**Zeitschrift:** Genava : revue d'histoire de l'art et d'archéologie
**Herausgeber:** Musée d'art et d'histoire de Genève
**Band:** 29 (1981)

**Artikel:** Une Jardinière de Théodore Deck : "les prémices de l'art nouveau"
**Autor:** Dell'Ava, Suzanne
**DOI:** https://doi.org/10.5169/seals-728380

**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:** 12.07.2025

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

# Une Jardinière de Théodore Deck: «Les prémices de l'art nouveau»

Par Suzanne Dell'Ava

Le musée Ariana possède dans ses collections une jardinière [1] (fig. 1) réalisée en 1873 par Théodore Deck (1823-1891), céramiste français, sur un modèle d'Emile Reiber (1826-1893), dessinateur et architecte né en Alsace-Lorraine.

Cette pièce monumentale, en faïence, est composée de deux socles, quatre pieds, la jardinière proprement dite divisée en quatre bacs, formée de trois parties accolées, et cent cinquante sept carreaux.

L'ensemble doit être disposé de la façon suivante: deux rangées de carreaux (chacune en comporte neuf) sont posées sur le sol; les socles s'y appuient, supportant les pieds groupés par deux sur lesquels repose à son tour la jardinière. Le tout est adossé contre un mur: la décoration murale se développe sur quatre rangées de carreaux à partir du sol jusqu'aux bacs, et sur douze rangées au-dessus d'eux, ceux-ci étant seulement encadrés de deux carreaux de chaque côté.

Cet objet offre une double fonction, utilitaire et décorative, le thème de la jardinière servant ici de prétexte au déploiement d'un grand panneau décoratif.

La trace la plus ancienne que cette pièce ait laissée dans les inventaires existe dans le «Guide sommaire du musée de l'Ariana» écrit par Godefroy Sidler [2], intendant de Gustave Revilliod, en 1901. Elle y est décrite comme «Une jardinière. Très belle décoration de guirlandes de fleurs et de motifs variés sur fond crème. Au centre Cérès et deux amours. Fait pour l'exposition de Vienne de 1873 par MM. E. Reiber et H. Deck, à Paris. H. 3 m 35. L. 1 m 80». Elle était placée dans la «salle des étrusques grecques et romaines», au rez-de-chaussée du bâtiment, côté Lausanne.

Des photographies prises avant 1935, date à laquelle les pièces étrusques furent transférées au Musée d'art et d'histoire, permettent de la voir installée, dans la salle telle qu'elle était conçue à l'époque (fig. 2).

Le «Catalogue du Musée Ariana», écrit en 1938 par Waldemar Deonna, Directeur du Musée d'art et d'histoire et du Musée Ariana [3], ne fait aucune mention de cet objet, qui devait se trouver dans la salle de «céramique suisse alémanique» de ce moment-là. Il semble cependant que la jardinière n'ait pas été déplacée depuis la date où Godefroy

1. La jardinière de Théodore Deck et Emile Reiber.

2. Ancienne salle des étrusques grecques et romaines du musée Ariana; la jardinière en place.

Sidler a réalisé son guide jusqu'en 1957, année où Pierre Bouffard, le directeur d'alors l'a fit démonter pour aménager une salle de céramique moderne, qui est l'actuelle salle contemporaine du musée Ariana. Cette lacune est peut-être due au fait que l'objet était considéré comme faisant partie de la décoration architecturale du bâtiment, et non comme une pièce des collections de céramique.

La correspondance de Gustave Revilliod, partiellement dépouillée, contient un document précieux: une lettre de Th. Deck au collectionneur genevois: «Paris, le 16 janvier 1882... pour vous accuser réception de 10.000 francs, montant de la grande Jardinière que vous avez achetée à ma pauvre sœur. Je suis heureux, Monsieur, de savoir que vous êtes satisfait et surtout de la savoir si bien placée et que vous l'ayez jugée digne de votre Musée» 4. Cette acquisition prouve l'intérêt de Gustave Revilliod pour les créations de son temps.

Les signatures de la jardinière sont visibles en trois endroits:

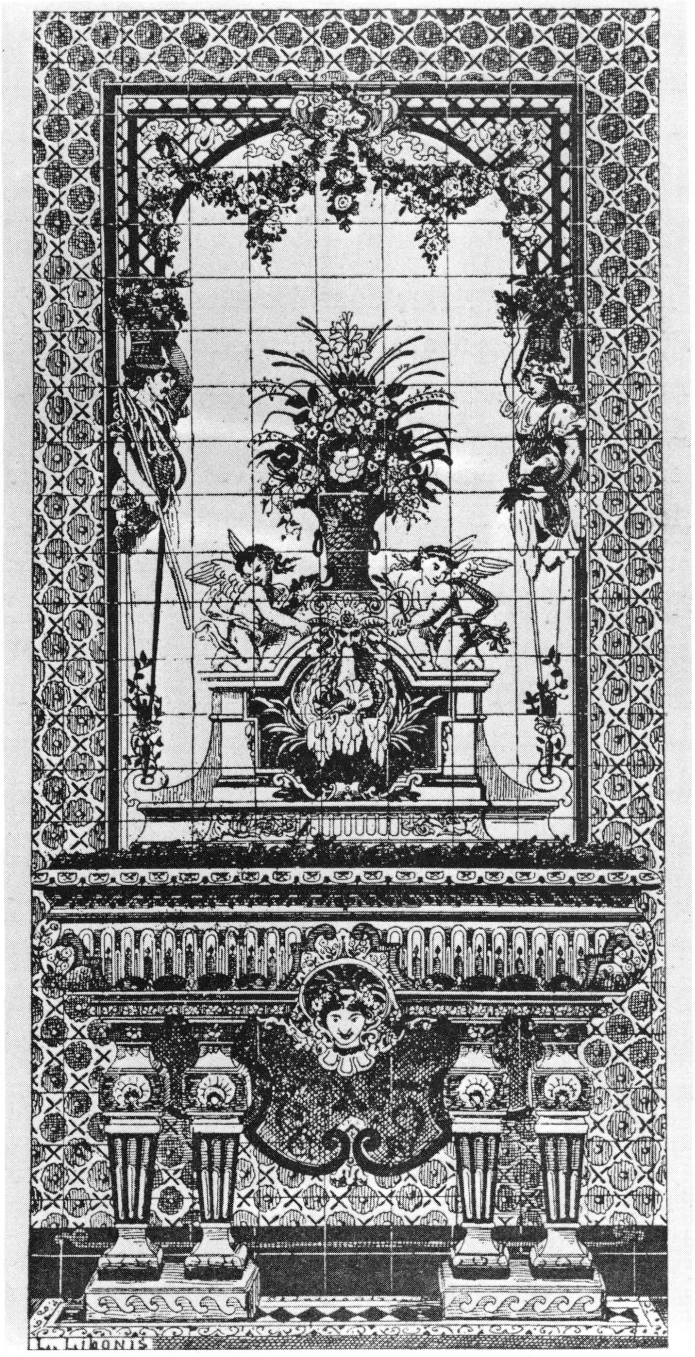
Au bas du panneau, intégrée dans le décor, figure en lettres capitales brunes cerclées de noir l'inscription: «E. REIBER. INVt TH. DECK. .1873. . PARIS.»

Dans la partie droite de la jardinière, pris dans le décor, on peut lire en capitales noires: «TH. DECK. 1873.»

Enfin sous les bacs centraux, la signature en capitales noires au tracé irrégulier: «TH. DECK. 1873.» (fig. 3).

Cet objet est donc le fruit d'une collaboration entre les deux hommes.

3. Signature de Théodore Deck.



4. Une jardinière du même type dessinée par Emile Reiber pour Théodore Deck.

Emile Auguste Reiber [5] est dessinateur et architecte. Né en 1826 à Schlettstadt, en France, c'est à 47 ans qu'il participe à la création de la jardinière. Son atelier se situe à Paris, peut-être au 24 rue Vavin, à cette époque.

Il acquiert sa formation de dessinateur à Paris, chez Blouet, graveur au burin, chez qui il entre en 1847, et en 1850 il obtient le Prix de Rome; puis en 1859 il commence à participer aux Salons, avec cette année-là divers cartouches. En 1861 il fonde «L'Art pour tous», revue paraissant trois fois par mois, sorte de panorama assez éclectique de l'histoire de l'art, donnant des aperçus sur les productions de diverses époques, y compris dans le domaine des arts appliqués. Il la dirige pendant quatre ans, durant lesquels il crée assez régulièrement pour elle des frontispices, dans le style des objets présentés dans le numéro. Le dictionnaire des artistes de Bellier de la Chavignerie mentionne d'ailleurs que sa production pour le Salon de 1865 consiste en ces divers frontispices, mais le catalogue du Salon n'en porte aucune trace. Il poursuit ses expositions aux Salons, avec en 1880 une bordure architecturale dans le style de l'époque, avec portrait de Monsieur Musculus, réformateur, en 1881, des études de compartiments pour la décoration des Ecoles primaires et six fragments de frises et en 1882 il expose divers cartons. Il fonde aussi le «Journal pour tous», pour lequel nous n'avons aucun renseignement. Il meurt à Paris en 1893.

Reiber, exclusivement dessinateur, n'a dû fournir que le carton de cette jardinière. La mention «Invt.» à la suite de sa signature marque bien qu'il n'a probablement pas participé à la réalisation céramique; la pose des émaux, d'ailleurs, nécessite une connaissance technologique et pratique que seul un céramiste ou un peintre connaissant très bien le décor céramique peut maîtriser. Pourtant, à ce propos, le panneau mural à fond paillonné d'or représentant le médecin de Molière [6], que possède la musée Ariana, résultat aussi d'une collaboration entre le céramiste Deck et le peintre Anker, semble être en cela différent: il est décrit dans l'inventaire comme ayant été non seulement conçu mais également réalisé par Anker, que ses qualités de peintre ont peut-être mis à même d'exécuter. Le fait, en outre, que Reiber soit dessinateur et non peintre, pourrait confirmer l'argument qu'il ait seulement fourni le dessin.

C'est probablement aussi autour des années 1870 que Reiber dessina une autre jardinière, offrant de nombreuses analogies avec celle dont il est question ici, et que Deck a utilisée comme document dans les planches photographiques de son livre «La faïence» [7] (fig. 4).

Théodore Deck [8], a 53 ans lorsqu'il réalise cette pièce, dans son atelier de Vaugirard, à Paris, (20 passage des Favorites). C'est un moment où il a déjà expérimenté et assimilé différentes techniques anciennes, mais sans avoir encore fait toutes ses découvertes, un moment où il s'est déjà enrichi à différentes sources, où il a voyagé, et où

il commence à synthétiser ses connaissances au service d'une expression plus originale. Né en 1823 à Guebwiller, en Alsace, il commence sa carrière de céramiste par trois ans d'apprentissage chez Huguelin, fabricant de poêles à Strasbourg; puis il voyage en Allemagne et en Autriche. De 1847 à 1848 il travaille à Paris, dans la fabrique de poêles Vogt, et de 1851 à 1855 dans celle de Dumas. Il poursuit en même temps ses recherches personnelles et commence à travailler avec des peintres.

En effet, Reiber n'est pas le seul artiste ayant collaboré avec Deck. Celui-ci s'est entouré d'amis peintres, dessinateurs, sculpteurs, avec qui il a réalisé de nombreux objets, et qui ont certainement contribué à faire évoluer Deck vers des recherches formelles plus à l'avant-garde de son temps que les premières pièces proposées. Une fois qu'il a parfaitement possédé le vocabulaire technique (et ses premiers objets directement inspirés des Anciens peuvent constituer en cela un apprentissage), l'imagination plastique et décorative a pu prévaloir. Les motifs empruntés aux décors anciens ne sont plus seulement interprétés, ils deviennent surtout des éléments décoratifs qui, entre autres, interviennent au gré d'une expression personnelle. Parmi ces artistes qui ont entouré Deck, il convient de citer notamment le peintre suisse Albert Anker (1831-1910), le graveur Félix Bracquemont (1803-1814), qui sera conseiller technique à Sèvres, puis directeur artistique des ateliers de céramique Haviland à Auteuil, le céramiste Jacob Petit (1796-1868), le sculpteur Louis Carrier-Belleuse (1824-1887), et le graveur Paul Helleu (1859-1927).

La présence de ces collaborateurs dans l'atelier de Deck conduit à se demander ce que l'on entendait par «atelier personnel» à cette époque. En effet, si de nos jours la plupart des céramistes travaillent réellement seuls dans leur atelier, il arrivait souvent dans ces années-là qu'ils soient entourés de quelques personnes, aides ou apprentis n'intervenant probablement pas directement dans la création, mais pouvant remplacer le «maître» dans les tâches qui ne requéraient pas son attention particulière. L'enseignement se donnait essentiellement «sur le terrain», c'est surtout dans un atelier, par l'exemple, en apprenant peu à peu à maîtriser les différents aspects de la fabrication, que s'acquérait une formation. C'est ainsi qu'autour d'un «atelier personnel» pouvaient graviter plusieurs personnes. La collaboration qui a existé entre Deck et ses amis est d'un autre ordre puisque les réalisations communes portent la marque de chacun, mais la structure des ateliers, et peut-être des esprits, permettait sans doute assez facilement des échanges fructueux autour d'un même lieu de travail. Il aurait fallu pouvoir retrouver les livres de comptes de Deck pour établir avec certitude comment fonctionnait un atelier de ce type, et ce qu'il pouvait impliquer de main-d'œuvre inconnue. Cet échange avec ses collaborateurs permit à Deck d'ailleurs certainement d'aller plus loin dans ses recherches, d'abord parce qu'il devait stimuler sa créativité, et aussi probablement parce que l'invention de certains dessins leur étant confiée, il pouvait se consacrer davantage à ses recherches technologiques.

En effet, cet aspect du travail céramique le passionne; il a déjà commencé à découvrir ou redécouvrir des techniques permettant d'enrichir le décor céramique: il s'intéresse à la faïence perse, et à l'exposition universelle de Londres en 1862 il présente une copie du vase lustré de l'Alhambra. On retrouve cette virtuosité dans la jardinière qui allie différents procédés techniques [9]: les carreaux sont estampés [10] à partir de moules, les socles sont modelés, les pieds coulés [11], les bacs moulés [12]; le frontispice est probablement modelé mais a pu aussi être moulé. Puis le tout est revêtu d'un engobe [13] blanc, et biscuité [14]; ensuite le décor est peint au moyen d'émaux colorés, et recouvert d'une couche de glaçure transparente.

En ce qui concerne les émaux employés sans doute ici, Deck en donne lui-même la définition: «Les émaux dont je vais m'occuper et dont le bleu turquoise est la couleur la plus caractéristique ont des propriétés absolument particulières, leurs colorations sont lumineuses et transparentes; à la lumière artificielle, ils brillent avec le même éclat que sous les rayons solaires.

Leur application à la décoration architecturale est d'une grande puissance; elle permet, dans un bouquet de fleurs par exemple, d'enlever les corolles sur un champ foncé ou clair, avec toute la splendeur de leur coloration.

Plus la couche d'émail est épaisse, plus l'effet sera puissant; on pourra modeler par accumulation et par des dessous préparés en reliefs blancs.

Ces qualités sont dues à la nature de l'émail, qui est alcalin; les oxydes métalliques sont, dans cette matière, dissous dans toutes leurs parties et tenus en suspension dans un état de division que nulle autre glaçure ne peut donner.

Les émaux transparents trouvent leur emploi dans toutes espèces de faïences (...).

On fond ces divers mélanges, on les pile et on les broie, pour les appliquer sur le biscuit de faïence sans l'intermédiaire obligé de l'engobe.

Cependant si on les applique sur l'engobe, ils acquièrent beaucoup plus de finesse.

On comprend aisément qu'il est facile d'augmenter le nombre des émaux; on pourra en varier les tons en y ajoutant plus ou moins de fondant». [15]

Il est à noter au vu de ces lignes et par rapport aux formules que Deck communique [16], que ces émaux ne sont pas uniquement alcalins mais aussi plombeux (approximativement moitié-moitié), les oxydes donnant la coloration. Les composants, alcalins et plombeux, ont chacun leurs particularités: les émaux alcalins permettent d'obtenir «des colorations lumineuses et transparentes» [17], mais sont difficiles à poser, à la différence des glaçures plombeuses qui «deviennent troubles, grises et presque noirâtres à la lumière artificielle» [18] mais qui ne coulent pas à la cuisson et évitent l'effet de craquelures. Le mélange de ces composants dans les émaux employés ici permet de combiner les avantages des uns et des autres [19]. Les formules données

par Deck sont d'ailleurs des formules moyennes modifiables: on mettra davantage de fondant si l'on veut obtenir des couleurs plus claires, et on en mettra moins si l'on recherche des tons plus foncés [20].

En ce qui concerne les matières premières (pâtes, émaux...), il serait intéressant de savoir si Deck les a fabriquées lui-même, ou si déjà à cette époque existaient des fournisseurs chez qui les céramistes pouvaient s'approvisionner; mais nous ne pouvons pas encore répondre à cette question.

Par la suite Deck poursuivra ses recherches inlassables, qui lui permettront, à l'exposition universelle de Paris en 1878 de montrer ses émaux cloisonnés [21], et d'obtenir le Grand Prix avec sa technique des «fonds d'or» [22]. Puis aux expositions de 1884 et 1889 ce seront surtout ses flambés sur porcelaine et ses céladons sur faïence, réussis pour la première fois en 1880, qui lui vaudront la gloire. Entretemps, en 1887, il publie son livre «La faïence», sorte de manuel destiné aux céramistes, où il expose ses différentes découvertes, après une première partie historique. La même année il est nommé administrateur de la manufacture de Sèvres. Il meurt à Paris en 1891.

Le goût du pastiche, qui marque son époque, s'est exprimé dans ses objets, mais par de libres interprétations des thèmes décoratifs de la Renaissance, de l'Islam, de l'Extrême-Orient; il a revivifié ses sources d'inspiration en s'appropriant des techniques, des décors des Anciens, et en les utilisant pour exprimer sa propre vision. En fait, son œuvre se caractérise surtout par une synthèse de tous ces éléments empruntés, dans un style véritablement personnel, qui fait de lui un des précurseurs de l'«art nouveau».

De cette jardinière le décor, dans son ensemble, est marqué d'un éclectisme certain. Le sujet principal, présenté sur le panneau, est un buste de Cérès, divinité latine de la fertilité, des récoltes, juché sur un piédestal, entouré de deux Amours. De la main droite Cérès élève une faucille au-dessus de sa tête, alors qu'une gerbe d'épis de blé et de fleurs repose sur son bras gauche replié. L'Amour placé à sa droite tient pinceaux et palette, attributs de la peinture, tandis que l'autre, jouant du luth avec une partition sur les genoux, symbolise la musique.

Cérès, adorée par les Latins, était «une très vieille puissance de la végétation» [23], puissance primitive que l'on a identifiée à Démeter, la déesse grecque de la Terre; les attributs qui l'entourent confirment cette vocation de mère nourricière: fleurs, faucille, couronne d'épis, épis... [24] (fig. 5). Les Amours, sous les traits de jeunes adolescents, peuvent symboliser aussi, outre la peinture et la musique, selon leurs attributs respectifs, la jeunesse (fig. 6 et 7). Le thème du printemps et de l'été est signalé à nouveau par l'abondance des motifs floraux, et peut-être aussi par le lion situé en haut du panneau (fig. 8), entouré d'étoiles éventuellement symboles planétaires. Les nombreuses coquilles, qui ornent la frise font probablement allusion

5. Détail du buste de Cérès.

à la déesse Vénus. Quant à l'écusson central, à la base du piédestal de Cérès, il est orné d'un signe peu déchiffrable, à mi-chemin entre une lettre et un motif décoratif; il fait peut-être allusion à un décor héraldique mais nous ne pouvons apporter d'autres précisions pour le moment (fig. 9).

Par ailleurs une multitude d'ornements divers, empruntant leur vocabulaire à différentes époques, à différents pays, constitue le reste des motifs, répartis sur l'ensemble de la jardinière. Cet éclectisme reflète à la fois le goût de Deck et celui de son époque: les références à l'Antiquité, à la mythologie surtout, par le biais de la Renaissance, côtoient des «orientalismes» que l'on décèle autant dans le choix des motifs que dans celui des couleurs. Le bleu [25], notamment, assez difficile à réussir sur la faïence, est une couleur prisée; elle a fait connaître Deck au point de donner son nom à la nuance turquoise qu'il avait

6. Détails de l'Amour peintre et de l'Amour musicien.

conçue d'après des faïences persanes. Et à propos de la Perse, et de l'Iran, leur influence sur Deck a été telle qu'elle suscite maintes références iconographiques dans la production sortie de ses fours. Différents motifs floraux islamiques se reconnaissent, légèrement interprétés, dans nombre de ses œuvres, et notamment dans cette jardinière. La description qu'Albert Jacquemart donne du style décoratif iranien pourrait s'appliquer en partie à des motifs de Deck: «...La plus parfaite similitude existe entre le style décoratif des vases émaillés de l'Iran et des plaques de revêtement (...); on y trouve les mêmes ornements arabesques, les mêmes fleurs, plus ou moins imitées de la nature, plus ou moins ornemanisées; parmi ces fleurs on reconnaît la tulipe, l'œillet d'Inde, la rose, la jacinthe, et des épis garnis d'une gracieuse fleurette à cinq pétales d'une détermination assez difficile.» [26] Par ailleurs, il semble que le motif en forme de vague, courant sur les socles et sur les bacs, puisse prendre ses sources dans l'iconographie grecque; Albert Jacquemart encore, en 1873, y fait même allusion en parlant de l'engouement qu'il suscite chez les artistes [27].

Le programme d'une jardinière, et d'une jardinière avec un grand panneau mural décoratif, n'est pas le fruit du hasard. Il annonce déjà les caractères principaux qui constitueront les arguments de l'«art nouveau». Le thème de la jardinière, d'abord, prend ses sources dans le goût, la recherche de la nature, une nature recréée par et pour les citadins, qui sera l'inspiratrice de bien des délires botaniques. A une époque où les jardins d'hiver sont à la mode, les jardinières ne peuvent que foisonner. Celle-ci cependant est l'une des premières à répondre à un goût qui commence seulement à se dessiner.

Le panneau mural témoigne, lui aussi, de l'attrait du décor, qui rejoint peut-être celui du théâtre, s'il est entendu que le théâtre n'est pas toujours sur une scène véritable. Ce goût du décor, qui envahira l'architecture, permet aussi l'essor de la céramique architecturale. Matériau moins académique sans doute que la pierre ou la peinture, la céramique permet en outre de remettre à l'honneur les arts appliqués. Elle se prête fort bien aux ensemble de grandes dimensions, et Deck lui-même ne manquera pas de réaliser l'habillement d'une salle de bain et des décors pour des hôtels particuliers [28].

Nous avons dit que cette jardinière correspondait en bien des points au goût de son temps tout en annonçant l'«art nouveau». Mais quel accueil lui fut-il réservé par le public de son époque?

Conçue pour l'exposition universelle de Vienne en 1873, elle y fut présentée, parmi les objets français, dans le groupe IX, constitué des «Verres et faïences». Théodore

Deck y était mentionné ainsi: «Théodore Deck, à Paris (France), fabricant de faïences et émaux» [29].

Devant le jury elle réunit les suffrages, au point que Deck se voit décerner la plus haute distinction: le Diplôme d'Honneur, et Reiber la Médaille de Coopérateur. À côté de Deck, parmi les autres diplômes d'honneur adjugés, on relève les noms de Minton et C^ie^ (Angleterre), ceux des Manufactures de porcelaine de Sèvres (France), de Worcester (Angleterre), celui de la Manufacture impériale de Saint-Pétersbourg (Russie), et de la Manufacture royale de porcelaine de Berlin (Prusse), celui également de la Manufacture royale de Saxe, à Meissen (Allemagne). Des céramistes connus pour leur production «art nouveau» sont par ailleurs distingués: Parvillée et Boulanger reçoivent chacun la Médaille de Progrès.

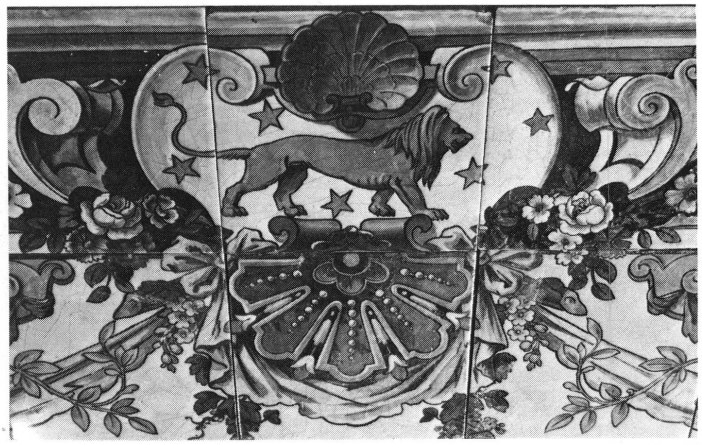
Mais laissons parler les correspondants du «Journal Illustré» qui tenaient les lecteurs au courant du déroulement de cette exposition:

«(...) Nous imitons et nous dépassons ce que les Chinois et les Japonais ont fait de plus beau dans ce genre; on n'a qu'à jeter un coup d'œil sur les expositions de MM. Deck, 20, passage des Favorites, à Vaugirard, pour être convaincu de la vérité de notre assertion. Les fameux céramistes anglais Minton, Coppeland, Wedgewood sont loin d'égaler l'éclat du coloris, l'originalité des conceptions qui caractérisent MM. Deck et leurs créations incomparables. Hâtons-nous de dire aussi que leurs compositions de figures sont exécutées par des artistes qui occupent déjà un rang distingué dans la peinture, de sorte qu'indépendamment du mérite de leur fabrication, elles possèdent une véritable valeur artistique.

La principale pièce, celle qui attire le plus l'attention par ses dimensions inaccoutumées en céramique, est une magnifique jardinière de deux mètres de largeur, montée sur des pilastres en faïence. Elle est adossée à un grand panneau décoratif de quatre mètres de hauteur représentant, au milieu, une Cérès tenant une gerbe de blé; des deux côtés, deux amours personnifient la peinture et la musique. Le panneau et la jardinière sont à ornements Renaissance, sur fond maïs d'un effet magistral.

(...) Quand on songe aux difficultés surmontées pour arriver au résultat artistique obtenu par MM. Deck, on comprend la suprême distinction dont ils ont été honorés par le jury, qui leur a accordé le Diplôme d'Honneur, unique pour la faïence, et dix médailles de coopérateurs dont nous sommes heureux de signaler les noms; ce sont: MM. Anker, Benner, Glück, Ranvier, artistes peintres; Reiber, architecte; Zerling, Midoux, Lachenal, décorateurs; Legrain et M^me^ Escalier. Ces récompenses sont plus éloquentes que tous les éloges en faveur de cette fabrication remarquable, qui unit la richesse, la franchise et la transparence des couleurs à la facilité qu'elle offre aux artistes de créer leurs compositions et de les rendre inaltérables dans leur originalité». [30]

Même en exceptant les accents lyriques frôlant le chauvinisme, il apparaît sans conteste que cette jardinière fut fort appréciée!



7. Détail du lion en haut du panneau.

8. Détail de l'écusson central.

En fait, cette pièce, que l'on peut par bien des points rattacher à l'«art nouveau» se situe extrêmement tôt par rapport aux frontières historiques communément attribuées à ce mouvement (1880-1910 environ). Elle offre donc un intérêt tout particulier tant intrinsèquement que par la date de sa réalisation.

Par ailleurs, elle participe à l'extraordinaire changement d'orientation qu'a connu la céramique à la fin du XIXe siècle, et qui a ouvert la voie à ce qu'est la création céramique de nos jours. De plus en plus en effet, à côté de lieux de recherche dans l'industrie comme à Sèvres ou à Limoges, les nouveautés vont être le fait d'individus, travaillant dans leur propre atelier, et non plus seulement des manufactures, des ateliers groupant une nombreuse main-d'œuvre. Le céramiste devient un artisan, un artiste, qui possède la connaissance totale de son métier, de la préparation de la terre à la cuisson, et non plus seulement un ouvrier spécialisé (si brillant soit-il), dans le façonnage, ou dans la décoration, ou dans la conduite du feu. Ce sont essentiellement ces hommes qui vont dorénavant poser les jalons de l'histoire de la céramique. Théodore Deck en est l'un des plus remarquables.

[1] Numéro d'inventaire AR 6278, réintégration de 1981. Hauteur totale 360 cm., largeur 180 cm., profondeur 46,5 cm.; chaque carreau mesure 20 cm. de côté.

[2] Godefroy SIDLER, *Guide sommaire du musée de l'Ariana,* Genève, 1901, p. 45, n° 214. L'édition de 1905, version manuscrite, porte les mêmes indications, p. 48, n° 214. («Inventaire descriptif des collections de l'Ariana dressé par Godefroy Sidler au 31 décembre 1905».)

[3] Waldemar DÉONNA, *Catalogue du Musée Ariana (Fondation G. Revilliod)*, Genève, 1938.

[4] Lettre de Th. Deck, faïences d'art, manufacture, 271, rue de Vaugirard, Paris, à Gustave Revilliod, le 16 janvier 1882. AEG. Fonds non classé. Document aimablement transmis par Renée Loche.

[5] Les renseignements biographiques concernant Emile Reiber ont été tirés des deux ouvrages: E. BENEZIT, *Dictionnaire des peintres, sculpteurs, dessinateurs et graveurs,* Paris, 1976, t. 8, p. 658 et Emile BELLIER DE LA CHAVIGNERIE et Louis AUVRAY, *Dictionnaire général des Artistes de l'Ecole française depuis l'origine des arts du dessin jusqu'à nos jours (1882)*, Paris, 1885, t. 2, p. 354.

[6] Un panneau en faïence, à fond paillonné d'or: «Le médecin de Molière». Composé et réalisé par Albert Anker (1831-1910), peintre suisse, pour la maison Deck de Paris entre 1866 et 1893. C 157.

[7] Théodore DECK, *La faïence,* Paris, 1887 («Bibliothèque de l'enseignement des Beaux-Arts»), p. 266.

[8] Les renseignements biographiques concernant Théodore Deck sont tirés des catalogues des expositions suivantes: *Europäische Keramik des Jugendstils,* Hetjens-Museum, Düsseldorf, 1974 et *Théodore Deck,* Musée Cantini, Marseille, 1980.

[9] Les renseignements techniques ont pu être élaborés avec l'aide d'Aline Favre et de Florent Zeller, céramistes, que je remercie ici.

[10] Estampage: sorte de repoussé produit sur une galette de terre par la pression entre deux moules, l'un creux, l'autre en relief.

[11] Coulage: fabrication des formes par coulage de barbotine (argile liquide) dans des moules en plâtre.

[12] Moulage: procédé qui consiste à fabriquer des objets au moyen d'un moule en plâtre ou en biscuit, que l'on garnit d'une pâte plus ou moins épaisse.

[13] Engobe: argile liquide, opaque, blanche ou colorée, utilisée pour recouvrir la terre et décorer. Dans le cas de cette jardinière, la couche d'engobe permet de décorer ensuite avec plus de finesse que directement sur le tesson.

[14] Biscuit: terre ayant subi une première cuisson, généralement à basse température. Une autre cuisson interviendra lorsque l'émail sera posé.

[15] Théodore DECK, *op. cit.*, pp. 265 et 269.

[16] *Id.*, pp. 266-269.

[17] *Id.*, p. 265.

[18] *Id.*, p. 266. Deck entend probablement par «glaçures plombeuses» celles qui contiennent presque exclusivement du plomb comme agent fondant.

[19] On peut remarquer que seules certaines parties de la jardinière présentent des craquelures. Il est possible que la composition des émaux ait varié un peu selon les parties sur lesquelles ils étaient appliqués, les uns étant plus plombeux, les autres plus alcalins; il est possible aussi que cela soit dû à la place des objets dans le four: lors de la cuisson, réalisée au bois ou au charbon à cette époque, la température pouvait présenter des écarts de 30 à 40 degrés dans les différentes parties du four. Cette variation de température peut faire réagir les émaux différemment et entraîner en conséquence des modifications dans leur aspect.

[20] Théodore Deck, *op. cit.*, p. 269.

[21] *Id.*, p. 266: «A défaut d'un nom particulier à la céramique, on appelle émaux cloisonnés un travail dont la décoration est ornée d'un trait en relief; les creux sont remplis d'émaux colorés transparents que l'on peut superposer les uns aux autres. Ce genre de fabrication a fait sa première apparition en Occident dans mon exposition de 1874, à l'Union centrale des arts décoratifs».

[22] *Id.*, p. 270: «Fonds d'or sous couverte: cette application, inspirée par les fonds d'or de la mosaïque, s'est produite pour la première fois à l'Exposition universelle de 1878. Voici comment on procède: on enduit d'abord la surface à recouvrir d'une très mince couche d'émail sur laquelle on saupoudre des grains de sable, et on fait cuire. Puis avec un pinceau, on enduit la place d'une décoction de pépins de coing et on applique l'or découpé selon la forme; il faut avoir soin de tamponner l'or avec un gros pinceau raide coupé ras. Ensuite on pose la couverte. Les fonds d'or sous couverte sont à la dorure sur émail ce que les émaux transparents sont à la peinture sous couverte. Comme le fond d'or peut être recouvert d'une couverte de couleur, on obtiendra ainsi des colorations à aspects métalliques, vibrantes et d'une richesse qu'on chercherait en vain par d'autres procédés.»

[23] Pierre GRIMAL, *Dictionnaire de la mythologie grecque et romaine,* Paris, 1969, pp. 87 et 119.

[24] Les différentes références des motifs à une symbolique particulière sont tirées de l'ouvrage de Guy de TERVARENT, *Attributs et symboles dans l'art profane, 1450-1600,* Genève, 1958, pp. 114, 127, 158, 161, 190, 247, 254, 307.

[25] Albert JACQUEMART, *Histoire de la céramique,* Paris, 1873, p. 154: «Un trait de goût commun à tous les peuples de l'Extrême-Orient, c'est la prédilection pour le bleu; nous l'avons rencontrée chez les Chinois; nous la voyons se manifester dans les plus anciennes poteries de l'Iran et persister même au moment où la technique met à la disposition du peintre la palette la plus compliquée». Le musée Ariana, par ailleurs, possède un vase en faïence à quatre pans en forme de losange. Décor floral peint en noir, sous une glaçure transparente, sur un fond bleu vif, caractéristique de ce que l'on a pu appeler le «bleu Deck». Vers 1875. Inv. AD 888.

[26] Albert JACQUEMART, *op. cit.*, p. 147.

[27] *Id.*, p. 232.

[28] Catalogue de l'exposition *Théodore Deck*, Musée Cantini, Marseille, 1980. On peut citer une salle de bain mauresque dans l'hôtel de la Païva, sur les Champs-Elysées, à Paris et les décors d'hôtels particuliers pour le collectionneur Xavier Luce, à Francfort et à Marseille.

[29] *L'exposition universelle de Vienne illustrée,* dans: *Journal illustré,* Paris, 1873, p. 374.

[30] *Journal illustré, op. cit.*, p. 547.

*Crédit photographique:*

Suzanne Dell'Ava, Genève: fig. 3, 5, 7, 8.

Pierre A. Ferrazzini, Genève: fig. 1, 2, 4, 6.