Zeitschrift: L'Hôtâ

Herausgeber: Association de sauvegarde du patrimoine rural jurassien

Band: 20 (1996)

Artikel: La ferme, le sapin et le cheval : l'image identitaire du Jura. Approche d'un stéréotype né des représentations artistiques

Autor: Salvadé, Christine

DOI: https://doi.org/10.5169/seals-1064383

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: 12.01.2026

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

LA FERME, LE SAPIN ET LE CHEVAL: L'IMAGE IDENTITAIRE DU JURA. APPROCHE D'UN STÉRÉOTYPE NÉ DES REPRÉSENTATIONS ARTISTIQUES

Si on vous dit «Ferme, sapin, cheval» vous pensez «Jura». Le Jurassien vivant hors de son canton d'origine est sans cesse confronté à cette image réduite et caricaturale de sa région, ancrée dans la pensée collective et véhiculée aujourd'hui encore par les cartes postales et dépliants touristiques. Paraphrasant le Genevois Rodolphe Tœpffer, il pourrait dénoncer «ce Jura enluminé, ce Jura de commerce, le seul néanmoins que l'on connaisse aujourd'hui dans les quatre parties de la Suisse»[1].

Dans mon mémoire de licence[2], j'ai tenté de démontrer que l'image réductrice du paysage jurassien – en fait franc-montagnard – était en grande partie issue des représentations artistiques de la région, que les peintres (provenant en majorité de l'extérieur du Jura) ont brossé dès la fin du siècle dernier. Et que l'image très populaire du Jura géographique a servi de promotion aux bureaux touristiques dès qu'il a fallu, à la création du canton du Jura, donner une image immédiate de la région pour mieux la vendre.

Voici quelques extraits de ce travail universitaire, plus précisément l'étude du motif architectural, la ferme, dans l'image stéréotypée du Jura. Quand apparaît-elle dans les œuvres? Quel est le type architectural le plus représenté? Comment devient-elle le symbole du Jura?

L'apparition de la ferme dans les représentations graphiques

Dans un contexte général, l'émergence des sujets pastoraux jurassiens s'inscrit dans l'engouement artistique pour les paysages ruraux et la vie paysanne durant la deuxième moitié du XIXe siècle en Suisse et en France. Les peintres du Jura n'échappent pas à l'esprit novateur, né de la réaction au néo-classicisme et au romantisme, prônant un retour à la nature et aux sujets quotidiens dès 1820 en France (Géricault, l'Ecole de Barbizon, Fontainebleau…) Ce d'autant plus que Gustave Courbet, né à Ornans (Doubs) en 1819, a maintes fois pris pour sujet le paysage de la Franche-Comté pour peindre des scènes villageoises et familières.

Si, dans les Alpes, les peintres descendent des sommets et quittent leurs effets enivrants pour se rapprocher de la plaine et des scènes quotidiennes (Giovanni Segantini, 1858-1899, né en Italie et exilé dans les montagnes engadinoises en est le meilleur exemple), les artistes jurassiens abandonnent peu à peu la route de Bâle à Bienne située à la lisière de l'actuel canton du Jura pour diversifier leurs sujets: le Français Achille Schrimer par exemple (1826-1888) peint plusieurs aquarelles représentant des villages et anciens bâtiments de la région de Porrentruy[3].

Cependant, le Jura historique est tardivement touché par cette nouvelle sensibilité à l'égard de la nature. Près d'un demi-siècle sépare «Un Enterrement à Ornans» (Musée d'Orsay, Paris) de Courbet et la première scène pastorale des Franches-Montagnes dont j'ai eu connaissance, reproduite dans l'*Album pittoresque du Jura bernois et neuchâtelois*, publié en 1894. Son auteur, le Chaux-de-Fonnier Edouard Jeanmaire, né en 1847, représente surtout les pâturages du Jura neuchâtelois. Il est le premier à être qualifié de «Peintre du Jura» en 1903[5]. Certaines œuvres, non datées, réunies à l'occasion de mon travail, peuvent avoir été exécutées avant 1900 (Jules Blancpain, Pierre Alin). Mais elles restent des cas isolés avant la première moitié du XXe siècle, durant laquelle Joseph Beuret-Frantz, littérateur et historien considéré comme l'un des premiers folkloristes jurassiens, popularise l'image de la ferme du terroir.

Ce retard est dû à la situation artistiquement isolée du Jura: la plupart des artistes du paysage jurassien, s'ils ne sont pas autodidactes, suivent leur formation à Bâle (Gewerbeschule) ou à La Chaux-de-Fonds (Ecole des arts appliqués d'où sont issus par ailleurs la plupart des horlogers jurassiens), plus rarement à Berne ou Neuchâtel. Max Robert affirme en 1966 que la cité rhénane est le centre artistique du Jura, tout en reconnaissant que «l'influence bâloise n'est pas seule à se manifester»[6].

Le décalage stylistique enregistré est peut-être dû également à l'absence de peintres de notoriété nationale ou internationale avant les années 30 dans la contrée.

Albert Schnyder, d'origine bernoise et né à Delémont, ainsi que Ernest Stocker, peintre bâlois plus connu sous le pseudonyme de Coghuf, donnent une impulsion nouvelle aux mouvements artistiques dans le Jura. Schnyder, de retour à Delémont, sa ville natale, en 1924, a imposé sa vision de la nature jurassienne durant l'après-guerre et les peintres jurassiens Walter Bucher, Pierre Michel, Fritz Bœgli, Sylvère Rebetez et Serge Voisard entre autres ont perpétué cette image.

L'influence de Coghuf, qui s'installe définitivement aux Franches-Montagnes en 1936, s'exerce sur un autre plan. Auteur de paysages franc-montagnards principalement entre 1936 et 1949, il propose dès 1950 dans sa production non figurative une réinterprétation personnelle du paysage jurassien: «Dans «Le paysage désert», Coghuf [...] ne retient du paysage que quelques éléments essentiels, les taches des champs, les lignes horizontales des collines, soulignées par les murs blancs, un ciel encombré de nuages.»[7] Réduit à son expression la plus simple, le paysage franc-montagnard, fait d'horizontales (les pâturages), de verticales (les sapins) et de lignes obliques (le toit des fermes) dicte un rythme aux compositions de Roland Schaller (1940), par exemple[8]. A l'école de Coghuf, le Neuchâtelois Lermite, établi à Saignelégier de 1942 à 1946, «ne considère plus le monde ou la nature comme un spectacle à inscrire dans un cube scénographique mais comme un champ de forces auquel participe l'artiste à travers une vision totalement intériorisée»[9]. Par l'intermédiaire de Coghuf et de ses élèves (Yves Voirol, Yves Riat, Fred-André Holzer...), le paysage franc-montagnard subit donc la redéfinition de l'espace tridimensionnel que l'art abstrait propose sur la scène internationale vers les années 1910[10]. De telle sorte que le paysage jurassien «traditionnel» – dont il est exclusivement question ici – inspiré de la vision des peintres de la nature de la seconde moitié du XIXe siècle, est considéré aujourd'hui comme un genre de «seconde zone», supplanté par la production non figurative.

Coghuf. Paysage. Huile sur toile. Collection jurassienne des beaux-arts, N° 442.

La ferme à deux pans est le type le plus représenté

Retenus pour leurs valeurs historique, religieuse et légendaire, châteaux, églises et moulins sont les premiers motifs architecturaux apparus dans les représentations du paysage franc-montagnard dès le XVIIIe siècle. On peut même prétendre que l'architecture et la nature entre simultanément – et non successivement – dans l'image artistique des sites de la région. La maison paysanne jurassienne n'est pas représentée avant le XXe siècle.

Le promeneur le constate rapidement: la majeure partie des fermes jurassiennes subsistant aujourd'hui dans le paysage franc-montagnard ont un toit à deux pans. Ce type – appelé ici par commodité «ferme à deux pans» – dont les plus anciens exemples subsistent actuellement remontent au début du XVIIe siècle, a été construi-

te jusqu'au XXe siècle. On la retrouve à profusion dans la tradition picturale dès le début du XXe siècle. C'est la ferme à deux pans – et non celles à trois et quatre pans, plus anciennes – qui a valeur de symbole.

Pourquoi l'intérêt artistique pour la maison rurale se manifeste-t-il au début du siècle? Il procède certainement du goût nouveau des peintres de la fin du XIXe siècle pour les paysages ruraux. Dans le Jura, cet intérêt est directement lié aux premiers travaux sur le folklore. La conservation des contes, des dictons, des proverbes, des coutumes et du savoir-faire artisanal de la région débute, selon Gilbert Lovis[11], à la fin du XIXe siècle. Dès 1897, année où la Société suisse des traditions populaires publie le premier numéro de la revue *Archives*, plusieurs littérateurs jurassiens se penchent sur les légendes du terroir. Joseph Beuret-Franz est l'un d'eux. Le folkloriste a la particularité d'illustrer lui-même ses écrits. Le fonds Beuret-Franz, déposé au Musée jurassien d'art et d'histoire, compte plusieurs dizaines de dessins. La ferme franc-montagnarde qui occupe une place prépondérante chez Beuret-Franz entre donc dans l'iconographie jurassienne par le biais du folklore au début du XXe siècle.

D'autre part, les motifs architecturaux ne sont pas légion: dans le paysage réel des Franches-Montagnes, la rareté des monuments considérés comme «historiques» au début du siècle, comme les châteaux et les églises, ne fait qu'accroître l'intérêt durable qu'ont manifesté les artistes pour la ferme de la région[12]. Son intérêt sera grandissant au cours du siècle, sous le poids de la tradition artistique et grâce à la prise de conscience de sa valeur patrimoniale.

Comparons deux œuvres représentant l'architecture de cette époque: «La grande ferme», huile d'Albert Schnyder (1978), et «La rentrée des chevaux», lithographie de Pierre Michel (1969). Elles ont été choisies à cause de la courte distance établie par l'artiste entre le point de vue et le sujet, la maison rurale. Cette proximité permet au paysagiste une observation attentive des détails architecturaux. Ces deux exemples ne sont pourtant pas représentatifs, car l'artiste prend souvent plus de distance par rapport au sujet architectural, représentant un hameau (La Bosse), un village ou une large étendue de pâturages où la ferme n'est qu'une tache contrastée dans la verdure du paysage. C'est le cas des tableaux de Serge Voisard, peints dès les années 60, de format oblong. Le plus souvent, l'image de la ferme se résume à quelques éléments significatifs: le toit à deux pans et faible pente, la façade principale dégagée, avec ou sans pignon lambrissé, et parfois le large portail en anse de panier désignant indistinctement le portail de grange ou le devant-huis.

La façade principale est entièrement crépie dans «La grande ferme» comme dans «La rentrée des chevaux». Mais quelques détails pourtant distinguent les deux représentations: Albert Schnyder a choisi une ferme dont les baies, rares et de tailles différentes, n'ont apparemment pas été transformées, alors que la bâtisse de Pierre Michel offre une façade percée de fenêtres quasi uniformes, alignées, plus nombreuses et plus larges. La «fenêtre horlogère» est difficile à percevoir sur la lithographie de Michel. Cette large ouverture à baies multiples percée au XIXe siècle est souvent prise en compte par les artistes qui pourtant s'écartent des témoignages industriels présents dans le paysage. Pourquoi? La fenêtre horlogère fait aujourd'hui partie intégrante de la façade principale, au même titre que l'ouverture du «poiye». A l'époque où se généralise l'image de la ferme, c'est-à-dire surtout après la guerre, la fenêtre horlogère n'est plus un élément nouveau, susceptible de dépareiller l'ensemble. D'ailleurs, les artistes contemporains, souvent étrangers à la région (les Bâlois sont nombreux), ne sont peut-être pas à même de reconnaître la véritable fonction de cette large baie au premier étage de la maison rurale locale.

Si dans les deux œuvres comparées la façade est entièrement en maçonnerie, une grande part des œuvres présentent des maisons à pignons lambrissés, totalement ou partiellement. Il est impossible de savoir si les pignons en bois sont plus nombreux dans les représentations picturales que dans le paysage réel. Mais le pignon lambrissé paraît être un élément iconographique intéressant pour le peintre: ce triangle sombre très apparent crée un contraste avec la surface claire et compacte de la façade. Il permet également d'accentuer

la forme du triangle isocèle à large base que prend la ferme jurassienne lorsque le peintre l'observe à plusieurs mètres de distance.

Souvent, une autre tache sombre et arquée orne la façade sud dans sa partie inférieure. Elle correspond à l'une des portes cochères de la ferme. Dans «La grande ferme» de Schnyder. il s'agit du portail de grange, reconnaissable au monticule qui permet l'accès au rural. Mais il n'est pas toujours facile de distinguer le portail de grange de la porte du «devant-huis». Il se produit donc une confusion dans l'esprit de l'artiste comme dans celui du spectateur de l'œuvre. La porte cochère devient un élément iconographique important pour désigner la ferme jurassienne, sans qu'on puisse indubitablement lui attribuer une fonction précise.

Dans l'optique d'une définition de l'image des Franches-Montagnes, il semble important de se demander si la ferme à deux pans dont les caractéristiques ont été soulignées ci-dessus est spécifique au Haut-Plateau. La frontière politique sud séparant le district des Franches-Montagnes et l'Erguël est arbitraire du point de vue topographique. Elle l'est aussi du point de vue architectural. Certes, Marcellin Babey constate en conclusion de son travail que s'est dessiné une «frontière culturelle au milieu des sapins»[13], ne correspondant pas à la frontière politique actuelle. Il s'appuie sur différents détails architecturaux (les cuisines à voûte sont une particularité des Franches-Montagnes; le plan du logement diverge; le pont de grange est plus souvent en façade sud dans les Franches-Montagnes qu'en Erguël). Ces détails, s'ils sont manifestes à un œil averti, n'apparaissent pas dans les représentations artistiques qui livrent une image schématisée de l'architecture vernaculaire: la ferme à deux pans des paysages de Claudevard (Jura-Sud) ou de ceux de Lermite (Jura neuchâtelois) est indissociable des fermes d'Albert Schnyder. La ferme des Franches-Montagnes est une réplique de la maison paysanne de Franche-Comté[14], d'où sont venus les tailleurs de pierres de la Montagne au XVIIe siècle[15]. Dans un paysage de Madeleine Doillon-Toulouse (1889-1967) (non daté, huilé, Musée de Pontarlier), on observe dans un site montagneux couvert d'une forêt de sapins, une maison rurale à toiture à deux pans et faible pente, dépourvue d'avant-toit et à pignon en pierre, très semblable au type franc-montagnard des XVIIe et XVIIIe siècles. Pourtant, elle préside à l'image identitaire de la Franche-Comté.

La ferme au vaste toit à deux pans des

Albert Schnyder. Ferme des Franches-Montagnes. Huile sur toile. Collection jurassienne des beaux-arts, N° 809.

Franches-Montagnes mérite donc le qualificatif de «jurassienne», puisqu'elle se retrouve, à quelques détails près, dans le Jura français, bernois, vaudois et neuchâtelois. La ferme basse à toiture à faible pente est d'ailleurs moins représentative du canton du Jura que de la région jurassienne; le rural du Bas-Jura (Ajoie et vallée de Delémont) est généralement une maison-bloc au faîte plus élevé (3 à 4 niveaux sous le faîte), demi-croupe et parfois grand devant-huis ouvert. Ce type a été représenté entre autres par Albert Schnyder dans «Haus am Bach (Vicques)» (1945, huile)[16].

Des Franches-Montagnes, les peintres ne retiennent donc au point de vue architectural, que les fermes ancestrales. Ils n'attachent pas d'importance à l'évolution que subit le paysage avec l'industrialisation de la région. Certes, les Franches-Montagnes présentent un paysage préservé. Cependant, le travail en usine se généralise dans la deuxième moitié et surtout dans les trois dernières décennies du XIXe siècle avec l'introduction de machines-outils. Alors qu'en 1870 les deux tiers de la main-d'œuvre horlogère jurassienne travaillent à domicile et un tiers en usine, la proportion s'inverse en 1900. Le développement des villages horlogers des Bois, de Saignelégier ou du Noirmont provoque naturellement l'apparition de fabriques. Mais celles-ci, comme d'ailleurs les silos, poteaux électriques, rails de chemins de fer, etc., n'apparaissent que très rarement dans l'image que nous livrent les peintres dits de la réalité.

Comment la ferme à deux pans est devenue un symbole

La prédominance de la maison paysanne dans les œuvres ne correspond que partiellement à l'état réel du paysage qui subit durant le XXe siècle des modifications peu perceptibles dans les représentations. Tentons d'inscrire cet intérêt artistique pour la maison paysanne dans le développement du concept de sauvegarde du patrimoine rural.

«L'idée de patrimoine national n'est venue que lentement s'opposer à la destruction, à la dispersion des objets artistiques et des collections suisses» remarque Dario Gamboni[17]. Il rappelle que le trésor de la cathédrale de Bâle est encore l'objet d'un partage irrespectueux, en 1833, lors de la scission du canton. Les biens culturels du Jura n'échappent pas à cette constatation. La région n'est cependant pas délaissée: l'historien d'art Johann Rudolf Rahn, en 1882 déjà, fonctionne comme expert-conseil à l'église du Noirmont et la collégiale de Saint-Ursanne est l'un des premiers monuments placés sous la protection de la Confédération[18]. La valeur patrimoniale de la maison rurale est plus lente à s'affirmer, dans le Jura comme à l'échelle nationale. Elle se développe cependant très timidement dès 1896, année de la construction du «village suisse» à l'exposition nationale[19]. La ferme franc-montagnarde ne figure pas dans le parcours officiel. On note cependant la présence de la ferme neuchâteloise. Dans l'ensemble, on attribue davantage d'intérêt au chalet d'alpage qu'à la maison rurale de plaine dans le «village suisse».

En 1929, Jules Surdez[20] consacre la valeur historique de l'architecture rurale en mentionnant dans son texte sur les monuments historiques des Franches-Montagnes deux anciennes fermes, celle des Esserts (maison Pelletier, toit à deux pans, construite en 1627) et celle du Cerneux-Joly (maison Gogniat, toit à quatre pans, construite en 1565).

Mais la prise de conscience de la valeur du patrimoine rural jurassien s'est particulièrement développée depuis l'entrée en souveraineté du canton, en 1979, et l'attribution de la conservation des monuments à l'Office du patrimoine historique. Le répertoire des biens culturels de 1988[21] recense plus de 250 bâtiments ruraux, ce qui représente un quart des objets inventoriés. Pour les Franches-Montagnes, la proportion est encore plus frappante: sur 240 biens culturels retenus pour le district, on compte 88 fermes. Cette tâche officielle est plus fortement appuyée par une prise de conscience collective, stimulée par une politique de réhabilitation de l'habitat rural, menée par l'Association pour la sauvegarde du patrimoine jurassien (ASPRUJ) qui fonde la revue *L'HÔTÂ* en 1977.

L'Institut de recherche pour l'environnement construit (IREC) de l'EPFL entreprend en 1986 une large étude sous le titre «Quel avenir pour nos fermes jurassiennes?», prenant pour étude de cas le village des Genevez. Et en 1981 est aménagé le Musée rural jurassien dans une

ferme double du XVIe siècle aux Genevez.

Cet intérêt pour l'architecture rurale s'inscrit d'abord dans un mouvement plus général: à l'échelle nationale, la création du Musée suisse de l'habitat rural de Ballenberg (Brienz) prouve l'intérêt nouveau pour la maison paysanne. Dans le Jura, il est accru par les difficultés économiques que le canton – et plus particulièrement le district des Franches-Montagnes – connaît dans les années 70, la chute démographique se traduisant par un abandon progressif de l'habitat rural.

La longue tradition du paysage franc-montagnard dans les représentations graphiques a-t-elle joué un rôle dans cette prise de conscience collective? Ce n'est pas impossible à notre avis. Il est difficile d'établir avec certitude un lien causal entre la prise de conscience de la valeur patrimoniale de la ferme et l'intérêt que lui porte le peintre paysagiste. Dans les années 70, Albert Schnyder avait depuis une vingtaine d'années popularisé l'image de la ferme franc-montagnarde. La moitié environ des œuvres étudiées datent de la période 1950–1970.

De plus, l'ASPRUJ utilise l'art pictural pour servir sa cause en 1977, lors de la Quinzaine du patrimoine rural jurassien, en organisant une exposition de peintres du lieu, auteurs de paysages jurasiens: Emile Gigon, Walter Bucher et Henri Aragon. Une lithographie a été réalisée pour la circonstance et vendue au profit de l'association. En 1977 encore, dans le premier numéro de *L'HÔTÂ* est reproduit un dessin de Walter Bucher, représentant la ferme du Bois-Rebetez-Dessous – maison paysanne jurassienne à deux pans, toiture à faible pente et pignon en bois – avant son incendie en 1969. Une inscription «Sauvez-nous» accompagne l'œuvre qui prend alors valeur de pamphlet[22].

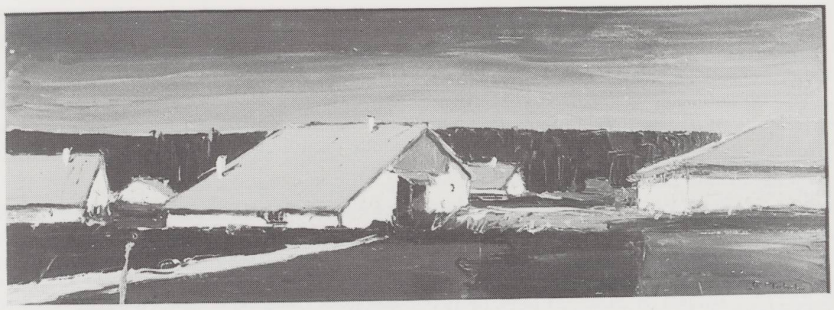
L'utilisation de la représentation artistique de la maison rurale pour servir la cause politique de la sauvergarde du patrimoine n'est-elle pas abusive? Cette question renvoie à une autre interrogation: quelle importance accorde l'artiste au motif architectural? Généralement, il ne s'agit pas de faire de la maison rurale l'élément principal de l'œuvre (d'ailleurs une dizaine de titres seulement font explicitement référence à l'architecture), mais bien plutôt de la considérer comme un motif entièrement intégré dans le paysage rural. Dès lors, les composantes naturelles de l'architecture (pignon en bois, façade en pierre calcaire, forme rustique) sont mises en évidence et les témoignages de la modernité écartés.

De plus, la majorité des peintres livrent une image schématisée de l'architecture. Quelques-uns d'entre eux seulement s'attachent à une retranscription minutieuse de l'architecture vernaculaire. Il s'agit principalement de peintres domiciliés dans le Jura: Joseph Beuret-Frantz au début du siècle pour illustrer ses écrits sur les fermes jurassiennes, puis les peintres de chevalet dès la fin de la Deuxième Guerre. Dans ce domaine, Albert Schnyder joue un rôle de pionnier. Sa connaissance indéniable de l'architecture primitive régionale l'incite à une recherche de l'authentique (la façade non modifiée de «La grande ferme», la représentation de fermes du XVIe siècle).

Ses successeurs (Pierre Michel, Serge Voisard, Walter Bucher, Fritz Bœgli), développent principalement l'image de la ferme à deux pans. La recherche de l'esprit authentique est manifeste (Pierre Michel n'hésite pas à peindre une façade modifiée dans «La rentrée des chevaux»). Plus qu'à rester fidèle à l'esprit des constructeurs de l'architecture vernaculaire, on cherche à perpétuer l'image de la ferme franc-montagnarde créée par Schnyder. Au risque de se détacher du sujet premier, le paysage réel, modifié par la société technicienne.

Considérons maintenant le paysage dans son ensemble: il se présente dans l'optique de Barthes[23] comme un système sémantique composé d'une juxtaposition d'éléments concourrant au sens final. Ainsi, trois motifs prédominants – ferme, sapin et cheval – prêtent leur valeur symbolique à l'édification du mythe rural du paysage jurassien.

La maison jurassienne fait référence dès les études de Joseph Beuret-Frantz sur le folklore régional et les débuts de la prise de conscience du patrimoine rural (Jules Surdez, 1929) dans la première moitié du siècle à la valeur culturelle de l'héritage architectural ainsi qu'à l'authenticité d'un patrimoine séculaire. Ce sentiment grandit encore après la Deuxième Guerre, alors que l'architecture vernaculaire est de plus



Pierre Michel. Aux Chenevières. Huile sur toile. Collection jurassienne des beaux-arts, N° 190.

en plus menacée par les constructions de l'ère industrielle (fabriques d'horlogerie, silos-tours, etc.).

Le mythe rural est encore renforcé lorsque la maison rurale apparaît aux côtés du sapin et du cheval: les trois motifs champêtres cumulent leur charge sémantique. Le cheval du XXe siècle, éloigné du monde du travail, symbolise tantôt les loisirs, tantôt la liberté. Le sapin et la nature jurassienne sont, dès les années 40, symboles d'une vie saine et équilibrée. La campagne évoque le temps des vacances, le bien-être, la tranquillité, alors que la ville fait référence au travail et au bruit. Fait significatif: les motifs végétaux, animaux et architecturaux dominent, alors que la présence humaine est presque systématiquement gommée du paysage naturel des Franches-Montagnes.

On le constate: le peintre, en sélectionnant les sujets à caractère régional et en éloignant les signes de la modernité, répond à l'attente de la société industrielle au XXe siècle. Celle-ci porte aux nues le paysage préservé dont les Franches-Montagnes ne sont qu'un exemple, vante «l'âge d'or de l'horloger-paysan» de la première motié du XIXe siècle d'où elle tire ses origines. Le mythe rural permet donc un retour aux sources et aux valeurs traditionnelles.

Ce «retour au terroir par l'image» est un phénomène communément rencontré dans la société contemporaine. Héliane Bernard constate qu'il se développe en France à partir de «L'Angelus» (1855, huile, Musée d'Orsay, Paris) de Jean-François Millet (1814-1875). L'image de la France rurale est chargée dès 1920 d'une valeur morale et idéologique: la mémoire collective n'est pas prête à abandonner les schémas de plusieurs siècles. Le besoin de se regarder, de regarder ce qu'on imagine exister encore totalement demeure. Les hommages de Millet l'affirment et la forme de l'espace formule le mythe de façon incontestable[24].

Christine Salvadé
Morges

Notes

[1]«Cette Suisse enluminée, cette Suisse de commerce [...], la seule néanmoins que l'on connaisse aujourd'hui dans les quatre parties du monde»: TŒPPFER Rodolphe, *Du Tourisme et de l'Artiste en Suisse*, 1837, cité par GAMBONI Dario, *La Géographie artistique*, Ars Helvetica I, Disentis, Pro Helvetia, 1987, p. 168.

[2]SALVADÉ Christine, *Ferme, sapin, cheval. Une étude iconographique du paysage des Franches-Montagnes*, 2 vol., mémoire de licence, Université de Lausanne, 1991 (sous la direction de Philippe Junod et Marcel Berthold).

[3]BERTHOLD Marcel, *Les éléments d'architecture dans les aquarelles d'Achille Schirmer, Nos monuments d'art et d'histoire*, 36, 1985, p. 185–188.

[4]*Album pittoresque du Jura bernois et neuchâtelois*, Saint-Imier, E. Gerber, 1894, p. 14.

[5]GOBAT Marguerite, *Le peintre du Jura, La Revue jurassienne N° 2*, 1903, pp. 19–22 et N° 1903, pp. 50–52.

[6]ROBERT Max, *Le Jura bernois, terre romande dont le centre artistique est Bâle, Cahiers de l'Alliance culturelle romande*, N° 7, 1966, p. 7.

[7]VIREDAZ-HOFFMANN Marielle, *L'œuvre public, Coghuf*, [Saint-Ursanne], Association Coghuf, 1986, p. 71.

[8]*Le Jura vu par les peintres*, Lausanne, Edita, 1983, pp. 110-111. Notice de Joseph Jobé.
[9]VAY Marie-Claire et Pier-Angelo, *La période de Saignelégier dans l'œuvre de Lermite, Lermite à Saignelégier*, Le Locle, Les Cahiers Lermite N° 4, 1982, [6e f.].
[10]SANTINI Pier Carlo, *Les paysagistes du XXe siècle*, Paris, Electa-Weber, 1972.
[11]LOVIS Gilbert, *La culture populaire et les folkloristes jurassiens, Cahier de l'Alliance culturelle romande*, N° 28, 1982, p. 68.
[12]BERTHOLD Marcel, *La ferme franc-montagnarde: monument et symbole*, *Jurassica*, 2, 1988, p. 35.
[13]BABEY Marcellin, *La Maison paysanne jurassienne entre la Ferrière, les Breuleux et le Noirmont*, mémoire de licence, Université de Lausanne, 1981, p. 113.
[14]GARNERET Jean (et autres), *La Maison du Montagnon*, Besançon, Folklore comtois, 1980.
[15]BABEY Marcellin, *Vieilles pierres d'Erguël et des Franches-Montagnes*, *L'HÔTÂ*, N° spécial, 1988, pp. 20-21.
[16]Reproduite dans *Albert Schnyder*, Moutier, Pro Jura, 1990, p. 16.
[17]GAMBONI Dario, *La Géographie artistique...* op. cit, p. 158.
[18]HAUSER Michel, *La conservation des monuments: instrument de politique culturelle dans un nouvel Etat*, *Nos monuments d'art et d'histoire*, 38, 1985, pp. 158-160.
[19]CRETTAZ Bernard et MACHAELIS-GERMANIER Juliette, *Une Suisse miniature ou les grandeurs de la petitesse*, Genève, Musée d'ethnographie, 1984.
[20]SURDEZ Jules, *Les Franches-Montagnes, Monuments historiques. Ancien Evêché de Bâle*, Neuchâtel, La Baconnière, 1929, pp. 144-146.
[21]BERTHOLD Marcel, *Répertoire des biens culturels de la République et Canton du Jura, comprenant les objets d'importance locale*, Porrentruy, Office du patrimoine historique, 1988. (Document interne).
[22]L'HÔTÂ, 1, 1977, p. 9.
[23]BARTHES Roland, *Sémantique de l'objet*, *L'aventure séminiologique*, Paris, Seuil, rééd. 1985, p. 254.
[24]BERNARD Héliane, *La terre toujours réinventée.* La France rurale et les peintres (1920–1955). Une histoire de l'imaginaire, Lyon, Presses universitaires, 1990, p. 300.