L'émergence d'un autre ornement Art nouveau au tournant des années 1910

Les céramiques d'Henriette Grandjean, entre régionalisme populaire et
« style sapin »

*The emergence of another form art nouveau ornamentation at the beginning of
the 1910s: the ceramics of Henriette Grandjean, between popular regionalism
and “style sapin”*

Aurélien Locatelli

Édition électronique

URL : <http://journals.openedition.org/cel/4985>

DOI : 10.4000/cel.4985

ISSN : 2262-208X

Éditeur

École du Louvre

Référence électronique

Aurélien Locatelli, « L'émergence d'un autre ornement Art nouveau au tournant des années 1910 », *Les Cahiers de l'École du Louvre* [En ligne], 14 | 2019, mis en ligne le 02 décembre 2019, consulté le 05 décembre 2019. URL : <http://journals.openedition.org/cel/4985> ; DOI : 10.4000/cel.4985

Ce document a été généré automatiquement le 5 décembre 2019.

Les *Cahiers de l'École du Louvre* sont mis à disposition selon les termes de la licence Creative Commons Attribution - Pas d'Utilisation Commerciale - Pas de Modification 4.0 International.

L'émergence d'un autre ornement Art nouveau au tournant des années 1910

Les céramiques d'Henriette Grandjean, entre régionalisme populaire et
« style sapin »

*The emergence of another form art nouveau ornamentation at the beginning of
the 1910s: the ceramics of Henriette Grandjean, between popular regionalism
and “style sapin”*

Aurélien Locatelli

NOTE DE L'AUTEUR

L'auteur tient ici à remercier M. Philippe Thiébaud, qui a su encadrer cette étude et prodiguer tous les conseils nécessaires à son aboutissement.

- 1 À l'occasion des célébrations du centenaire de la création du Cours supérieur d'art et de décoration de l'École d'art de La Chaux-de-Fonds en 2005-2006, un regard neuf est porté sur les productions de style Art nouveau issues de la cité horlogère helvète. Ces réalisations dans le domaine de l'horlogerie, de l'architecture ou des arts décoratifs sont mises en relation pour établir les caractéristiques du « style sapin » chaux-de-fonnier, qui stylise la flore des montagnes neuchâteloises pour l'appliquer à un art total. Si les élèves masculins du Cours supérieur ont bénéficié de quelques études scientifiques, Henriette Grandjean-Bourquin (1887-1968), est une de ces femmes décoratrices dont la trajectoire et la production a été frappée de près d'un siècle d'invisibilité. L'accomplissement d'un travail de recherche sur cette artiste, non encore étudiée d'un point de vue universitaire, a été capital afin de mieux comprendre ce qui a guidé sa création au quotidien. En ce sens, l'analyse de la série de poteries qu'elle réalise dans l'atelier Liotard de Ferney-Voltaire à la fin de l'année 1911 révèle ainsi

certains des enjeux de la création au tout début des années 1910. L'importance du travail artisanal couplé à un intérêt pour le renouvellement des décors conduit en ce sens à réinventer le travail de la céramique d'art, définitivement ancrée dans un style nouveau qui s'appuie sur les modèles traditionnels. Se pose alors la question de l'inscription de l'artiste dans le « style sapin », Henriette Grandjean ayant su développer un style personnel synthétique qui mêle arts populaires et art savant, entre stylisation et naturalisme, devenant un des résultats des questionnements formels du début du ^{xx}e siècle.

Les années de formation à La Chaux-de-Fonds

- 2 Henriette Grandjean naît en 1887 au cœur d'une famille de notables de La Chaux-de-Fonds, cité horlogère des hauteurs du Jura suisse. Jusqu'à la fin de sa vie, en 1968, l'artiste développe un goût prononcé pour la création dans le domaine des arts décoratifs en se consacrant à l'apprentissage et au perfectionnement de techniques aussi diverses que celles du travail du métal repoussé, de la céramique, de la peinture sur porcelaine, de la broderie ou de la réalisation de mobilier. Mise en lumière grâce à l'acquisition par le musée d'Orsay en 2013 de deux pièces en céramique signées de sa main, l'œuvre d'Henriette Grandjean a nécessité un travail de redécouverte. Une part essentielle de la documentation sur cette artiste provient d'un fonds d'archives et de dessins d'atelier conservé en mains privées par les successeurs d'Henriette Grandjean. Des planches d'étude de la flore réalisées à La Chaux-de-Fonds et à Dresde, des modèles pour du mobilier, les dessins préparatoires pour les céramiques qu'elle réalise en 1911 à Ferney-Voltaire, ainsi que des cartons pour broderies et des modèles de décors de porcelaine peuvent être mis en relation avec la vaste correspondance qu'Henriette Grandjean entretient avec ses proches. Tous ces documents ont permis de comprendre les motivations et le travail de cette personnalité singulière, ce qui n'aurait pas pu être possible face au silence des archives publiques, pour enfin révéler le rôle d'Henriette Grandjean au sein du foyer d'Art nouveau qui s'est développé à La Chaux-de-Fonds entre 1905 et 1914 dont le « style sapin¹ » est la principale manifestation.

L'École d'art de La Chaux-de-Fonds

- 3 Dans cette ville atypique et moderne, façonnée par les patrons horlogers et leur industrie prospère, les chemins artistiques paraissent tracés et tous mènent au boîtier de montre. Pour renouveler les modèles et faire face à la concurrence de villes comme Genève ou Besançon, la Société des patrons graveurs décide en 1870 d'ouvrir une école d'art, afin de soutenir la création artistique appliquée à l'industrie. Une fois passée sous le giron municipal, l'École d'art de La Chaux-de-Fonds devient progressivement un lieu de formation artistique à part entière, et ce notamment grâce à l'initiative du peintre et professeur de dessin et de composition Charles L'Eplattenier (1874-1946). Celui-ci engage, en 1905, la création d'un « Cours supérieur d'art et de décoration », conçu comme un moyen d'élargir les compétences des élèves dans tous les domaines des arts décoratifs appliqués, avec l'ambition de mêler l'enseignement industriel à une éducation artistique plus générale, permettant ainsi d'introduire les élèves à tous les métiers de la décoration et aux métiers d'art du bâtiment².

- 4 Il est difficile d'affirmer quels cours a pu suivre Henriette Grandjean, car son nom ne figure pas au registre des élèves inscrits. Alors que la formation initiale était réservée aux hommes, L'Eplattenier aurait recruté quelques femmes pour compléter la quinzaine d'élèves du Cours supérieur, sans avoir été régulier ni très sérieux dans la tenue des listes d'inscrits, qui sont donc incomplètes³. L'hypothèse d'une participation d'Henriette Grandjean aux enseignements de L'Eplattenier est cependant indéniable, grâce aux nombreuses planches de stylisation et d'étude de la flore que l'artiste a réalisé et signé dès 1902, et qui sont aujourd'hui conservées parmi les documents de son fonds d'atelier. Bien qu'une majorité des créations issues de ces cours demeurent anonymes, d'autant plus lorsqu'il s'agit de créations féminines⁴, Henriette Grandjean a, comme ses camarades, étudié et schématisé la flore grâce à l'observation minutieuse de modèles sur le vif, lors de sorties de classe ou de promenades dans la campagne environnante. Des manuels de composition ornementale constituent également un support d'enseignement. Certains, largement annotés, portent la trace du travail des élèves, notamment pour ce qui est de *La Plante et ses applications ornementales* publié sous la direction d'Eugène Grasset en 1896. La planche n° 67 de l'ouvrage, consacrée à l'étude du bouton d'or et qui porte le cachet de l'École d'art, a été conservée par Henriette Grandjean avec ses dessins, signe de son passage au sein de l'établissement.

De l'étude de la nature au « style sapin »

- 5 En enseignant à ses élèves la beauté de la flore des montagnes neuchâtelaises et en critiquant l'urbanisme en damier de la ville qui permet difficilement le renouveau architectural, le professeur L'Eplattenier souhaite renouveler la scène artistique locale en s'inspirant des modèles de l'Art nouveau européen. De Viollet-le-Duc, il reprend l'idée de la pratique du dessin comme un vecteur de l'émancipation personnelle⁵. L'étude et l'analyse des différents phénomènes naturels, en accordant une importance à l'observation systématique du développement végétal, du bourgeon à la plante épanouie, constituent des principes faciles à appliquer à La Chaux-de-Fonds. Grâce à une situation privilégiée entre forêts et pâturages, le professeur L'Eplattenier n'a ainsi qu'à emmener ses élèves en pleine nature étudier les gentianes, s'arrêtant çà et là au pied des sapins, afin d'y décomposer les silhouettes, branches, aiguilles et pommes de pin, appelées « pives » en neuchâtelais. La nature est étudiée puis comprise en y intégrant les lois de la géométrie, qu'il s'agisse d'observer la croissance des végétaux ou la construction du paysage. Charles-Édouard Jeanneret, élève de l'École d'art en même temps qu'Henriette Grandjean, se rappelle de ces moments en disant que L'Eplattenier les fit « hommes des bois⁶ ».
- 6 Dans un contexte de course à la nouveauté dans le domaine du décor industriel, ainsi que celui d'une concurrence exacerbée entre les nations dans le domaine des arts décoratifs, L'Eplattenier conçoit pour La Chaux-de-Fonds un style Art nouveau très identitaire, « indigène et autochtone⁷ ». Le motif du sapin y tient une place prépondérante, ce qui permet de disposer d'un répertoire formel propre aux décorateurs chaux-de-fonniers, basé sur l'affrontement des triangles du conifère et la flore locale. Pour cela, la bonne compréhension scientifique et la décomposition visuelle du règne végétal est capitale pour comprendre les liens architectoniques qui soutiennent le monde vivant, afin de pouvoir les extraire puis les appliquer en décoration ou à l'architecture. L'artiste décorateur s'écarte des éléments anecdotiques de ses modèles pour en retenir l'essence, leur structure et leurs lignes, tout comme

l'architecte Victor Ruprich-Robert l'a proposé dans sa *Flore ornementale*⁸. Une fois résumé et stylisé, le répertoire formel jurassien peut être appliqué à n'importe quel objet, et en particulier à la boîte de montre, devenue ainsi unique, traitée pour ce qu'elle est, sans se soucier des modèles réalisés à d'autres époques.

Sentant que l'émancipation, personnelle autant qu'artistique, est difficile dans les montagnes neuchâteloises, Henriette Grandjean décide de partir parfaire sa formation en matière d'arts décoratifs en quittant sa ville natale, ce qui lui permet de suivre sa propre voie. Placée en marge de l'École d'art de La Chaux-de-Fonds, comme ses camarades décoratrices, elle retient cependant du « style sapin » un répertoire formel fécond, qu'elle applique à la mutation de la décoration Art nouveau au tournant des années 1910 vers un style plus rigoureux et assujéti aux lois de la géométrie.

Débuts à Ferney-Voltaire, une expérience de la forme et de la couleur

Premiers décors (1908)

- 7 Tout en suivant une formation aux techniques des arts décoratifs auprès du professeur Prosper Lugrin (1862-1914 ?), au sein des ateliers de L'Artisan pratique à Genève, Henriette Grandjean se rend à Ferney-Voltaire, de l'autre côté de la frontière, afin de réaliser une série de pièces dans un atelier de potier. Celles-ci ne sont documentées que par la correspondance qu'entretient l'artiste au cours de l'année 1908, en remarquant alors que les décors de pièces de porcelaine sont à renouveler, en écrivant : « La peinture sur porcelaine est au dernier degré de la décadence. La peinture moderne ne peut plus s'adapter à ce genre d'ouvrages et les porcelaines anciennes qui reproduisent des bouquets, des paysages, ne se vendent plus⁹ ». L'atelier Lugrin ne devant pas posséder le matériel technique permettant de tourner ou de cuire la terre, Henriette Grandjean s'est donc tournée directement vers les artisans potiers français pour réaliser des objets qu'elle puisse décorer.

Après avoir suivi les équipes de L'Artisan pratique à Paris d'août 1909 à novembre 1910, Henriette Grandjean décide de se consacrer à la céramique. Le retour à Ferney-Voltaire en septembre 1911 s'impose alors comme une évidence lorsqu'elle souhaite réaliser des poteries artistiques au décor moderne. Installés depuis le XVIII^e siècle, les ateliers du village profitent d'une géographie propice à leur activité, grâce aux terres locales d'une part, particulièrement adaptées à la cuisson et la transformation en poterie ainsi qu'à la proximité des forêts permettant aux artisans de s'assurer une ressource en combustible disponible à bas coût.

L'atelier Liotard

- 8 Si la « fabrique » mentionnée par Henriette Grandjean durant l'année 1908 n'est pas explicitement nommée, il est quasiment certain qu'il s'agisse déjà de l'atelier Liotard¹⁰, vers lequel elle se dirige à nouveau lors de son retour au village de potiers en 1911. Dirigé par Alexandre Liotard (1839-1915), originaire de Dieulefit dans la Drôme, l'atelier est situé rue de Genève, où toute la famille loge et participe à la transformation de la terre (fig. 1). Pour distinguer sa production de celle des autres fabriques du « clan des potiers¹¹ » installé au village, l'atelier Liotard s'est par ailleurs spécialisé dans le vert,

dit « vert Liotard », appliqué sur les formes céramiques traditionnelles : pots à anses, toupines, plats et poteries à décor flammé. Les fils d'Alexandre Liotard parviennent à maintenir le travail jusqu'en 1917, date à laquelle l'atelier est cédé et où une partie de la famille regagne Dieulefit¹².

Fig. 1

Anonyme, *Ferney-Voltaire – Poterie Moderne : A. Liotard*, photographie sur carte postale, non datée (avant 1917)

Imaginer, composer et graver quatre-vingt-deux pièces en moins de trois mois

- 9 Grâce aux dessins et modèles de poteries qu'Henriette Grandjean a conservé de son passage à Ferney-Voltaire, une diversité de décors peut être appréciée bien que peu de ces quatre-vingt-deux céramiques soient connues aujourd'hui.

Des formes simples et harmonieuses

- 10 Le travail de confection commence par la création de gabarits. Une vingtaine de formes réalisées sur papier cartonné sont ainsi destinées au tourneur de l'atelier Liotard, conçues grandeur nature comme un dessin technique. Ces différents gabarits de cruches à eau, cache-pots, boîtes à thé, coupes à fruits, plats et vases, présentent des formes parfois inspirées de la coutume ferneysienne ou de la poterie savoyarde traditionnelle, en réutilisant les modèles que sont les cruches circulaires à double anse ou les pots verseurs populaires. Ces pièces, au modèle avant tout traditionnel, sont à mettre en regard de pièces plus anguleuses réalisées grâce à des techniques de coulage en moules de plâtre et de calibrage, traitées dans un style parfois très géométrique. Les formes simples que sont la boule, le cône ou le disque, sont utilisées dans des proportions harmonieuses. Pour ce qui est du façonnage de la pièce, Henriette Grandjean fournit les modèles au tourneur, dont le travail au « poste noble de l'atelier¹³

», nécessite un apprentissage long et de nombreuses années de pratique. Une fois tournées ou moulées, les pièces étaient séchées en plein air, suffisamment pour qu'elles puissent se tenir, mais pas trop pour que le décor et les couleurs puissent être appliquées sur la terre restée humide. Ce temps de séchage, soumis aux aléas météorologiques est éprouvé par Henriette Grandjean dès son arrivée, où le froid ne permet pas à la terre de sécher et retarde ainsi la phase d'exécution du décor¹⁴. Henriette Grandjean peut ainsi se concentrer sur la conception de l'ornementation des pièces, dont certains modèles ont été imaginés dès le mois de juin 1911 lors d'un séjour familial aux Plânes.

La géométrie au service de la composition des décors

- 11 De nombreux croquis et gouaches renseignent sur la manière dont Henriette Grandjean a travaillé pour composer ses ornements, en plusieurs étapes. La première est celle de la recherche du motif, puis des croquis préparatoires permettent de fixer la composition dans un état proche de sa réalisation, en composant les grandes lignes du motif au crayon. De cette façon, le processus de création de cette série de poteries est bien documenté. Nombreux sont ces croquis qui ne sont pas terminés : le motif se répétant sur le fond d'un plat, une seule section suffit à donner la marche à suivre. Ainsi, grâce aux lignes de composition et à la séparation des disques en parts égales, il est possible de compléter le motif mentalement ou grâce à un miroir. Henriette Grandjean, gauchère, avait appris à se servir parfaitement de sa main droite et pouvait ainsi composer le motif symétriquement et reconstituer abstraitement le décor terminé. L'exemple du plat aux gerbes de fleurs conservé au musée d'Orsay, dont la composition est divisée en tiers, permet de rendre compte de l'intérêt de l'artiste pour les motifs centrifuges ou centripètes, dont les lignes de force suivent les différents rayons. Avec les différentes sections qui se répètent, Henriette Grandjean aime mettre en scène des motifs basés sur des nombres pairs, avec parfois une douzaine de faisceaux, ou sur les nombres impairs comme pour ce plat du musée d'Orsay, avec des compositions où le trois est omniprésent. Cette géométrisation est caractéristique du résultat des recherches formelles chaux-de-fonnières, et l'exemple frappant du plat à décor de fleurs de violette (fig. 2) réalisé par Sophie L'Eplattenier¹⁵ à Sarreguemines vers 1910 montre combien ce goût pour les compositions végétales centrifuges étagées et ordonnées est prégnant chez les deux céramistes.

Fig. 2

Sophie L'Eplattenier, *Plat à décor de fleurs de violette*, vers 1910, faïence fine moulée et décor peint aux émaux polychromes sur fond blanc, D. 0,35 m, Genève, musée Ariana, inv. C 0537.

Photo: Angelo Lui © Musée Ariana – Ville de Genève

L'affrontement des couleurs

- 12 Après ce travail vient celui de la mise en couleur des croquis, notamment grâce à des gouaches réalisées sur papier cartonné ou papier de soie, dont certaines témoignent de pièces dont la trace a été perdue. Tout en s'appropriant et en respectant les couleurs utilisées par l'atelier Liotard, Henriette Grandjean les réarrange en les opposant dans des jeux de contrastes et en proposant une décoration issue de motifs tels que le sapin ou la palme, jusqu'à proposer une synthèse ornementale toute personnelle.
- 13 Henriette Grandjean concentre autant son attention sur le décor qu'elle grave sur la surface des pièces que sur l'utilisation des couleurs à disposition chez les Liotard. Il faut noter qu'au contraire de celle du peintre, les possibilités offertes par la palette du potier sont relativement limitées. Neuf teintes sont utilisées et indiquées sur ses modèles par Henriette Grandjean : le bleu foncé, le bleu clair, le vert, le vert clair, le jaune, l'orangé, le rouge, le noir et le blanc. À Ferney, la teinte de fond naturelle et traditionnelle des pièces est le jaune. Des ouvriers appelés « pieds jaunes » sont ainsi spécialisés dans le trempage des pièces dans un mélange d'eau et de terre de Bresse broyée finement¹⁶, et cette couleur de fond a été utilisée par Henriette Grandjean pour quelques plats et cruches. Selon ce qui pouvait être ajouté à la terre, les nuances n'étaient cependant pas limitées au simple jaune, ce qui évolue en fonction des secrets d'ateliers. Pour obtenir un orangé, il s'agissait d'utiliser l'oxyde d'antimoine pour foncer le jaune de base, jusqu'à atteindre une teinte orange qui peut masquer un défaut de flamme. La couleur rouge, obtenue à l'aide d'oxyde de fer, peut également être

atteinte en utilisant la terre ferrugineuse locale, qui, laissée au naturel, prend une couleur brique comme pour le fond du grand plat aux gerbes de fleurs conservé au musée d'Orsay. Les teintes de vert sont quant à elles obtenues grâce à de la cendre, de l'oxyde de cuivre ou de chrome. Utilisé en teinte foncée ou vert menthe par Henriette Grandjean, l'un des deux devant être le fameux « vert Liotard », secret de l'atelier. Une des couleurs les plus chères à obtenir est le bleu, qui nécessite de l'oxyde de cobalt. Enfin, parmi toutes ces couleurs, le brun-noir qu'il est possible d'observer sur les pièces à fond jaune est obtenu grâce à la terre locale, à hauteur de 40%, mélangée à 5% d'antimoine et du manganèse. Plus la teneur en manganèse est élevée, plus la couleur s'approche du noir. C'est notamment cette technique qu'utilise Paul Bonifas¹⁷ dans les années 1930 pour ses célèbres céramiques noires lustrées¹⁸. Pour terminer, avant cuisson, les pièces sont vernies grâce à du sulfure de plomb, appelé alquifoux, les rendant ainsi propre à l'usage domestique. Toutes ces étapes de fabrication, suivies à la lettre, semblent convenir parfaitement à l'artiste, et plus particulièrement concernant les couleurs, « très simples et très primitives [qui] offrent bien des ressources si l'on se donne la peine d'étudier un peu la question. On arrive à trouver des formes tout à fait amusantes et faciles à exécuter, les décors pour être heureux doivent rester simples. Toute la recherche consiste à opposer les valeurs de tons lorsque la forme est trouvée¹⁹ ».

- 14 Ainsi, les couleurs les plus simples, c'est-à-dire les couleurs pures issues du mélange d'un oxyde et de la terre, constituent la base de la décoration sur laquelle l'artiste peut intervenir. Le jeu sur les couleurs est celui de leur affrontement et non de leur mélange, comme s'il s'agissait d'une décoration faite d'émaux sur un boîtier de métal. Cette analogie est aussi appuyée par le travail de gravure des motifs sur la surface de la terre humide, qui contribue à séparer les formes et les associer chacune à une couleur, établissant des contrastes entre elles. La nature mouvante de la cuisson des pièces est également une source de fascination. Le feu vient ainsi parfaire le travail artistique en venant çà et là jasper les couleurs qui fondent et se mélangent. Ces transformations, imprévues par nature, ajoutent une dimension aléatoire à ce travail extrêmement minutieux et contrôlé.

La délicate étape de cuisson des pièces et ses aléas

- 15 Henriette Grandjean commente chaque semaine les pièces qu'elle réalise dans les échanges de lettres qu'elle entretient avec ses proches. Ainsi, des boîtes à thé, de grands vases, des cruches et des plats sont tournés, gravés, puis placés au four. Cette dernière étape, qui est celle de la découverte des couleurs et de la finalisation du travail, semble particulièrement plaire à l'artiste. Dans le four de la fabrique, les pièces sont empilées et étagées, en les séparant par des plaques de terre réfractaire, elles-mêmes reposées sur des colonnettes. La cuisson, opération délicate, pouvait durer de trente-six à quarante-huit heures, s'ajoutant à cela le temps de refroidissement du four qui était d'au moins deux jours. Dans l'atelier Liotard de la fin d'année 1911, celles-ci semblent avoir lieu régulièrement, avec une fréquence parfois inférieure à dix jours entre chaque défournage²⁰. La découverte des pièces ravit l'artiste qui peut enfin apprécier le rendu des couleurs après cuisson. Ainsi, les coups de feu « ont donné à la couleur des effets tout à fait inattendus²¹ », ces accidents étant très appréciés : « Je suis très contente et ne m'attendais pas à ce résultat pour de la poterie ordinaire²² ». Parfois, le défournage peut aussi être une mauvaise surprise :

- 16 « Hier le four a été ouvert et j'ai eu la surprise de voir mes pièces cuites. 2 ont eu des malheurs. 1 boîte à thé n'a pas été cuite suffisamment, elle a l'air toute sale. J'essaierai de la revernir et de la recuire, peut-être donnera-t-elle quelque chose. Un grand cache pot bleu foncé, rouge et noir a pris des tons superbes à la cuisson, malheureusement il était trop près d'une autre pièce dans le four et la couleur a sauté à 2 places, j'essaierai de la corriger mais c'est une pièce invendable. Tout le reste est bien venu. Deux grands cache pots surtout. Les verts et les noirs ont coulés dans les bleus ce qui a donné des tons très doux²³. »

Ces aléas, qui « arrivent souvent en poterie²⁴ » sont pris avec recul, afin de poursuivre la création en se concentrant sur les pièces qui viennent bien. Sur les quatre-vingt-deux pièces réalisées, Henriette Grandjean estime enfin qu'il faut au moins compter et intégrer près de vingt pour cent de perte lors du passage en cuisson²⁵.

L'exposition-vente de décembre 1911 au magasin F. Leuzinger de La Chaux-de-Fonds

- 17 Trente-deux pièces sont exécutées et envoyées à La Chaux-de-Fonds le 19 novembre, ce qui laisse imaginer l'ampleur du travail à réaliser pour terminer la cinquantaine de pièces restantes avant un retour dans les montagnes neuchâteloises que l'artiste prévoit pour le 10 décembre 1911. Henriette Grandjean redouble alors de travail, jusqu'à travailler près de douze heures par jour, afin de terminer ces pièces et de les exposer à son retour. Après quelques doutes concernant l'ampleur du travail restant à accomplir, et la peur de voir sa production mal accueillie, Henriette Grandjean organise une exposition de ses pièces au magasin F. Leuzinger de La Chaux-de-Fonds, spécialisé dans la mode féminine et situé au numéro 7 de la rue de la Balance. La possibilité d'exposer durant les fêtes de fin d'années ses « poteries artistiques » est très judicieuse, le magasin faisant la promotion de ses articles pour étrennes dans les colonnes du quotidien local *L'Impartial*, à côté d'annonces passées par le père de l'artiste dès le 16 décembre²⁶.
- 18 Selon la tradition familiale, cette exposition est un succès et quelques pièces sont acquises par son entourage, récupérées ensuite lors de successions et aujourd'hui conservées avec ses archives et son fonds d'atelier. Alors que seules deux pièces inédites sorties sur le marché de l'art ont pu être découvertes²⁷, la totalité de la connaissance de l'œuvre d'Henriette Grandjean tout comme les deux pièces du musée d'Orsay provient de ce fonds issu des collections de l'artiste. Avec cette production très personnelle, Henriette Grandjean prend ses distances avec les décorateurs de La Chaux-de-Fonds en pleine tourmente²⁸ en rendant hommage à la tradition ferneysienne populaire. D'une part, la reprise de formes utilitaires, transformées et rétablies dans des proportions harmonieuses, conduit à rénover le modèle sans le trahir. Ensuite, parce qu'elle utilise les couleurs de l'atelier Liotard sans les mélanger mais en opposant leurs tons, Henriette Grandjean magnifie le savoir-faire artisanal et traditionnel, dans une forme pure et lisible qui met l'accent sur la couleur elle-même, cloisonnée dans le dessin par un jeu de gravure et de relief, qui contribue à séparer et à apprécier les différentes couleurs saturées.

Une recherche de modèles issus de l'artisanat : de l'inspiration au renouvellement

Le renouveau de la poterie allemande dans les premières années du XXe siècle

« En poterie, je crois qu'il y a bien des choses à trouver. Partout les modèles sont à peu près les mêmes ; au point de vue artistique, sauf dans quelques parties de l'Allemagne, cet art a été délaissé²⁹. »

- 19 Outre son appréciation des « couleurs primitives » qui sont offertes par les ateliers ferneysiens, Henriette Grandjean évoque dans sa correspondance son admiration pour la production de céramique allemande. Des pièces produites par Max Laeuger (1864-1952) dans son atelier de Kandern, au cœur de la Forêt-Noire, dont l'École d'art de La Chaux-de-Fonds possède des exemplaires au sein de son « musée industriel »³⁰, ainsi que son voyage d'études à la *Kunstgewerbeschule* de Dresde, ont dû lui permettre de découvrir la situation des arts décoratifs en Allemagne. La capitale de la Saxe possédait alors une faïencerie de la firme Villeroy & Boch, ouverte en 1856, où étaient produites de nombreuses céramiques *Jugendstil* de grande qualité³¹, ornées de décors colorés au sein d'un motif gravé. Cette production industrielle, aux décors cloisonnés et à la palette de couleurs réduites, conduit à une dissociation entre motif et couleur en les opposant chacune côte à côte.
- 20 Henriette Grandjean n'a pas pu non plus échapper aux initiatives issues du départ d'artistes pour des ateliers de poteries traditionnelles. Tout comme pour l'horlogerie chaux-de-fonnière, afin de faire face au manque de nouveaux modèles et à l'abondance de motifs anciens repris par convention, certaines entreprises de grès rhénan font appel à des artistes de la scène contemporaine pour renouveler le répertoire décoratif de leur production. C'est ainsi qu'en Rhénanie-Palatinat, la firme Reinhold Merkelbach située à Höhr-Grenzhausen convie des artistes tels qu'Albin Müller, Richard Riemerschmid, Paul Wynand et Aldalbert Niemeyer dans ses ateliers³². Il est alors question de synthétiser les apports du passé avec les nouvelles tendances, tout en utilisant l'ancienne technique du grès brun ou gris-bleu vernis au sel, dont l'apogée se situait entre le XVI^e et le XVIII^e siècle. Le renouvellement de la tradition des grès rhénans par les artistes du *Jugendstil*, qui jouent avec la tradition en puisant dans les formes ou les techniques anciennes, tout en y apportant un décor moderne, semble être une des références d'Henriette Grandjean lorsqu'elle réalise ses pièces de terre vernissée à la fin de l'année 1911. Les productions du chaux-de-fonnier Marius Perrenoud réalisées en Allemagne³³ et leur décor gravé à la surface du grès (fig. 3) entrent en résonance avec les pièces d'Henriette Grandjean. Celles-ci résultent d'une même conception technique grâce aux émaux en relief sous glaçure, la gravure permettant de délimiter un motif et de contenir la couleur.

Ces expériences initiées par les artistes allemands permettent de comprendre la démarche d'Henriette Grandjean, partie pour Ferney-Voltaire au cœur d'un atelier artisanal, afin de pouvoir disposer d'un savoir-faire et de techniques ancestrales. Sa méthode, qui consiste à graver les pièces, s'inscrit dans la tradition rhénane. Bien que sa correspondance ne mentionne pas ce modèle, il est toutefois certain qu'elle prêtait une grande attention aux productions céramiques des siècles précédents, grâce à ses

visites au musée Ariana de Genève, en sortant simplement de l'atelier et en traversant la frontière.

Fig. 3

Marius Perrenoud, Vase, 1910, grès beige à décor gravé et peint aux émaux en relief bleu, noir brillant et gris foncé mat, H. 0,14 m, La Chaux-de-Fonds, École d'arts appliqués, inv. 0011

© Collection d'arts industriels de l'École d'arts appliqués / La Chaux-de-Fonds (Suisse)

Les traditions de poteries suisses alémaniques de Langnau, Heimberg et Thoun

- 21 La découverte des modèles anciens a également permis à Henriette Grandjean de s'inspirer des poteries décorées de suisse alémanique, et plus particulièrement de la région de Langnau ou celles d'Heimberg et de Thoun, provenant toutes du canton de Berne. Celles-ci possèdent ainsi un décor qui rappelle à bien des égards les compositions réalisées par l'artiste à Ferney à la fin de l'année 1911. Les productions de Langnau, à l'engobe blanc posé sur le fond de la pièce, possèdent un décor gravé et peint au barolet³⁴ de couleurs brunes, vertes, bleues et jaunes³⁵. Alors que cette production traditionnelle présente un grand nombre d'exemples de céramiques à figures populaire ou à dictons, certaines pièces, datées avant le milieu du XVIII^e siècle, sont uniquement décorées avec des motifs de fleurs et de décorations tracées au compas³⁶. La production de poterie débute quant à elle dans la région de Thoun et Heimberg au XVIII^e siècle, grâce à l'arrivée de frères issus d'un atelier de potier de Langnau, qui importent ainsi le style qu'ils ont appris auprès de leur père³⁷. Une manière particulière, un véritable « style de Heimberg » se développe alors progressivement, nourri d'influences germaniques grâce au travail de compagnons allemands dans les ateliers de la région³⁸. Comme pour les exemples de Langnau, les

décors sont gravés puis peints au barolet, mais disposés sur un fond noir lustré. Au cours du XIX^e siècle, des assiettes au décor de couronnes de fleurs sont produites, aux motifs circulaires de guirlandes et de volutes en S, qui rappellent le style de Langnau dans sa construction. Une assiette datée vers 1840-1860 (fig. 4), présente les évolutions de cette production vers une composition très sobre et équilibrée, dont la frise de fleurs gravées sur le bord n'est pas sans rappeler celles gravées par Henriette Grandjean sur le bord de son plat aux gerbes de fleurs du musée d'Orsay.

Fig. 4

Anonyme, *Assiette « À la manière de Heimberg »*, vers 1840-1860, terre cuite à décor d'engobe sous couverte, D. 0,304 m, H. 0,049 m, don d'Anne-Marie et Ramsès Armanios-Stehelin, 2015. Genève, musée Ariana, inv. AR 2015-381. Collection René Stehelin, Berne.

Photo: Mauro Magliani, © Musée Ariana, Ville de Genève

Une réinterprétation du répertoire formel de la poterie traditionnelle et l'affirmation de l'importance de son décor

- 22 Les arts traditionnels du massif alpin, suisses comme savoyards, mettent à l'honneur les poteries de terre vernissée décorées au barolet. L'implantation des ateliers de poteries en Savoie commence dès le XVIII^e siècle, peut-être grâce à une arrivée d'artisans venus d'Alsace par la Suisse³⁹. Pour l'ethnologue Arnold van Gennep, spécialiste du folklore, ces décorations savoyardes émanent des traditions décoratives de la région d'Heimberg et de Thoune, infiltrés le long du Léman jusqu'en Savoie grâce à des ouvriers suisses venus travailler dans les nouveaux ateliers en apportant leurs techniques et décors⁴⁰. L'utilisation du barolet lie ces traditions artisanales, concentrées en Savoie sur les motifs de pois, de chevrons, de lignes ondulées ou droites, plus schématiques et simples que leurs homologues de Suisse alémanique⁴¹.

- 23 Alors que la décoration des poteries au barolet est considérée comme une tâche secondaire, dont le geste répétitif est confié aux femmes dans les ateliers savoyards ou du pays de Gex, le plus grand travail étant celui de tourner et de faire émerger la forme de la terre, Henriette Grandjean renverse la hiérarchie établie. En réalisant seule deux pièces par jour et non pas des dizaines, elle maintient son attention sur la décoration, qui se doit d'être en harmonie avec les formes qu'elle a imaginé. Ainsi, ce travail d'artisanat conduit à reconsidérer la place du décor, dont l'importance est traduite par sa flamboyance. Les motifs gravés, inspirés des décors intemporels et centenaires des traditions alémaniques et savoyardes, n'en sont pas un pastiche. Leur réinterprétation conduit à renouveler ce répertoire formel en y ajoutant la modernité des années 1910, qui est celle de la géométrisation et de la stylisation des motifs végétaux, tout en recherchant dans la tradition artisanale et populaire les grands sujets que sont le passage des saisons, le travail et le cycle de la vie. À ce titre, une lecture symbolique des plats réalisés par Henriette Grandjean mène à l'association de motifs tels que ceux des gerbes de fleurs à un monde rural, celui des crosses et frondes de fougères faisant sentir l'énergie vitale qui guide le monde végétal.
- 24 Henriette Grandjean synthétise l'histoire de la poterie suisse et savoyarde, en reprenant l'esprit de ces arts populaires et traditionnels lorsqu'elle décore ses propres terres vernissées en 1911. Avec l'exemple des compositions florales issues de Suisse alémanique, associées à un décor gravé qui rappelle lui-même les productions de grès rhénan, elle s'inscrit dans une tradition pluriséculaire, tout en y associant les couleurs et formes savoyardes et un esprit moderniste issu de l'art savant. Ses poteries de 1911 sont avant tout décoratives. Bien qu'elles puissent toujours servir, ce qui est le cas des différents modèles de pots à eau ou des coupes à fruits, les grands plats sont conçus pour être accrochés au mur, grâce à un système de fixation en métal d'origine⁴². L'artiste explique ainsi dans sa correspondance vouloir renouveler la décoration intérieure des chalets grâce au travail de la céramique, les arts décoratifs pouvant tout à fait remplacer les tableaux :

« Je crois qu'en renouvelant un peu cet art sans lui enlever sa naïveté, le public s'y intéresserait de nouveau, surtout maintenant. Les chalets sont venus à la mode, ils demandent une décoration intérieure toute spéciale. Pour les salles à manger modernes, on recherche beaucoup les faïences amusantes, les broderies sur grosse toile et les étains, et ce genre de décoration remplace bien avantageusement les tableaux qui ont leur place toute indiquée dans les salons⁴³. »

Du décor « sapin » à un style synthétique

- 25 Des croquis préparatoires retrouvés dans un carnet quadrillé présentent l'étude des branches du sapin, géométrisées et placées dans une disposition en damier qui n'est pas sans rappeler la *Méthode de composition ornementale*⁴⁴ d'Eugène Grasset. Ces études, utilisées pour le composer certaines terres cuites vernissées, présentent également des pièces dont le décor est inspiré du motif du flocon de neige. Ce phénomène de cristallisation, décrit par Victor Ruprich-Robert dans sa *Flore ornementale*⁴⁵, conduit à utiliser la figure de l'hexagone pour accueillir de multiples formes secondaires qui se divisent progressivement en modèles réduits de la forme principale. Cet ornement microscopique, mystérieux, est ici élevé au rang de décoration. Dans les décors réalisés par Henriette Grandjean, la forme synthétique du flocon de neige peut également très

bien résulter de l'assemblage de branches et aiguilles de sapin stylisées, ce qui crée une décoration ambivalente en fractales particulièrement audacieuse.

- 26 Cet intérêt pour la géométrie et pour le monde microscopique se mêle aux études de la flore jurassienne pour former un style synthétique, qui n'est ni totalement inspiré par le motif du sapin, et il serait ainsi réducteur de le placer sous le seul signe du « style sapin » chaux-de-fonnier alors en plein développement, ni totalement inspiré de dispositions traditionnelles et populaires. Stylisés, géométrisés et répétés, conditionnés dans leur composition par des lignes strictes, les ornements prennent la nature comme base tout en la transformant radicalement. Les décors des plats sont également révélateurs de cette volonté, en utilisant des compositions qui s'appuient soit sur le centre de la pièce, de manière traditionnelle, ou plaquent leurs ornements depuis le bord jusqu'au centre, dans des dispositions centripètes.
- 27 L'exemple du plat aux gerbes de fleurs du musée d'Orsay est à ce titre éloquent. Il est possible d'y apprécier une composition rigoureuse qui conduit à faire se rejoindre les lignes de force de la composition, de la fleur centrale de la gerbe à celle placée sur la lèvre du bord opposé. Sur ces grands axes, les rayons sont à moitié composés d'un motif en plein et d'un espace vide qui laisse apercevoir la terre couleur brique, ce qui fait respirer cet ensemble animé. Bien qu'elle suggère parfois un sens de lecture à ses compositions, et notamment pour ce qui est de ses grands plats à suspendre au mur, Henriette Grandjean semble vouloir jouer avec les motifs gravés à la surface de ses poteries. Sur un vase également conservé au musée d'Orsay, la surface de la pièce semble creusée, laissant contraster le fond jaune orangé avec les motifs noirs et bleus, plus froids. La chaleur du fond permet ainsi de détacher facilement les différents ornements, tout en laissant le regard se concentrer sur les losanges bleutés disposés régulièrement, comme de possibles points de repère pour reconstituer le motif. L'ambivalence de la composition laisse alors alternativement voir des fleurs à cœur bleuté, un assemblage d'écailles de sapin détachées de leur cône ou le modèle agrandi d'une graine, dont la filiation avec la *Flore ornementale* de Ruprich-Robert est sensible (fig. 5).

Fig. 5

Victor Ruprich-Robert, « Bourgeons, graines, etc. », Flore ornementale : Essai sur la composition de l'ornement, éléments tirés de la nature et principes de leur application, 1866-1876, pl. 104, Paris, Dunod

© ETH-Bibliothek Zürich

- 28 Henriette Grandjean réussit, dans la décoration de ses terres vernissées, à synthétiser un style qui permet de caractériser et d'unifier toute une production. En partant de l'observation de la nature et de la flore, elle schématise et géométrise le monde végétal grâce à des règles de composition strictes qui rendent compte des mouvements naturels et de la force vitale contenue dans le modèle vivant. Pour ses plats, dont les modèles sont les plus documentés, cette réalisation devient virtuose. Devant l'absence de profondeur, le regard s'accroche aux formes et aux couleurs, tentant de les associer pour faire émerger des motifs. S'il y a parfois bien un sujet privilégié dans chaque pièce, induit par le dessin originel gravé, l'artiste semble aimer créer des ornements à la lecture multiple. Par le jeu du regard et du contraste des couleurs entre elles, différentes figures émergent, puis disparaissent, ce qui se répète indéfiniment comme autant de passages entre les différents plans de la décoration, tous inextricablement emmêlés. Cet intérêt pour un décor utilisant tout autant des références à la nature visible ou microscopique qu'à des lois géométriques de l'ordre de la fractale ancre cette série de terres vernissées dans un style qui est celui des années 1910, à la recherche constante d'un équilibre entre stylisation et naturalisme.

NOTES

1.

Helen Bieri Thomson (dir.), *Une expérience art nouveau : le style sapin à La Chaux-de-Fonds*, Paris, Somogy, 2006.

2. Anouk Hellmann, *Charles L'Eplattenier (1874-1946)*, Hauterive, Éditions Attinger, 2011, p. 30.

3. Ces listes sont conservées à l'actuelle École d'arts appliqués de La Chaux-de-Fonds.

4. Charlotte Foucher Zarmanian, *Créatrices en 1900 : femmes artistes en France dans les milieux symbolistes*, Paris, Mare & Martin, 2015, p. 132.

5. Eugène Viollet-le-Duc, *Histoire d'un dessinateur*, Paris, Hetzel, 1879.

6. « Mon Maître, un excellent pédagogue, véritable homme des bois, nous fit hommes des bois. Mes années d'enfance se passèrent avec mes camarades dans la nature. » Le Corbusier, « Confession », dernier chapitre de *L'Art décoratif d'aujourd'hui*, Paris, 1925, cité dans Marie-Jeanne Dumont, *Le Corbusier. Lettres à ses maîtres. II, Lettres à Charles L'Eplattenier*, Paris, Éditions du Linteau, 2007, p. 29.

7. Charles L'Eplattenier, « Renouveau d'art », *L'Abeille, supplément du National suisse*, 20 février 1910, p. 1.

8. Victor Ruprich-Robert, *Flore ornementale : Essai sur la composition de l'ornement, éléments tirés de la nature et principes de leur application*, Paris, Dunod, 1866-1876.

9. Lettre d'Henriette Grandjean à sa mère, datée du 7 juin 1908.

10. Elle indique ainsi à son fiancé, l'architecte André Bourquin : « La fabrique de poteries n'a pas changé depuis mon dernier séjour ici, les modèles sont toujours les mêmes mais il y a quelques nouvelles couleurs qui viennent très bien à la cuisson ». Lettre d'Henriette Grandjean à André Bourquin, datée du 21 septembre 1911.

11. Alain Clément, *La poterie de Ferney. Deux siècles d'artisanat*, Yens-sur-Morges, Éditions Cabédita, 2000, p. 32.

12. *Idem, ibidem*, p. 69.

13. *Id., ibid.*, p. 22.

14. « J'ai déjà 6 pièces préparées à la poterie, le tourneur commence à travailler pour moi mais par le froid et la pluie la terre sèchera difficilement ». Lettre d'Henriette Grandjean, datée du 1^{er} octobre 1911.

15. Sophie L'Eplattenier (1876-1956) est l'une des sœurs de Charles L'Eplattenier. Professeure de dessin aux Geneveys-sur-Coffrane, dans le Val-de-Ruz, sa biographie demeure mal connue. Restée dans l'ombre de la production artistique de son frère, elle participe pourtant régulièrement aux expositions de la Société des amis des arts de La Chaux-de-Fonds, et notamment en 1908 aux côtés d'Henriette Grandjean. Sa production de peinture sur faïence fine, réalisée à Sarreguemines en 1910, met à l'honneur les motifs floraux des montagnes neuchâteloises : anémones, gentianes bleues, violettes ou crocus. En plus de cette série conservée au musée Ariana de Genève, est à noter un plat aux motifs floraux rayonnants particulièrement synthétiques que Sophie L'Eplattenier aurait offert à Henriette Grandjean dans ces mêmes années. Signe de leur

reconnaissance réciproque, ce plat est toujours détenu en mains privées dans la famille de l'artiste.

16. A. Clément, *op. cit.*, note 11, p. 23.

17. Paul-Ami Bonifas (1893-1967), considéré comme le « céramiste du purisme », occupe un atelier à Ferney-Voltaire entre 1922 et 1940. Sa production de céramiques noires lustrées, dans les années 1930, lui assurent une renommée internationale.

18. A. Clément, *op. cit.*, note 11, p. 118.

19. Lettre d'Henriette Grandjean (Ferney-Voltaire) à André Bourquin, datée du 27 novembre 1911.

20. Henriette Grandjean annonce ainsi, dans ses lettres, que des pièces ont été défournées les 16 et 27 octobre, les 5, 6 et 21 novembre, puis à la toute fin du mois avant de repartir pour La Chaux-de-Fonds début décembre. D'autres cuissons ont pu avoir lieu sans être mentionnées, peut-être courant novembre.

21. Lettre d'Henriette Grandjean à sa mère, datée du 17 octobre 1911.

22. *Ibidem.*

23. Lettre d'Henriette Grandjean à sa mère, datée du 28 octobre 1911.

24. « Par contre, j'ai eu plusieurs ennuis entre autres une cruche noire et jaune qui est très bien réussie a une anse cassée, un plat a reçu un petit caillou depuis la voûte du four ce qui lui a fait un gros défaut, un petit vase a reçu trop de coups de flammes, il n'a presque plus de couleurs. Ces ennuis arrivent souvent en poterie, c'est bien dommage mais il en fait prendre son parti. Je sais que mes pièces sont très bien soignées, je surveille sans cesse, je ne peux mettre la faute sur personne, dans les fabriques de grès, de faïences et de porcelaines les mêmes ennuis se produisent souvent, cela augmente le prix des pièces qui viennent bien. » Lettre d'Henriette Grandjean à sa mère, datée du 21 novembre.

25. Lettre d'Henriette Grandjean à André Bourquin, datée du 11 décembre 1911.

26. « Depuis mon retour, je n'ai pas fait grand chose et pourtant j'ai été très occupée. J'ai exposé mes poteries tout à fait comme tu me le conseillais. Elles sont dans une des grandes vitrines du magasin F Leuzinger, exposées avec de belles nappes brodées à la main et de petits meubles. L'effet général est très joli. Je ne sais pas du tout si ce travail plaira, dans quelques jours je pourrai te le dire. Papa a fait mettre des annonces dans les journaux ». Lettre d'Henriette Grandjean à André Bourquin, datée du 18 décembre 1911. Voir également *L'Impartial, journal quotidien et feuille d'annonces*, n°9523, samedi 16 décembre 1911, p. 13.

27. Ces deux céramiques de 1911 ont été vendues en Suisse par la maison Moinat en septembre 2018. La banquette-coffre du musée d'Orsay, attribuée à Henriette Grandjean et acquise en 2008 à la galerie Franck Laigneau, proviendrait quant à elle indirectement de l'entourage de l'artiste.

28. En 1911, l'ouverture de la Nouvelle section de l'École d'art fait croître les jalousies et les divergences politiques au sein de son administration, conduisant à la démission de L'Eplattenier de ses fonctions en 1914 et au ralentissement du dynamisme artistique qui avait été lancé quelques années auparavant.

29. Lettre d'Henriette Grandjean à André Bourquin, datée du 27 novembre 1911.

30. Un vase à décor d'asters, réalisé en 1897, acquis deux ans plus tard au Grand Bazar de Neuchâtel pour enrichir les collections du « musée industriel » de l'École d'art de La

Chaux-de-Fonds, a ainsi pu être apprécié par Henriette Grandjean avant son départ pour l'Allemagne.

31. Cat. d'exp., *Villeroy & Boch (1748-1930). Deux siècles de production céramique*, sous la direction de Thérèse Thomas, Amsterdam, Rijksmuseum, (9 déc. 1977 - 19 fév. 1978), 1977, pp. 70-71.

32. Des firmes concurrentes, dont Simon Peter Gerz I. avec Fritz Hellmut Ehmcke tout comme la maison Reinhold Hanke, qui fit quant à elle appel à Peter Behrens et Henry Van de Velde, ont demandé à des artistes de réinventer le décor de leur production.

33. James-Marius Perrenoud, dont la biographie est largement lacunaire, est également élève de Charles L'Eplattenier à La Chaux-de-Fonds, entre 1904 et 1908. Son enseignement le guide vers des études en Allemagne, dans le Westerwald, vers 1909-1910, puis il est rejoint en 1911 par Charles-Édouard Jeanneret à Dresde. Lors de ce voyage allemand, quelques pièces de grès sont produites et aujourd'hui conservées dans les collections de l'École d'art de La-Chaux-de-Fonds. Une théière marquée de l'École céramique de Höhr-Grenzhausen, un vase à décor géométrique et une boîte ronde à motifs végétaux sur un fond réticulés montrent combien cette production est proche de celle développée par Henriette Grandjean à la même époque. Bien qu'elle ne soit pas attestée, une proximité entre les deux artistes doit être envisagée.

34. Traditionnellement, les poteries des ateliers ferneysiens et de la Savoie sont décorées au barolet, petit outil pouvant tenir dans la main et qui permettait de réaliser des points ou des lignes d'engobe colorées sur la pâte. La barbotine y est stockée dans un ou plusieurs compartiments, la couleur n'ayant ensuite qu'à s'écouler par une petite tige, ce qui permet de jouer sur des effets de gouttes et de pleins ou de déliés. A. Clément, *op. cit.*, note 11, p. 26.

35. Anne-Claire Schumacher, Andreas Heege et Andreas Kistler, *Poteries décorées de Suisse alémanique, 17^e - 19^e siècles : collections du musée Ariana à Genève*, Milan, 5 Continents Éditions, 2017, p. 180.

36. *Idem, ibidem*, p. 188.

37. *Id.*, *ibid.*, p. 365.

38. *Id.*, *ibid.*, p. 363.

39. Paul Henri Dufournet, *L'Art populaire en Savoie : un territoire, une société, des expressions d'art à la fois locales et universelles*, Le Puy-en-Velay, Christine Bonneton, 1981, p. 95.

40. *Idem, ibidem*.

41. *Id.*, *ibid.*, p. 97.

42. Ces attaches de métal sont présentes sur les deux exemplaires connus, dont celui conservé au musée d'Orsay.

43. Lettre d'Henriette Grandjean à André Bourquin, datée du 27 novembre 1911.

44. Acquisée pour la bibliothèque de l'École d'art, la *Méthode de composition ornementale* d'Eugène Grasset (1907) contribue à définir un alphabet, une grammaire qui permet la création des formes et un nombre infini de compositions à partir d'un même motif de départ. Dans le même esprit, la présence des *Compositions ornementales se multipliant à l'infini* de Pillard-Verneuil et Mucha (1901) au sein du catalogue est aussi révélatrice de la connaissance des méthodes les plus originales du début du siècle.

45. V. Ruprich-Robert, *op. cit.*, note 8, p. 26.

RÉSUMÉS

Longtemps méconnue, la participation d'Henriette Grandjean-Bourquin (1887-1968) à l'éclosion du mouvement d'Art nouveau des montagnes neuchâteloises, appelé « style sapin » n'en est pas moins florissante. Après avoir perfectionné ses compétences pratiques en Allemagne et en France, l'artiste décoratrice s'intéresse à la poterie et réalise une série de quatre-vingt-deux terres cuites vernissées au sein de l'atelier Liotard de Ferney-Voltaire à la fin de l'année 1911. Ces pièces, très bien documentées par un fonds d'atelier, sont le témoignage d'une production unique qui a contribué à associer les arts populaires à des motifs nouveaux inspirés de la stylisation des pins, des flocons de neige ou des fleurs alpines. Dans cet artisanat savant, qui tente de rendre compte des forces invisibles qui régissent la nature, il est possible de voir le témoignage de la mutation de l'ornement dans les années 1910 vers un style rigoureux et géométrique.

The participation of Henriette Grandjean-Bourquin (1887-1968) in the art nouveau movement of the mountains of Neuchâtel, known as "style sapin" (fir-tree style), was little-known. After having honed her technical skills in Germany and France, Grandjean-Bourquin became interested in pottery and produced a series of eighty-two glazed terracotta pieces at the Liotard de Ferney-Voltaire workshop at the end of 1911. The pieces, very well-documented in the workshop archives, bear witness to a unique production that helped combine the popular arts with new motifs inspired by the stylisation of pine trees, snowflakes and alpine flowers. In her skilful work, which attempted to give an account of the invisible forces that governed nature, it is possible to see the evolution of ornamentation in the 1910s towards a rigorous, geometric style.

INDEX

Mots-clés : arts décoratifs, femmes artistes, art nouveau, style sapin, style 1910, géométrisation, arts populaires, régionalisme, La Chaux-de-Fonds, Ferney-Voltaire

Keywords : decorative arts, women artists, art nouveau, style sapin, style 1910, geometrization, popular arts, regionalism, La Chaux-de-Fonds, Ferney-Voltaire

AUTEUR

AURÉLIEN LOCATELLI

Aurélien Locatelli est diplômé du deuxième cycle de l'École du Louvre. Ses recherches, consacrées aux arts décoratifs et à l'architecture au tournant des XIXe et XXe siècles, ont d'abord porté sur la *Flore ornementale* de l'architecte Victor Ruprich-Robert et ses dessins préparatoires, conservés au cabinet d'arts graphiques du musée d'Orsay, lors d'un mémoire réalisé sous la direction d'Alice Thomine-Berrada et soutenu en 2017. Intéressé par les transformations de l'ornement dans la première quinzaine d'années du XXe siècle, son mémoire de recherche en histoire de l'art, dirigé par Philippe Thiébaud et soutenu en 2018, a permis d'initier la redécouverte de l'œuvre d'Henriette Grandjean, artiste suisse méconnue, des premières années de sa formation aux productions qu'elle réalise jusqu'à dans les années 1920.

Aurélien Locatelli has a further degree from the École du Louvre. His research on the decorative arts and architecture of the turn of the twentieth century initially focussed on the "*Flore ornementale*" of the architect Victor Ruprich-Robert and his preparatory drawings, now in the Cabinet d'Arts Graphiques at the Musée d'Orsay, for a dissertation supervised by Alice Thomine-

Berrada and defended in 2017. Interested in the evolution of ornamentation in the first fifteen years of the twentieth century, his research paper, supervised by Philippe Thiébaut and defended in 2018, allowed us to rediscover the work of Henriette Grandjean, a little-known Swiss artist, from her training to works of the 1920s.