



HAL
open science

La carrière de Jean Charles François Leloy à la Manufacture de Sèvres entre 1818 et 1844. Réflexions sur le métier de dessinateur industriel dans la première moitié du XIXe siècle

Anne Perrin Khelissa

► **To cite this version:**

Anne Perrin Khelissa. La carrière de Jean Charles François Leloy à la Manufacture de Sèvres entre 1818 et 1844. Réflexions sur le métier de dessinateur industriel dans la première moitié du XIXe siècle. Sèvres, une histoire céramique, 2010, 19, pp.69-88. hal-00968112

HAL Id: hal-00968112

<https://univ-tlse2.hal.science/hal-00968112>

Submitted on 4 Jul 2017

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

SÈVRES

REVUE DE LA SOCIÉTÉ DES AMIS
DU MUSÉE NATIONAL DE CÉRAMIQUE

n° 19 • 2010

La carrière de Jean Charles François Leloy à la manufacture de Sèvres entre 1818 et 1844

*Réflexions sur le métier de dessinateur industriel
dans la première moitié du XIX^e siècle*

Anne Perrin Khelissa

La carrière du dessinateur Jean Charles François Leloy à la manufacture de Sèvres reste méconnue¹. Pourtant entre le 1^{er} avril 1818 et le 30 septembre 1844, il fut l'auteur de la majorité des compositions d'ornements et créa plusieurs formes d'objets. Le département des collections de la manufacture de Sèvres conserve aujourd'hui des centaines de dessins de sa main, permettant d'apprécier l'étendue et la variété de sa production graphique. De nombreux documents d'archives le concernant, mis au jour à Sèvres et à Paris, font état de son activité dense et révèlent un statut professionnel ambivalent. Moins reconnu que le peintre de figures, de paysages ou de fleurs, il était néanmoins un maillon essentiel de la chaîne de fabrication de l'objet. Sous le directorat d'Alexandre Brongniart (1800–1847), période pendant laquelle il exerça, l'ornement tenait une place considérable dans la décoration des porcelaines. Le vocabulaire formel était sans cesse renouvelé et l'on cherchait des solutions techniques nouvelles pour en améliorer l'exécution. Les travaux de Leloy mettent en lumière les orientations stylistiques dictées par Brongniart et les découvertes techniques et formelles instaurées dans les ateliers. Son parcours donne aussi des indications sur les conditions du métier de dessinateur industriel dans la première moitié du XIX^e siècle. Alors que Leloy aspirait à être reconnu comme un créateur à part entière, Brongniart, fidèle aux hiérarchies esthétiques officielles, réfrénait ses revendications. Avant que son employé ne partît en retraite, il soumit ses dessins aux jugements de « vrais artistes » et critiqua leur qualité. Cette remise en cause ne cachait-elle pas les réticences du directeur à voir la profession de dessinateur de modèles acquérir son indépendance ?

Premières réalisations de Leloy à la manufacture de Sèvres

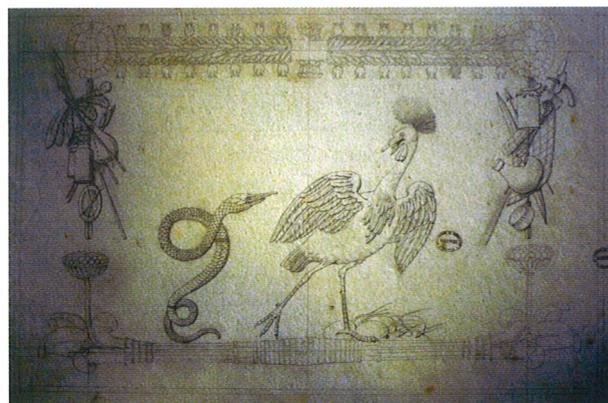
Avant d'être intégré au personnel régulier de la manufacture en 1818, Leloy réalisa l'année précédente quel-

ques travaux pour lesquels il reçut la somme totale de 1209,06 francs². Le premier paiement du 5 mars 1817 relevé dans le registre de ses travaux, concernait « 2 glacières AB pour le décor ». Le dernier de l'année, le 2 décembre 1817, faisait état de « 7 heures de travail de nuit au brunis à l'effet du cadre du portrait du roi »³. Cette tâche ponctuelle lui avait sans doute été demandée dans l'urgence d'une livraison et en l'absence d'un nombre suffisant de brunisseurs dans les ateliers. Elle montre que Leloy était capable d'effectuer cette opération, qui nécessitait un véritable savoir-faire, et laisse supposer qu'il fut formé à la dorure avant de devenir dessinateur. D'autres arguments, nous le verrons plus tard, le confirment.

Neuf mois avant la fin de l'année, le 28 mars 1817, 120 francs lui furent versés pour « un dessin au trait de mine de plomb, décor de vase *Clodion* (pour M[onsieur] Develly) composé d'animaux, plantes et ornements d'Afrique en neuf feuilles »⁴. Il s'agissait de la première réalisation importante de Leloy pour la manufacture. Sa contribution à la décoration de ces deux pièces consista en plusieurs éléments⁵. Il agrémenta d'une part la forme sobre élaborée par le sculpteur Claude Michel Clodion à la fin du XVIII^e siècle d'anses en formes de têtes d'éléphants (fig. 1)⁶. Il fournit d'autre part plusieurs compositions végétales et animalières, ainsi que des motifs ornementaux de même nature, destinés à être peints en or sur le fond couleur écaille de tortue apposé par Louis Victor Godin. Les peintres et doreurs Charles Louis Constans et Charles Christian Marie Durosey furent chargés d'exécuter ce décor, faisant pendant aux grandes vues colorées de Jean Charles Develly placées sur l'avvers. La thématique générale des vases évoquait l'Afrique, ses paysages et sa faune : on voit par exemple un serpent qui menace un oiseau à crête protégeant sa ponte (fig. 2); une autruche qui se tient au milieu de sa couvée (fig. 3); les dessins préparatoires abondèrent en inscriptions explicatives :

celui réservé au pied du vase précisait «*erica ignescens*, détail de la queue de l'igname en bandes»⁷; les quatre autres planches prévues pour les médaillons des cols nommèrent chaque élément représenté. Sur l'un d'eux, se trouvaient identifiés des «branches de palmier, feuilles et fruits de bananier, le céraste [serpent venimeux], l'igname, le caméléon variété d'après M[onsieur] Brongniart, la veuve à poitrine rouge du cap de Bonne-Espérance» (fig. 4)⁸.

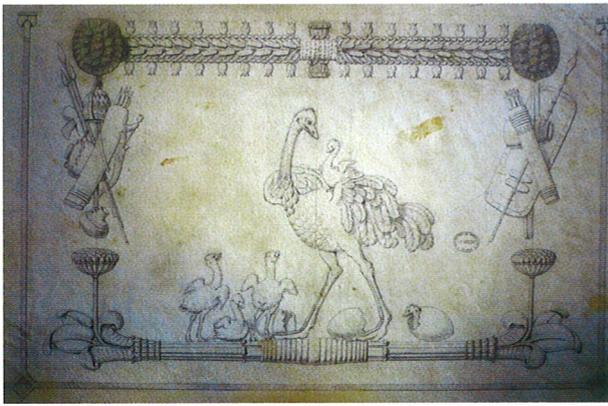
Dans cette œuvre, le style de Leloy se manifestait déjà. L'attention qu'il portait au détail, le soin avec lequel il singularisait chaque espèce et chaque variété,



2. Leloy, *Projet de décor pour un vase Clodion*, 1817, Sèvres, département des collections de la manufacture nationale de Sèvres (Inv. Section D58, année 1817, n° 1[6]), 33,3 cm x 50,4 cm.

répondait parfaitement à l'esprit des programmes conçus par Brongniart. Dans la première moitié du XIX^e siècle, le directeur exprimait sa passion de la zoologie et de la botanique par le biais de projets iconographiques complexes. Scientifique et membre de l'Institut de France, détenteur d'une chaire de minéralogie au Muséum d'Histoire Naturelle, il s'intéressait également à la physique, la chimie, la minéralogie, la paléontologie⁹. Sous sa direction, la porcelaine produite à Sèvres traduisait une vision encyclopédique du monde qui l'emportait sur sa simple vocation décorative. Outre les vases, les services de table comme le célèbre *Service forestier*, auquel Leloy participa entre 1834 et 1838, devinrent de véritables sources didactiques, où la précision scientifique s'associait à l'inventivité et au raffinement d'exécution¹⁰. La plupart des pièces de porcelaine, y compris les services de déjeuner et les meubles, suivit cette tendance. On vit apparaître des cartels qui, placés sur la face ou le pourtour de l'objet, servirent à mentionner le nom de l'espèce animale, végétale ou du lieu représenté. Dans le cas des services de table, il n'était pas rare non plus qu'une inscription, avec des informations complémentaires, fût ajoutée au dos de l'assiette. Dès ces premières années à Sèvres, notamment en 1818, Leloy créa des «tablettes d'inscriptions» pour le *Service des oiseaux d'Amérique du Sud* et celui *des vues des pays hors d'Europe*¹¹. Le dessinateur choisit une ornementation raffinée qui s'harmonisait avec la composition principale tout en restant discrète.

1. Leloy, *Projet d'anse en forme de tête d'éléphant pour un vase Clodion*, 1817, Sèvres, département des collections de la manufacture nationale de Sèvres (Inv. Section D58, année 1817, n° 1[3]), 88,5 cm x 61,5 cm.



3. *Idem* (Inv. Section D§8, année 1817, n° 1[7]), 33 cm × 49,5 cm.



4. *Idem* (Inv. Section D§8, année 1817, n° 1[8]), 33,9 cm × 50,3 cm.

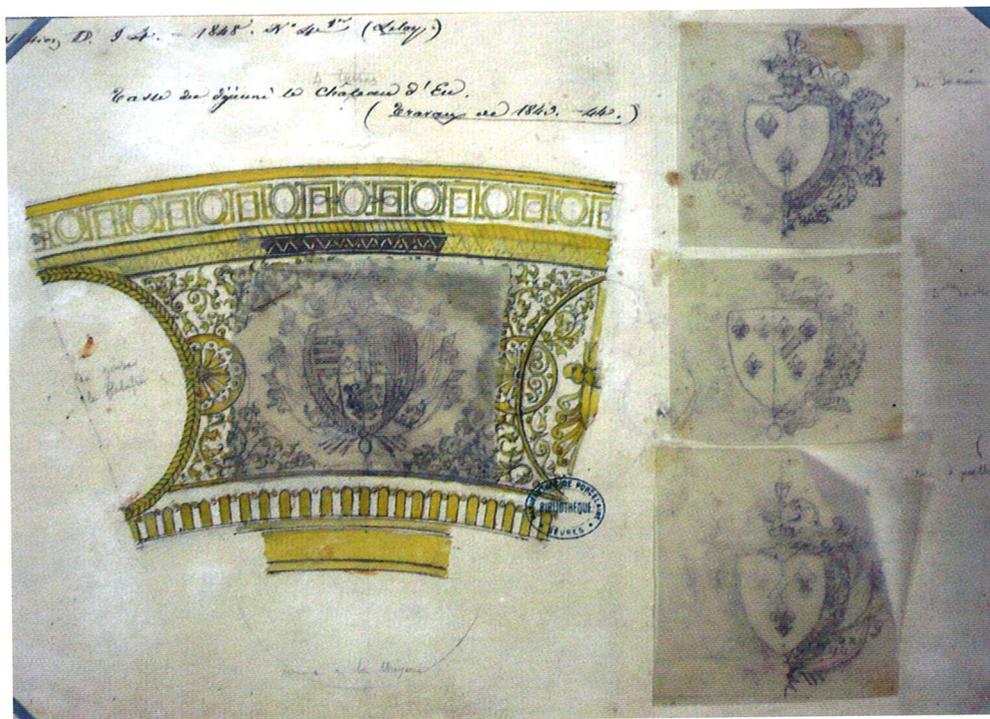
Les méthodes de travail du dessinateur

Chaque année entre 1818 et 1844, Leloy créa des dizaines de dessins d'ornements, « études de garnitures », « frises », « rosaces », « blasons », « attributs » pour la majorité des services et des objets sortant des ateliers de Sèvres. Au lieu de les énumérer, cherchons plutôt à comprendre les méthodes de travail employées par Leloy, car elles renseignent sur les modes de production adoptés à l'époque.

Les orientations stylistiques prises par Brongniart impliquaient de la part des peintres et des dessinateurs des recherches. Qu'il s'agisse de thèmes naturalistes – ou de sujets tirés de l'histoire de France (autre source d'inspiration privilégiée par le directeur) – la documentation rassemblée servait à l'élaboration des compositions et des motifs décoratifs. Leloy puisait son inspiration dans des portefeuilles de dessins et des recueils illustrés qu'il trouvait à sa disposition à la bibliothèque de la manufacture. Celle-ci conserve encore de nos jours un fonds important d'ouvrages publiés dans la première moitié du XIX^e siècle, et qui entrèrent sans doute dans les collections dans ces mêmes années¹². C'est le cas des recueils composés par les architectes Percier et Fontaine¹³ et Charles Normand¹⁴, ou par le graveur Nicolas-Xavier Willemin¹⁵, véritables répertoires de modèles à l'usage des artistes et des ouvriers de la manufacture. Des recherches spécifiques ou plus approfondies pouvaient nécessiter des déplacements dans les bibliothèques et les musées parisiens. Par exemple en septembre 1826, pour la *Table du sacre de Charles X*, Leloy fut payé 45 francs pour des « recherches relatives aux rois sacrés et non sacrés, ainsi que pour les blasons de France, [pour] plusieurs voyages à ce sujet fait à Paris aux bibliothèques et auprès des savants, plus [pour] 8 dessins des diverses modifications du blason de

France»¹⁶. En janvier 1829, pour le *Déjeuner des graines*, « 2 séances [furent] consacrées à la recherche et dessin de graines chez M[onsieur] Brongniart, une autre séance au musée d'histoire naturelle pour dessiner les graines choisies par lui et enfin un voyage fait avec M[onsieur] Jacobber au dit musée »¹⁷. Entre 1838 et 1841, le dessinateur effectua de nouveau des voyages d'étude à Paris, au musée central, actuel musée du Louvre, et au conservatoire des arts et métiers¹⁸. Le dessinateur de la manufacture de Sèvres n'était pas employé dans une activité routinière de simple copie de modèles gravés ; il devait certes s'inspirer d'exemples déjà existants, mais proposer également une œuvre originale. L'imitation de la nature, l'observation des fleurs et des animaux par exemple, était la garantie de son originalité.

L'observation de dessins de Leloy donne des indications précises sur sa pratique. La présence de papiers calque, collés directement sur sa feuille préparatoire, montre qu'il s'inspirait de sources illustrées. Par exemple, les blasons des tasses du *Déjeuner du château d'Eu* (1844), faisant pendant aux profils en camée des princes et des princesses ayant séjourné au château, ont été décalqués puis disposés sur son dessin, dans un espace réservé prévu à cet effet¹⁹. Un des feuillets visibles correspond aux armes du duc de Guise ; sur le côté de sa planche, on en voit trois autres reproduisant les armoiries des Maisons de Penthièvre et du Maine (fig. 5). En fonction de la pièce à réaliser (ici une tasse) et de la figure représentée sur son avers, les feuillets pouvaient être alternativement utilisés. Cet état de la composition de Leloy apparaît telle qu'elle était présentée au directeur avant qu'il ne la validât et en ordonnât l'exécution. D'autres étapes précédaient encore son report définitif sur l'objet.



5. Leloy, *Projet d'ornement des tasses du Déjeuner du château d'Eu*, 1843-1844, Sèvres, département des collections de la manufacture nationale de Sèvres (Inv. Section D§4, 1848, n° 4 [1^{er}]), 17,7 cm × 24,9 cm.

Le papier calque servait alors différemment dans cette phase préparatoire à la dorure. Il permettait de « transporter » une composition sur un autre papier, notamment sur un poncif. A partir d'une composition initiale, comme celle pour le *Déjeuner du château d'Eu*, Leloy confectionnait un papier calque plus abouti, ajusté à la forme et aux dimensions de la porcelaine à orner. Il travaillait pour cela directement sur l'objet, en mesurait la taille et en relevait les courbes. Il pouvait adapter et modifier ses relevés à plusieurs reprises. Le décalque obtenu servait ensuite à confectionner le poncif. Ce dernier était enfin piqué avec une aiguille à l'endroit des traits puis appliqué sur la pièce. On passait dessus un tampon appelé « poncette », empli de poudre de craie ou de fusain. Une fois le poncif retiré, les contours du dessin destiné à être doré apparaissaient par une suite de points légers. Le doreur commençait alors à peindre²⁰. Les deux calques représentant des trophées militaires pour les *Vases Médicis du duc d'Angoulême* dits « Guerre d'Espagne » (1823) révèlent probablement une étape intermédiaire entre la première esquisse faite par Leloy et la réalisation du poncif (fig. 6, 7)²¹. Les motifs devaient encadrer de part et d'autre les cartels rectangulaires figurant deux épisodes de la campagne militaire menée par le duc à Sommo-Sierra, près de Madrid et à Chiclana, au Sud de Cadix. Le registre des travaux de Leloy fait plusieurs fois allusion aux étapes successives de la transposi-

tion. L'exemple donné en octobre 1835 est significatif : pour un vase *Jasmin* 1^{ère} grandeur à « sujet bachique », il est question d'« un dessin de gr[andeur] d'exécution sur papier collé sur le vase et transporté sur [un] autre papier en donnant la composition développée »²². Ce n'est que progressivement, après modifications et ajustements, que le dessinateur se rapprochait de la version finale fournie à l'artisan doreur.

La modernisation des techniques sous l'impulsion de Brongniart

La carrière de Leloy à la manufacture de Sèvres se déroula à une période charnière pendant laquelle, sous l'impulsion de Brongniart, de nouvelles techniques furent mises au point.

Dans la première moitié du XIX^e siècle, la dorure se pratiquait essentiellement à la main, surtout pour les pièces décoratives imposantes telles que la paire de vases *du duc d'Angoulême*. Toutefois, la technique par impression, apparue timidement dans la seconde moitié du XVIII^e siècle à Sèvres, se développa considérablement dans les années 1820 grâce au doreur et imprimeur Charles Louis Constans²³. Elle permit de réaliser avec plus de facilité et de rapidité des frises complexes et répétitives que le travail manuel rendait fastidieux. Sans ce procédé, les multiples commandes de services de table et de déjeuner passées sous la Monarchie de Juillet n'auraient pu être satisfaites.



6. Leloy, *Calque pour le décor de trophées militaires des vases Médicis du duc d'Angoulême*, 1823, Sèvres, département des collections de la manufacture nationale de Sèvres (Inv. Section D§2, 1823, n° 50 [2]), 17,2 cm × 10,8 cm.

7. *Idem* (Inv. Section D§2, 1823, n° 50 [1^{er}]), 17,7 cm × 10,5 cm.

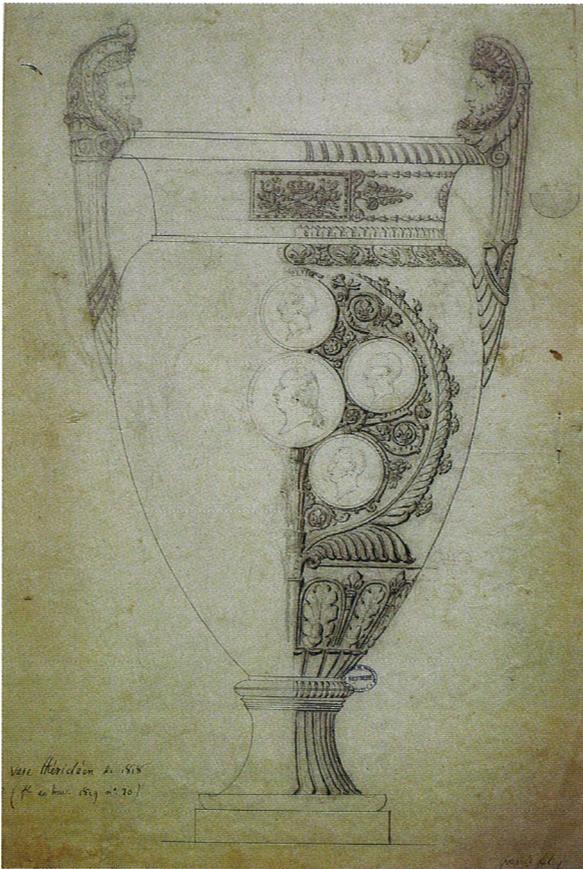


L'intervention du dessinateur se situait ici en amont : il composait le dessin que le graveur reproduisait ensuite sur sa plaque de cuivre. De nouveau, plusieurs étapes se succédaient. La première consistait à relever le galbe de l'aile de l'assiette ou du pourtour de la pièce avec un papier de soie appliqué sur sa surface. Le segment circulaire justement dimensionné était alors reporté sur un calque que le graveur utilisait pour l'incision²⁴. Après 1825, la gravure se fit exclusivement au burin ; auparavant, elle se pratiquait parfois à l'eau-forte. Certains relevés dans le journal des travaux de Leloy attestent que le dessinateur réalisait des dessins-modèles pour les graveurs mais aussi des plaques déjà gravées. Le registre de l'année 1819 est riche de ce type d'informations. Pour le *Service des petites chasses*, on note « un dessin ombré pour le graveur au pointillé » et des « eaux-fortes mordues »²⁵. En novembre 1819, Leloy fut payé « pour la gravure au trait à l'eau-forte de l'ornement d'un vase carafe *Etrusque* 3^e grandeur »²⁶. Seule la technique de l'eau-forte offrait une liberté de mouvement semblable à celle du dessinateur. Les lignes étaient tracées dans la couche de vernis avec une pointe comme elles l'étaient sur une feuille de papier avec un crayon. Les mauvaises entailles pouvaient facilement être retouchées ; il suffisait de les couvrir d'une nouvelle couche de vernis. Alors que le buriniste incisait sa plaque à l'aide d'outils, l'aquafortiste laissait agir l'acide sur les parties découvertes²⁷. Cette plus

grande aisance du geste, et la simplicité de l'exécution, expliquent que Leloy ait lui-même réalisé des plaques prêtes à l'impression. Ces opérations ne demandaient pas d'apprentissage particulier comme pour le bois ou le burin.

Dans la première moitié du XIX^e siècle, les nouveautés instaurées à la manufacture de Sèvres furent nombreuses. Outre l'adoption de la dorure par impression, les ateliers virent l'abandon de la pâte tendre au profit de la pâte dure ou encore l'introduction du coulage. La réalisation de vitraux, entre 1824 et 1852, et d'émaux sur métaux, entre 1845 et 1872, ouvrit également de nouveaux débouchés²⁸.

Leloy participa à l'essor de procédés inédits. Il favorisa notamment l'instauration d'une technique de décoration consistant à enchâsser dans du cristal des médaillons de porcelaine imitant les camées. Mise au point en 1818, en collaboration avec le céramiste Honoré Boudon de Saint-Amand et l'orfèvre-monteur Pierre Noël Blaquièrre, cette méthode complexe ne perdura guère après 1820. Elle représentait un véritable tour de force : la cuisson devait se faire avec plusieurs parties de porcelaine évidées, comblées pour éviter les déformations dues à la chaleur ; la dimension des réserves n'était définitive qu'une fois la pièce refroidie ; les cristaux pouvaient alors être délicatement sertis. Cette technique visant à présenter de faux



camées répondait au goût de l'époque pour ces pierres précieuses antiques. Elle s'appliqua à diverses formes de vases dont une appelée « Théricléen », en hommage au potier athénien Thériclès, que Leloy conçut en 1818 à partir de celle *Etrusque* créée en 1808 par Charles Percier. Sur un des dessins préparatoires aujourd'hui conservés, le vase apparaît très ouvragé (fig. 8)²⁹. Les lignes épurées de sa forme contrastent avec sa décoration, formée d'un enchevêtrement de médaillons et de rinceaux. Les anses figurant des profils d'hommes barbues encadrés de feuillages augmentaient la richesse décorative de l'ensemble; elles ne furent pas réalisées car on leur préféra un dessin plus sobre. En témoigne la paire de vases conservée au musée national de céramique à Sèvres qui contient, pour l'un, six médaillons des plus célèbres rois de France autour de la figure de Henri IV, et pour l'autre, six médaillons des princes et des princesses de la famille de Louis XVIII, placé au centre³⁰. Il existe d'autres dessins pour un vase *Théricléen* plus tardif évoquant le printemps et l'automne (1832)³¹. Sur la « 1^{re} feuille », chaque type d'ornementation envisagée fut signalé en marge (fig. 9): ainsi, on prévoyait un fond blanc, les ornements indiqués A

devaient être « colorés », ceux mentionnés O « en or et platine peints » et les derniers, repérés sous P, « en or poli ». Une fois l'ornementation placée, Leloy colla sur sa feuille le dessin d'une tête de profil, à l'endroit laissé vide. Il s'agissait d'une « tête en camée », précise-t-on à gauche de la composition, que l'on identifie à Bacchus avec son thyrses.

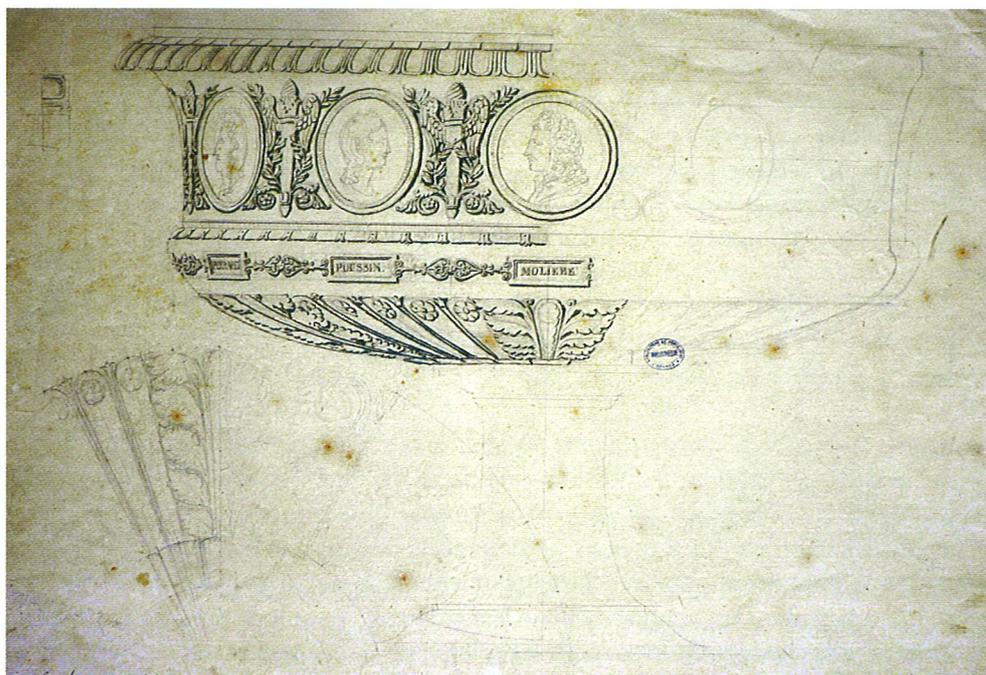
Parmi les travaux réalisés en 1818-1819, figurait un autre type de vase avec un décor de camées incrustés: sa forme était dite « Cratère » en référence aux grands vases de l'Antiquité grecque qui servaient à mélanger le vin et l'eau (fig. 10)³². Sorti des ateliers le 20 décembre 1825, le vase avec « un riche décor en or camées incrustés dans le cristal encadrés en vermeil »³³ fut déposé au magasin de Paris en 1833; la pièce ne fut inscrite ni dans les registres de ventes au comptant ni dans ceux de livraisons. Avant que le musée national de céramique ne l'acquière en 2000, on en perdit ainsi la trace sans connaître son destinataire. Comme pour le vase *Théricléen* de 1818, la trame décorative qui entoure les médaillons des profils, ici de personnages illustres des XVI^e et XVII^e siècles à peine esquissés, est dense.

Les vases à décor de camées connurent un succès rela-

8. Leloy, *Projet de vase Théricléen à décor de camées en cristal incrustés*, 1818, Sèvres, département des collections de la manufacture nationale de Sèvres (Inv. 1818 Section D§8, n° 5 [A]), 52 cm × 33,3 cm.

9. Leloy, *Projet de décor pour un vase Théricléen (profil de Bacchus dans le médaillon central)*, 1832, Sèvres, département des collections de la manufacture nationale de Sèvres (Inv. Section D§8, 1832, n° 4), 52,6 cm × 29,7 cm.

10. Leloy, *Projet de décor pour un vase Cratère à décor de camées en cristal incrustés*, 1818, Sèvres, département des collections de la manufacture nationale de Sèvres (Inv. Section D§8, 1818, n° 7[A]), 39 cm × 53,9 cm.



tif si l'on en juge par le nombre réduit d'exemplaires édités. La complexité de leur réalisation, le coût que cela représentait, ne permettait pas d'envisager une production plus abondante, qui n'aurait pas été rentable.

Les formes créées par Leloy

Moins connu pour cet aspect de sa production, Leloy dessina plusieurs formes d'objets dans des domaines variés. Il conçut aussi bien des modèles de vases à vocation décorative que des meubles (tables, guéridons, bibliothèques, armoires, secrétaires) et des objets mobiliers fonctionnels (lampes, coffrets, boîtes à cigares, boîtes à ouvrages de femme)³⁴. Il participa à la création d'objets précieux destinés aux rois de France pour leur usage et leur collection personnelle. Il conçut notamment le *Coffret de la tabatière du roi* (Paris, musée du Louvre), une des œuvres les plus remarquables produites à Sèvres sous la Restauration³⁵. Plus qu'une tabatière – cette dernière fut discrètement enchâssée dans le couvercle –, ce petit meuble s'apparentait davantage à un médailler, avec ses trois tablettes coulissantes présentant chacune huit miniatures en porcelaine. Leloy fut également l'auteur de pièces

originales qui ne furent pas éditées telles un piano vertical et une jardinière de salon³⁶.

Ses projets de formes ne rencontrèrent pas la pleine approbation de Brongniart qui préférait lui confier en priorité la conception des ornements. Seuls quelques exemplaires ont été produits d'après ses modèles, le plus souvent durant des périodes assez courtes. Leloy pâtit du renouvellement rapide des modes, caractéristique de la première moitié du XIX^e siècle, et de la présence à Sèvres de concurrents plus appréciés que lui. A partir de 1829 et jusqu'en 1837, son principal rival à la manufacture fut Claude Aimé Chenavard³⁷. Recommandé par le peintre Dominique Ingres, cet artiste s'imposa rapidement comme un auteur réputé de formes élaborées et précieuses, mettant le travail de Leloy au second plan. Son talent d'invention s'exprima à Sèvres ainsi que dans d'autres secteurs des industries d'art, notamment à la manufacture des tapis de Beauvais. Il avait intégré l'École des beaux-arts en 1812, à l'âge de 14 ans, et bénéficia, outre de cette formation théorique et pratique, d'un apprentissage auprès de son père qui faisait des affaires dans la fabrication de tapis, de papiers peints, de soies imprimées et de meu-

bles. Il bénéficia d'une reconnaissance officielle et reçut plusieurs commandes prestigieuses, notamment de la part du jeune duc d'Orléans, futur roi des Français. Il assura la diffusion et la pérennité de son œuvre en publiant ses compositions, ce que Leloy ne fit jamais. Entre autres, Chenavard édita chez Emile Leconte un *Nouveau recueil de décorations intérieures* (1833), suivi d'un *Album de l'ornemaniste* (1836)³⁸. Ces collections de planches définissaient le vocabulaire ornemental graphique de l'époque et offraient à leur auteur une légitimité accrue. Parmi les créations de Chenavard pour la manufacture de Sèvres, le *Vase de la Renaissance* qu'il élaborait en 1833 témoigne de sa grande fécondité et de ses qualités de coloriste³⁹. A la différence de Chenavard, Leloy ne sut jamais exploiter le potentiel décoratif de la couleur, ce qui lui fut d'ailleurs reproché par Brongniart à la fin de sa carrière.

Lorsqu'ils établirent la *Description méthodique du musée céramique de la manufacture royale de porcelaine de Sèvres* (1845), Alexandre Brongniart et Denis Désiré Riocreux sélectionnèrent un corpus d'œuvres qu'ils jugeaient digne d'être présenté au public, d'être documenté et reproduit à part dans un volume de planches gravées et colorées⁴⁰. Le choix qu'ils firent pour les pièces produites à Sèvres dans la première moitié du XIX^e siècle donne une idée des créations qu'ils considéraient comme les plus marquantes de la période; celles de Régnier, Chenavard et Fragonard y tinrent la première place; quelques-unes de Leloy furent retenues.

Parmi ces dernières, un vase à parfums *campaniforme*, dit «aromaphore» apparaît sur la première planche (fig. 11)⁴¹. Le volume de textes précise que ce vase est «destiné à recevoir des plantes et des matières odoriférantes, dont les émanations sortent par diverses ouvertures (hauteur: 0,30 m). Il est décoré avec des fleurs et les objets les plus odoriférants, susceptibles d'être représentés tels que le musc et la tubéreuse pour les anses, la vanille au culot, le lis, le jasmin, l'oranger, la cannelle, la rose, etc. sur le pourtour. Exécuté en 1838, d'après un dessin de M[onsieur] Leloy.»⁴² Le *Vase aromaphore* fut en effet présenté à l'exposition des produits de la manufacture de porcelaines du roi le 1^{er} mai 1838, sans qu'il n'ait été fait référence à son auteur dans la *Notice* émise à l'occasion⁴³. Le pot-pourri fut édité à moins d'une dizaine d'exemplaires, dans un laps de temps court, deux ans seulement entre 1838 et 1840.

Sur la planche VI de la *Description méthodique*, une grande *Coupe Leloy* à douze larges côtes fut gravée en pendant à la *Cassolette de style Renaissance* conçue par

Régnier, toutes deux placées de part et d'autre de l'imposant *Guéridon consacré à Raphaël* (1840) de Chenavard (fig. 12)⁴⁴. Les deux coupes «faites en 1842 pour la salle à manger du palais de Saint-Cloud», évoquées dans la notice descriptive correspondante, sont celles actuellement conservées au domaine national du château de Fontainebleau⁴⁵.

Contrairement à la plupart des autres formes imaginées par Leloy, celle du vase *Adélaïde* connut un certain succès et une plus grande longévité que celle des vases *Aromaphore* ou *Théricléen*. Son édition se prolongea jusque sous la Troisième République. Dessinée par Leloy en 1840, elle fut ainsi nommée en hommage à la princesse Louise Marie Adélaïde Eugénie d'Orléans, sœur de Louis-Philippe. Reconnaisable à son aspect ovoïde, elle existait en deux tailles différentes. De petites anses en porcelaine se posaient à la base d'un col cintré qui s'élevait au sommet pour recevoir une collerette crénelée. Le musée Condé à Chantilly en possède aujourd'hui deux exemplaires avec un décor en grisaille rehaussé d'or qui imite la technique et le style des émaux peints limousins de la Renaissance⁴⁶. Celui dessiné dans la *Description méthodique* était «à fond rouge-purpurin» avec, «sur le devant, les attributs du pouvoir royal, exécutés en or peint» et «au revers, le chiffre enlacé du roi»⁴⁷. La publicité du vase *Adélaïde* se fit également par l'intermédiaire des reproductions qu'en donna Alexis-Etienne (ou Eugène) Julienne, peintre d'ornements à la manufacture entre 1837 et 1849 et lithographe. Il l'intégra à son recueil des *Arts industriels*⁴⁸ et le grava, à partir de 1842, sur les billets d'entrées aux expositions annuelles de porcelaines (fig. 14).

Le *Déjeuner chinois à pans* imaginé par Leloy à partir de 1833 n'eut pas sa place sur la planche IV de la *Description méthodique du musée céramique*, sensée illustrer les meilleures créations d'inspiration exotique (chinoises et égyptiennes) imaginées à Sèvres dans la première moitié du XIX^e siècle⁴⁹. Dans le dossier des travaux de 1834, le service de Leloy apparaît sous le n° 21, avec l'indication de son décor «plusieurs feuilles de thé en ornement» par François-Hubert Barbin, et de son exécution en cours: «en mars, la plupart des pièces sont ébauchées»⁵⁰. Achievé quatre mois après, il entra au magasin de vente le 19 juillet 1834⁵¹ et fut présenté à l'exposition annuelle de 1835, dans la rubrique «pièces nouvelles de formes et d'ornements»⁵². Cette même année, le célèbre *Déjeuner chinois réticulé* élaboré par Hyacinthe Régnier y figurait également⁵³; le modèle de Leloy, dont l'existence resta éphémère et



11. Leloy, Vase à parfums campaniforme, dit « aromaphore », extrait de Brongniart, Riocreux, *Description méthodique du musée céramique de la manufacture royale de porcelaine de Sèvres*, Paris, 1845, vol. 2, planche 1, fig. 5, Sèvres, département des collections de la manufacture nationale de Sèvres.



12. Leloy, Coupe Leloy, extrait de Brongniart, Riocreux, *Description méthodique du musée céramique de la manufacture royale de porcelaine de Sèvres*, Paris, 1845, vol. 2, planche 6, Sèvres, département des collections de la manufacture nationale de Sèvres.

l'appréciation mitigée, s'effaçait devant le succès immédiat et pérenne du second. Admiré pour la finesse et l'exploit technique que représentait cette broderie de porcelaine, l'œuvre de Régnier est aujourd'hui encore régulièrement éditée à la manufacture, alors que la dernière théière « à pans Leloy » sortit des ateliers cinq ans seulement après sa création, en 1839⁵⁴. Il est vrai que le dessin de Leloy n'offrait guère d'originalité par rapport aux autres projets « de style chinois » déjà connus à la manufacture, notamment la théière élaborée vingt ans auparavant par Fragonard : on y retrouve le principe des côtes et le motif du dragon, appliqué sur l'anse par Leloy alors qu'il l'était sur le bec par son prédécesseur⁵⁵.

Les rémunérations et la position hiérarchique du dessinateur à la manufacture

En tant que dessinateur attiré de la manufacture de Sèvres entre 1818 et 1844, Leloy devait avant tout répondre aux demandes du directeur et satisfaire ses exigences. Qu'il n'ait pu développer ses talents dans le secteur de la création de formes tient à la décision de

Brongniart, qui le désigna d'office au domaine de l'ornement. Contrairement aux artistes sollicités de façon ponctuelle pour honorer une commande particulière (par exemple Charles Percier, Marie Victoire Jaquotot, Eugène Emmanuel Viollet-le-Duc), Leloy était intégré à la vie de l'établissement et participait à son fonctionnement. Seul le personnel régulier de la manufacture était amené à effectuer des tâches subalternes, et d'autres relevant des affaires courantes de l'établissement.

En 1822, Leloy fournit « un dessin de billet d'entrée d'exposition ombré avec soin pour être gravé » (payé 10 francs)⁵⁶. Ce dessin, dont les motifs s'inspiraient de l'Antiquité, figura dans les années 1820–1830 sur tous les billets d'entrée aux expositions des produits de la manufacture de porcelaines du roi (fig. 13). Ce n'est qu'à l'occasion de la manifestation de 1842 qu'on demanda à Julienne de réaliser un autre dessin, d'un style complètement différent (fig. 14). Nous l'avons vu, il n'oublia pas d'inscrire parmi les pièces de son panthéon le vase *Adélaïde* de Leloy qui était une réussite.

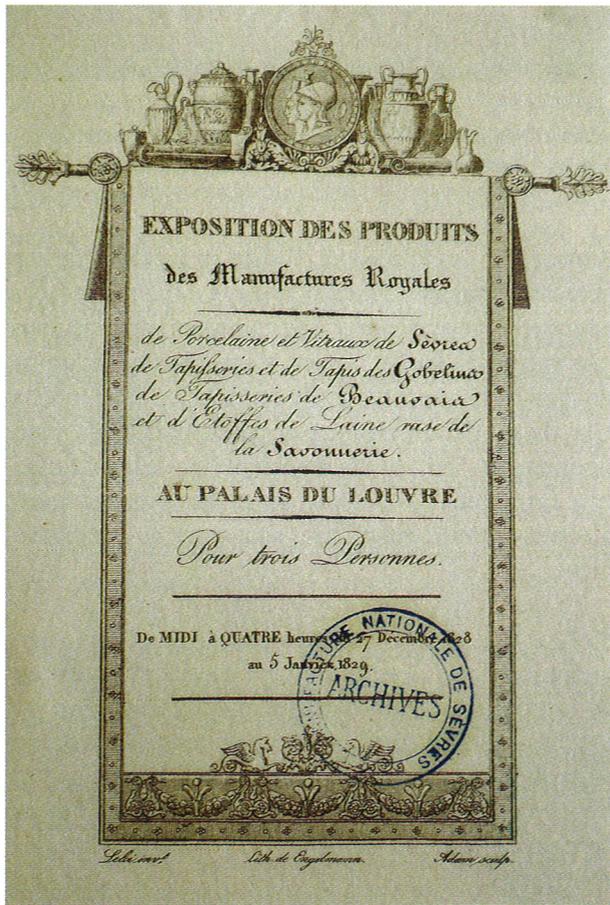
En 1828, Leloy fut payé 6 francs pour « deux dessins

pour les nouvelles marques de la manufacture» correspondant aux dernières années du règne de Charles X (1824–1830)⁵⁷. Il s'agissait ici des marques, imprimées en bleue et reproduisant les initiales du roi, qui garantissaient l'authenticité des pièces produites à Sèvres⁵⁸. A la suite des périodes républicaines et impériales, qui virent l'abandon du chiffre royal, on renoua avec cette tradition monarchique sous la Restauration.

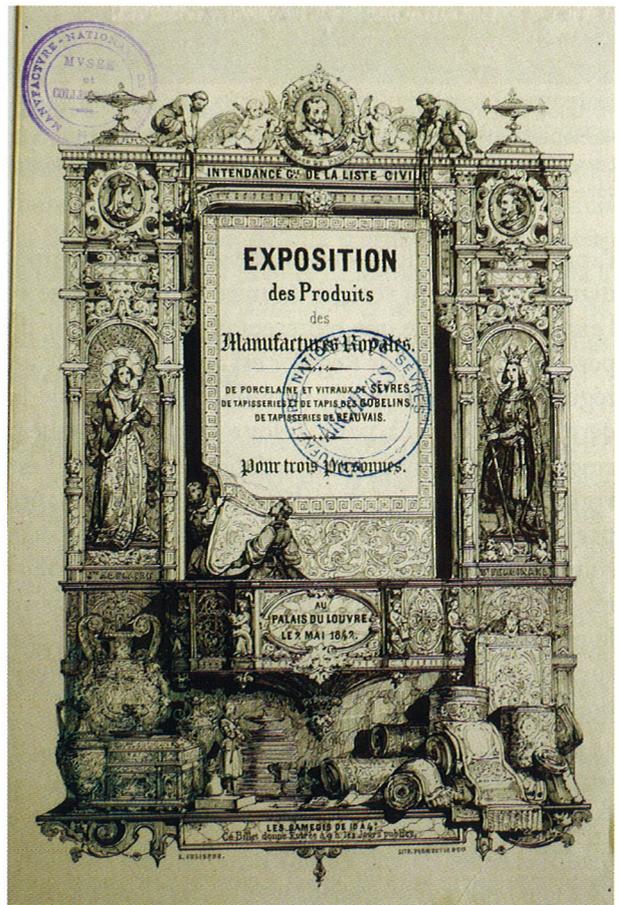
En 1830, Leloy fournit un dessin pour une composition de vitrail «à laquelle on ne donne pas de suite»⁵⁹. Le projet, commencé en novembre 1828, comportait une «couronne de France sur un écusson» ainsi qu'une «inscription relative au dépôt de la manufacture de Sèvres»⁶⁰ (fig. 15). Cette peinture sur verre avait une fonction commerciale précise: elle devait surmonter l'entrée du magasin localisé à Paris et servir d'enseigne. Leloy fut investi dans les pratiques de vente et de réclame que la manufacture de Sèvres développait afin d'assurer la diffusion de sa production en France et à l'étranger.

Le statut d'employé régulier de la manufacture offrait plusieurs avantages, notamment celui de bénéficier, après plusieurs années d'exercice, d'un logement de fonction⁶¹. Leloy était hébergé sur son lieu de travail, avec sa femme. L'installation des employés réguliers de la manufacture à Sèvres profitait surtout au directeur: il gardait à disposition une main d'œuvre laborieuse, toujours prête à travailler pour assurer et augmenter ses revenus. Cet avantage cessait aussitôt que s'interrompait le service à Sèvres. Dès la retraite de Leloy accordée, le 24 septembre 1845, on le pria de partir. Le concierge de la manufacture, malgré les difficultés personnelles que le dessinateur rencontrait, insista pour qu'il restitue au plus vite son logement⁶².

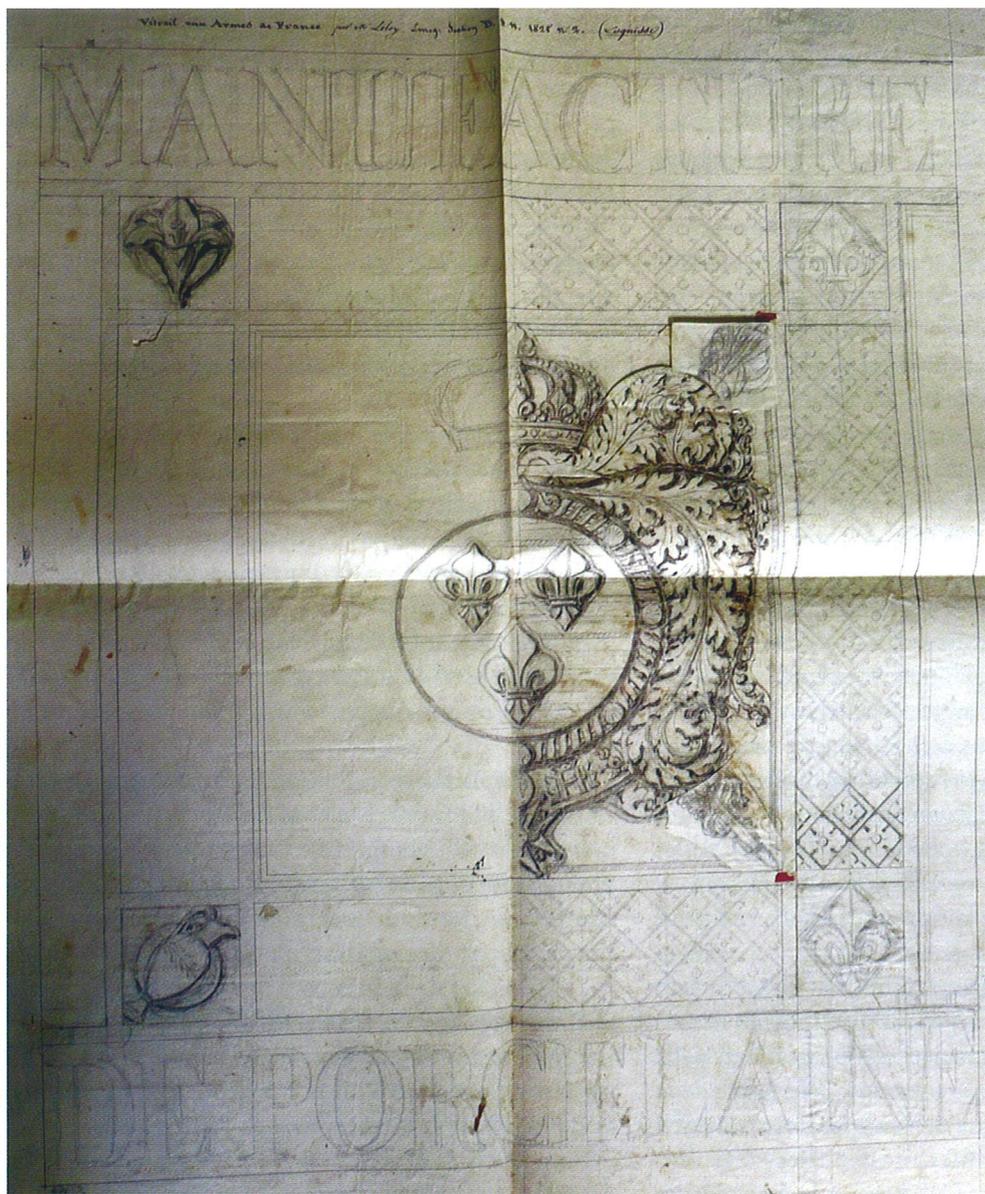
L'analyse des rémunérations de Leloy montre que la profession de dessinateur était peu lucrative. Elle permettait certes de percevoir un salaire annuel minimum, mais qui n'augmentait guère. Le montant du traitement dépendait de la place de l'employé dans la hiérarchie établie par la manufacture: en tant



13. Leloy, Billet d'entrée à l'exposition des porcelaines de la manufacture royale de Sèvres, 1828, Sèvres, département des collections de la manufacture nationale de Sèvres.



14. Julienne, Billet d'entrée à l'exposition des porcelaines de la manufacture royale de Sèvres, 1842, Sèvres, département des collections de la manufacture nationale de Sèvres.



15. Leloy, *Projet de vitrail pour l'enseigne du magasin de Paris*, 1828, Sèvres, département des collections de la manufacture nationale de Sèvres (Inv. Section D511, 1828, n° 2 [esquisse]), 89,7 cm x 81 cm.

qu'auteur d'une partie annexe du décor, le dessinateur d'ornements était moins payé que le peintre chargé des compositions principales. La distinction se creusait également entre les consultants occasionnels, artistes renommés sollicités pour un talent particulier, et le personnel fixe de la manufacture. Pendant les vingt-six années de son service à Sèvres, les rémunérations de Leloy oscillèrent entre un maximum de 2976,50 francs pour l'année 1827 et un minimum de 1923 francs pour 1835⁶³. En moyenne, il touchait 2290 francs par an, somme correcte si on la compare à celle de sa retraite, qui ne dépassait pas 500 francs annuels, mais qui restait modique au regard de celle donnée aux peintres de compositions et aux « passagers ». Par

exemple, le salaire de Jean Charles Develly, célèbre peintre de figures à la manufacture de Sèvres entre 1813 et 1847, atteignit 6955 francs en 1826⁶⁴. Il ne descendit pas au dessous de 3210 francs (en 1832). De 1805 à 1842, Alexandre Evariste Fragonard donna occasionnellement des dessins de formes et de décors; le peintre, payé « en extraordinaire », reçut des sommes proportionnellement supérieures à celles de Leloy⁶⁵. Dans la première moitié du XIX^e siècle, la place de dessinateur attitré de la manufacture de Sèvres n'offrait donc pas l'opportunité de s'enrichir. Les conditions matérielles dans lesquelles Leloy mourut le corroborent.

La mise au jour de son inventaire après décès, dressé

à la demande de sa veuve Florence Durand le 17 août 1846, indique qu'il possédait très peu de biens, excepté une maison sise rue de la Marre à Belleville, qu'il mettait en location pour 250 francs à l'année⁶⁶. A sa mort le 11 juin 1846, à l'âge de soixante-douze ans, il logeait au premier étage d'une maison boulonnaise, route de Versailles au lieu-dit «Les Quatre Cheminées». Les rares objets prisés dans son appartement attestent un mode de vie rudimentaire: dans la chambre à coucher se trouvaient «un lit en fer avec une paille», «un secrétaire en noyer en mauvais état», «une table ronde en noyer couverte de son dessus en toile cirée»; dans l'armoire de la même pièce, le commissaire-priseur trouva «un lot de poteries terre de pipe verrine ne méritant description», «trois casseroles», «un lot de couverts en fer battu». La garde-robe de Leloy se résumait à «cinq chemises d'hommes, deux pantalons, deux gilets [et] deux paires de souliers». Aucun effet personnel de valeur n'est mentionné dans l'inventaire; le seul bijou repéré est une paire de boucles d'oreilles en or valant 25 francs. L'ensemble des objets mobiliers fut estimé à 327 francs. En plus des 100 francs de loyer dont sa veuve dut s'acquitter, 250 francs furent réclamés par le médecin de Sèvres et le pharmacien pour des soins et des médicaments donnés «pendant sa dernière maladie». Pendant les treize années de son union, le couple, demeuré sans enfant, n'avait pas touché d'héritage ni bénéficié de donation.

L'inventaire ne fait nullement allusion à la profession de Leloy: nous n'y trouvons pas d'instruments de travail ni de feuilles de sa main conservées, pas de recueils de gravures ni d'ouvrages artistiques. L'ensemble de la production du dessinateur ne lui appartenait pas en propre – elle resta à la manufacture de Sèvres – et il n'eut visiblement pas les moyens ni l'occasion de se constituer son propre fonds de modèles. Chez Leloy, l'absence des attributs traditionnels de l'artiste (ses outils, ses œuvres, ses sources d'inspiration) est révélateur de l'inexistence légale de son métier. A cette époque, le dessinateur industriel n'avait aucun droit sur ses créations, il ne les signait pas et n'en gardait aucune trace matérielle⁶⁷. Dans le cas de Sèvres, sa position en aval dans la production de la porcelaine ne lui permettait pas de laisser sa marque sur la pièce, comme le faisait la majorité des autres collaborateurs (tourneurs, repareurs, modeleurs, sculpteurs, poseurs de fond, peintres, doreurs). La connaissance que nous avons aujourd'hui de l'œuvre de Leloy tient à la précaution de Brongniart, qui conserva ses dessins et les papiers le concernant, ainsi qu'à celle de Riocreux, qui les identifia et les classa⁶⁸. Ce souci

de préservation distingue d'ailleurs la manufacture de Sèvres de la majorité des autres manufactures d'objets décoratifs: les dessinateurs industriels qui travaillèrent pour des établissements plus modestes tombèrent rapidement dans l'oubli. Odile Nouvel-Kammerer dresse ce constat au sujet des manufactures de papiers peints panoramiques⁶⁹. Bien que le rôle du dessinateur ait été fondamental dans le succès et le prestige de leur production, il se distinguait de l'artiste non seulement par le type de travail qu'il effectuait, subsidiaire et souvent répétitif, mais aussi par un anonymat quasi-total.

Des qualités nécessaires au dessinateur industriel

Les papiers relatifs à Leloy dans les archives de la manufacture de Sèvres renseignent sur la carrière et l'œuvre du dessinateur; ils donnent en outre plusieurs indications d'ordre général sur sa profession.

Dans une lettre qu'il adressa au directeur le 23 mai 1817 pour obtenir un poste fixe à la manufacture, Leloy exposa sa vision du métier et détailla les qualités qu'il jugeait nécessaires de posséder:

«Monsieur, La dernière fois que j'eus l'honneur de vous voir, vous m'envoyâtes vers M[onsieur] Gérard⁷⁰ pour prendre du platine, mais ne l'ayant pas trouvé et n'en ayant pas un besoin absolu pour le moment, je m'en suis allé de suite choisir un local où je viens de m'installer à l'instant seul, bien satisfait d'être à même de pouvoir vous faire part de mon travail quand il vous plaira de me faire appeler et d'être en quelque façon sous votre vue. Je pense que vous m'excuserez si je ne me présente pas à vous personnellement puisque ce n'est qu'en vue de ne pas abuser de vos précieux moments.

Dans le cours du dernier entretien que j'eus l'honneur d'avoir avec vous, vous me fîtes part de vos doutes sur mon aptitude à traiter différents styles, je crois devoir à cet égard vous assurer que si je ne me sentais pas capable de varier mes compositions selon les peuples, les siècles, etc., je ne me croirais pas digne de porter le titre de dessinateur, qui à ce qu'il me semble doit être un véritable protégé capable de prendre toutes les formes, que d'ailleurs lorsqu'un sujet est donné par vous lon [*sic*] a toujours un programme qui sert de guide pour monter l'imagination au ton convenable et qu'il ne reste presque plus que le soin des recherches et de l'intelligence pour puiser dans de bonnes sources quand il n'est pas permis de s'abandonner à sa fécondité. Quelque soit les travaux dont je sois chargé par vous soit comme peintre ou dessinateur, tous mes efforts ne tendront que me rendre digne de vous, les

études ne me coûteront rien et si quelquefois malgré ma bonne volonté il m'arrivait d'échouer, je compte assez sur votre indulgence pour croire que l'intention de bien faire me justifierait à vos yeux.

Excusez, Monsieur, la longueur de cette lettre, c'est peut-être la seule que j'aurai occasion de vous faire parvenir et j'ai cru qu'elle était favorable pour vous faire connaître ma profession de foi et vous prouver que je suis et serai éternellement votre très humble et dévoué serviteur, Voici mon adresse, Maison de M[onsieur] Combe rue Lecointre»⁷¹.

Les propos de Leloy sous-entendent une première idée sur la profession de dessinateur : celle de sa dignité. Selon lui, le « titre de dessinateur » requérait un mérite et des compétences particulières, auxquels le simple ouvrier ne pouvait prétendre. En revendiquant un tel statut, Leloy voulait démontrer qu'il dépassait ses origines artisanales. Ses premiers travaux pour Sèvres ont montré qu'il était doreur de formation. Le début de sa lettre évoque également une commission pour aller chercher du platine, métal utilisé dans les ateliers de dorure afin d'enrichir un motif peint en or. Cette remarque confirme qu'il fut d'abord sollicité à Sèvres comme artisan doreur. Si Brongniart douta dans un premier temps de sa capacité à embrasser la fonction de dessinateur de la manufacture, c'est qu'il connaissait sa vocation initiale. Il savait que son apprentissage du dessin s'était fait sur le tard.

Leloy avait acquis les bases du métier de doreur dans un atelier, peut-être celui où ses parents exerçaient. Dans les documents joints à son inventaire après décès, on apprend que son père, François Etienne Leloy (mort en 1814), était « planneur en argent » et que sa mère, Marie Victoire Bérubé (1746–1819), travaillait comme brunisseuse. Parmi les membres de sa famille, plusieurs étaient issus de l'artisanat. Le grand-père paternel du dessinateur, Michel Philippe Leloy, était « potier d'étain », rue Saint-Denis. Du côté maternel, son oncle, Guillaume Bréard, était connu comme « menuisier en carrosses de la reine » (place Dauphine); un de ses cousins germains, Louis Pierre Ducrouy (ou Ducray), comme « fabricant de bronze »⁷². Leloy se forma dans un milieu d'ouvriers qui n'avait pas accès aux institutions académiques et ne percevait pas de gratification officielle. Il n'intégra pas l'Ecole gratuite de dessin, jadis fondée par Jean Jacques Bachelier⁷³. Cette école, qui proposait aux élèves une formation destinée à concevoir des objets manufacturés de qualité, entretenait des liens étroits avec l'Ecole des beaux-arts,

ancienne Académie royale de peinture et de sculpture. Elle garantissait à ses élèves une certaine reconnaissance et des débouchés à la fois dans le domaine de l'industrie et de l'art.

Leloy commença sa carrière dans une manufacture de porcelaine parisienne, chez Pouyat et Russinger. Installé rue de la Fontaine-au-Roi, l'établissement avait obtenu, avant 1820, le patronage du duc de Berry⁷⁴. Au début du XIX^e siècle, il employait quatre-vingt-dix ouvriers dont un ancien doreur de la manufacture de Sèvres, Jean Léopold Weydinger. Le Limousin François Pouyat fournissait de la terre aux deux manufactures, ce qui explique qu'elles entretenaient des liens, favorisant la circulation de leur main d'œuvre.

L'intégration de Leloy à la manufacture de Sèvres représentait donc pour lui une ascension professionnelle; il abandonna sa pratique de la dorure et rejoignit un établissement où l'excellence des produits était connue en France comme à l'étranger. Sa lettre est explicite : il aspirait à dépasser son rang d'artisan doreur, sans toutefois se prévaloir d'être un artiste animé par son seul génie. Selon lui, le dessinateur industriel devait suivre « toujours un programme qui sert de guide »; sa « fécondité » s'exprimait dans un cadre déterminé, celui des termes de la commande. Brongniart était l'ordonnateur des programmes; il avait une idée précise des sujets qu'il souhaitait voir réaliser et cherchait des artistes et des ouvriers compétents capables de les perfectionner puis de les mettre en œuvre. Pour convaincre Brongniart de sa légitimité, Leloy lui énuméra ses talents en détail.

Selon Leloy, l'attribution essentielle du dessinateur était de « varier les styles ». Cette image du « protégé », capable de changer les formes et de s'adapter à plusieurs thèmes, rejoignait la vision qu'on se faisait à l'époque du métier. Dans l'avant-propos de son *Mélanges d'ornements divers... composé, dessiné et gravé en partie dans le genre des nielles par Charles Ernest Clerget d'après Raphaël, Le Primatice, Albert Dürer, Aldegraver, Ducerceau... et dans tous les genres et dans tous les styles* (1838), Emile Leconte énonçait : « Tout en cherchant à imiter les genres de ces maîtres, le but de l'éditeur étant de le rendre également utile aux artistes, et généralement aux personnes qui s'occupent de l'art du dessin, il n'a pas négligé de traiter tour à tour *tous les styles*, en ayant soin de varier les compositions »⁷⁵. Les recueils illustrés constituaient ces « bonnes sources » dans lesquelles le dessinateur de fabrique puisait. Leur publication commençait à s'étendre dans la première du XIX^e siècle, elle s'accéléra par la suite, complétée

par l'édition de recueils d'antiquités, de livres d'architecture ou encore de voyages⁷⁶. Elle répondait au goût de l'époque pour l'éclectisme, fondé sur l'imitation des styles artistiques antérieurs et sur la référence à la manière des maîtres anciens. Un attrait sensible s'exprimait également vis-à-vis des thèmes et des motifs ornementaux étrangers, considérés comme exotiques. Sous la Restauration, puis sous la Monarchie de Juillet, Brongniart développa ce penchant à l'éclectisme. Il lui permettait de diversifier la production de la manufacture de Sèvres et de proposer des pièces susceptibles de plaire à un public large. Il offrait en cela plus de débouchés que le style adopté sous l'Empire, dont la source d'inspiration principale était l'Antique.

A en juger par la diversité des thèmes traités par Leloy, les préventions de Brongniart (« vos doutes sur mon aptitude à traiter différents styles ») restèrent infondées. Le dessinateur créa des compositions décoratives dans de multiples genres, au diapason de ce qui se faisait dans les autres secteurs des arts appliqués. Dans les années 1820-1830, le style gothique et celui « de la Renaissance » connurent une ferveur sans précédent. Leloy y trouva un mode d'expression privilégié. Il multiplia les références à l'architecture et aux arts décoratifs de ces époques (orfèvrerie, joaillerie, émaillerie, vitrail), en dessinant un vocabulaire ornemental riche et attrayant. En témoigne par exemple sa contribution au *Guéridon du paradis perdu de Milton* (1829)⁷⁷, au *Coffret gothique de la duchesse de Berry* (1829)⁷⁸, au *Déjeuner de Duguesclin* (1835)⁷⁹, au *Déjeuner de Benvenuto Cellini* (1838)⁸⁰, au *Déjeuner des potiers modernes* (1839)⁸¹. Le relevé de ses travaux en décembre 1838 montre en outre qu'il dessina plusieurs coupes dans des styles allemand, arabe, chinois, égyptien, gothique, indien, persan, flamand, mauresque, etc.⁸²

Toutefois, dans les années 1840, à la fin de la carrière de Leloy, ces courants artistiques dans lesquels le dessinateur avait excellé commencèrent à passer de mode. Dans une lettre datée du 15 février 1844, Brongniart critiqua sévèrement les ultimes travaux de son employé; il souligna aussi les défauts essentiels de sa pratique. Le directeur lui-même n'était pas loin de quitter sa fonction – il arrêta en 1847, trois ans seulement après Leloy – exprimant son propre essoufflement face aux évolutions formelles.

L'exactitude géométrique du dessin de mécanique est inutile pour des choses d'art

Après vingt-sept années passées au service de la manufacture de Sèvres, Leloy termina sa carrière sur une

lettre de réprimande que lui adressa Brongniart⁸³. Sans concession, le directeur répondait à une lettre de plainte écrite la veille par le dessinateur, apparemment victime d'une cabale menée par des collègues malveillants⁸⁴. Trois mois après cet échange, la demande de retraite de Leloy fut suivie d'une « demande de démission motivée sur l'état de sa santé et le besoin de repos que quarante-huit années de travaux dans les arts lui rendent nécessaires »⁸⁵. Leloy dut partir amer de la manufacture de Sèvres, les propos de son supérieur le justifieraient :

« J'ai conservé pour vous, Monsieur, les sentiments de considération et d'attachement que je vous ai toujours témoigné et dont vous avez conservé un souvenir qui me flatte et que vous m'exprimer dans des termes qui me sont agréables.

Ce que vous appelez des subalternes (et je ne sais [ce] que vous pouvez désigner ce nom) n'ont aucune influence sur moi et ne peuvent avoir cherché à vous desservir auprès de moi, car ils n'y auraient pas réussi.

Ce qui a été l'objet de nos discussions lors de la dernière appréciation, est pour moi un sujet de plaintes depuis plusieurs années; les voici en peu de mots :

1° Vous faites un trop grand nombre de petits croquis peu significatifs qui vous prennent trop de temps, qui font monter les frais de vos dessins trop haut et qui sont trop imparfaits pour pouvoir servir.

2° Vous mettez trop de précision maigre dans des dessins qui ne doivent pas avoir la sécheresse et l'exactitude d'un dessin de mécanique. Les recherches de cette exactitude géométrique sont inutiles pour des choses d'art; des personnes qui ne sont pas de la manufacture, des artistes enfin, les ont blâmés, et j'ai dû vous le dire.

3° Il en résulte que vous nous faites des dessins incomplets, puisqu'ils n'indiquent point les couleurs, qui comparé avec des dessins faits par des artistes dont vous ne pouvez contester le talent d'invention et d'exécution, sont beaucoup trop chers et seront souvent d'une exécution encore plus chère sans produire l'effet de leur prix.

Ce n'est pas d'hier, Monsieur, que je me permets ces observations mais comme le mal va en augmentant (je parle des prix) j'ai dû vous le faire observer de nouveau et avec plus d'insistance.

Il ne m'est pas permis de payer les choses plus que je ne crois qu'elles valent; lorsqu'un artiste passager me demande trop cher, si après avoir fait quelques observations, il ne revient pas sur son prix, je cède, mais comme il n'est pas attaché à la manufacture, je n'y reviens pas.

Je vous demande de nouveau de ne faire que ce qui vous est indiqué par moi ou par M[onsieur] Willermet⁸⁶ de ma part. Or, je vois dans la note qui termine votre lettre bien des articles dont je n'ai pas connaissance précise et qui ne peuvent nous convenir, au moins pour le moment, tels sur *Les eaux minérales* que j'ai ajournés, les vases *Cordelier de Duguesclin* et le *Service des voyages dans les parties du monde*. J'en vois d'autres, au contraire, sur lesquels il n'y a presque rien à faire et après lesquels nous attendons, savoir le *Service des bords de fleuves*.

Il faut, Monsieur, que nous nous revoyons à ce sujet, que nous nous expliquions, sans vous causer de chagrin, ce que je regretterai par-dessus tout; demain vendredi je vous demanderai dans mon cabinet entre 11h et 1h, tenez prêt ce que vous avez en train de manière à me l'apporter tel que cela sera et croyez aux sentiments de considération et d'attachement de votre très dévoué serviteur».

Les reproches du directeur portaient avant tout sur la pratique artistique de Leloy. La manière que le dessinateur avait de procéder, sa précision et sa minutie, étaient jugées excessives. Elles le conduisaient à multiplier les esquisses et les dessins préparatoires, ce que Brongniart désignait comme des « petits croquis peu significatifs et qui [lui] prennent trop de temps ». Les recherches nombreuses que Leloy effectuait en amont, avant de proposer un projet ornemental abouti, apparaissaient aux yeux du directeur un manque d'efficacité coûteux. La surabondance des dessins que nous conservons de Leloy, les diverses propositions qu'il faisait pour un même service ou une même pièce décorative, expliquent la prise de position de Brongniart. Parallèlement, la lecture des registres de ses travaux montre qu'il procédait souvent par retouches et par modifications. Ses hésitations entraînaient une prolifération inutile qui s'accroissait d'année en année. En octobre 1819, le registre indiquait : « aucun des travaux inscrits sur le mois n'étant pas terminés ni rendus mais, dans l'état où ils sont, il y a lieu de porter un acompte »⁸⁷; en septembre 1821 : « un dessin d'étude avec les changements demandés »⁸⁸; à plusieurs reprises, dans les registres de 1824 et 1825, il est dit « rien de terminé »⁸⁹; en mai 1830, les dessins pour un « Déjeuner à mosaïque » sont dits « rectifiés conformément aux observations »⁹⁰; en octobre 1832, « toutes les précédentes compositions [du *Service mauresque* ont été] détruites et refaites »⁹¹. « Corrections », « ajustements », « croquis non réalisés », « dessins non acceptés », « divers tâtonnements » sont mentionnés à maintes reprises dans les derniers registres.

D'autre part, le style même des dessins de Leloy ne convenait pas. Ils avaient « la sécheresse et l'exactitude d'un dessin de mécanique », contraires à la vision qu'avait Brongniart « des choses d'art ». Et pour remettre en cause le travail de son employé, le directeur n'hésita pas à invoquer l'avis d'« artistes », dont « le talent d'invention et d'exécution » n'était plus à prouver. En même temps qu'il soulignait la position hiérarchique inférieure de Leloy par rapport à ces hommes de génie tels Fragonard ou Chenavard, Brongniart exprimait une conception traditionnelle du dessin. Déjà en 1825, lorsqu'il fut question de délivrer à la manufacture un enseignement du dessin, Brongniart exposa ses réticences à voir des hommes de l'industrie tenter d'égaliser ceux du monde de l'art : « Il est difficile que la manufacture fasse de bons élèves dans les arts du dessin. Il faut être un artiste habile, avoir des dispositions innées et les cultiver dans les ateliers des grands maîtres »⁹². Lui-même fils d'un architecte de renom, familier des artistes et des intellectuels, Brongniart entendait préserver les attributs et prérogatives propres à son milieu. Ainsi il affirmait que les « vrais » artistes, issus des arts « majeurs », étaient seuls capables de traduire les effets de la lumière sur les corps et d'imiter la nature. A l'inverse, les artisans comme Leloy privilégiaient la technicité du dessin et son « exactitude géométrique ». Les œuvres que nous conservons aujourd'hui se caractérisent en effet par leur absence de couleur, ou une certaine monotonie dans l'emploi des teintes. La majorité des compositions étaient réalisées à la pierre noire et rehaussées d'aquarelle jaune or pour marquer l'emplacement de la dorure. Les rares fois où le dessinateur avait recours à de la peinture colorée, il la posait en aplat en y apportant peu de nuances et de gradations.

Le caractère linéaire de ces motifs ornementaux résultait de l'utilisation abondante des recueils d'ornements. Dans la première moitié du XIX^e siècle, ces derniers rassemblaient des gravures qui n'indiquaient pas les zones ombrées et réduisaient le plus souvent les formes à leurs contours. Cette technique dite « au trait », qui niait le volume des objets, était pourtant celle que recommandaient plusieurs pédagogues et théoriciens contemporains⁹³. Son enseignement dans les écoles de dessin spécialisées visait à placer l'artiste industriel dans la conception de l'objet et non plus simplement dans son exécution. En se fondant sur la géométrie, il reconnaissait la part créatrice (*mentale*) du dessinateur. Pour Nicolas Pinet par exem-

ple, l'auteur d'un *Nouveau cours de dessin [...] précédé de réflexions sur une nouvelle méthode propre à accélérer l'avancement de la jeunesse dans l'étude du dessin* (Namur, an XII (1803–1804)), la qualité d'un dessin tenait surtout à la « correction » de ses contours. Pierre Charles Lévesque (1736–1812) condamnait de son côté le « moelleux des dessins ombrés », dont l'unique vocation était de susciter la délectation esthétique. A une époque où le développement de l'industrie nationale était une priorité, notamment contre la concurrence anglaise, le dessin linéaire fut érigé comme une discipline spécifique aux arts mécaniques. Les ornemanistes se devaient de pratiquer un art utile que le traitement graphique épuré incarnait.

Ces divergences de points de vue marquent en réalité la fin d'une époque, et l'émergence d'un temps nouveau pour le dessinateur industriel. Brongniart resta attaché à un schéma traditionnel, qui distinguait nettement l'artiste de l'artisan. A Sèvres, l'étroite collaboration entre ces deux catégories garantissait l'originalité artistique et la qualité technique de la production. En tant que dessinateur de modèles, Leloy était considéré comme un artiste de « seconde catégorie » dont la fonction principale était d'élaborer un répertoire décoratif graphique inspiré d'exemples de toutes les époques et de tous les pays. Brongniart avait tout intérêt à maintenir Leloy dans un rapport de sujétion : les rémunérations qu'il lui accordait restaient moins élevées, le risque de le voir s'approprier ses compositions (de les réemployer pour un autre usage à l'extérieur de Sèvres, de les diffuser par l'intermédiaire de la gravure) restait infime. Dans un contexte de revendications statutaires, commencées dans les années 1830–1840, Leloy tenta toutefois de contrecarrer ce schéma : comme le prouvent ses recherches et ses études d'après nature, il ne se contenta pas de pasticher des recueils illustrés, le travail préparatoire minutieux qu'il effectuait pour adapter ces motifs à la forme et à la destination des objets montre qu'il ne se bornait pas à répéter une tâche purement mécanique, ses dessins de formes attestent ses qualités de *designer* dirions-nous aujourd'hui. Mais ses aspirations professionnelles n'aboutirent pas.

Leloy exerça donc à une période charnière où le statut de l'artiste industriel demeurait ambigu⁹⁴. Sous le Second Empire, les artistes industriels bénéficièrent progressivement d'une plus grande reconnaissance sociale et devinrent des figures professionnelles autonomes⁹⁵. Ils participèrent davantage à la conception

des formes et la qualité artistique de leurs créations fut de moins en moins controversée.

Anne Perrin Khelissa,
historienne de l'art

Je remercie Tamara Préaud et Lauren Laz pour leurs conseils.

Notes

- 1 Aucune monographie ne lui est consacrée. Certains de ses dessins ont été présentés lorsqu'il s'agissait d'approfondir l'étude d'un service de table ou d'une pièce décorative; voir par exemple, Ennès, Pierre, *Les grands services de Sèvres. Le Tour de France en 100 assiettes. Le service des départements*, Paris, RMN, 2002 et *The Sèvres Porcelain Manufactory. Alexandre Brongniart and the Triumph of Art and Industry, 1800–1847*, cat. expo. New York, The Bard Graduate Center for Studies in the Decorative Arts, oct. 1997–fév. 1998, Londres-New Haven, Yale University Press, 1997.
- 2 Vj' 24 (1817), folio 252–253. Sauf mention contraire, l'ensemble des documents consultés sont conservés aux archives de la manufacture nationale de Sèvres.
- 3 Il s'agirait du « tableau sur une plaque ovale de porcelaine [...] portrait en pied de Louis XIV, peint d'après un tableau à l'huile de Rigaud, par M. [Etienne Charles] Le Guay », présenté à l'exposition du 1^{er} janvier 1819, et non localisé à ce jour (*Notice sur quelques-unes des pièces qui entrent dans l'exposition des porcelaines de la manufacture royale de Sèvres, faite au musée royal le 1^{er} janvier 1819*, Paris, 1819, p. 9, n° 7).
- 4 Vj' 24 (1817), folio 252–253. La série de dessins de Leloy pour ces vases est classée dans le fonds graphique de la manufacture nationale de Sèvres sous la cote RXVI, dossier 12.
- 5 Sur ces deux vases, conservés au musée du Louvre, voir la notice de Pierre Ennès dans Alcouffe, Daniel, Dion-Tenenbaum, Anne, Ennès, Pierre (dir.), *Un âge d'or des arts décoratifs, 1814–1848*, cat. expo. Paris, Galeries nationales du Grand Palais, oct.–déc. 1991, Paris, RMN, 1991, p. 102–104, n° 23.
- 6 Il existe deux autres dessins pour la forme des anses, une vue générale du vase (Inv. Section D§8, année 1817, n° 1(1)) et un détail de l'anse (Inv. Section D§8, année 1817, n° 1(4)).
- 7 Inv. Section D§8, année 1817, n° 1(5).
- 8 Les trois autres dessins pour les médaillons représentent « le scinque [lézard], le gecko à tête plate, les trois raies, le gobe-mouches [tapis] blanc du cap de Bonne-Espérance » (Inv. Section D§8, année 1817, n° 1(9)); « le [daboie] d'Afrique, le drongo de Madagascar, oiseau chanteur et gobe-mouches, *lacerta lemniscata*, le galonné, *stellio cordelus* » (Inv. Section D§8, année 1817, n° 1(10)); « veuve de la côte d'Afrique, le naja serpent à lunettes, *stellis, gecko mauritanus* » (Inv. Section D§8, année 1817, n° 1(11)).
- 9 Brongniart obtint cette chaire en 1822. Sur la personnalité scientifique du directeur, Lajoix, Anne, « Alexandre Brongniart: Scholar and Member of the Institut de France », *The Sèvres Porcelain Manufactory...*, 1997, p. 24–41.
- 10 Sur le *Service forestier*, voir la notice que nous lui avons

- consacrée dans Wittwer, Samuel (dir.), *Refinement & Elegance. Early Nineteenth-Century Royal Porcelain from the Twilight Collection*, New York, cat. expo. Berlin, Schloss Charlottenburg, New York, Metropolitan Museum, juill. 2007-oct. 2008, Munich, Hirmer Verlag, 2007, p. 284-293, n° 89. Les paiements faits à Leloy pour l'ensemble des ornements sont répertoriés dans les registres Vj' 41 (1834) à Vj' 45 (1838).
- 11 Vj' 25, folio 1-4 (février 1818: « quatre compositions de bordures de plantes à l'usage et nourritures des oiseaux [...] six dessins de supports d'oiseaux de l'Amérique méridionale »); Vj' 26, folio 1-5 v° (février 1819: « 4 intentions de tablettes d'inscriptions pour le service des vues hors d'Europe dont deux coloriées »). Sur ces services, et les dessins de cartels, voir dans Wittwer, Samuel (dir.), 2007, p. 296-298, n° 91; p. 322-328, n° 103.
- 12 Il n'y a pas d'inventaire de la bibliothèque dressé du temps de Brongniart, seul existe un *Catalogue méthodique géographique* et un répertoire sommaire des planches à motifs floraux. Marcelle Brunet, bibliothécaire archiviste entre 1945 et 1968, a réalisé un récolement de la collection des livres, sans toutefois donner d'indications quant à leur provenance.
- 13 *Description des cérémonies et des fêtes qui ont eu lieu pour le couronnement de leurs Majestés Napoléon, empereur des Français et roi d'Italie et Joséphine, son auguste épouse...* (Paris, 1807), *Recueil de décorations intérieures...* (Paris, 1801).
- 14 *Nouveau recueil en divers genres d'ornemens et autres objets propres à la décoration...* (Paris, 1803), *Le Vignole des architectes et des élèves en architecture* (Paris, 1827-1828).
- 15 *Choix de costumes civils et militaires des peuples de l'Antiquité...* (Paris, 1798-1802), *Monuments français inédits pour servir à l'histoire des arts...* (Paris, 1839).
- 16 Vj' 33, folio 1-4 v° (septembre 1826). Les six dessins de Leloy pour cette table sont conservés aux archives de la manufacture en RVIII. Sur cette table, présentée le 1^{er} janvier 1827 à l'exposition des produits des manufactures royales au palais du Louvre, et conservée aujourd'hui au palais royal de Madrid, voir Brunet, Marcelle, « Le sacre de Charles X à Reims (1825) vu par un peintre de la manufacture de Sèvres », *Antologia di belle arti, Mélanges Verlet*, n° 3, 1988, p. 18-27. L'auteur s'intéresse essentiellement aux scènes principales peintes par Jean Charles Develly.
- 17 Vj' 36, folio 1-6 (janvier 1829). Le *Déjeuner des graines* se composait de deux tasses et soucoupes *Litron Fragonard* « zone bleue décor en or graines ajustées »; il entra au magasin le 19 juin 1829 (Vv 2, folio 8 v°, n° 32). Le peintre Moïse Jacobber travailla à Sèvres entre 1818 et 1848.
- 18 Vj' 45, folio 7-10 v° (décembre 1838); Vj' 46, folio 7-10 v° (novembre 1839); Vj' 48, folio 2-5 (juin 1841).
- 19 Sur ce déjeuner, voir la notice que nous lui avons consacrée dans Wittwer, Samuel (dir.), 2007, p. 179-180, n° 19.
- 20 Sur la technique de la dorure à la main, voir Albis, Antoine d', *Traité de la porcelaine de Sèvres*, Dijon, Faton, 2003, p. 356-357.
- 21 Sur ces vases, voir dans Wittwer, Samuel (dir.), 2007, p. 397-398, n° 134.
- 22 Vj' 42, folio 3-6 v° (octobre 1835). Ces deux vases sont probablement ceux « fond beau bleu, décor or et platine, portraits en camée, Bacchus et Cérès », entrés au magasin le 11 août 1837 (Vv 3, folio 24 v°, n° 27).
- 23 Sur l'histoire de la technique par impression, voir Préaud, Tamara, « Transfer-Printing Processes Used at Sèvres in the Late Eighteenth and Early Nineteenth Centuries », *Studies in the Decorative Arts*, vol. IV, n° 2, printemps-été 1997, p. 85-96; Albis, Antoine d', 2003, p. 346-351.
- 24 Le registre des travaux de 1838 relève une opération de ce type, Vj' 45, folio 7-10 v° (juin 1838): « calques collés sur autant de feuilles que de dessins donnés à graver avec l'indication des pièces qui sont susceptibles d'être imprimées sur le même dessin et la quantité et calques des différents galbes, 15 francs ».
- 25 Vj' 26, folio 1-5 v° (avril 1819); *Ibidem* (septembre 1819). Le *Service de table des petites chasses* comportait une centaine de pièces dont « deux jattes à syrènes » aujourd'hui conservées au musée national de céramique à Sèvres (*Sèvres, musée national de céramique: Nouvelles acquisitions, 1979-1989*, Paris, RMN, 1989, p. 178-179, n° 252). Le service fut présenté à l'exposition des manufactures royales du 1^{er} janvier 1822 (*Notice...*, Paris, 1821, p. 17, n° 18).
- 26 Vj' 26, folio 1-5 v° (novembre 1819).
- 27 Sur les techniques de la gravure, voir notamment Lo Monaco, Louis, *La gravure en taille-douce, histoire, technique*, Paris, Flammarion, 1992.
- 28 Peu avant sa retraite, Leloy réalisa un décor pour l'atelier d'émaillage alors en cours de formation; à ce sujet, voir *The Sèvres Porcelain Manufactory...*, 1997, p. 61.
- 29 Ce dessin a déjà été publié dans *Ors et splendeurs de Sèvres, porcelaines 1800-1847*, cat. expo. La Garenne Lemot, juin-sept. 1996, Edition du conseil général de Loire-Atlantique, 1996, p. 27, n° 52.
- 30 Sur ces vases, voir *Sèvres, musée national de céramique: Nouvelles acquisitions*, 1989, p. 176-177, n° 250-251 et la notice de Pierre Ennès dans Alcouffe, Daniel, Dion-Tenenbaum, Anne, Ennès, Pierre (dir.), 1991, p. 113-114, n° 29.
- 31 Six dessins, conservés en RXVI, dossier 9. Il s'agit des « deux vases *Théricléens*, fond blanc, décor colorié, camées têtes de Bacchus et Cérès », entrés au magasin de vente le 24 août 1833 (Vv 2, folio 69 v°, n° 68).
- 32 Il existe au total quatre dessins pour ce vase, classés en RXVII: outre le dessin général du vase, sont étudiés la disposition des médaillons à l'extérieur (B), la rosace présente à l'intérieur (C), et la disposition des médaillons à l'intérieur (D).
- 33 Vv 1, folio 245 v°, n° 13 (prix de vente: 1800 francs).
- 34 Voir notamment la *Bibliothèque de littérature pour femme* (1825-1827, Sèvres, musée national de céramique); le *Bureau-secrétaire de l'histoire de Versailles* (terminé en 1829, Versailles, musée national du château et des trianons); le *Bureau-secrétaire des productions de la nature* (terminé pour l'exposition de 1826, offert en 1838 par Louis-Philippe à la reine Victoria); le serre-bijou (terminé pour l'exposition de 1827, Smithsonian Institution); pour l'ensemble de ces pièces, Alcouffe, Daniel, Dion-Tenenbaum, Anne, Ennès, Pierre (dir.), 1991, p. 178-181, n° 72. La plupart de ces meubles n'eurent pas le succès attendu et restèrent longtemps au magasin de vente de la manufacture avant de trouver acquéreur. Par exemple, la *Bibliothèque de littérature pour*

- femme, terminée en 1827, ne fut achetée que vingt ans plus tard, le 17 mars 1846, par le duc de Montpensier pour être offerte au bey de Tunis.
- 35 Alcouffe, Daniel, Dion-Tenenbaum, Anne, Ennès, Pierre (dir.), 1991, p. 105–110, n° 25-26 (dessins de Leloy reproduits fig. 25a et 25b). Sur les portraits en médaillons réalisés par Marie-Victoire Jacquotot, voir Lajoix, Anne, *Marie-Victoire Jacquotot (1772–1855), peintre sur porcelaine*, Troyes, Le Trait d'union, 2006, p. 135, p. 135 et suivants.
- 36 Voir le projet de 1832 pour un piano vertical, reproduit dans *The Sèvres Porcelain Manufactory...*, 1997, p. 265, n° 74. Ces études de pianos n'aboutirent jamais, malgré la consultation de plusieurs accordeurs qui cherchèrent à résoudre le problème de la résonance sur la porcelaine. Un dessin pour une jardinière de salon, non réalisée, est conservé en RVIII (Inv. Section D§10, année 1848, n° 45).
- 37 Sur Chenavard, voir Calvignac, Marie-Hélène, « Claude Aimé Chenavard, décorateur et ornemaniste », *Histoire de l'art*, n° 16, 1991, p. 41–53, et les notices qui lui sont consacrées dans Alcouffe, Daniel, Dion-Tenenbaum, Anne, Ennès, Pierre (dir.), 1991 (notice biographique p. 517–518) et dans *The Sèvres Porcelain Manufactory...*, 1997.
- 38 Chenavard, Claude Aimé, *Nouveau recueil de décorations intérieures, contenant des dessins de tapisseries, tapis, meubles, bronzes, vases, et autres objets d'ameublement, la plupart exécutés dans les manufactures royales, composés et gravés au trait par Aimé Chevanard*, Paris, 1833; *Album de l'ornemaniste... Cet ouvrage, gravé sur les croquis et sous la direction de M. Aimé Chenavard, fait suite au Nouveau recueil de décorations intérieures, du même auteur*, Paris, 1836.
- 39 Sur ce vase, voir Alcouffe, Daniel, Dion-Tenenbaum, Anne, Ennès, Pierre (dir.), 1991, p. 265–267, n° 136; *The Sèvres Porcelain Manufactory...*, 1997, p. 270–271, n° 79.
- 40 Brongniart, Alexandre, Riocreux, Denis Désiré, *Description méthodique du musée céramique de la manufacture royale de porcelaine de Sèvres*, Paris, A. Leleux, 1845, 2 vol. (un de textes et l'autre de planches).
- 41 Brongniart, Alexandre, Riocreux, Denis Désiré, 1845, planche I, fig. 5.
- 42 *Ibidem*, p. 412, n° 10.
- 43 *Notice...*, 1838, p. 33, n° 22.
- 44 Brongniart, Alexandre, Riocreux, Denis Désiré, 1845, planche VI, fig. 2.
- 45 *Ibidem*, p. 413, n° 17: « Une grande coupe à douze larges côtes pouvant recevoir des riches ornements peints, exécutée sur les dessins de Leloy (hauteur : 0,36 m; diamètre : 0,38 m). Deux de ces coupes, faites en 1842 pour la salle à manger du palais de Saint-Cloud, sont ornées de groupes de fleurs et de fruits, de gibiers et de poissons, peints en coloris sur fond brun-pourpre, par M[essieurs] Develly et Huard. »; Chevallier, Bernard, *Les Sèvres de Fontainebleau : porcelaines, terres vernissées, émaux, vitraux (pièces entrées de 1804 à 1904)*, Paris, RMN, 1996, p. 114–119, n° 78 (avec reproductions des dessins de Leloy). La *Description méthodique* retint également le dessin d'« une petite coupe couverte, pour pendule, dite coupe AB, exécutée en 1828 sur le dessin de M[onsieur] Leloy (hauteur : 0,12 m; diamètre : 0,16 m) » (vol. 1, p. 415, n° 24; vol. 2, planche IX, fig. 7).
- 46 Voir la notice de Tamara Préaud dans *Porcelaines du musée Condé à Chantilly*, cat. expo. musée Condé de Chantilly, juin-sept. 2005, Paris, Somogy, 2005, p. 52–54, n° 20. Voir les autres exemplaires de vases Adélaïde conservés au musée du Louvre (Alcouffe, Daniel (dir.), *Nouvelles acquisitions du département des objets d'art, 1990–1994*, cat. expo. Paris, musée du Louvre, 1995, Paris, RMN, 1995, p. 280–283, n° 122), du musée national du château de Compiègne (Ducrot, Brigitte, *Sèvres à Compiègne, porcelaines et faïences du XIX^e siècle*, cat. expo. Compiègne, musée national du château de Compiègne, mai-août 1994, Paris, RMN, p. 206, n° 153–154) et au domaine national du château de Fontainebleau (Chevallier, Bernard, 1996, p. 376–377, n° 419).
- 47 Brongniart, Alexandre, Riocreux, Denis Désiré, 1845, vol. 1, p. 412, n° 14, vol. 2, planche II, fig. 1. L'exemplaire dont parle la notice descriptive est dit « fait en 1840 d'après les dessins de M[onsieur] Leloy (hauteur : 0,40 m) »; actuellement non identifié.
- 48 Julienne (« peintre et compositeur, démissionnaire de la Manufacture nationale de porcelaine de Sèvres, auteur de *La fantaisie, L'ornemaniste des arts industriels, L'industrie artistique, La décoration industrielle, L'idée* »), *Arts industriels*, Paris, rue Bertin-Poirée n° 2, chez l'impr. Lemerrier, planche non numérotée.
- 49 Sur cette planche, apparaissent les théières « sphéroïdale » (1825) et « hexagone » (1819) de Fragonard et le guéridon et déjeuner « style chinois » (1835) de Chenavard.
- 50 Pb 8, liasse II, dossier 5. Les références aux registres de ses travaux des années 1833 et 1834 (Vj' 40, folio 3-7; Vj' 41, folio 3-5 v°).
- 51 Vv 2, folio 83, n° 23. Le service comprenait 2 tasses avec leur soucoupe, 1 théière, 1 pot à sucre, 1 pot à crème, 1 jatte, le tout avec un fond pourpre, décor fleurs de thé, pour un total de 665 francs.
- 52 *Notice...*, 1835, p. 32, n° 31.
- 53 *Ibidem*, p. 31, n° 26. Le *Déjeuner chinois réticulé* avait déjà été présenté à l'exposition de 1832 et le fut ensuite à celle de 1838. Sur l'histoire de cette forme, Alcouffe, Daniel, Dion-Tenenbaum, Anne, Ennès, Pierre (dir.), 1991, p. 279, n° 146 et *The Sèvres Porcelain Manufactory...*, 1997, p. 267, n° 76.
- 54 4 théières entrèrent au magasin de vente le 14 avril 1838, une, à « fond turquoise », le 27 avril 1839 (Vv 3, folio 35, n° 1-3; Vv 3, folio 53 v°, n° 1). L'exemplaire conservé au musée du Louvre correspond à la première livraison (Alcouffe, Daniel (dir.), 1995, p. 272–273, n° 119).
- 55 *The Sèvres Porcelain Manufactory...*, 1997, p. 228, n° 47 (théière chinoise de Fragonard); p. 328, n° 124 (théière chinoise à pans de Leloy).
- 56 Vj' 29, folio 1-4 (25 novembre 1822). Des paiements pour des dessins « de l'exposition de porcelaines » apparaissent également dans les registres des années 1829 et 1830 (Vj' 36, folio 1-6 (septembre 1829); Vj' 37, folio 3-6 v° (mai 1830)).
- 57 Vj' 35, folio 1-3 (« à dater du 1^{er} janvier »).
- 58 Sur les marques de Sèvres, voir Brunet, Marcelle, *Les Marques à Sèvres*, Paris, Gérard Le Prat, 1953.
- 59 Vj' 37, folio 3-6 v° (juillet 1830): « Vitraux, bordure à losange commencée en 1828 à laquelle on ne donne pas de suite ». Il est également question de vitraux dans Vj' 42 (1835), folio

- 3-6 v°; Vj' 43 (1836), folio 3-6 v°; Vj' 44 (1837), folio 7-10 v°.
- 60 Vj' 35, folio 1-3 (novembre 1828). Les neuf dessins « composant l'ensemble du vitrail aux armes de France » sont conservés en FXV.
- 61 Sur les conditions de travail à la manufacture au XIX^e siècle, voir le mémoire de maîtrise inédit de Thomas, Christine, *Etude du personnel de la manufacture impériale puis royale de porcelaine de Sèvres (1808-1848). Statuts, salaires, avantages sociaux*, maîtrise d'histoire contemporaine de l'Université Paris VII-Jussieu, sous la direction de J. C. Debeir, 1988, en particulier sur la question du logement, p. 157-161.
- 62 Ob 7, lettre de Leloy à Longuet [concierge et agent comptable de la manufacture, 1806 à 1810 puis de 1813 à 1851], sans date: « Mon projet était de quitter la manufacture aussitôt mon admission à la retraite: des malheurs que je n'ay pu prévoir sont venus me frapper depuis le commencement de l'année: 1^o Jay failli perdre ma femme chérie, je n'en attendais plus rien, elle est sauvée maintenant mais sa santé n'est pas entièrement rétablie; 2^o Jay perdu à Belleville un locataire recommandable, ex capitaine de hussard décoré, demeurant depuis 15 ans dans notre maison rue de la Marre n° 21. Sans bail, il est décédé et enterré le 23 mars jour de Pâques dernier. Je n'ay pas eu le courage d'aller à Belleville depuis ce moment, j'espère y aller sous peu, c'est là que je pense établir mon domicile, mais il faut que je donne congé à la veuve qui a 400 francs de loyer. Je vous prie de faire savoir à M[onsieur] Brongniart l'empêchement que j'apporte à la réalisation de son projet»; *Ibidem*, lettre de Leloy, 20 octobre 1845: « Je soussigné [Leloy] reconnais que Monsieur l'Administrateur de la manufacture royale de Sèvres m'a fait ce jour remise d'une lettre de Monsieur l'Intendant général du 18 octobre 1845 m'annonçant que le roi par sa décision du 24 septembre dernier a bien voulu m'accorder à compter du 1^{er} octobre 1844 une allocation annuelle régulière de cinq cents francs pour mes anciens services»; *Ibidem*, Réponse de Leloy à Alexandre Brongniart à la suite d'une lettre lui rappelant son obligation de quitter le logement de Sèvres, 20 décembre 1845: « Monsieur, Je n'avais pas prévu que les règlements s'opposaient à mon séjour à la manufacture immédiatement après l'obtention de ma retraite. Aucune disposition n'ayant été prévue par moi pour un changement de logement et la maison que je possède à Belleville étant occupée jusqu'au 20 avril prochain, il me serait trop préjudiciable de satisfaire à votre désir avant cette époque. J'espère qu'il suffira de vous parler de mes souffrances qui s'accroissent tous les jours et du danger qu'un déménagement en plein hiver aurait certainement pour ma femme et pour moi pour que j'obtienne de votre humanité ce que les usages de la maison n'ont point refusé toujours, même à un serviteur qui n'aurait pas vingt-cinq ans de dévouement ».
- 63 Nous ne tenons pas compte des deux dernières années de sa carrière au cours desquelles, malade, il ne réalisa que d'infimes travaux. Vj' 50 (1843), folio 2-4: il touche 1650 francs au total; Vj' 51 (1844), folio 2-2 v°: il perçoit 710 francs; y sont recensés le nombre de ses « jours de maladie suivant le certificat du médecin ».
- 64 Sur Develly, voir la thèse inédite de Brunet, Marcelle, *L'oeuvre de Jean-Charles Develly à la manufacture de Sèvres, 1813-1848*, thèse de l'Ecole du Louvre, 1947.
- 65 Voir les registres des travaux des peintres, cotés Vj'.
- 66 Archives nationales, MC, ET/XXII/356: le dossier comprend l'inventaire après décès de Leloy, l'acte de notoriété du 23 juillet 1846 ainsi qu'une série de « copies pour la reconstitution », c'est-à-dire des extraits d'actes civils relatifs aux membres de sa famille. Leloy mourut sans descendance directe; c'est sa femme qui hérita et, au décès de celle-ci, le 13 juin 1850, la sœur de cette dernière, Adélaïde Sophie Durand et la cousine germaine de Leloy, Edmée Leuret. Le contrat de vente de la maison de Belleville avait été signé le 1^{er} ventose an XII (21 février 1804) avec la première épouse de Leloy, Marguerite Imbert. Son mariage avec Florence Durand, célébré à la mairie de Sèvres, date du 28 décembre 1833.
- 67 Sur l'absence de statut juridique de l'artiste industriel dans la première moitié du XIX^e siècle, voir Froissart Pezone, Rossella, *L'Art dans tout. Les arts décoratifs en France et l'utopie d'un art nouveau*, Paris, CNRS-Edition, 2004, notamment p. 37. La figure de l'artiste industriel n'était pas prise en compte par les lois des 19 et 24 juillet 1793 consacrant la propriété artistique et littéraire; le processus de reconnaissance fut très long puisque le droit à la signature ne fut définitivement acquis qu'en 1902.
- 68 A la suite d'une maladie des yeux, le peintre de fleurs Denis Désiré Riocreux fut affecté à l'entretien des collections; il en fut le seul conservateur entre 1804 et 1871.
- 69 Nouvel-Kammerer, Odile (dir.), *Papiers peints panoramiques*, cat. exp. Paris, musée des arts décoratifs, sept. 1990-janv. 1991, Paris, Union des arts décoratifs, 1990, p. 17.
- 70 Claude Charles Gérard fut chef des peintres entre 1804 et 1825.
- 71 T8, liasse 1, dossier 4 (Correspondances 1817); lettre en partie transcrite dans Alcouffe, Daniel, Dion-Tenenbaum, Anne, Ennès, Pierre (dir.), 1991, p. 102-104.
- 72 Archives nationales, MC, ET/XXII/356.
- 73 Sur l'histoire de cette école, voir Leben, Ulrich, *L'Ecole royale gratuite de dessin de Paris (1767-1815)*, Saint-Rémy-en-l'Eau, Monelle Hayot, 2004 et, plus récemment, Leben, Ulrich, « La fondation de l'Ecole royale gratuite de dessin de Paris (1767-1815) », in Favreau, Marc, Michel, Patrick, *L'objet d'art en France du XVI^e au XVIII^e siècle: de la création à l'imaginaire. Actes du colloque de Bordeaux (janv. 2006)*, Bordeaux, Les cahiers du centre François-Georges Pariset, 2007, p. 89-104. Je remercie Ulrich Leben de m'avoir indiqué que Leloy n'avait pas intégré cet établissement.
- 74 Sur cette manufacture, Plinval de Guillebon, Régine de, *Faïence et porcelaine de Paris, XVIII^e-XIX^e siècles*, Dijon, Faton, 1995, p. 402-404.
- 75 *Mélanges d'ornements divers publiés par Emile Leconte. Recueil destiné aux peintres-décorateurs et aux fabriques dans tous les genres, composé, dessiné et gravé en partie dans le genre des nielles par Charles Ernest Clerget d'après Raphaël, Le Primatice, Albert Dürer, Aldegraver, Ducerceau, Théodore de Bry, Virgilius Solis, Daniel Mignot, etc. et dans tous les genres et dans tous les styles. Se compose de 73 planches, format in folio, dont 24 en couleur. 1^{re} partie*, Chez Emile Leconte, éditeur et seul propriétaire, rue Sainte-Anne, n° 57, 1838.

- 76 A ce sujet, voir notamment Dion-Tenenbaum, Anne, « Les recueils d'ornements », in *L'Aigle et le papillon: symboles des pouvoirs sous Napoléon, 1800-1815*, cat. expo. Saint Louis, Saint Louis Art Museum, juin-sept. 2007; Boston, Museum of Fine Arts, oct. 2007-janv. 2008; Paris, musée des arts décoratifs, avril-oct. 2008, Paris/New York, Les Arts décoratifs/American Federation of arts, H. Abrams, 2007, p. 62-69.
- 77 Collection privée; Alcouffe, Daniel, Dion-Tenenbaum, Anne, Ennès, Pierre (dir.), 1991, p. 182-184, n° 73.
- 78 Collection privée; *Ibidem*, p. 197-198, n° 82.
- 79 Sèvres, musée national de céramique; *Ibidem*, p. 271-272, n° 140.
- 80 Notice de l'auteur dans Wittwer, Samuel (dir.), 2007, p. 187-189, n° 21.
- 81 Notice de l'auteur dans Wittwer, Samuel (dir.), 2007, p. 182-186, n° 20.
- 82 Vj' 45, folio 7-10 v° (décembre 1838).
- 83 Ob 7, lettre de Brongniart à Leloy, 15 février 1844.
- 84 *Ibidem*, lettre de Leloy à Brongniart, 14 février 1844: « On a voulu me rabaisser naguère après votre appréciation du 18 janvier dernier, aucun journalier n'a été traité avec une pareille rigueur: si un employé a commis des fautes, il ne m'appartient pas de les solder. Voici comment j'ai toujours agi: lorsqu'on a voulu m'abaisser, je me suis élevé et lorsqu'on a voulu m'élever je me suis abaissé. Vous avez mis il m'a semblé de l'humeur en m'appréciant; quelqu'un m'a desservi auprès de vous et depuis quelques-tems [sic] un mauvais vent souffle sur moi. Les subalternes m'ont répondu avec des termes indécents quand j'ai exalé [sic] quelques plaintes et ce rire était accompagné gestes [sic] comme s'ils était adressés à un individu sans consistance. J'ai concentré vers moi dans l'amertume que me donnait ces procédés ignobles toute ma douleur et je me suis réservé de faire part à vous seul des sentimens pénibles que j'éprouve encore au souvenir de ces chagrins. J'ai l'espérance qu'à l'avenir je n'aurai plus aucun sujet de me plaindre de vos entours. Je ne vous parle pas des menaces qui m'ont été adressées, elles sont trop puériles pour s'y arrêter. Monsieur, je vous ai toujours considéré comme une providence pour tous et je ne change pas d'opinion, quand j'ai sujet de me plaindre c'est de l'intrigue des subalternes à mon égard et non de vous qui êtes trop élevé pour descendre si bas. J'aurai bientôt fini les projets de services demandés, savoir 1° des bords des fleuves et rivières de France, 2° des résidences royales, 3° des eaux minérales et thermales, 4° (ajout) services des voyages dans les cinq parties du monde, 5° (ajout) services historiques des villes et palais royaux de France, 6° les vases Cordelier préparés depuis quelques années pour les portraits du connétable Duguesclin et [d'Olivier] de Clisson aussi connétable, règne de CV, Jay l'honneur d'être votre obéissant serviteur ».
- 85 *Ibidem*, lettres du 8 mai 1844 puis du 28 juin 1844. La procédure fut lente comme le montre une lettre de Leloy à Brongniart du 19 novembre 1844 (*Ibidem*): « Monsieur, Voilà déjà longtemps que je suis en demande de retraite et je n'en entend pas parler. Je vous prie de me faire connaître où en est mon affaire. Depuis 2 mois, je me suis porté sur la feuille de paye des états du personnel. Cependant, je suis toujours capable comme jadis de produire. Je ne saurais rester dans cette position sans compromettre mon existence, je ne vis que des économies que j'ai faites jadis et cela ne saurait durer toujours. Nous sommes 3 artistes en demande, M[essieu]rs Langlacé [Jean Baptiste Gabriel, peintre de 1806 à 1845], Lebel [Nicolas Antoine Florentin, peintre de 1804 à 1844] et moi, J'espère que votre réponse viendra mettre un terme à mes anxiétés en me faisant connaître quand cette affaire sera terminée. PS: je ne sais pas si les artistes susnommés sont plus heureux que moi. M[onsieur] le concierge [Louis François Longuet] m'a assuré que nous étions tous les 3 dans le même cas. [...] aux premiers jours et mois de l'année, j'ai eu l'honneur de vous présenter divers projets de travaux de divers styles variés. Je désire savoir si je dois les continuer, vous en avez la liste ».
- 86 Antoine Gabriel Willermet fut chef des peintres entre 1825 et 1848.
- 87 Vj' 26, folio 1-5 v° (octobre 1819).
- 88 Vj' 28, folio 1-3 v° (septembre 1821).
- 89 Vj' 31 (1824), folio 1-3 v°; Vj' 32 (1825), folio 1-4.
- 90 Vj' 37, folio 3-6 v° (mai 1830).
- 91 Vj' 39, folio 3-7 (octobre 1832). Sur ce service, dont le premier projet date de 1826, voir notice de l'auteur dans Wittwer, Samuel (dir.), 2007, p. 174, n° 17.
- 92 Lettre du 10 février 1825 adressée au comte de La Rochefoucauld (Archives nationales, O3/1560; citée dans Thomas, Christine, 1988, p. 100)
- 93 A ce sujet, voir Laurent, Stéphane, *Les arts appliqués en France: genèse d'un enseignement*, Paris, CTHS, 1999; Enfert, Renaud d', *L'Enseignement du dessin en France. Figure humaine et dessin géométrique (1750-1850)*, Paris, Belin, 2003; Lahalle, Agnès, *Les Ecoles de dessin au XVIII^e siècle: entre arts libéraux et arts mécaniques*, Rennes, Presses universitaires de Rennes, 2006.
- 94 Sur l'apparition encore timide du concept de *workman-artist* dans les années 1830, voir Ballon, Frédéric, « Teaching the Decorative Arts in the Nineteenth Century: The Ecole gratuite de dessin, Paris », *Studies in the Decorative Arts*, vol. III, n° 2, printemps-été 1996, p. 77-106.
- 95 Voir *Ibidem* et Froissart Pezone, Rossella, 2004, p. 19-48.