avantage: elle voyage, elle se propage. Il est ainsi tout naturel de trouver dans nos campagnes nombre d'estampes sur les murs et peu de peintures: il fut des temps où se côtoyaient les sacrés cœurs lithographiés, les batailles napoléoniennes ou les «âges de la vie» gravés sur bois, les clichés découpés dans les journaux locaux et les billets de sainte Agathe que Gœtschy, imprimeur épiscopal, devait déjà éditer avant la Révolution.

En tout cas, à la fin du 17^e siècle, la taille douce est pratiquée dans le Jura; les calendriers des Princes-Evêques en sont les plus beaux exemples.

Sans entrer dans le détail des différentes techniques (voir plus loin), insistons sur un aspect particulier: dans un pays aussi politisé que le Jura, où les partis s'affrontent régulièrement, on s'attendrait à trouver une grande production de gravures, genre relativement bon marché qui se prête bien à la distribution: affiches illustrées, pamphlets caricaturés ou images plus ou moins



Fig. 10

anonymes. Bien sûr, les grands calendriers sont des œuvres politiques, leur mise en scène est typique du pouvoir hiérarchisé qui les a théâtralisés. Leur décor reflète l'image que le Prince voulait donner de lui: à la fois temporelle par l'architecture, les produits locaux présentés et les paysages bien réels reproduits, et en même temps spirituelle par la gloire céleste qui entoure le portrait du Prince, les anges et les saints qui l'entourent.

Mais d'autres œuvres, moins magnificentes, illustrent des moments marquants de l'époque. Ainsi l'eau-forte représentant la rencontre à Moutier de Jean-Conrad de Reinach et du bandelier Wisard de Crémines qui est venu poser comme condition de l'hommage attendu la reconnaissance des com-

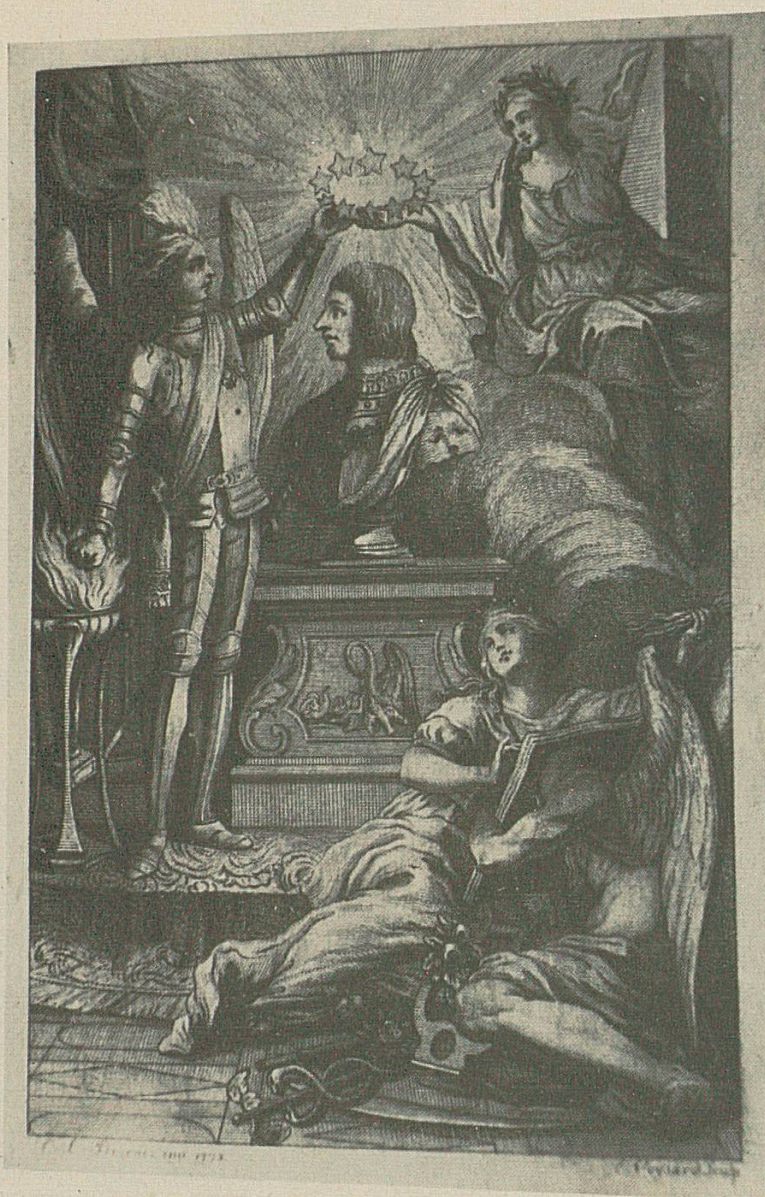


Fig. 11

bourgeoisies avec Berne. Petite gravure de cinq sur sept centimètres (on peut la voir au musée de Porrentruy), elle n'est pas signée et n'est pas de grande qualité ni de bonne gravure ni de composition, mais elle est une sorte de chronique qui a dû faire un certain effet (Fig. 10). A qui était-elle destinée?

Autre exemple: la gravure au burin et roulette représentant le couronnement d'un roi de France (?) avec anges et personnage mythologique, creusée par E. Voysard après 1775 (au musée jurassien de Delémont) qui montre clairement les admirations des commanditaires du graveur. Mais qui était ce E. Voysard dont personne n'a jamais parlé (Fig. 11)?

Un peu avant 1840, années où les luttes politiques furent très chaudes à Porrentruy, quelques caricatures gravées ou lithographiées de Désiré Kohler sont à signaler, de même que les lithos de Joseph Rais de Delémont. Ensuite, il faudra attendre le 20^e siècle pour qu'un artiste exprime ses admirations ou ses hurlements de protestation. Nous pensons à Coghuf qui, en 1932, gravait des eaux-fortes comme son «Lénine» montrant le révolutionnaire à la tribune lors d'un meeting parisien (Fig. 12).



Fig. 12

Eau-forte violente, aux effets percutants, mais à la technique rapide d'esquisse, elle est à la fois une description du peuple ouvrier au pied de la tribune et la caricature d'un politicien sur le podium. On peut trouver amusant de la comparer à la gravure du bandelier Wisard (Fig. 11) où les protagonistes s'opposent, séparés plastiquement et symboliquement par un grand volume quasiment abstrait. L'offset-litho que Coghuf signa en 1955 est plus proche de nous: «Pas de canons aux Franches-Montagnes» résume bien le combat d'une population contre un certain pouvoir.

RECONNUS HORS DU JURA

Il est dans la fatalité de nos régions, un peu en marge des grands centres commerciaux et artistiques, de voir nombre de ses créateurs obligés de s'expatrier pour s'exprimer pleinement et en toute liberté. Deux exemples nous le démontrent: l'un à la fin du 18^e siècle et l'autre au milieu du 19^e. Mais aujourd'hui encore, il est difficile pour un artiste graveur de vivre de son art dans nos vallées. Myrha de Delémont, Prêtre de Boncourt et d'autres se sont éloignés...

Bénédict-Alphonse Nicollet, né à Saint-Imier en 1743, est de ceux-là. L'horlogerie ayant pris un bel essor dans le Vallon, le jeune Nicollet y exerça son burin, comme son père, sur les boîtes de montres. Se vouant à la gravure, il dut partir pour Paris, les commandes, même celles de la cour, à Porrentruy, n'étant pas suffisantes pour le faire vivre. Amweg a raconté sa vie, nous ne nous intéresserons qu'à ses œuvres, nombreuses et de grand métier. Citons le critique Aug. Bachelin: «Le graveur, en général, est rarement indépendant; il n'a pas, comme le peintre, la liberté d'inspiration et d'action, il doit se conformer au goût du public, et travailler souvent à l'encontre de son sentiment, pour satisfaire les éditeurs et les marchands. L'œuvre de Nicollet nous présente une suite nombreuse de planches de tout genre, où l'on remarque une véritable aptitude à l'interprétation des belles pages des maîtres, contrariée par la nécessité du moment. Malgré ces exigences et ces passages brusques de l'histoire à la vignette, de la vignette au paysage et au portrait, on sent une main habile, nerveuse parfois, toujours souple, jamais embarrassée de la besogne souvent ingrate qu'elle a à traduire. Nous ne voulons point présenter ici B.-A. Nicollet comme un talent émérite, mais comme un artiste d'une valeur réelle, capable de choses d'un ordre plus élevé souvent que celles auxquelles il s'est voué; c'est un de ces travailleurs actifs, intelligents, mais modestes, qui apportent une part sérieuse à l'œuvre idéale, indéfinie, que tout ce qui tient au ciseau, au pinceau ou au burin, cherche à réaliser ici-bas.» (1874)

«La Résistance» (Fig. 13) taille-douce de 23 sur 27 cm a été exécutée vers 1803 pour un recueil qui groupait une collection d'œuvres françaises gravées par différents artistes. C'est un beau travail qui montre Suzanne aux prises avec deux vieillards d'après la peinture de Deshayes, peintre du Roi. Nous sommes en présence ici de ce qu'on appelle une gravure d'interprétation et l'on se demande, dans ce genre de travail, si le graveur doit être qualifié d'artiste ou d'artisan.



Fig. 13

Nicollet était-il connu dans le Jura comme graveur? En 1785, quand il fut élu maire de sa ville — pour une année seulement, car il retourna à Paris sitôt sa démission donnée —, son œuvre n'était pas encore considérable, mais son «Saut du Doubs» de 1783 était déjà gravé.

LES RELATIONS DE VOYAGE

Nicollet a illustré un ouvrage de voyage, le « Voyage pittoresque ou Description des Royaumes de Naples et de Sicile » de l'abbé R. de Saint-Non. C'était l'époque, les 18 et 19^e siècles, de ces relations pittoresques illustrées de gravures et le Jura en fut le thème de plus d'une. Les célèbres « Tableaux topographiques » du général Zurlauben (1780-1788) sont populaires, Aberli de Winterthour a inventé la gravure au trait, coloriée à la main, les Lory sont sans rivaux et Birmann a fondé à Bâle une maison d'édition qui vivra du commerce de ces « Relations de voyage ». C'est le moment de l'édition de toutes ces vues de nos monuments et paysages pittoresques, de Winterlin, Birmann, F.-J. Graff, J.-J. Hartmann établi à Bienne, N. Pérignon, A. Benz, J.-H. Juillerat de Moutier, G. Lory et tant d'autres.

Sigismond Himely, de La Neuveville, mais qui prit la nationalité française, a lui aussi illustré quelques-uns de ces itinéraires dont en 1822 un « Voyage en Sicile » à l'aquatinte avec quelques vues colorées et en 1833 « Le cours du Rhin depuis ses sources jusqu'à l'embouchure dans la mer ».

Nous montrons (Fig. 14) une chasse au sanglier (d'après Fielding), aquatinte en bistre dont l'intérêt est dans le traitement de la végétation, romantique, qui a su garder, malgré le transfert sur métal, des qualités d'esquisse à la



Fig. 14

plume et pinceau; mais son «Prophète s'appuyant sur un lion» montre clairement les limites de son talent, en tout cas en ce qui concerne la composition.

Bien qu'ayant débuté à La Neuveville et à Neuchâtel, Himely dut, lui aussi, s'exiler, ce qui ne l'empêcha pas de graver nombre de paysages jurassiens qui sont peut-être ses seules compositions vraiment personnelles et originales.

Né la même année que Himely, en 1801, Pierre Pelée de Courtedoux suivit le même chemin. Il mourut lui aussi à Paris, graveur reconnu sinon célèbre.

Une des illustrations du «Paradis perdu» de Milton (Fig. 15), burin sur acier, montre sa virtuosité. S'il n'a pas la force d'un Blake, on admirera tout

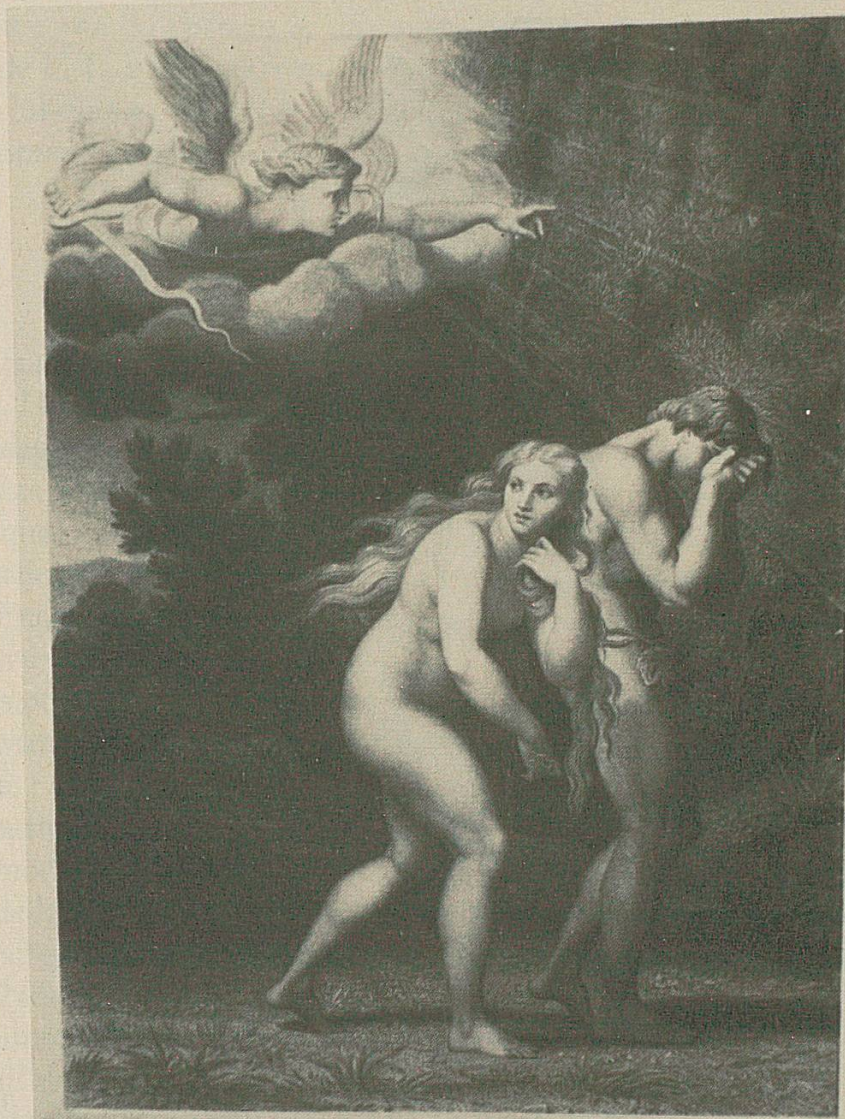


Fig. 15

de même le modelé des corps s'opposant à l'envahissante végétation. Mais cette gravure, comme toutes celles de Pelée, éditée à Paris, fait-elle réellement partie de l'histoire de la gravure jurassienne?

Il en va tout autrement des Negelen, Joseph-Mathias, né à Porrentruy et de sa femme Joséphine, tous deux s'étant exprimés par la lithographie. Nous rappellerons plus loin les origines de cette technique qui se pratique sur la pierre et qui est née dans les dernières années du 18^e siècle.

Ce qui a rendu célèbre Negelen dans le Jura, ce sont ses beaux portraits de Jules Thurmann et de l'abbé Adrien Kohler (lui-même artiste), celui-ci de



Fig. 16

1852. Amweg pense que J.-M. Negelen reçut ses premières leçons de dessin de Bandinelli (l'auteur de la série des costumes de l'ancien Evêché de Bâle) qui enseignait au collège de la ville. Malgré son séjour à Paris, c'est dans sa ville natale qu'il vint finir sa vie où il mourut.

Il faut lui reconnaître un beau talent de dessinateur qu'il sut transposer sur la pierre comme le montre le portrait sous-titré «Nina» (Fig. 16) qui doit être de 1829. Il y aurait une fort belle étude à faire sur le couple Negelen, l'épouse ayant elle aussi des lithographies à son actif. Elle est en tout cas l'une des premières femmes à s'exprimer dans les beaux-arts jurassiens.

Si nous signalons Louis Lapaire ici, ce n'est pas qu'il occupe une place importante parmi nos lithographes; c'est plutôt par la singularité de sa formation. Né à Fontenais en 1786, manchot, il devint ferblantier, puis maître de dessin, sans doute le premier de la toute nouvelle Ecole normale fondée en 1837. Nous ne possédons que quelques lithos de lui, dont cette «Rose» (Fig. 17), une vue du château et une autre du collège, qui sont précisées: «Impr. lith. de L. L. à Porrentruy», ce qui signifierait que vers 1824, Lapaire imprimait lui-même, peut-être au collège s'il ne tirait chez les frères Deckerr récemment installés par le grand bailli ou leur successeur Suffert dès 1823.

LA GRAVURE AU 20^e SIÈCLE

Il faut constater un manque de créations gravées dans le Jura à la fin du 19^e siècle. Heureusement, au début de ce siècle, Willi Nicolet, grâce à sa situation de pédagogue et à ses nombreux élèves, redonnera une impulsion à la gravure sur bois; il était maître de dessin à l'Ecole normale et à l'Ecole cantonale. Bien que né à Schaffhouse en 1901, il produisit toutes ses œuvres en Ajoie et en particulier ses xylographies. Il a formé plusieurs artistes: Laurent Boillat, Jean-François Comment entre autres et l'on peut affirmer qu'il a réintroduit la gravure dans le Jura.

Ses bois (Fig. 18) «Le Faubourg de France» ont une expression assez forte; bien composés, ils révèlent un artiste qui commence à s'éloigner de la servile réalité.

L'attitude devant le modèle, paysage ou portrait, est le grand problème de l'art moderne dès la fin du 19^e siècle. S'éloignant de plus en plus de l'imitation de la nature, les meilleurs créateurs dépasseront la ressemblance factice pour atteindre une expression personnelle qui les engage d'ailleurs beaucoup plus. Nous le verrons plus tard.

Laurent Boillat, élève de Nicolet, a une place importante dans le développement de la gravure jurassienne. Essentiellement graveur sur bois, il a à son actif plus de 600 œuvres, des premiers linos de 1935 aux récentes eaux-fortes.

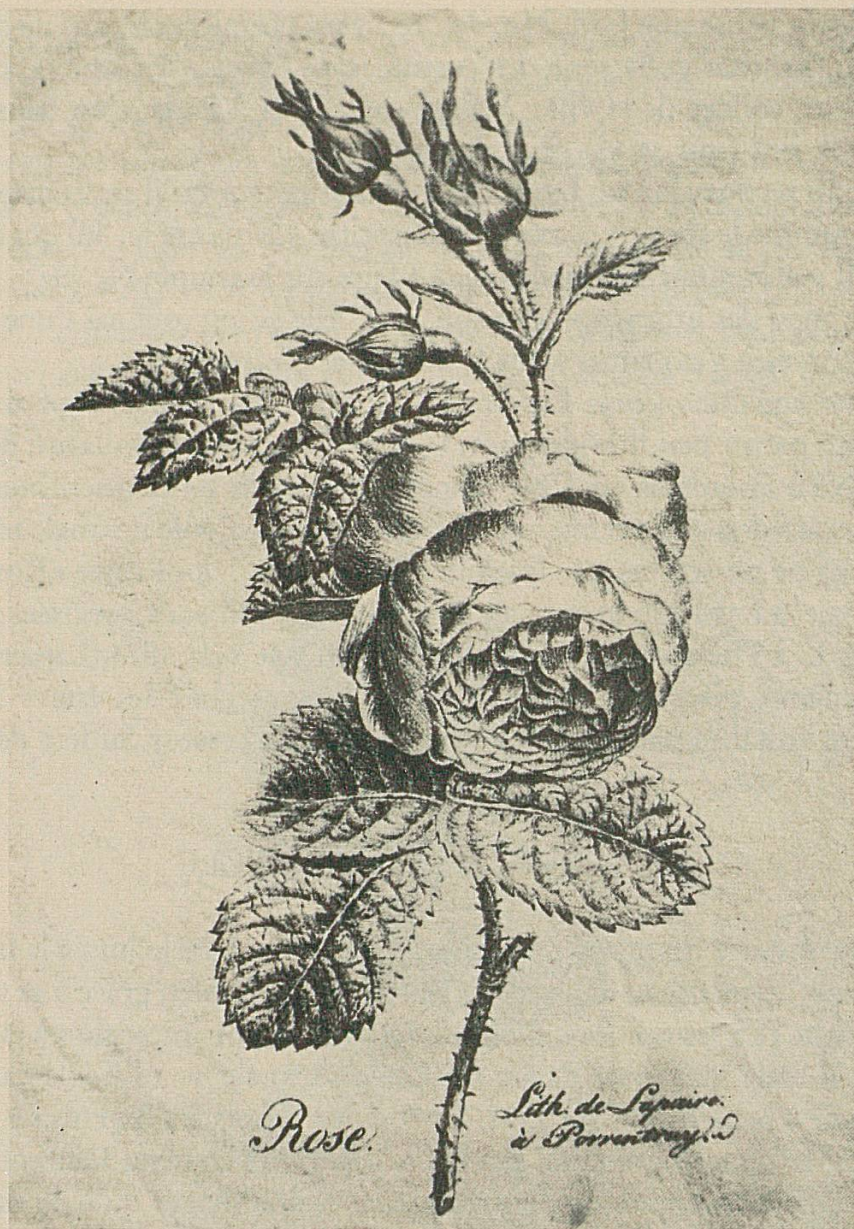


Fig. 17

Illustrateur fécond, il a contribué à la diffusion de la gravure par des suites sur les costumes, les cités et les paysages jurassiens. La danseuse (Fig. 19) est une des illustrations du «Prométhée et Epiméthée» de Spitteler (enrichi de 22 bois de 1943). Comme il y a deux siècles, on illustre des relations de voyage, les artistes contemporains, eux, complètent volontiers des textes poétiques par des créations originales. Citons dans le désordre, après les bois des

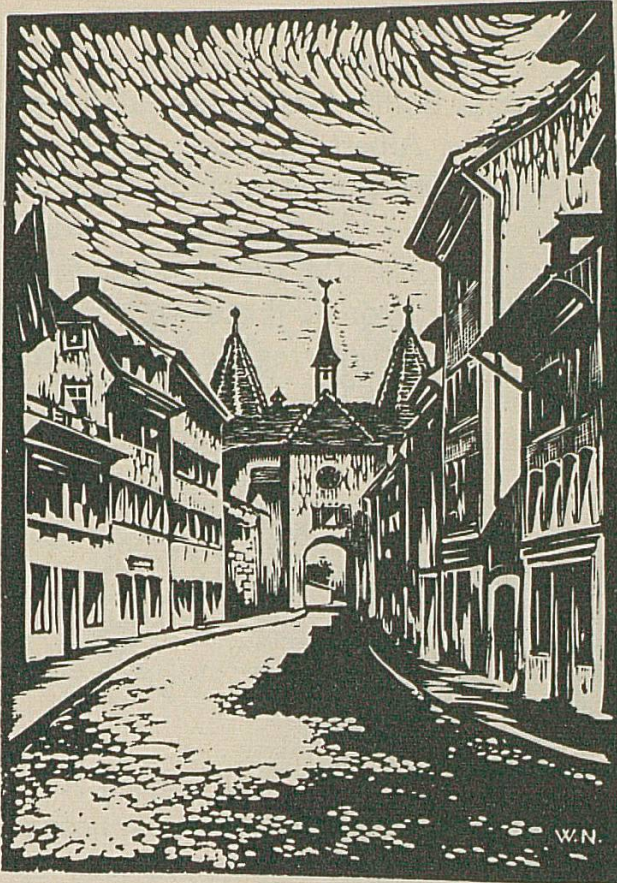


Fig. 18



Fig. 19

«Monuments de l'Ancien Evêché de Bâle» de Boillat (1937), les linos de J.-F. Comment pour «La vie lente» de Hugues Richard (1965), les «Habitacles», bois et linos de Max Kohler, les «Signes fertiles» de Michel Gentil (linos de 1973), ceux de Rémy Zaugg pour «Portulans baroques» de T. Solier, les sérigraphies de Myrha, «Créatures-Espaces», les lithos de Schnyder pour le «Hannebarde» de W. Renfer, les linos de Bregnard pour «Feu pour feu» de A. Voisard ou de Angi pour «Plouff» de Claude Bernasconi et les aquatintes de Gilbert Constantin sur les poèmes de Guy Curdi en 1982.

LE PAYSAGE JURASSIEN

Nous venons de voir que W. Nicolet et L. Boillat avaient gravé de nombreux sites jurassiens. Il ne faudrait pas oublier Albert Schnyder, né à Delémont, et qui a beaucoup pratiqué la litho ayant fait un apprentissage de lithographe à Berne. Excepté une unique pointe-sèche, Schnyder n'a édité que des dessins sur pierre, toujours liés formellement à sa peinture et rarement en couleurs. Presque toutes ses œuvres (environ 80 lithos) décrivent la vie jurassienne: «La cariole» (Fig. 20) de 1969 en est un exemple typique. Les gestes de l'artiste sont toujours visibles dans l'œuvre finie, ce qui lui confère souvent une apparence d'esquisse, pourtant l'artiste utilise le *papier report*

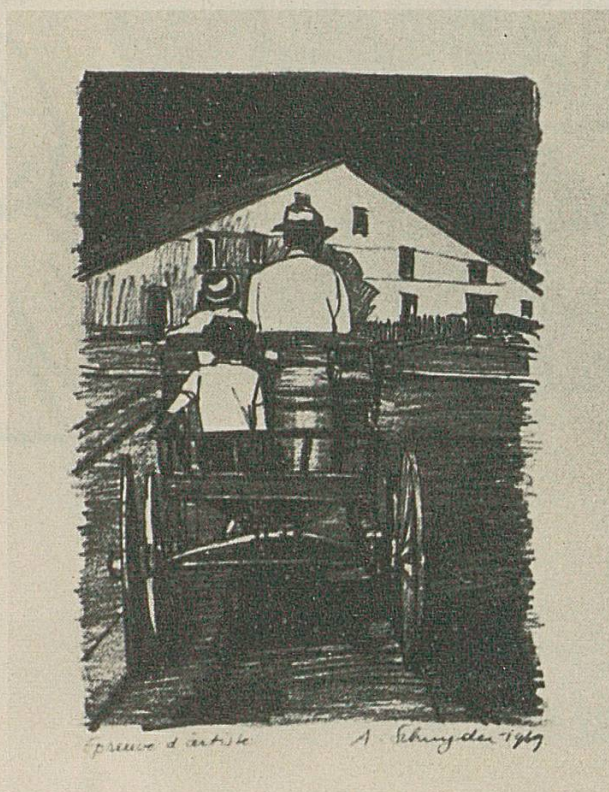


Fig. 20

(voir plus loin). Hélas, le style du lithographe delémontain a encouragé de nombreux «admirateurs» à l'imiter, le plus souvent en pauvre qualité et sans personnalité ni imagination. Les Franches-Montagnes, apparemment faciles à transcrire graphiquement, savent heureusement défendre leur image, et tout le monde n'est pas Schnyder, Coghuf, Lermite ou Voirol pour exprimer leurs caractères profonds.

Nous avons déjà vu un aspect «politique» de l'œuvre de Coghuf; nous montrerons maintenant une de ses interprétations du paysage. Linos, offset, lithos lui ont permis de semer le trouble dans l'esprit de ceux qui ne voient dans nos hauts-plateaux qu'un pays figé dans son esthétique simplifiée. Dans

ces «Franches-Montagnes» de 1969 (Fig. 21), la fragmentation de la vision met en évidence les contrariétés intérieures de ce pays troublé par le tourisme, la spéculation et l'économie.

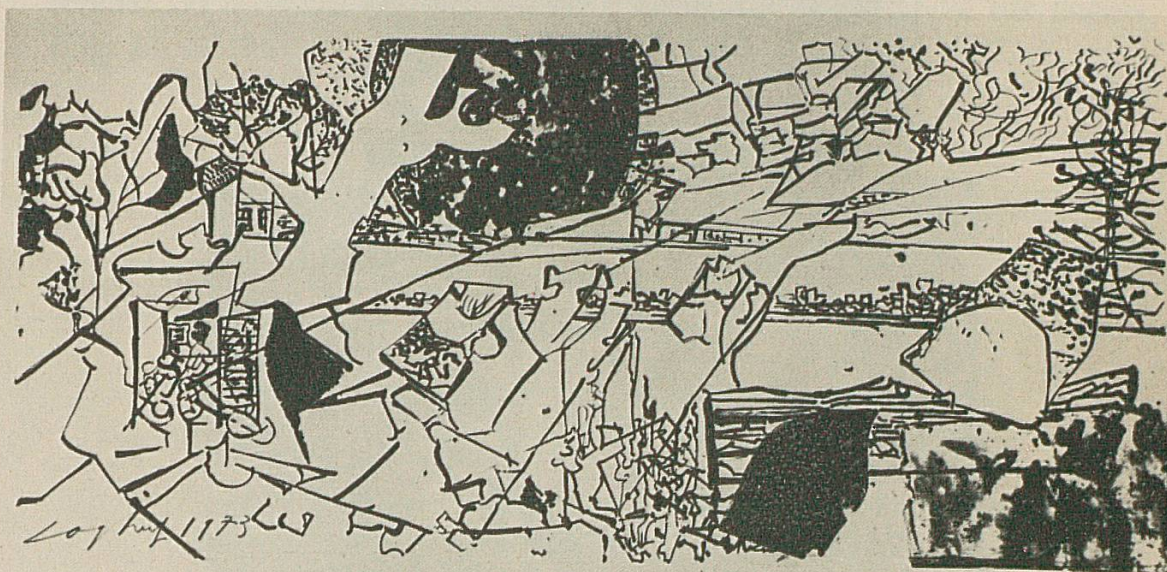


Fig. 21

A propos de Coghuf, une anecdote amusante montre les liens, souvent méconnus, qui rattachent les artistes les uns aux autres, ceci malgré tout ce qui peut les opposer: c'est grâce à L. Boillat qui le lui avait demandé que Coghuf grava en 1941 sa première œuvre sur bois pour un numéro de la revue soldatesque «Le sac à pain». C'est amusant!

Coghuf eut beaucoup d'élèves, en tout cas beaucoup se vantent d'avoir passé quelques samedis sous sa houlette. Si tous ne sont pas dignes du maître, il en est qui, tout en admettant ce qu'ils lui doivent, révèlent une personnalité tout à fait originale. Prenons comme exemple Yves Voirol, dont l'œuvre gravée est faite de lino dès 1968, de lithos et d'eaux-fortes. La litho, verdâtre, «Le chant de notre monde» de 1976 (Fig. 22) n'a rien à envier aux paysages de Coghuf et pourrait passer pour un hommage avec sa violence gestuelle et son vague rappel naturaliste.

LA GÉNÉRATION 1920-1930

Il n'y a pas que le paysage à intéresser les artistes jurassiens. Si Jean-François Comment s'est dirigé totalement vers une forme très colorée d'abstraction lyrique, ses premières œuvres le voient attentif aux formes et couleurs du pays d'Ajoie. Ses premiers lino aux personnages sont de 1947, et ses lithos, des petits nus, datent de 1954 (Fig. 23). Mais trois ans plus tard, Comment aura trouvé son expression et ses lithos seront non figuratives.



Fig. 22



Fig. 23

Il est difficile de juger l'œuvre de Paul Bovée, mort très jeune accidentellement (à 30 ans en 1961). Peintre « social », il a décrit dans ses eaux-fortes toute une condition humaine où se côtoient les groupes humains, les acrobates, les écoliers ou les ménagères au marché comme dans ce « Marché aux puces » (Fig. 24) de 1958.



Fig. 24

Gérard Bregnard, lui aussi, décrit tout un monde vivant, aux références naturalistes; mais c'est un univers intérieur, personnel, au symbolisme profond teinté souvent de surréalisme. Dès 1950, Bregnard grave des lino: des chats, des coqs, son environnement familial. Il s'intéresse à toutes les techniques de reproduction, inventant même au besoin de nouveaux effets. Quelquefois il tire ses gravures chez lui, à Bressaucourt. Le lino de 1968 « Intérieur » (Fig. 25) a été édité par la Galerie Forum à Porrentruy.

Abordons rapidement l'édition d'art dans le Jura.

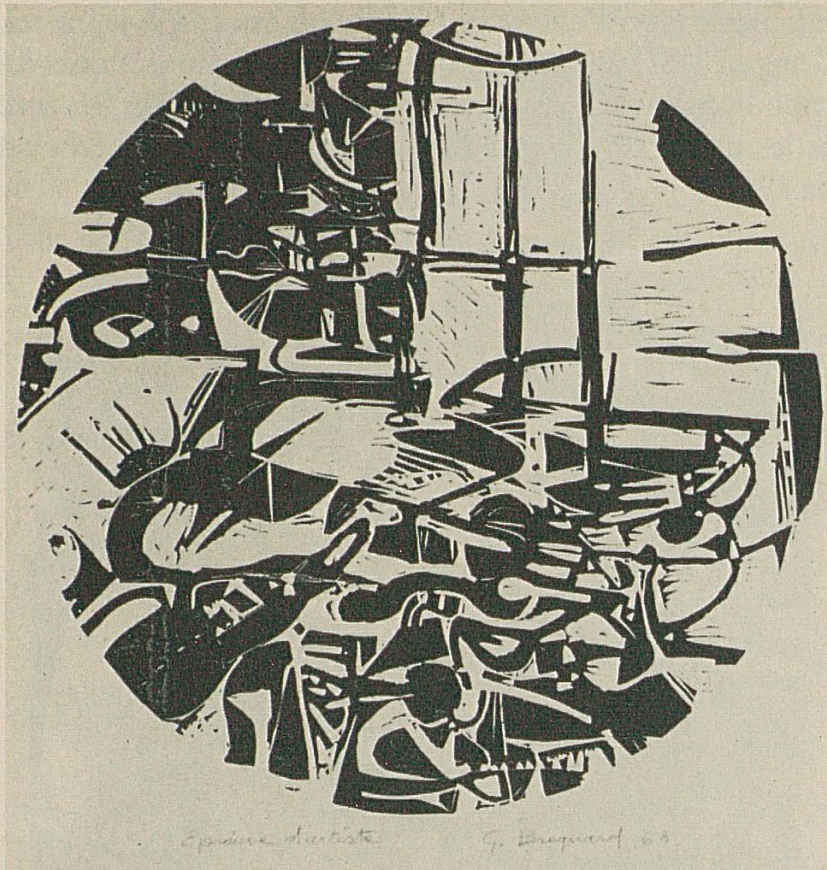


Fig. 25

DES ÉDITIONS

Il y a des éditions dites originales (voir plus loin) et des éditions de reproduction qui ne nous intéressent pas ici. Des galeries, des clubs d'art et des associations d'artistes éditent. Ainsi la SPSJ (Société des peintres et sculpteurs jurassiens) fondée en 1954 à Delémont a diffusé des multiples d'Adrien Holy de Saint-Imier habitant Genève, Pierre Nicolet, Antonio Erba, L. Boillat, Fred-André Holzer, Gérard Bregnard, Michel Wolfender, Rose-Marie Zuber, Angi, Québatte, Bindreiff, etc. La SPSAS (Société des peintres, sculpteurs et architectes suisses) offre chaque année, elle aussi, une œuvre d'un de ses artistes dont Angi (Fig. 26 «Mise en place», sérigraphie de 1982) et Peti en 1983.

Signalons les gravures accompagnant les éditions originales de la revue prévôtoise «Trou»: Ramseyer, Holzer, etc.

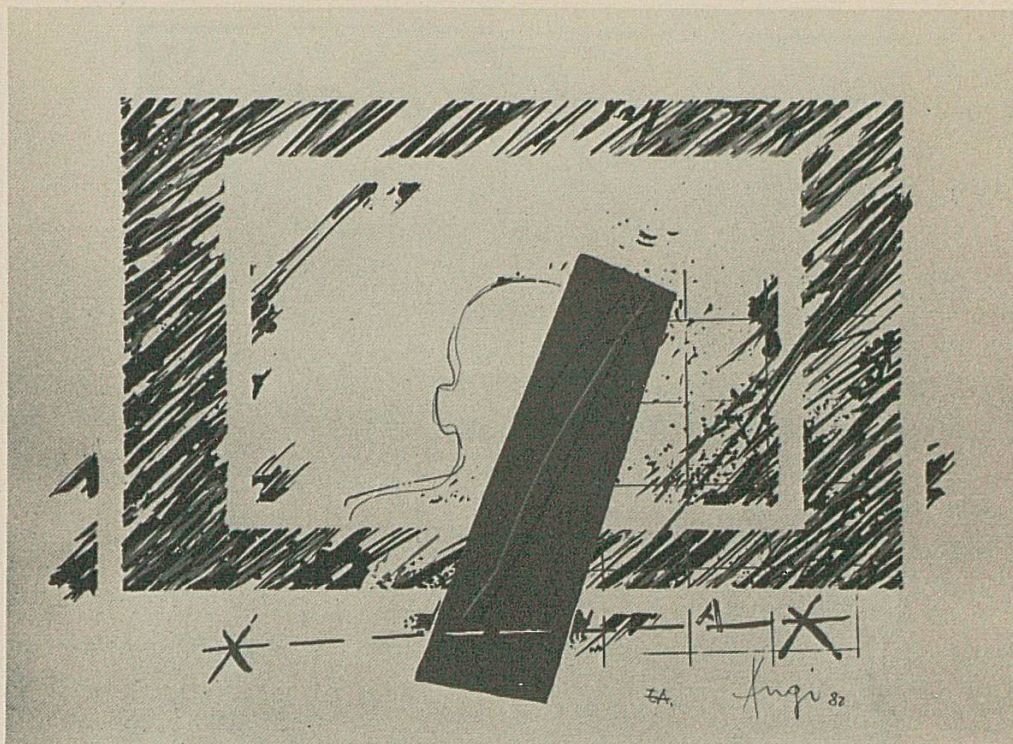


Fig. 26

L'ATELIER DE MOUTIER

L'intérêt pour la chose gravée n'aurait pas pu prendre l'ampleur qu'il a aujourd'hui dans la nouvelle génération de créateurs si les moyens techniques nécessaires n'avaient pas été mis à disposition. C'est le mérite du CCJ (Centre culturel jurassien) d'avoir en 1973 mis en marche un équipement culturel au service des artistes jurassiens en premier lieu et de l'extérieur ensuite: l'atelier de gravure installé à Moutier. Max Kohler, de Delémont, graveur infatigable en est l'animateur. Esprit curieux, Kohler n'hésite pas à expérimenter; son œuvre est importante, de sa première aquatinte de 1953 à ses récentes lithos. Des «Essais» sur feuille d'argent ou d'or déjà en 1964 montrent son souci de recherche (Fig. 27).

Il faut attribuer une place importante à l'atelier du CCJ dans la vie de l'art jurassien, car il est aussi un lieu de rencontre et non seulement de création, tant le nombre et la qualité des créateurs qui s'y retrouvent sont importants.

Habitué de l'atelier de Moutier, Umberto Maggioni de Belprahon est néanmoins essentiellement sculpteur, mais son œuvre gravé est déjà considérable. Spécialiste de l'eau-forte, il lui arrive d'utiliser des cuivres de formes irrégulières en traitant inlassablement son thème de prédilection: les formes féminines dans toutes les situations, comme cette aquatinte de 1977 le montre (Fig. 28).

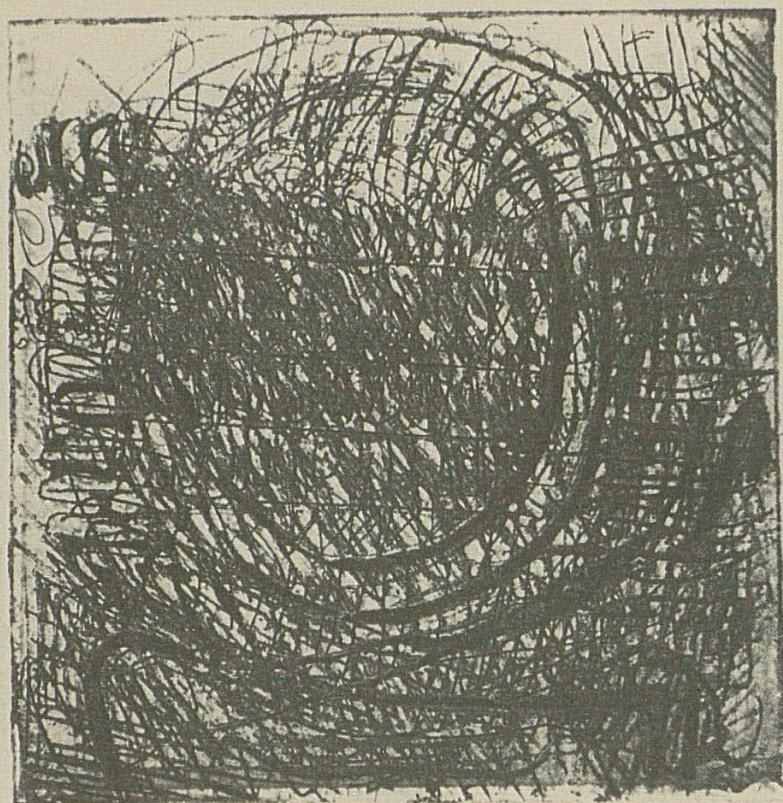


Fig. 27

UNE AUTRE VISION

Il n'est plus possible d'opposer l'art abstrait à l'art figuratif, la non-figuration au réalisme. Des graveurs pour qui la réalité n'est plus la préoccupation, nous en avons de nombreux: Comment, aux gestes nerveux et aux couleurs fortes, R. Zaugg qui a débuté par des linos expressionnistes mais s'est engagé depuis dans une direction très conceptuelle aux résonances parfois didactiques, Gérard Tolck dont l'inspiration est souvent le corps féminin (Fig. 29, sérigraphie de 1978 tirée en 9 couleurs) qu'il «dénature» dans des séries de transformations colorées, Jean Peti, du Noirmont qui a installé ses presses aux Franches-Montagnes (Fig. 30, «Plage» de 1977 qui combine l'eau-forte, l'aquatinte et la pointe sèche sur le cuivre) ou Christian Henry qui creusait de grands linos théâtraux opposant dans des mises en scène ambiguës les noirs et les blancs avec violence mais qui, aujourd'hui, tire de grandes compositions en pointe sèche et manière noire d'où toute référence naturaliste a disparu.



Fig. 29

Nous aimons achever ces incomplètes notes, aux questions posées plutôt qu'aux réponses données, et qui ne sont que le plan d'une étude en cours, par l'œuvre d'un sculpteur pour qui la gravure est une nécessité et un complément à la création plastique.

Oskar Wiggli, Soleurois, installé à Muriaux depuis 1956 où il partage son temps avec son atelier de Montrouge, s'intéresse principalement à la taille-douce (mais il a dessiné quelques lithos) dont il a gravé près de 200 plaques. Apparemment très proches de ses sculptures, dont l'inspiration est essentiellement le corps féminin, très épuré et à l'extrême limite de la lisibilité, ses gravures ne sont pourtant pas des esquisses ou des préparatifs pour les œuvres sculptées. Elles ont leur vie propre comme l'aquatinte, eau-forte et pointe-sèche «G 45-D» (Fig. 32); telle est bien la condition que nous exigeons de l'œuvre gravée d'un créateur authentique.

«Les créateurs, a écrit Gérard Montassier, sont les artisans de la culture d'aujourd'hui et celle de demain ne se fera pas sans eux. Ils incarnent la culture en marche. On ne doit pas oublier que les créateurs ont toujours entretenu une relation étroite et souvent douloureuse avec la tradition, soit qu'ils l'enrichissent, soit qu'ils la brisent.»

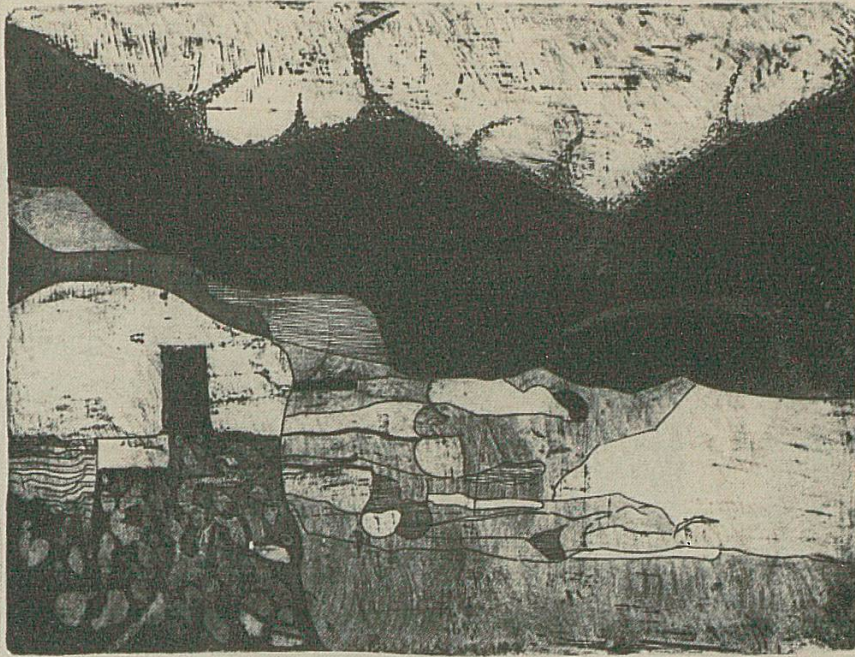


Fig. 30

Ils sont, en ce sens, des détenteurs privilégiés de notre patrimoine. Tous les grands créateurs ont à la fois donné et emprunté. En recherchant leur identité, en l'affirmant souvent, ils ont forcément donné, en même temps, une image, une représentation de notre société; c'est ce que nous recherchons à travers la production d'une expression, la gravure qui, si elle n'est pas des plus spectaculaires, a au moins un intérêt: sa relative grande diffusion.

Entre le Grand Théâtre mis en scène par les Princes-Evêques sur leurs calendriers au 18^e siècle et les présentations «théâtrales» des sérigraphies de Myrha, existe-t-il un lien? En tout cas, ces œuvres sont bien à l'image de la société qui entoure les artisans ou artistes qui les a produites.

Parcours, repères, jalons, choix, questions..., ce sont surtout les questions qui sont importantes.

* * *

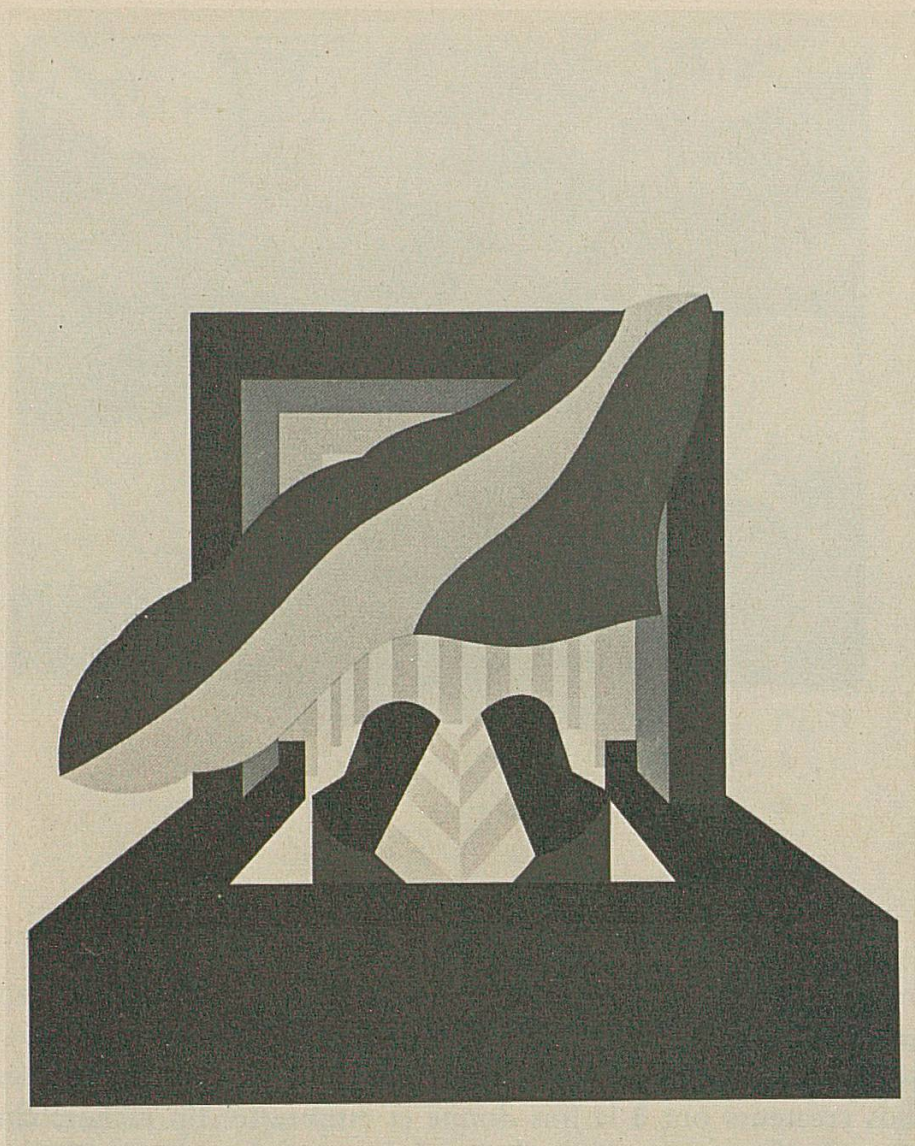


Fig. 31

LES TECHNIQUES DE LA GRAVURE

Au vu de la confusion qui règne au sujet de la gravure dans l'esprit du public, il nous semble bon de préciser certaines choses et d'abord ce qu'est une estampe originale.

Une estampe est une image imprimée à l'aide d'un élément d'impression et son intérêt réside dans sa multiplication, donc dans la diffusion du produit fini. En 1960, le troisième Congrès international des Arts plastiques à Vienne a publié quelques points pour rassurer ceux que l'aspect « multiple » pouvait troubler ou même inquiéter :

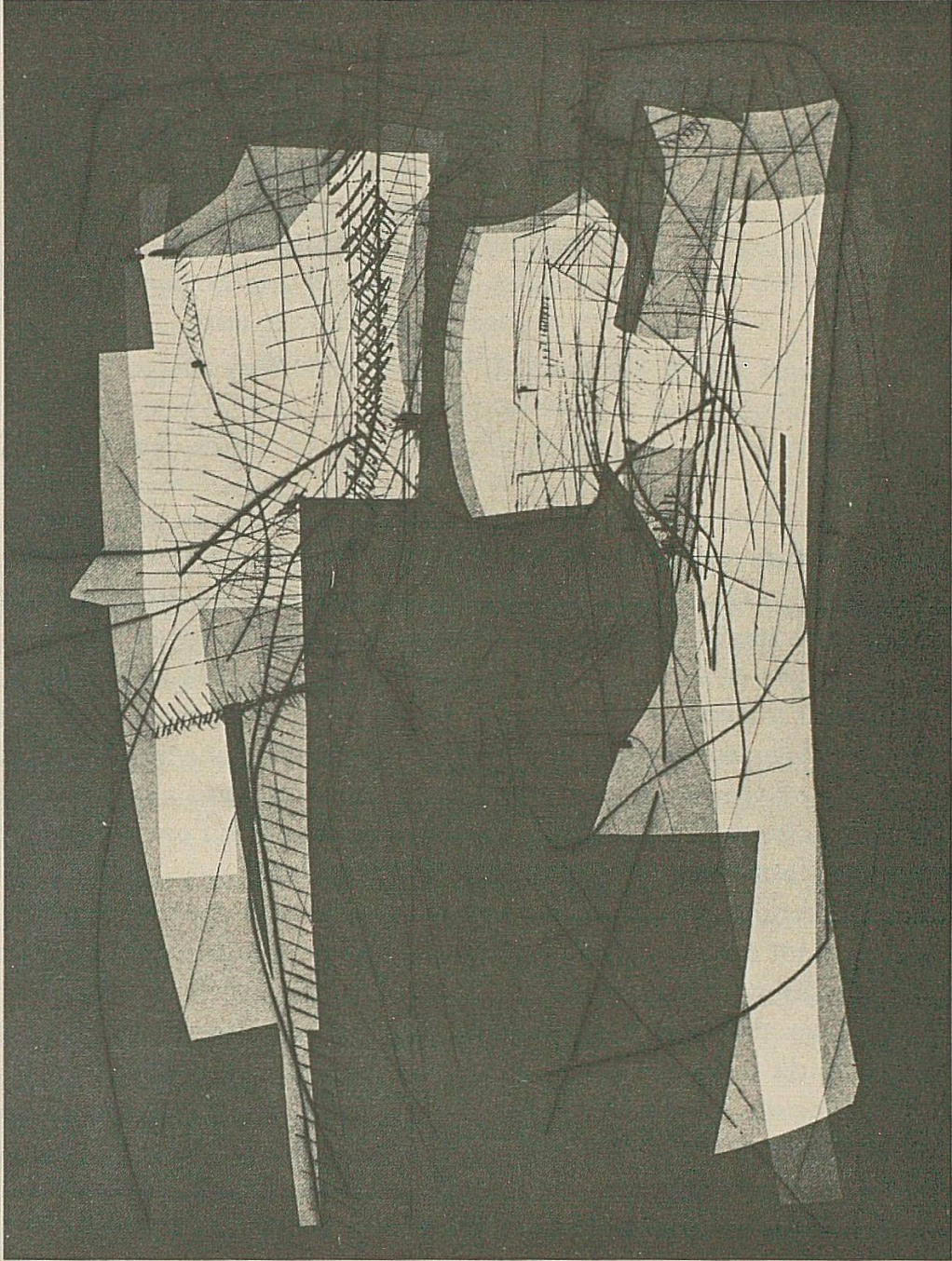


Fig. 32

Estampe originale

1. Il appartient à l'artiste graveur de fixer le nombre définitif de chacune de ses œuvres graphiques.
2. Chaque planche, pour être considérée originale, doit porter non seulement la signature de l'artiste mais également l'indication du nombre total des tirages et le numéro d'ordre de la planche.
3. Il est souhaitable, sinon nécessaire, qu'une fois les estampes tirées, la planche d'origine (le cliché) soit mise hors d'usage (rayée, effacée, etc.) pour éviter des rééditions abusives.

Pour avoir la moindre valeur, une estampe doit être de bonne qualité technique. Mais quand on sait que le cliché d'origine se détériore rapidement sous les passages répétés de la presse, on admettra qu'un tirage doit être limité. Ainsi une pointe sèche sur cuivre ne donne qu'une trentaine de très bonnes épreuves; ensuite cela va du médiocre au mauvais et à l'illisible. On peut prolonger le tirage si l'on prend la précaution de faire aciérer la planche à temps, procédé qui consiste à appliquer par électrolyse une infime pellicule d'acier sur le cuivre; on obtient jusqu'à cent épreuves sans altération. Une eau-forte se tirera facilement à deux cents pièces tandis qu'une lithographie soignée peut donner des centaines d'épreuves très bonnes.

On comprendra que la valeur commerciale d'une gravure dépend du nombre restreint du tirage; mais il existe des pratiques inadmissibles qui consistent à simuler un tirage très limité qui ne l'est pas réellement. En particulier les épreuves d'artistes (souvent indiquées E.A.) ne doivent en aucun cas dépasser 10% du tirage total.

Rappelons-nous que l'estampe est le produit de deux opérations: d'abord la création d'une planche (ou cliché), qu'elle soit de cuivre, de bois, de pierre ou de tout autre matière (zinc, ardoise, celluloïd, aluminium, lino, soie, etc.), ensuite l'impression à l'aide de cette planche, le report sur la feuille imprimée. Il est nécessaire que le créateur ait confectionné (ou que cela ait été fait sous sa direction ou son contrôle) le cliché et qu'il ait surveillé et autorisé l'impression (bon à tirer). On n'admettra pas, par exemple, en tant que gravure originale, une lithographie ou une sérigraphie qui serait le résultat de l'agrandissement mécanique d'une gouache ou d'un quelconque dessin!

Les techniques

Précisons les différentes techniques usuelles que l'on peut rencontrer dans le commerce de l'estampe :

La gravure sur bois ou xylographie est peut-être la première technique, en Europe dès le XV^e siècle, et qui consiste à laisser en relief sur une planche de bois dur et poli un dessin. Encre, ce relief se reportera, inversé, sur le papier. En principe chaque couleur nécessite une nouvelle planche séparée.

La taille douce ou gravure en creux : la plaque de métal est creusée là où devra apparaître le motif dessiné. Cette taille retiendra l'encre que le papier humide pompera au moment de l'impression.

On distinguera **le burin**, peut-être la plus difficile des techniques, où le métal est coupé en sillons par un outil tranchant, le burin. Le trait est particulièrement net et un peu sec ; les moindres détails sont visibles et on peut obtenir des noirs intenses.

La pointe sèche est une tige d'acier qui griffe le métal en laissant sur les bords des traits une barbe ou frange irrégulière qui donne un aspect velouté avec des pleins et des déliés. Elle permet une expression plus spontanée mais est naturellement plus fragile.

La manière noire ou mezzotinto où l'on produit sur toute la surface du métal un grain régulier fait avec le berceau qui, par son balancement, crée des pointillés qui retiendront l'encre. Ensuite, en écrasant ces grains, on obtiendra des surfaces plus ou moins lisses donnant des blancs et des gris de grande délicatesse.

L'eau-forte est l'une des techniques les plus importantes de la gravure. Elle consiste à attaquer, avec un acide (l'eau-forte) le métal dont le dessin est dégarni, le reste étant protégé par un vernis. Le mordant creuse les lignes découvertes en épargnant le métal protégé qui donnera les blancs du dessin. L'intérêt de cette technique est la grande liberté d'expression laissée à l'artiste qui dessine à la pointe dans le vernis.

L'aquatinte est une variante de l'eau-forte qui permet d'obtenir des effets de lavis. La plaque de métal est protégée par une fine poudre de résine qui donne non des lignes gravées comme dans l'eau-forte au trait, mais des pointillés plus ou moins fins et serrés. On a ainsi des teintes que l'on peut combiner avec les traits de l'eau-forte.

La lithographie, qui date de la fin du 18^e siècle, est une méthode chimique, donc qui ne joue pas sur les creux et les reliefs. Elle se pratique sur des pierres calcaires soigneusement lissées sur lesquelles on dessine avec une encre ou un crayon gras. La pierre est abondamment mouillée sur toute sa surface et l'eau ne reste que sur les parties non grasses où elle crée un refus de l'encre; le dessin est alors reporté des parties grasses sur le papier. Naturellement chaque couleur voulue demandera une nouvelle pierre.

Pour éviter la manipulation de lourdes pierres, on peut aussi dessiner sur des papiers spéciaux appelés papiers-report qui sont décalqués sur la pierre. On a également adapté les méthodes lithographiques sur plaques métalliques (zinc, alu) et l'on parle alors de zincographie, etc.

L'offset-litho est un prolongement de la technique lithographique (antagonisme entre graisse et eau). On reporte « photographiquement » l'image sur une plaque métallique qui est utilisée comme en litho.

La linogravure est un dérivé de la gravure sur bois adapté au linoléum, matière souple, tendre et facile à creuser. Comme pour le bois, on laisse les parties à encre en relief et on enlève les champs.

La sérigraphie est une très ancienne méthode d'impression orientale popularisée en Occident par les artistes contemporains. Le principe consiste à obturer certaines parties des mailles d'un écran afin que l'encre ne puisse passer à ces endroits. Dans les autres parties, au contraire, l'encre traverse l'écran (tissus en soie, originellement) et imprime le papier ou tout autre support.

On admet que la sérigraphie ne peut être qualifiée d'originale que si l'artiste lui-même a effectué l'obturation de l'écran, mais il peut utiliser pour cela des méthodes photographiques.

Le pochoir, quelquefois utilisé en complément d'autres impressions, est basé sur le même principe que la sérigraphie, mais la couleur se pose manuellement en tamponnant le papier à travers des formes découpées. On s'en est beaucoup servi en imagerie populaire (pour les images d'Epinal, p. ex.).

Le gaufrage donne au support de forts reliefs par écrasement de certaines parties du papier sur une empreinte. Il existe des œuvres gaufrées sans le moindre encrage, uniquement en relief.

Le cliché verre est un « négatif » photographique réalisé manuellement. Technique récente, puisqu'elle utilise les procédés photographiques, elle con-

siste à dessiner à la pointe sur une plaque de verre enduite de vernis qui est ensuite copiée sur un papier sensibilisé. Corot, au 19^e siècle, notamment, a pratiqué cette technique.

BIBLIOGRAPHIE SUCCINCTE

- S. Schwab: L'Art et les artistes du Jura bernois - 1888.
G. Amweg: Les Ex-Libris de l'Ancien Evêché de Bâle - 1932.
D. Baud-Bovy: Les Maîtres de la Gravure suisse - 1935.
G. Amweg: Les Arts dans le Jura bernois - 1937.
G. Amweg: L'Imprimerie à Porrentruy.
H. Zerner: Qu'est-ce qu'une estampe originale? dans *l'Oeil* - 1962.
Editions Skira: Histoire d'un art, l'estampe (1981).
Et différents catalogues de graveurs jurassiens à consulter:
Max Kohler (1967), Gravure 75 — CCJ (1975), Angi (1976), Oskar Wiggli (1982), etc.

REMERCIEMENTS

Les œuvres reproduites proviennent de:
Musée municipal de Porrentruy,
Musée jurassien de Delémont,
Bibliothèque du Lycée cantonal de Porrentruy,
Chapelle du Vorbourg,
Collectionneurs de l'art jurassien,
et des artistes eux-mêmes que nous remercions.

Jeanmarie Hänggi

