

ÉCOLE DU LOUVRE

Mathurin FRANÇOIS DIT JONCHÈRES

La maison Ringuet-Leprince et ses
successeurs, de Paris à New York :
itinéraires d'une maison
d'ébénisterie-tapisserie (1831-1911)

Mémoire de recherche
(2^{de} année de 2^e cycle)
en histoire de l'art appliquée aux collections

présenté sous la direction
de M^{me} Audrey GAY-MAZUEL

Membre du jury : M^{me} Anne DION

Septembre 2021

Le contenu de ce mémoire est publié sous la licence *Creative Commons*
CC BY NC ND



Remerciements

Mes remerciements vont en premier lieu à Madame Audrey Gay-Mazuel, conservateur du patrimoine au département des collections historiques du MAD, pour ses conseils et sa disponibilité, et sans qui ce mémoire sur la maison Ringuet-Leprince n'aurait jamais eu lieu. Le fauteuil néo-Renaissance estampillé RINGUET présenté au centre de la « chambre à coucher sous Louis-Philippe, 1836-1840 » constitue véritablement le point de départ de cette étude qui, je l'espère, permettra de donner plus de relief au chef-d'œuvre de cet ébéniste.

Je remercie aussi Madame Anne Dion, conservateur en chef au département des objets d'art du musée du Louvre, où se trouve un autre chef-d'œuvre de notre ébéniste, de prendre part à mon jury de soutenance.

De nombreuses personnes, par leurs conseils, leurs remarques et leur disponibilité, m'ont également permis d'avancer sereinement dans mes recherches, et je tiens ici à leur exprimer toute ma gratitude. Je remercie l'ensemble du personnel de la bibliothèque du musée des Arts décoratifs, pour leur accueil chaleureux et leur aide toujours précieuse, ainsi qu'Alexandra Mérieux pour m'avoir ouvert les portes du service acquisitions, inventaire, dépôts. Un grand merci également à Bruno Turquet, deux fois arrière-petit-fils d'Auguste-Émile Ringuet-Leprince, pour son enthousiasme face à mes recherches et les documents qu'il m'a transmis.

Merci également à Étienne Tornier, du musée des Arts décoratifs et du Design de Bordeaux, pour avoir partagé avec moi les informations sur Léon Marcotte dont il disposait. Outre-Atlantique, je remercie Carley C. Altenburger et Sarah A. Lewis du Winterthur Museum, et Lori Salmon, cheffe de la bibliothèque de l'Institute of Fine Arts de New York.

Je remercie aussi Nicolas Courtin, des Archives de Paris, Mathieu Deldicque, du musée Condé de Chantilly, Amandine Gabriac, de l'Institut national de la propriété intellectuelle et Aurélien Biaud, marchand-antiquaire spécialisé dans le mobilier Boulle.

Liste des abréviations

A. N. : Archives nationales

A. P. : Archives de Paris

MAD : musée des Arts décoratifs de Paris

UCAD : Union Centrale des arts décoratifs

MET : Metropolitan Museum of Art (New York)

fr. : francs

Sommaire

Remerciements	3
Liste des abréviations	4
Introduction	8
I. La maison Ringuet-Leprince et l'ébénisterie parisienne sous la Monarchie de Juillet.....	11
1. Aux origines de la maison.....	11
a. Julien-Daniel-René Ringuet (1766-1839) et la famille Leprince.....	11
b. Une maison familiale	15
c. Organisation et gestion de la maison Ringuet Père et fils (1835-1839).....	20
2. L'essor de la maison sous la direction d'Auguste-Émile Ringuet-Leprince (1801-1886)	26
a. Le développement de la maison.....	26
b. La participation aux expositions des produits de l'industrie française	32
• L'exposition des produits de l'industrie française de 1839 : des débuts remarquables pour la maison Ringuet Père & fils	32
• L'exposition des produits de l'industrie française de 1844 : la confirmation sur la scène parisienne	39
• L'Exposition nationale des produits de l'industrie agricole et manufacturière de 1849.....	48
c. Les expositions universelles : éclat et déclin de la maison Ringuet-Leprince.....	50
• L'Exposition universelle de 1851 : la reconnaissance	50
• L'Exposition universelle de 1855 : les derniers feux de la maison ?.....	59
3. Entre ébénisterie et décoration : les spécialités de la maison	62
a. Du meuble usuel au meuble d'apparat : la variété des productions.....	62
b. L'importance des néo-styles.....	68
c. Les collaborations et la place des ornemanistes.....	76
4. Un client particulier : le Garde-Meuble royal.....	79
a. Les fournisseurs du Garde-Meuble et de l'Intendance générale.....	79
b. Habiter le palais des Tuileries	83
c. Les autres livraisons : diversité des commandes et des achats	88

II. Le goût français aux États-Unis : la firme new-yorkaise Ringuet-Leprince & L. Marcotte	93
1. Un contexte privilégié	94
a. La place des ébénistes français aux États-Unis.....	94
b. Les commandes du couple Colles : la rencontre avec la scène américaine	97
2. La reconnaissance de la maison sous la direction de Léon Marcotte (1824-1887)	104
a. Meubler et décorer : historique de la maison L. Marcotte	105
b. Clientèle et productions : entre fabrication et importation	108
c. Une maison de haut luxe : l'exemple des commandes de Samuel Colt.....	116
3. Un succès croissant aux Expositions universelles	123
a. Exposition internationale de New York, 1853	123
b. Exposition universelle de Paris, 1855.....	128
c. Exposition internationale de Philadelphie, 1876	130
d. Exposition universelle de Paris, 1878.....	135
III. De tapissiers ébénistes à décorateurs, les successeurs de la maison Ringuet-Leprince.....	139
1. Auguste-Émile Leprince-Ringuet, un artiste peintre à la retraite.....	139
2. La succursale parisienne L. Marcotte.....	141
a. Une gestion toujours familiale : Edmond Leprince-Ringuet (1845-1929)	141
b. Une production spécialisée : les broderies.....	144
c. Exposer, organiser, juger : les expositions de l'UCAD	150
• Le Salon des arts décoratifs, 1882	150
• La deuxième exposition technologique des industries d'art : le bois, le papier, les tissus, 1882	151
• La neuvième exposition récapitulative des industriels d'art, 1887.....	152
• L'Exposition scandinave industrielle, agricole et des Beaux-Arts de Copenhague, 1888..	154
3. La maison Roudillon	156
a. Arrêt sur son directeur : Eugène Roudillon (1820-1891)	156
b. « L'amant paisible de la forme simple et de la couleur modérée » : la production de la maison Roudillon	162

c. Des participations remarquées aux expositions universelles	170
• L'Exposition universelle de 1855 : des débuts fulgurants	170
• L'Exposition universelle de Paris, 1867 : la confirmation sur la scène parisienne.....	175
• Les Expositions internationales de Londres, 1871 et 1872 : la maison Roudillon s'exporte.....	180
• L'Exposition universelle de Vienne, 1873 : la reconnaissance des musées	182
4. Vers le XXe siècle : la maison Alavoine et Cie	186
Conclusion.....	189
Tableau récapitulatif des participations aux expositions industrielles et commerciales	192
Sources	194
Bibliographie	209

Introduction

« Au nombre des industriels qui ont le plus contribué à ressusciter les élégances et les délicatesses des anciens modèles, il faut citer les Grohé, les Ringuet-Leprince, les Lemarchand, les Durand, les Bellangé, les Fourdinois, les Jeanselme, les Ribalier, les Meynard, les Tahan, les Rivart... » annonce *Le Constitutionnel* le 9 juillet 1878. Reconnue par ses contemporains comme l'une des plus grandes maisons d'ébénisterie, la maison Ringuet-Leprince n'en a pas moins été largement oubliée. Elle fait pourtant partie de cette génération d'ébénistes qui, dès les années 1830, participe au renouvellement de l'industrie du meuble et de la décoration. Paris est alors l'un des pôles commerciaux et artistiques majeurs, donnant le ton à l'ensemble de la création artistique. Les artistes et industriels français catalysent les grandes tendances stylistiques qui se développent dans les arts décoratifs. En cela, les meubles réalisés par la maison Ringuet-Leprince sont emblématiques de la Monarchie de Juillet (1830-1848). L'historicisme marque de son sceau toute la création du XIX^e siècle et soulève auprès du public et des professionnels autant d'émules que de critiques. La place de l'artiste dans les arts industriels, la question de la démocratisation du luxe et celle du confort sont autant de problématiques auxquelles doit faire face Auguste-Émile Ringuet-Leprince (1801-1886). Né Leprince, il est adopté en 1831 par le tapissier Julien Ringuet et cet événement marque le début de la collaboration entre les deux hommes. En 1839, la maison prend la raison sociale « Ringuet-Leprince » et connaît son apogée durant la décennie suivante. En 1851, Auguste-Émile vend son fonds de commerce à Eugène Roudillon (1820-1891), non sans avoir auparavant fondé une succursale à New York avec son beau-frère Léon Marcotte (1824-1887). Il conserve également une maison de commission à Paris, qui sera réinvestie plus tard par son fils Edmond Leprince-Ringuet (1845-1929) comme une filiale de la maison Marcotte. En 1911, la maison Marcotte sise à Paris disparaît définitivement des annuaires commerciaux. À l'origine uniquement concentré sur la figure d'Auguste-Émile, il nous a rapidement semblé essentiel de mener une étude conjointe sur ses successeurs, qui ont fait perdurer le travail de la maison Ringuet-Leprince jusqu'au début du XX^e siècle.

Plusieurs facteurs peuvent expliquer le relatif oubli dans lequel sont tombés Ringuet-Leprince, Roudillon et Marcotte. En comparaison de la longévité de certaines maisons d'ameublement, la maison Ringuet-Leprince connaît une existence plutôt courte (1839-1851). De

plus, peu de ses productions sont aujourd'hui connues : l'apposition de l'estampille n'est en effet plus obligatoire et dans la mesure où une grande partie du travail de la maison Ringuet-Leprince relevait de la tapisserie, il est possible que nombre d'objets aient disparus. Malgré l'envergure commerciale de ces maisons attestées par les sources d'époque, les seules études dont Auguste-Émile Ringuet-Leprince et Eugène Roudillon ont fait l'objet sont les notices qui leur sont consacrées dans le *Dictionnaire des ébénistes* de Denise Ledoux-Lebard. Au fil des différentes éditions de cet ouvrage, leurs biographies se sont enrichies des découvertes effectuées par Madame Ledoux-Lebard ; elle a notamment relevé une grande partie des commandes effectuées par le Garde-Meuble mais nous avons affiné cet état des connaissances avec des livraisons qui n'avaient encore jamais été recensées. Madame Ledoux-Lebard était en contact avec Nina Gray, historienne américaine, qui a mené dans les années 1980 et 1990 des recherches sur Léon Marcotte, figure mieux connue outre-Atlantique. Ses archives de travail, conservées au Winterthur Museum (Delaware), nous ont servi à étudier la succursale new-yorkaise.

Aucun fonds d'archives lié au commerce, à la création et à la fabrication de la maison Ringuet-Leprince n'a pu par ailleurs venir enrichir la connaissance de cette maison d'ébénisterie-tapisserie. De fait, cette étude se base sur des sources extérieures à la maison, occultant tout un pan de sa gestion commerciale et administrative ainsi que son réseau de fournisseurs et de clients. Seuls quelques actes notariés conservés au Minutier central des notaires de Paris, comme l'acte de société de Ringuet Père et fils en 1835 ou l'inventaire après-décès de Julien Ringuet en 1839, permettent de s'immiscer dans le quotidien de cette maison. Les rapports officiels et toute la littérature suscitée par les expositions industrielles ont également fourni de précieuses informations sur les spécialités de la maison Ringuet-Leprince et de ses successeurs. Ponctuellement, ces ouvrages donnent aussi des informations sur l'histoire ou les collaborateurs de ces maisons. Les archives de la Liste civile de Louis-Philippe, conservées dans la série O⁴ des Archives nationales, gardent en mémoire les achats passés auprès de la maison Ringuet-Leprince pour la famille royale et témoignent de la diversité de sa fabrication. Face au peu d'objets conservés, les catalogues de vente aux enchères ont occasionnellement pu nous renseigner sur le type de meubles vendus par Ringuet-Leprince et Roudillon. Enfin, les annuaires mondains et commerciaux nous ont aidé à établir la généalogie des maisons Ringuet-Leprince, Marcotte et Roudillon et leur dépouillement systématique a été étayé par l'analyse des entêtes des factures utilisées par ces maisons.

Certaines archives notariales et la totalité des achats du Mobilier de la Couronne ont été transcrites en annexes, de même que certains extraits d'ouvrages que nous avons jugés pertinents pour notre étude.

De 1831 à 1911, du néo-Renaissance au style Louis XVI, de Paris à New York, les maisons Ringuet-Leprince, Marcotte et Roudillon sont emblématiques, par bien des aspects, du développement des grandes maisons d'ameublement du XIX^e siècle. Moins connues que certains ébénistes contemporains, comme Grohé, Fourdinois ou Monbro, elles participent pourtant du même mouvement artistique, industriel et commercial, s'adressant à la même clientèle et fabricant des produits similaires. Sous la Monarchie de Juillet, Auguste-Émile Ringuet-Leprince développe une importante maison d'ébénisterie-tapisserie qui témoigne du glissement qui s'opère entre l'artisan et l'industriel. À New York, la succursale « Ringuet-Leprince et L. Marcotte » prend rapidement son indépendance et rappelle que durant toute la seconde moitié du XIX^e siècle, les élites américaines se sont entichées des styles français, goût qui trouve son paroxysme avec la société du *Gilded Age*. À la même période, à Paris, Edmond Leprince-Ringuet et Eugène Roudillon, consomment la rupture avec le tapissier-ébéniste du début du siècle pour agir en véritables chefs d'orchestre des intérieurs, maîtrisant l'ensemble de la décoration.

I. La maison Ringuet-Leprince et l'ébénisterie parisienne sous la Monarchie de Juillet

1. Aux origines de la maison

Si la maison Ringuet-Leprince connaît un véritable essor à partir des années 1840, son origine est néanmoins plus ancienne puisqu'elle remonte à la fin de l'Ancien Régime. L'histoire de cette maison est indissociable de celle de deux familles, les Leprince et les Ringuet, qui se sont trouvées liées par le mariage en 1831 de Jeanne Jarry, veuve Leprince, et de Julien-Daniel-René Ringuet. Nous nous arrêterons donc dans un premier temps sur les liens familiaux ayant uni ces deux familles et dont les noms sont étroitement associés à celui de cette maison de tapisserie et d'ameublement.

a. Julien-Daniel-René Ringuet (1766-1839) et la famille Leprince

Les années de jeunesse puis de formation de Julien Ringuet restent bien mystérieuses. Son année même de naissance est peu certaine, passant de 1777 à 1766 selon les sources. L'année 1766 paraît plus probable puisque son épouse Jeanne Jarry est née en 1771, et Julien semble avoir été plus âgé que cette dernière. Il est néanmoins certain qu'il est établi en 1798 comme tapissier à Paris au n° 96 de la rue de la Verrerie, dans la proximité immédiate de l'église Saint-Merry. En 1798 paraît en effet la première édition de l'*Almanach du commerce* de Paris sous la direction de Jacques de La Tynna. Cet annuaire donne les adresses et les noms des différents commerçants de Paris, et parmi la catégorie des tapissiers est fait mention d'un certain « Ringuet ». Julien Ringuet a alors 32 ans et est établi comme tapissier dans l'un des quartiers les plus attractifs de Paris, non loin du faubourg Saint-Antoine¹.

L'origine de cette maison est cependant antérieure à cette date et remonte sans doute à l'année 1775. Un ouvrage de l'américain William L. Stone, sur l'histoire de New York, compile dans ses cinquante dernières pages une série de réclames consacrées à des maisons de commerce new-yorkaises. Parmi celle-ci, la maison L. Marcotte & Co., l'héritière de la branche américaine de la maison Ringuet-Leprince et dont il sera question plus tard, indique que « The house was established in Paris, France, in the year 1775, by Mr. P. Ringuet, at No. 36 rue Neuve des Petits

¹ Jacques de La Tynna, *Almanach du commerce et de toutes les adresses de la ville de Paris pour l'an VII*, Paris, chez Favre, 1798.

Champs »² (annexes, p. 132). En 1775, Julien Ringuet est âgé d'une dizaine d'années ; l'origine de la maison est donc résolument familiale, puisque fondée par ce mystérieux P. Ringuet : est-il un oncle ou un membre éloigné de la famille de Julien ? Il est très probable que ce dernier ait été formé dans l'atelier de cette maison familiale dès sa fondation en 1775, puis qu'il en ait pris la direction à une date indéterminée. En 1798, Julien Ringuet est donc à la tête d'une maison de tapisserie établie depuis une vingtaine d'années, mais dont il est difficile de mesurer l'ampleur commerciale, la clientèle et la diversité des domaines de compétence.

Son frère François Ringuet, décédé en 1805, est peut-être associé à l'affaire, puisqu'il est mentionné dans un acte du 19 floréal an VI (8 mai 1798) comme étant domicilié à la même adresse au 96 rue de la Verrerie³. Ils ont également une sœur, Amable, décédée le 6 juin 1838⁴, à qui Julien lègue une rente de 1 500 fr. dans son testament en date du 25 juin 1837⁵. Tous les trois sont les enfants de François Jean Ringuet (1735-1805), tissier à Laval, et de Françoise Cécile née Leprince (1741-1785), qu'il a épousé le 25 février 1757 à Laval. Françoise Cécile Leprince est la sœur de Paul-Pierre Leprince (1740-1784), marchand commissionnaire pour les voitures de toile, qui a épousé le 2 février 1761 Amable Pointe (1734-1808) à Laval. Françoise Cécile Ringuet, née Leprince, et Paul-Pierre Leprince sont les enfants de Paul Leprince, né le 22 novembre 1704 à Orléans et décédé à Laval le 28 mars 1760 et de Françoise Pointe, qu'il a épousée à Notre-Dame de Recouvrance à Orléans le 19 mai 1738. Paul Leprince est mentionné vers 1740 comme marchand toilier à Orléans et à Laval⁶.

Les familles Leprince et Ringuet sont donc originaires de Mayenne, et sont déjà au XVIII^e siècle liées à l'industrie textile. Le père de Julien Ringuet était tissier, son grand-père maternel marchand toilier, et son oncle maternel Paul-Pierre était « commissionnaire de voitures de toile ». Julien grandit donc dans une famille fortement liée à l'industrie du textile, tant dans la production que dans la commercialisation ; sa formation de tapissier, qui coïncide avec son établissement à Paris, constitue donc le premier développement de la future maison Ringuet-Leprince. Il est intéressant de noter que cette maison d'ameublement et de décoration trouve son origine dans le

² William L. Stone, *History of New York City from the Discovery to the Present Day*, New York, E. Cleave, 1868, sans pagination.

³ A. P. D1U1/4, Tentative de conciliation entre Ringuet, tapissier, et Rouget de Lisle, 19 floréal an VI.

⁴ A. P. V3E/D 1287, État civil reconstitué, décès d'Amable Julienne Ringuet (6 juin 1838)

⁵ A. N. Paris, MC/ET/LXXXIII/847, Dépôt judiciaire du testament de M. Ringuet, 13 avril 1839

⁶ Je remercie Bruno Turquet qui m'a généreusement transmis l'arbre généalogique de sa famille.

textile et non dans le bois, et que les soieries et broderies restent tout au long du XIX^e siècle parmi les productions majeures de la maison.

Paul-Pierre Leprince et Amable Pointe ont eu au moins deux enfants : Paul-François Martin Pierre Leprince, né le 11 novembre 1761 à Laval où il décède le 10 juin 1824, et une petite fille mort-née en 1763 baptisée d'après sa mère, Amable. Paul-François Leprince, qui est donc le cousin germain de Julien Ringuet, épouse à Laval le 26 mai 1788 Jeanne Jarry, née le 20 février 1771 et décédée à Paris le 16 novembre 1840. Ils ont eu ensemble cinq enfants. L'aînée est Zoé Leprince (1790-1888), qui épouse Charles Dorlodot d'Armont, officier dans l'armée et chevalier de la Légion d'honneur. Ce mariage révèle le statut auquel s'élève peu à peu la famille Leprince. Paul Leprince, son frère cadet (1792-1812) est également officier dans l'armée napoléonienne. Viennent ensuite Adolphe Leprince (1793-1845), négociant à Paris, demeurant au 9 rue de Castiglione en 1831⁷, puis une fille mort née en 1796, Aimée Leprince.

Le dernier enfant de Jeanne Jarry et Paul-François Leprince s'appelle Auguste-Émile Leprince, né le 28 mai 1801 à Laval. Nous ne savons pas dans quel contexte familial et social se déroulent l'enfance et les années de jeunesse d'Auguste-Émile. Il grandit sans doute à Laval auprès de ses parents et de ses frères et sœur. Se destinait-il au métier de tapissier et ébéniste, et a-t-il été formé à ce métier antérieurement à son arrivée à Paris ? Malgré l'abolition du système des corporations à la fin du XVIII^e siècle, la formation des artisans reste au XIX^e siècle très semblable à celle des artisans de l'Ancien Régime. Les enfants d'origine modeste qui se destinaient aux métiers d'art entraient vers l'âge de 12 ou 13 ans comme ouvrier apprenti et pouvaient parfois continuer à parfaire leur formation dans les cours du soir. Des écoles spécialisées sont également créées, les écoles Palissy et Turgot notamment, où ils bénéficient d'un enseignement privilégié, les heures de classe alternant avec des heures d'atelier⁸. La formation initiale d'Auguste-Émile ne nous est pas connue, ni la date de son arrivée à la capitale. L'installation de la famille Leprince à Paris peut en tout cas se situer avant 1824, l'année du décès de Paul-François, car les papiers de sa succession sont enregistrés par le greffe du tribunal de première instance de la Seine. L'article 2 du contrat de remariage de la nouvelle Madame Veuve Leprince stipule ainsi que « la future épouse [déclare] que après le décès de son premier mari il n'a point été fait d'inventaire, qu'elle a renoncé à la communauté entre elle et lui, par acte fait au greffe du tribunal de première instance de la Seine, le

⁷ A.N. Paris, MC/ET/LXIV/655, Contrat de mariage entre M. Ringuet et Mme. veuve Leprince, 26 mars 1831.

⁸ Camille Mestdagh, *L'ameublement d'art français, 1850-1900*, Paris, Les Éditions de l'Amateur, 2010, p. 12.

quatre septembre mil huit cent vingt quatre, enregistré, et enfin que les trois enfants⁹ issus de son mariage avec ce dernier ont renoncé à la succession de leur père, par autre acte fait au greffe du même tribunal le même jour quatre septembre mil huit cent vingt quatre¹⁰ » (annexes, p. 167). Nous ne savons pas dans quelles circonstances s'est déroulé le décès de Paul-François ; il est néanmoins intéressant de noter que sa femme et ses enfants renoncent à sa succession.

En 1824, la famille Leprince est donc à Paris, et le décès de son époux conduit peut-être Jeanne Jarry à chercher du soutien auprès de ses proches parents. Julien-Daniel-René Ringuet est établi comme tapissier et marchand de meubles depuis la fin du XVIII^e siècle, d'abord au 96 rue de la Verrerie, puis au numéro 74 de cette même rue en 1806. En 1811, il déménage au 55 rue Helvétius où il restera jusqu'au début des années 1830, la rue changeant de nom pour devenir la rue Sainte-Anne en 1814. La maison de tapisserie de Julien Ringuet connaît donc une relative stabilité dans un contexte qui n'est pas toujours propice aux petites maisons. La reprise du commerce après la Révolution n'a été en effet qu'une courte période de prospérité puisque dès 1806, Napoléon décrète un blocus continental qui prive les artisans de matières premières et de toutes possibilités d'exportation. Ce contexte défavorable provoque la fermeture de nombreuses maisons de petite ou moyenne taille. Ils ne sont ainsi que onze tapissiers dans le II^e ancien arrondissement de Paris en 1817¹¹. Ce n'est que sous la Restauration que le nombre de tapissiers, ébénistes et marchands de meubles connaît une forte augmentation dont témoigne l'*Almanach du commerce* de 1820¹². L'atelier de tapissier de Julien Ringuet demeure donc dans le premier tiers du XIX^e siècle un commerce de taille moyenne, mais qui connaît une certaine prospérité.

Son commerce profite également sans doute d'investissements fonciers opérés par Julien. En décembre 1813, il signe ainsi un bail à meubles pour deux années consécutives d'un « appartement au premier étage, sur le derrière d'une maison sise à Paris rue du Montholon, n° 16 », à Sarah Law, veuve d'un certain monsieur Marc Leawenworth, pour un loyer annuel de 500 fr.¹³ Ses investissements se poursuivent puisqu'en mai 1829, une petite annonce du *Journal des débats politiques et littéraires* mentionne : « À louer très belle maison de campagne, meublée à la moderne, située à Suresne [*sic*], ayant vue et entrée sur les bords de la Seine. S'adr. à M. Ringuet,

⁹ Les trois enfants survivant à cette date, Paul étant décédé en 1812 et Aimée en 1796.

¹⁰ A.N. Paris, MC/ET/LXIV/655, Contrat de mariage entre M. Ringuet et Mme. veuve Leprince, 26 mars 1831.

¹¹ *Electeurs du département de la Seine, II^e arrondissement*, Paris, s. n., 1817.

¹² *Almanach du commerce de Paris, des départements de la France et des principales villes du monde de J. de La Tynna ; continué et mis dans un meilleur ordre par S. Bottin*, Paris, Au bureau de l'Almanach du commerce, 1820.

¹³ A.N. Paris, MC/ET/LV/272, Bail à meubles de M. Ringuet à Mme. Leawenworth, 22 décembre 1813.

marchand de meubles, rue S. Anne, n° 55, sans la permission duquel on ne peut voir les lieux¹⁴ ». Julien Ringuet semble également être un homme éduqué : au numéro 18 de son inventaire après-décès sont ainsi mentionnés parmi les ouvrages de sa bibliothèque « cent soixante-dix volumes reliés de différents formats, dont bibliothèque économique dix-sept volumes, histoire d'Angleterre quinze volumes, Larioste [*sic*] dix volumes, Causes célèbres œuvres de Delamotte, environ quatre-vingt volumes incomplets, prisés ensemble quinze Francs¹⁵ » (annexes, p. 176).

Célibataire et sans enfant, Julien Ringuet vit donc dans un certain confort : ses investissements lui assurent un revenu régulier, et s'il n'est pas possible de mesurer l'ampleur de son commerce, celui-ci connaît néanmoins une stabilité notable pour l'époque. Ses revenus lui permettent probablement de venir au secours de la veuve et des trois enfants de son cousin décédé en 1824 ; ceux-ci n'ont pu toucher l'héritage de Paul-François et manquent probablement de ressources. Il est probable qu'ils aient alors cherché un soutien matériel et financier auprès de Julien. C'est cette rencontre avec Julien Ringuet qui scelle le destin de la future maison Ringuet-Leprince, et qui en fait avant tout une véritable maison familiale.

b. Une maison familiale

L'histoire de cette maison de tapisserie et d'ébénisterie se confond avec l'histoire de la famille Leprince et de Julien Ringuet. Le mariage de Jeanne Jarry et Julien Ringuet le 25 avril 1831¹⁶ se double également de l'adoption du benjamin de la fratrie le 28 mai 1831, le jour même de son anniversaire. L'adoption d'Auguste-Émile, qui est alors âgé de trente ans, prend tout son sens à la lumière de la relation professionnelle qui s'établit entre « Ringuet père » et « Ringuet fils ». Il est intéressant de noter à ce titre que l'adoption ne concerne qu'Auguste-Émile et non ses aînés Zoé et Adolphe. Ainsi, il est le seul à prendre pour nom de famille « Ringuet-Leprince¹⁷ ».

Quelle qu'ait été la formation d'Auguste-Émile, c'est sans doute son père adoptif qui l'introduit au métier de tapissier-ébéniste et plus généralement à celui de gestionnaire. Il semble qu'il ait travaillé pour lui comme employé, et ce sans doute à une date antérieure à celle de son

¹⁴ *Journal des débats politiques et littéraires*, 21 mai 1829, p. 4.

¹⁵ A.N. Paris, MC/ET/LXXXIII/847, Inventaire après le décès de M. Ringuet, 18 avril 1839.

¹⁶ Archives de Paris, 5Mi1 2064, Actes de l'état civil reconstitué, mariages, Julien Ringuet et Jeanne Jarry (25 avril 1831).

¹⁷ Auguste-Émile utilise indifféremment « Ringuet-Leprince » et « Leprince-Ringuet » jusqu'à la mort de Julien Ringuet en 1839. À cette date, il emploie définitivement « Leprince-Ringuet » alors même que la raison sociale de la maison reste « Ringuet-Leprince ».

adoption. En effet, lors de la signature du contrat de mariage de sa mère et de son futur père adoptif en mars 1831, les témoins sont les fils de Jeanne Jarry. Adolphe est désigné comme étant « marchand » tandis qu'Auguste-Émile Leprince, « employé », est alors le seul enfant à résider au numéro 36 de la rue Neuve-des-Petits-Champs, l'adresse commerciale et personnelle de Julien Ringuet¹⁸. Il paraît donc probable qu'Auguste-Émile vivait et travaillait déjà aux côtés de son beau-père, et ce avant même que celui-ci n'épouse sa mère et ne l'adopte.

Du début des années 1830 jusqu'à 1835, date de la création d'une nouvelle société, Auguste-Émile est donc employé dans le commerce de son père adoptif. Ces années ont sans aucun doute été déterminantes pour lui et dans son apprentissage du métier. Il est difficile de savoir si Auguste-Émile avait une formation pratique et technique : savait-il dessiner, sculpter le bois ou réaliser la garniture des sièges ? Le dessin reste une pratique primordiale pour les artisans œuvrant dans les arts décoratifs et est à la base de leur instruction. À ce titre, et même s'il délégait sans aucun doute l'élaboration de sa production à des ornemanistes et des décorateurs, Auguste-Émile apprend sans doute à dessiner. Peut-être a-t-il suivi des cours de dessin, puisque dans ces années 1830 s'ouvrent des cours pratiques et théoriques de dessin d'ornements, de géométrie ou d'arithmétique, à destination des artisans d'art, dispensés gratuitement par l'Association polytechnique et le Conservatoire des Arts et Métiers¹⁹.

Outre le dessin, il est certain qu'Auguste-Émile apprend durant cette période comment opérer la gestion quotidienne d'une telle maison. Les dix-sept volumes de la « bibliothèque économique » de Julien Ringuet, prisés dans son inventaire après-décès²⁰, ont-ils pu servir à l'éducation commerciale d'Auguste-Émile ? Les compétences de gestionnaire et d'administrateur qu'il acquiert lui auront servi à développer la maison familiale en une véritable entreprise industrialisée dès les années 1840, lui permettant d'administrer les différents ateliers (ébénisterie, tapisserie, fonderie de bronze...) tout en développant son commerce vers une production plus luxueuse et à la diffusion plus étendue. Sans être spécialiste d'aucun de ces ateliers, le directeur doit néanmoins pouvoir tous les administrer et être en capacité de juger de la qualité de leurs productions. Auguste-Émile correspond en cela à la description que donne E. Lami de ce que doit être le parfait directeur d'une maison de haut luxe : « Un bon ébéniste doit posséder des connaissances multiples et un savoir étendu, il doit être dessinateur, architecte, menuisier, sculpteur, graveur ciseleur, chimiste et minéralogiste, savoir travailler l'ivoire, l'écaille, les pierres et les

¹⁸ A.N. Paris, MC/ET/LXIV/655, Contrat de mariage entre M. Ringuet et Mme. veuve Leprince, 26 mars 1831.

¹⁹ *Op. cit.*, Camille Mestdagh, 2010, p. 13.

²⁰ A.N. Paris, MC/ET/LXXXIII/847, Inventaire après le décès de M. Ringuet, 18 avril 1839.

métaux précieux : ouvrier et artiste [...], c'est là le rôle du patron, de l'artiste doublé de l'industriel²¹ ».

Ce sont certainement toutes ces qualités que perçoit son père adoptif et qui le pousse à former une entreprise avec lui. « M. Ringuet père voulant reconnaître les soins que son fils apporte à la direction de sa maison, lui a proposé de l'associer à son commerce. Cette proposition ayant été agréée avec reconnaissance, il a été fait entre eux l'acte de société qui fait l'objet de la présente²² ». Ainsi commence le préambule de l'acte de société que père et fils passent devant leur notaire Maître Dessaignes, le 16 septembre 1835 (annexes, p. 169). De simple « employé » en 1831, Auguste-Émile devient donc « collaborateur » en 1835 et possède l'entreprise à parts égales avec Julien Ringuet. L'article premier stipule qu' « il y aura société entre Mess Ringuet, père et fils, pour l'achat, la fabrication et la vente de tous meubles meublants sous la raison sociale de Ringuet Père et fils ». De maison de tapisserie au début du XIX^e siècle, les productions ont connu en une quarantaine d'années une large diversification qui traduit les orientations nouvelles que père et fils veulent donner à leur société. La maison Ringuet Père et fils procède en effet à de la location de mobilier, comme le stipule l'article cinquième de l'acte de société : « Les parties de concert entre elles ont dressé un inventaire avec appréciation de la valeur des meubles étant dans les magasins du sieur Ringuet Père, et dans les diverses maisons dans lesquelles ils se trouvent en location ». La société a été formée pour une durée de trois années et dix mois, soit jusqu'au premier juillet 1839. Julien Ringuet décédera quelques mois avant l'expiration de la société, le 8 avril 1839²³. Néanmoins, l'acte ne prévoyait pas de poursuivre leur collaboration puisque l'article treizième précise qu' « à l'expiration de la société, tout ce qui composera l'avoir de la société, ensemble l'achalandage de la maison de commerce, deviendra la propriété du Sieur Ringuet, fils ».

Le fonds social de la société se compose de 60 000 fr. apportés par moitiés égales par chacun des deux associés. Les 30 000 fr. de Julien Ringuet se composent de « meubles et créances », tandis que les 30 000 fr. d'Auguste-Émile sont compris dans les « versements de fonds antérieurement faits par lui dans ledit commerce » et dans « sa part de bénéfices auxquels lui a donné droit sa participation de fait aux affaires du dit commerce ». Julien laisse également à titre de supplément de sa mise sociale la somme de 45 000 fr. De plus, ce fonds social s'ajoute aux fonds propres de la société préexistante qui se composent de 105 000 fr. L'article dixième prévoit que

²¹ Eugène Oscar Lami, Alfred Tharel, *Dictionnaire encyclopédique et biographique de l'industrie et des arts industriels*, Paris, Lami, Tharel et Cie Éditeurs, 1881-1888, tome IV, p. 571.

²² A. N. Paris, MC/ET/LXXXIII/831, Société entre Mess. Ringuet, 16 septembre 1835.

²³ A. N. Paris, MC/ET/LXXXIII/847, Inventaire après le décès de M. Ringuet, 18 avril 1839.

« MM. Ringuet, père et fils, auront le droit de prélever chacun et individuellement une somme de trois mille Francs par an pour leur usage personnel. Ce prélèvement sera porté au débit des comptes courants de chacun d'eux ».

Cette formation en société n'est pas anodine puisqu'elle consacre le statut véritablement familial de la maison qui s'appelle alors « Ringuet Père et fils ». Le siège de la société est situé au 36, rue Neuve-des-Petits-Champs, qui est également l'adresse personnelle où vivent ensemble Julien Ringuet, Jeanne Jarry et Auguste-Émile, à proximité des boutiques à la mode du Palais-Royal²⁴. L'article neuvième prévoit que « les deux associés devant vivre en communauté (que M. Ringuet fils vienne ou non à se marier), il est expressément convenu qu'avant tout partage et prélèvement des bénéfices de la société, il sera pris mensuellement dans la caisse sociale somme suffisante pour satisfaire aux dépenses de la maison, aux loyers d'habitation, impositions, patentes, aux frais d'éclairage et de chauffage et autres généralement quelconques que comportera ladite maison. Tous ces frais seront portés au compte de profits et pertes ».

En 1835, Julien est âgé d'environ soixante-neuf ans : probablement malade, comme l'indiquent les frais de médecin relatifs à son décès qui surviendra quatre ans plus tard²⁵, il pense déjà à sa succession et à l'avenir de son commerce. L'article quinzième de l'acte de société précise ainsi que « M. Ringuet, père, selon qu'il le jugera convenable, pourra s'occuper plus ou moins des affaires de la société et cesser entièrement sa coopération si sa santé l'exige, ou pour toute autre cause, sans que cela puisse donner lieu à la dissolution de la société, ni nuire aux droits dud. sieur Ringuet, père ». La formation de cette société avec Auguste-Émile constitue donc une forme de transmission de Julien Ringuet à son fils adoptif, cette maison de commerce devenant l'héritage de celui-ci. Cette formation de société contribue donc à offrir un nouveau statut à Auguste-Émile : celui de directeur et de propriétaire.

Ce nouveau statut est d'ailleurs extrêmement révélateur quand on sait que le lendemain même de la création de la société Ringuet Père et fils, ils retournent chez Maître Dessaignes pour signer l'acte de mariage d'Auguste-Émile et de sa fiancée, Félicité Marcotte. Ainsi, outre ses biens personnels pour une valeur de 3 000 fr. et une rente de 140 fr., la constitution en société a permis à Auguste-Émile d'apporter à son mariage « la somme de trente mille Francs formant l'importance de sa mise sociale, et en outre tous les droits résultants à son profit de la société établie entre lui et M.

²⁴ Au sujet du quartier du Palais-Royal, voir le catalogue de l'exposition *Paris romantique, 1815-1848*, exposition présentée au Petit Palais - musée des Beaux-Arts de la ville de Paris et au musée de la vie romantique, du 22 mai au 15 septembre 2019. Paris, Éditions Paris Musées, 2019, 511 p.

²⁵ A. N. Paris, MC/ET/LXXXIII/847, Inventaire après le décès de M. Ringuet, 18 avril 1839.

Ringuet son père adoptif pour l'achat, la fabrication et la vente de tous meubles meublants sous la raison sociale de Ringuet Père et fils²⁶ » (annexes, p. 173). Notons également que Julie Mélanie Marcotte, la mère de Félicité, présente à la signature du contrat de mariage, a pour nom de jeune fille « Ringuet²⁷ ». Félicité Marcotte est donc probablement liée à la famille de Julien : ce mariage aurait-il pu être une alliance visant à sauvegarder le patrimoine familial ? Probablement pas, si l'on considère la très faible dot qu'apporte avec elle la jeune épouse, constituée d'effets mobiliers pour une valeur de 3 500 fr., surtout du linge, ses bijoux et des « meubles meublants lui provenant d'un don à elle fait par un de ses oncles ».

À la manière d'un héritage ou d'une dot, la création de la société entre Julien et Auguste-Émile consacre le statut résolument familial de cette maison. La raison sociale qu'ils se sont choisis, « Ringuet Père et fils », confirme ce statut. Julien pousse même plus loin le partenariat avec son fils adoptif puisqu'il l'associe à ses investissements fonciers. C'est en effet au titre de la société nouvellement formée entre eux qu'ils louent un appartement en 1836. Cet appartement entièrement meublé se trouvait au deuxième étage d'une maison sise à Paris au n° 10 de la rue Richer. Il se composait de trois chambres, d'une salle à manger, d'une cuisine et d'une chambre pour la cuisinière et était loué pour un loyer annuel de 1 200 fr. et pour « trois années et demie qui ont commencé à courir du premier janvier mil huit cent trente-six²⁸ ». Les minutes des notaires de Julien Ringuet et d'Auguste-Émile n'ont pas gardé la trace d'autres bails passés par la société, mais il n'est pas exclu que d'autres investissements fonciers aient été faits. Qu'étaient en effet devenus l'appartement de la rue de Montholon loué en 1813 et la maison de Suresnes proposée à la location en 1829 ? Il faut également noter le fait que ce bail est signé pour l'appartement de la rue Richer par Julien Ringuet « agissant au nom de la société existant entre Messieurs Ringuet père et fils sous la raison sociale Ringuet Père et fils ». La création de la nouvelle maison Ringuet Père et fils nécessitant des fonds et de nouveaux capitaux, Julien Ringuet a probablement fait des investissements immobiliers au nom de sa société afin que les loyers soient réinjectés dans la société nouvellement créée. L'association entre père et fils se double donc d'opérations financières mêlant biens privés et capitaux de la société : cette interpénétration est révélatrice de la conception définitivement familiale qu'avaient Julien et Auguste-Émile de leur propre entreprise.

²⁶ A. N. Paris, MC/ET/LXXXIII/831, Mariage entre M. Ringuet et M^{lle} Marcotte, 17 septembre 1835.

²⁷ La famille Marcotte étant originaire de Valognes dans la Manche, il faudrait mener une étude aux archives départementales afin d'établir les liens familiaux entre Julie Mélanie Marcotte (née Ringuet) et le reste de la famille Ringuet.

²⁸ A. N. Paris, MC/ET/LXXXIII/833, Bail de meubles par MM Ringuet, père et fils, à Mme Joly, 19 février 1836.

c. Organisation et gestion de la maison Ringuet Père et fils (1835-1839)

L'acte de société passé devant maître Dessaignes en septembre 1835 scelle donc le destin de la maison Ringuet. Son siège social est situé dans un immeuble au numéro 36, rue Neuve-des-Petits-Champs, et la distribution des ateliers et des magasins nous est connue grâce à l'Atlas Vasserot conservé aux Archives nationales²⁹ (fig. 15). La façade de l'immeuble s'ouvre sur la rue Neuve-des-Petits-Champs par trois pièces en enfilade qui accueillait sans doute les lieux de vente et d'exposition du mobilier. Une cour centrale, qui communique avec le numéro 51 de la rue Sainte-Anne, éclaire les ateliers de fabrication placés dans l'aile en retour et dans le fond de la cour. Il était courant au XIX^e siècle que la boutique, les magasins, les réserves, les ateliers et les lieux d'habitation soient concentrés à la même adresse. Les espaces d'habitation se situent en effet dans les étages de l'immeuble et leur distribution nous est en partie connue par l'inventaire après-décès de Julien Ringuet³⁰. Le mobilier et les biens personnels de Julien sont ainsi prisés dans certaines pièces composant l'appartement familial, situé aux deuxième et troisième étages de l'immeuble, entre la cour et le jardin. Il se compose d'une cuisine, d'une salle à manger, de la chambre de Julien Ringuet, de celle de sa veuve, d'une chambre au troisième étage « au-dessus de la chambre de Mad^e Veuve Ringuet et servant à la Dame », d'une autre chambre, ainsi que de petits cabinets et de pièces de service. Il est intéressant de noter que la boutique se situe dans la proximité immédiate de leur ancienne adresse, au numéro 55 de la rue Sainte-Anne. La superficie de la boutique, des magasins et des ateliers a doublé, résultat de l'ampleur prise par la maison Ringuet au tournant des années 1830, au moment où commence la collaboration entre Julien Ringuet et Auguste-Émile.

L'état des finances de la maison Ringuet Père et fils témoigne de sa bonne gestion financière et administrative. En 1835, au moment de la création de la société Ringuet Père et fils, l'actif de la société est de 226 791 fr. ; le passif est de 121 791 fr. en « dettes, engagements [et] billets à échoir » qui « deviendront ceux de la société et seront acquittés par elle ou renouvelés par la signature sociale » comme le précise l'article huit. En 1835, la balance de la société est donc largement positive et s'élève à une valeur totale de 105 000 fr. L'inventaire après-décès de Julien dressé en octobre 1839 indique également l'état des finances de la société à cette date. La valeur de son actif a plus que doublé puisqu'elle s'élève à 341 502,41 fr. Néanmoins, le passif est de 325 910,03 fr., réduisant la balance de la société à une valeur de 15 592,38 fr.. La société se porte en réalité assez

²⁹ A. N. Pierrefitte-sur-Seine, F³¹76/29, Atlas Vasserot, plan de Paris, 7^e quartier, Feydeau, îlot n° 21, 1/345.

³⁰ A. N. Paris, MC/ET/LXXXIII/847, Inventaire après le décès de M. Ringuet, 18 avril 1839.

bien malgré cette balance plutôt faible : sur la totalité du passif, outre le capital social de 60 000 fr., une somme de 27 428,42 fr. est due à Julien et une autre de 1 950,42 fr. à Auguste-Émile. Les créances et les « billets à échoir » du passif de la société ne totalisent que la somme de 235 376,65 fr.³¹ sur la totalité du passif de 341 502,41 fr., ce qui augmente considérablement la balance en faveur de la société au moment de sa dissolution.

L'acte de société prévoit également le fonctionnement et la gestion quotidienne de la maison. L'article onze indique ainsi qu'« il sera fait tous les ans un inventaire général de la situation de la maison de commerce, au trente août. Cet inventaire contiendra le détail de toutes les marchandises existantes en magasin, de celles confectionnées et à confectionner ; enfin, l'état détaillé de toutes les dettes actives et passives au dit jour trente août. Cet inventaire sera copié littéralement sur un registre n'ayant d'autre destination que de servir aux copies des inventaires annuels ». Ces inventaires annuels devaient être retranscrits dans un registre spécialement dédié, qui pouvait être demandé par les administrations officielles pour la collecte des impôts, et qui garantissait la transparence de la gestion financière de la maison Ringuet Père et fils. Ce registre des inventaires fait partie des documents cotés par le notaire lors du décès de Julien Ringuet. Trois inventaires du magasin ont ainsi été réalisés et retranscrits dans ce registre, et témoignent de la liberté prise par les Ringuet avec les dispositions prévues par leur acte de société. En quatre ans d'existence, seuls trois inventaires commerciaux ont été dressés, et l'un d'entre eux seulement relève réellement de l'inventaire de gestion commerciale. Le premier a en effet été dressé en 1835 avant que ne soit signé l'acte de création de la société. Un deuxième inventaire est dressé le 28 février 1837 : l'actif de la société est alors de 241 216,99 fr. et le passif de 238 244,28 fr., ce qui représente un bénéfice d'inventaire assez faible de 2 972,71 fr.³² Cet inventaire offre également un état précis des stocks et du magasin de Ringuet père et fils, qui comprend alors pour 76 337,85 fr. de meubles et marchandises en magasin, 2 466 fr. de marchandises en consignation, des meubles loués pour une valeur totale de 56 336,25 fr., et une somme de 8 239,68 fr. en espèces dans la caisse. Le troisième inventaire n'est dressé qu'au décès de Julien et ne correspond donc pas à un véritable inventaire commercial.

La gestion administrative et commerciale de la maison Ringuet Père et fils en était-elle pour autant chaotique ? Nous connaissons encore aujourd'hui la difficulté de maintenir des inventaires

³¹ Il reste 110 494,95 fr. de billets à payer et une somme de 124 881,70 fr. à régler aux créanciers.

³² Cet inventaire offre également un état précis des stocks et du magasin de Ringuet père et fils en 1837. La maison possède alors pour 76 337,85 fr. de meubles et marchandises en magasin, pour 2466 fr. de marchandises en consignation, et des meubles sont loués pour une valeur totale de 56 336,25 fr. Il y a en outre dans la caisse pour une valeur de 8239,68 fr. en espèces.

réguliers et complets, et trois inventaires sont malgré tout dressés durant les quatre années de l'exercice de Julien et Auguste-Émile. De plus, leur direction se basait sur de nombreux autres registres de commerce qui étaient mis à jour sinon quotidiennement, au moins très régulièrement. Dix registres sont ainsi cotés par les notaires dans l'inventaire après-décès de Julien Ringuet. Un journal de vente et d'achat constituait une sorte de journal des entrées et des sorties des marchandises, de même que le journal de caisse qui détaillait les rentrées et les sorties du numéraire. La tenue quotidienne de ces deux journaux s'appuyait sur la tenue d'un livre de vente qui gardait la trace de chacune d'entre elles, d'un livre détaillé des achats mentionnant également les comptes particuliers de quelques clients, ainsi que d'un livre des marchandises et des meubles destinés à la location. D'autres livre-journaux, notamment le livret des effets à payer et à recevoir et un carnet d'échéances, assuraient le paiement des fournisseurs et la gestion de la réception des marchandises. L'un de ces deux livres comportait probablement les listes des employés et des salaires qui leur étaient dus, à moins qu'ils ne soient détaillés dans le livre des frais généraux. Ce livre des frais généraux permettait de garder la trace des dépenses nécessaires « aux loyers d'habitation, impositions, patentes, aux frais d'éclairage et de chauffage et autres généralement quelconques que comportera ladite maison » tel que le stipule l'article neuf de l'acte de société³³. Comme il était courant de le faire, le livre des copies de lettres avec une table alphabétique permettait de garder une trace de tous les échanges et des demandes éventuelles de clients ou de fournisseurs. Enfin, le grand livre faisait une sorte de synthèse de tous les livres et documents précédemment cités ; devaient notamment y être retranscrits les inventaires annuels. Les comptes particuliers de Julien Ringuet et d'Auguste-Émile devaient également y figurer.

Tous ces documents cotés dans l'inventaire après-décès de 1839 n'ont malheureusement pas été conservés. L'inventaire de Julien Ringuet permet néanmoins de connaître l'état de la maison Ringuet Père et fils à trois moments bien précis : en 1835, en 1837 et en 1839. Il permet également d'esquisser le fonctionnement de cette maison à travers les différents livres de commerces qu'employaient Julien Ringuet et Auguste-Émile dans la gestion quotidienne de leur commerce.

Les entêtes commerciaux utilisés sur les factures donnent un succinct mais précieux aperçu des produits fabriqués et vendus par la maison Ringuet puis Ringuet Père et fils (fig. 6 et 7). Ces entêtes n'accusent aucune différence sinon le changement de raison social : d'une grande sobriété, voire avec un certain dépouillement, les entêtes Ringuet se démarquent des documents d'autres maisons de l'industrie du haut luxe parisien. Sous la mention « Fabrique et Magasin de Meubles »

³³ A. N. Paris, MC/ET/LXXXIII/831, Société entre Mess. Ringuet, 16 septembre 1835.

est mentionnée l'adresse actuelle ainsi que la précédente : « Rue Neuve des petits Champs, N° 36 / Ci-devant rue Ste Anne, N° 55, à Paris ». En lettres capitales, en relief légèrement ombré, la raison sociale permet au client d'identifier la maison au premier coup d'œil : on retrouve ainsi la mention « RINGUET », puis à partir de 1835, la mention « RINGUET, PÈRE & FILS ». À gauche, un écu détaille les productions de la maison : au premier chef, la tapisserie, qui semble avoir été la spécialité originelle de la maison ; ensuite vient l'ébénisterie, dont la production avait sans doute lieu dans les ateliers du magasin ; puis viennent les « glaces » et enfin les « tapis ». Ces deux dernières spécialités pouvaient-elles être fabriquées dans les ateliers mêmes de la maison Ringuet ? L'achat par le Garde-Meuble royal de deux tapis de table en 1840 tendrait à prouver que les tapis l'étaient, puisque le mémoire de paiement adressé à la Liste civile mentionne la « fourniture et confection³⁴ ». En revanche, la fabrication des glaces, requérant un savoir-faire technique extrêmement poussé et un matériel industriel spécifique étaient achetés auprès de fournisseurs. Au XIX^e siècle, nombre de maisons de décoration, afin d'offrir à leur clientèle une grande variété de produits, doivent en effet recourir à des sous-traitants et des fournisseurs afin de proposer à leurs clients des ensembles d'ameublements complets. Le plan de l'Atlas Vasserot montre ainsi des espaces dédiés au stockage et des ateliers dans lesquels ouvriers et artisans employés par la maison fabriquaient et transformaient tous les articles.

En fonction de la taille des ateliers et de leur niveau de mécanisation, certaines tâches devaient être sous-traitées auprès d'artisans spécialisés. Toutes les techniques relevant des arts du feu, la réalisation des bronzes notamment, sont exécutées à l'extérieur de l'entreprise, pour d'évidentes raisons de place et de sécurité. Néanmoins, si la fonte, étape décisive dans la réalisation des bronzes, était dans une majorité de cas réalisée par sous-traitance, la ciselure et la dorure pouvaient être traitées dans les ateliers de la maison. Cela a été une constante de l'industrie du haut luxe parisien, puisqu'encore en 1878, la fonte des bronzes reste délocalisée pour les maisons d'ameublement et de décoration de Henry Dasson ou d'Alfred Beurdeley fils³⁵. Notons cependant ici que l'entête commercial de la maison Ringuet Père et fils ne mentionne pas encore les bronzes, qui seront cependant l'une des spécialités de la maison Ringuet-Leprince quelques années plus tard.

La formation de la nouvelle société et l'arrivée à la direction de la maison d'Auguste-Émile semblent avoir été déterminantes dans la diversification des productions. En effet, dès 1836,

³⁴ A. N. Pierrefitte-sur-Seine, O⁴1897, Intendance générale de la Liste civile - 1840 : mandat de paiement n° 10 074, « Fourniture et confection de tapis, pendant le 4^e trimestre 1840, pour l'hôtel de l'Intendance Générale ».

³⁵ *Op. cit.*, Camille Mestdagh, 2010, p. 37.

l'annuaire du commerce mentionne pour la première fois la maison Ringuet Père et fils dans la catégorie des « fab[ricants] et magasin[s] d'ébénisterie et sièges³⁶ », là où la maison Ringuet était auparavant recensée parmi les « tapissiers et marchands de meubles ». Elle doit néanmoins soustraire auprès d'ébénistes et de menuisiers une partie sinon l'entièreté du travail des bois et des bâtis de meubles, puisqu'un commentateur de l'Exposition des produits de l'industrie française de 1839 nous informe que la maison Ringuet Père et fils employait des ouvriers pour la réalisation des meubles d'ébènes. Il dit ainsi dans les *Annales de la société libre des Beaux-Arts* : « Applaudissons aux superbes ébènes de M. Ringuet, c'est-à-dire, au bon choix des ouvriers qu'il emploie ; car il ne fabrique lui-même³⁷ ».

Cette diversité des productions implique qu'un nombre conséquent de meubles et d'objets de décoration devaient sortir des ateliers de la maison Ringuet Père et fils. Pourtant, peu de meubles semblent avoir été conservés, ou identifiés. L'apposition d'une estampille n'étant en effet plus obligatoire, il est possible que certains exemples de leur production n'aient pu être identifiés. La production de la maison Ringuet se caractérise alors par du mobilier assez luxueux, probablement de bonne facture, et dont le style s'inscrit dans la continuité de la Restauration et de la Monarchie de Juillet. La production de Ringuet Père et fils semble avoir en tout cas été d'assez bonne qualité pour attirer par deux fois l'attention du Garde-Meuble royal. En janvier 1836, l'administration règle 894 fr. à la maison Ringuet pour divers sièges livrés en avril et novembre 1835, parmi lesquels un fauteuil gondole, un fauteuil cambré en acajou et à pieds cannelés et une chaise assortie³⁸. Parmi les très rares meubles conservés de cette période, trois chaises gondole sont passées en vente à Bordeaux en 1992³⁹. De forme gondole, en palissandre et à décor marqueté de bois clair, sans doute du houx, ces trois chaises reprennent une forme caractéristique de siège de ces années. Les lignes arrondies du dossier répondent aux courbures des pieds, et le décor floral et végétal marqueté accuse un style caractéristique de la période (fig. 18). Sobre mais luxueux de par sa qualité

³⁶ *Almanach du commerce de Paris, des départements de la France et des principales villes du monde de J. de La Tynna ; continué et mis dans un meilleur ordre par S. Bottin*, Paris, Au bureau de l'Almanach du commerce, 1836.

³⁷ M. Miel, « Opinion exprimée au nom de la société libre des Beaux-Arts, par une commission spéciale, sur l'exposition industrielle de 1839, en ce qui concerne l'application du dessin aux produits manufacturés », in *Annales de la société libre des Beaux-Arts, année 1839-1840*, Paris, Carillan-Goeury et Veuve Dalmont, 1840, vol. IX, pp. 12-13.

³⁸ A. N. Pierrefitte-sur-Seine, O⁴1584, Intendance générale de la Liste civile - 1835 : mandat de paiement n° 7826, « Fourniture de divers meubles pour l'hôtel de l'Intendance Générale, en avril et novembre 1835 ».

³⁹ *Gazette de l'Hôtel Drouot*, n° 11, 13 mars 1992, page 93. Malheureusement, la *Gazette* ne donne pas d'informations sur l'estampille ou la marque que portent ces trois chaises ; en l'absence de mention précise, nous devons donc nous reposer sur l'attribution à Ringuet et non à Ringuet-Leprince. Le style de ces chaises, caractéristique des années 1820 à 1830, tend néanmoins à confirmer cette attribution.

d'exécution, ce genre de mobilier confortable et au style commun devait représenter une grande partie des ventes de la maison. En outre, les contrats de bail de location d'appartements meublés comprennent un inventaire où est décrit un ensemble de meubles simples, fonctionnels mais de bonne qualité, dans lequel l'acajou est majoritairement employé, et qui peut sans doute être rattaché à leur production. Le palissandre et l'acajou sont des bois largement employés sous la Monarchie de Juillet, et dont Ringuet Père et fils a sans doute fait un grand usage pour ce genre de mobilier élégant mais sans fantaisie. Deux ans après la première livraison connue au Garde-Meuble, la maison Ringuet Père et fils livre un porte-musique en acajou massif en mars 1837 à l'Hôtel de l'Intendance générale pour le service de la comtesse de Bondy⁴⁰, dont le mari remplace alors le comte de Montalivet à la tête de l'intendance de la Liste civile⁴¹.

À côté de ces productions plus courantes de mobilier fonctionnel, la maison Ringuet Père et fils s'est également illustrée dans la réalisation de meubles originaux réinterprétant des styles anciens mais remis au goût du jour. La commande de sièges de novembre 1835, par exemple, comprenait une « chaise gothique riche, en palissandre incrusté, choux sculptés, couvert en lampas fond gris, sabots et roulettes en cuivre ». Ce goût pour un gothique fantaisiste, qui trouve son origine dans les courants pré-romantiques allemand et anglais, est emblématique des décennies 1820 et 1830. La désignation « gothique » recouvre néanmoins des réalités diverses, et son emploi confus dans la qualification de meubles aux styles variés montre bien que cette mode « à la cathédrale » n'avait pas conduit à une bonne connaissance de ce style. L'apogée de cette mode gothique se situe entre l'exposition des produits de l'industrie de 1827 et celle de 1834 ; à partir de cette date, et en partie grâce aux remeublements des appartements historiques orchestrés par Louis-Philippe pour diverses résidences royales, l'historicisme se fait plus scientifique et la création de mobilier « à la manière de » devient plus rigoureuse. Louis-Philippe entreprend ainsi, dans le style gothique, la création de la « Salle des Croisades » au château de Versailles et la restauration du château de Pau⁴². Même s'il ne fait pas partie d'un ameublement « historique », notre fauteuil gothique livré par Ringuet en 1835 correspond probablement à cette phase où la réinterprétation du

⁴⁰ A. N. Pierrefitte-sur-Seine, O⁴1704, Intendance générale de la Liste civile - 1837 : mandat de paiement n° 11 249, « Fourniture d'un porte musique en acajou, en 1837, pour l'ameublement de l'Intendance générale ».

⁴¹ Mathieu Caron, *Du Palais au Musée, Le Garde-Meuble et l'invention du mobilier historique au XIX^e siècle*, Dijon, Faton, Paris, Mobilier national, 2021, p. 82.

⁴² Sur l'influence de la famille royale sur le développement du néo-gothique, voir l'article de Colombe Samoyault-Verlet, « Du style à la cathédrale au mobilier néo-gothique d'après les achats de la famille royale entre 1815 et 1838 », pp. 180-186, dans *Hommage à Hubert Landais, Art, objets d'art, collections, études sur l'art du Moyen Age et de la Renaissance, sur l'histoire du goût et des collections*, Paris, Blanchard Éditeur, 1987.

gothique se fait plus archéologique, — la mention « choux sculptés » témoigne d'une meilleure connaissance des motifs médiévaux —, tout en restant marquée par une part de fantaisie dans le dessin des motifs. Entre la mode éphémère du style « à la cathédrale » et le développement plus historique du néo-gothique, il est difficile de situer ce fauteuil, et par extension, la production de la maison Ringuet.

Si elle n'est pas précurseur en ce domaine (la maison Grohé avait présenté un ensemble néo-gothique à l'Exposition des produits de l'industrie nationale de 1827), la maison Ringuet participe de ce mouvement d'ampleur des néo-styles que connaît le deuxième tiers du XIX^e siècle. Cette impulsion nouvelle donnée à la maison Ringuet Père et fils par la mise en place de styles nouveaux était-elle du fait d'Auguste-Émile ?

2. L'essor de la maison sous la direction d'Auguste-Émile Ringuet-Leprince (1801-1886)

a. Le développement de la maison

Quand il hérite de la maison Ringuet Père et fils, Auguste-Émile en est en réalité depuis déjà plusieurs années l'un des principaux acteurs : ce nouveau statut ne consacre qu'un état de fait. Les quelques rares sources témoignant de l'activité de la maison laissent à penser que son père adoptif, Julien Ringuet, lui avait laissé des responsabilités de plus en plus importantes tout au long de la décennie 1830. D'« employé » au sein de la maison Ringuet en 1831, il devient « associé » dans le commerce de son père adoptif en 1835. Avant même que leur collaboration ait été rendue officielle, Auguste-Émile avait investi des fonds dans la société Ringuet puisque l'acte de création de Ringuet Père et fils stipulait qu'une partie de son apport provenait du « versement de fonds antérieurement faits par lui dans ledit commerce ». Que Julien Ringuet décède ou que la société en vienne à son expiration, la maison Ringuet Père et fils devait dans tous les cas échoir à Auguste-Émile. L'acte de société prévoyait ainsi à l'article 13 qu'« à l'expiration de la société, tout ce qui composera l'avoir de la société, ensemble l'achalandage de la maison de commerce, deviendra la propriété du Sieur Ringuet, fils » ; de même, l'article 16 stipulait que « dans le cas du décès de M. Ringuet, père, avant l'expiration de la société, celle-ci sera dissoute et tout ce qui la composera deviendra la propriété du sieur Ringuet, fils ». Quand Julien Ringuet décède le 8 avril 1839, quelques mois avant la date de la dissolution de la société prévue au 1^{er} juillet 1839, il laisse à sa veuve et à son fils adoptif l'ensemble de ses biens. Dans son testament olographe en date du 25 juin 1837, il déclare :

Je donne et lègue à dame Jarry, ma femme et mère de mon fils adoptif, Emile Leprince, la totalité des biens meubles et immeubles que je laisserai au jour de mon décès pour, par la dite dame, en jouir en usufruit seulement sa vie durant, et à partir du jour de mon décès et à la charge par la dite dame de faire et servir à demoiselle Amable Ringuet, ma sœur, une rente annuelle et viagère de quinze cents francs, payable par quartier et d'avance à partir du jour de mon décès, à cet effet j'institue la dite demoiselle ma légataire particulière et j'entends que dans le cas de survie de la dite demoiselle à ma femme la dite rente lui soit servie par M. Emile Ringuet, mon fils adoptif, et qu'au lieu de quinze cents francs elle soit portée à deux mille francs⁴³. J'institue pour mon exécuteur testamentaire M. Emile Ringuet, mon fils adoptif, qui, j'espère, voudra bien me donner cette dernière preuve d'amitié⁴⁴.

Jeanne Jarry reçoit la totalité des biens de Julien, dont l'estimation est portée à 3 670 fr. Auguste-Émile, alors âgé de 38 ans, devient le directeur de la maison d'ameublement. La description du dernier inventaire commercial, réalisé à la mort de Julien en 1839, contenue dans son inventaire après-décès, donne un aperçu de l'état des fonds et du stock au moment où Auguste-Émile en devient l'unique directeur⁴⁵. Il y a ainsi en avril 1839 dans les magasins de la maison des meubles et des marchandises pour une valeur de 76 337,85 fr., ce qui représente une somme considérable. Le stock se composait également de marchandises en consignation pour une valeur de 1 330 fr. et de marchandises à loyer, c'est-à-dire en location, pour une valeur de 6 512,25 fr. Outre ces meubles et marchandises déjà confectionnés, Auguste-Émile conserve également toutes les matières premières, sans que l'on puisse en estimer la valeur.

La spécificité de ces maisons de décoration et d'ameublement réside également dans l'originalité des modèles qu'elles proposent à leurs clients, modèles dont Auguste-Émile hérite probablement. De nombreux dessins et modèles composaient le fonds des ateliers et permettaient de garder la trace d'anciennes commandes, de montrer aux clients les possibilités d'acquisitions, mais surtout d'avoir au sein des ateliers des répertoires de modèles et d'ornements. L'inventaire effectué en 1839 mentionne ainsi des « modèles en bronze » pour une valeur de 500 fr. : il pouvait s'agir de modèles pour de petites sculptures ou pour des bronzes d'ameublement, qui seront de plus en plus

⁴³ Cette clause du testament ne sera jamais observée puisque Amable Ringuet décède à Paris le 6 juin 1838, un an avant son frère. (Archives de Paris, V3E/D 1287, État civil reconstitué, décès d'Amable Julienne Ringuet).

⁴⁴ A. N. Paris, MC/ET/LXXXIII/847, Dépôt judiciaire du testament de M. Ringuet, 13 avril 1839.

⁴⁵ A. N. Paris, MC/ET/LXXXIII/847, Inventaire après le décès de M. Ringuet, 18 avril 1839.

copiés voire surmoulés sur des modèles anciens au fur et à mesure de l'avancée dans le siècle⁴⁶. Auguste-Émile garde donc les marchandises, les modèles mais également probablement la clientèle et les fournisseurs de la maison Ringuet Père et fils. Sous sa direction, la maison va prendre une ampleur nouvelle et Auguste-Émile n'aura de cesse de développer sa maison de commerce.

D'emblée, il effectue des changements de grande ampleur. Malheureusement, nous ne conservons pas l'acte de la nouvelle société qui se forme alors, et nous ne savons pas quels changements affectent les statuts de la nouvellement formée maison Ringuet-Leprince. Le choix de cette raison sociale, que l'on retrouve dès l'année 1841 dans l'annuaire du commerce mais qui a sans doute été utilisée dès l'année précédente⁴⁷, pose la question du nom de famille qu'employait Auguste-Émile. Né Leprince, il ajoute le nom de famille « Ringuet » au moment de son adoption en mai 1831. Durant toute la décennie 1830 et encore au début des années 1840, il utilise conjointement les deux formes « Leprince-Ringuet » et « Ringuet-Leprince ». Ainsi, lors de son mariage en 1835 avec Marie-Félicité Marcotte, il signe « A.E. Leprince-Ringuet⁴⁸ », alors qu'il signe « Ringuet-Leprince » lors de l'inventaire après-décès de sa mère en septembre 1842⁴⁹ (annexes, p. 190). Par la suite, c'est la forme « Leprince-Ringuet » qu'il emploie jusqu'à la fin de sa vie, et c'est sous ce nom que tous ses descendants sont connus. Cette curieuse inversion peut néanmoins s'expliquer par le fait que, adopté à un âge déjà avancé, Auguste-Émile préféra mettre en avant son nom de naissance, mais que pour d'évidentes raisons commerciales, l'usage de Ringuet en premier lieu lui permettait d'associer plus facilement son nom avec le commerce dont il était le directeur.

La maison Ringuet-Leprince était donc née, et Auguste-Émile décide d'un nouveau déménagement. La maison Ringuet-Leprince s'installe dès 1839 au numéro 7 de la rue Caumartin : comme à la précédente adresse, les ateliers, les magasins, la boutique et les lieux d'habitation sont localisés au même endroit⁵⁰ (fig. 16). La parcelle s'organise autour de deux grandes cours qui desservaient probablement une partie des ateliers et des magasins d'entrepôts. Les espaces de vente, sur la rue, ont doublé de surface, ce qui n'est sans doute pas sans lien avec une diversification des productions. Un bail passé plus d'une dizaine d'années plus tard, en 1853, apporte un éclairage sur

⁴⁶ *Op. cit.*, Camille Mestdagh, 2010, « Les maîtres-modèles », pp. 57-60.

⁴⁷ *Annuaire général du commerce, de l'industrie, de la magistrature et de l'administration : ou Almanach des 500 000 adresses*, Paris, Firmin Didot Frères, 1841.

⁴⁸ A. N. Paris, MC/ET/LXXXIII/831, Mariage entre M. Ringuet et M^{lle} Marcotte, 17 septembre 1835.

⁴⁹ A. N. Paris, MC/ET/LXXXIII/861, Inventaire après le décès de Madame veuve Ringuet, 7 septembre 1842.

⁵⁰ A. N. Pierrefitte-sur-Seine, F³¹74/29, Atlas Vasserot, plan de Paris, 3^e quartier, Place Vendôme, îlot n° 6, 1/666.

la configuration des lieux⁵¹ : la partie gauche est alors occupée par un marchand de vins et liqueurs, mais nous ne savons pas si en 1839 la maison Ringuet-Leprince jouissait de l'ensemble de l'espace sur la rue. Il y a également quatre caves, sans doute dédiées au stockage de matières premières, l'absence d'éclairage excluant d'y installer les ateliers. Le corps de bâtiment entre les deux cours est occupé au rez-de-chaussée par une remise, tandis que l'aile de gauche en retour abrite un petit appartement « composé de trois pièces de plein-pied avec cabinets ». Le reste de l'immeuble abrite d'autres logements, dont « un grand appartement au premier étage sur la rue » où vivait probablement le couple Ringuet-Leprince.

La maison Ringuet-Leprince ne se limitait néanmoins pas qu'au numéro 7 de la rue Caumartin : une partie des meubles était en effet confectionnée dans des ateliers externes, situés à Paris non loin du magasin principal. L'un des entêtes commerciaux de la maison Ringuet-Leprince, utilisé à partir de 1843⁵², mentionne en effet que « Les ateliers d'ébénisterie et de menuiserie en sièges sont rue de Paradis Poiss^{re} N° 52⁵³ » (fig. 9). La délocalisation d'une partie des ateliers permettait à Auguste-Émile de proposer une plus large gamme de produits à ses clients. Le *Rapport du jury central* de l'Exposition des produits de l'industrie française de 1844, à laquelle participe la maison Ringuet-Leprince, nous indique que « M. Ringuet-Leprince [est] ébéniste, menuisier en fauteuils, et plus que tout cela, tapissier fort habile⁵⁴ ». Les ateliers de la rue Caumartin devaient accueillir les ateliers de tapisserie, tandis que les bâtis des meubles, comme indiqué par les entêtes commerciaux, étaient réalisés dans les ateliers externes rue de Paradis-Poissonnière. La maison Ringuet Père et fils ne possédait probablement pas d'ateliers externes puisqu'aucun document avant 1843 n'en fait mention, ni le papier à entête, ni l'acte de société ou l'inventaire après-décès : en toute logique, ces ateliers ont donc été acquis par Auguste-Émile après la mort de Julien Ringuet.

Dès 1839, une première version de ce papier à entête avait été utilisée, ne mentionnant pas l'existence de ces ateliers, sans que les deux ne diffèrent grandement. Très sobre, l'entête donne d'emblée toutes les informations relatives au commerce. Au-dessus de tout, en lettres gothiques, la mention « ANCIENNE MAISON RINGUET / Ci-devant rue Neuve des Petits-Champs, N° 36 /

⁵¹ A. N. Paris, MC/DC/C1/2, Titres de propriété d'une maison à Paris rue Caumartin n° 7, Bail à M. Roudillon, 31 mars 1853.

⁵² L'utilisation la plus ancienne de ce nouveau papier à entête employé par la maison Ringuet-Leprince apparaît pour la première fois sur des mémoires de paiement envoyés à la Liste civile de Louis-Philippe en avril et juin 1843. (A. N. Pierrefitte-sur-Seine, O42111, Intendance générale de la Liste civile - 1843 : mandats de paiement n° 9 564 et n° 9 318).

⁵³ Il s'agit de la rue de Paradis-Poissonnière, actuelle rue de Paradis dans le X^e arrondissement de Paris.

⁵⁴ *Exposition des produits de l'industrie française en 1844, Rapport du jury central*, Paris, Imprimerie Fain et Thunot, 1844, vol. III, p. 90.

Actuellement N° 7, R. Caumartin » inscrit la maison Ringuet-Leprince dans une forme de continuité qui lui permet de conserver tout le prestige et toute la reconnaissance déjà associés à l'ancienne raison sociale. En dessous se trouve la raison sociale de la maison : « Fabrique & Magasins d'Ameublement / de / RINGUET-LEPRINCE ».

La première version des entêtes commerciaux, utilisée à partir de la formation de la société Ringuet-Leprince vers 1839 et jusque vers 1843, mentionne dans un médaillon à gauche les spécialités de la maison : l'on note ainsi l'enrichissement des productions « Ebénisterie, Sièges, Etoffes, Bronzes, Glaces, Coucher &^{ci} » ; dans le médaillon de droite, il est fait mention de l'obtention d'une « Médaille à l'Exposition de 1839 », sur laquelle nous reviendrons plus tard.

La seconde version reste très similaire dans sa partie centrale où est déclinée l'identité de la société. La seule différence consiste en l'ajout de la mention, en partie inférieure de l'entête, de « Tapissier-Ebéniste du Roi ». Le contenu du médaillon de gauche a été modifié pour y faire figurer l'adresse des ateliers d'ébénisterie et de menuiserie, et tout autour, en lettres capitales, sont déclinées les spécialités de la maison dont la diversification est de nouveau à noter : « Ébénisterie, Sièges, Glaces, Tapis, Couchers. » et la liste se poursuit autour du médaillon de droite : « Étoffes, Tentures, Bronzes, Pendules, Éclairage ».

La chronologie de l'utilisation de ces papiers est cependant à prendre avec précaution, puisque certaines mentions manuscrites rajoutées sur les entêtes empêchent certaines affirmations. Ainsi, si la mention imprimée « Tapissier-Ebéniste du Roi » apparaît aux alentours de l'année 1843, on retrouve cette même mention manuscrite sur un entête de 1842 (fig. 8). Ce qui est néanmoins certain, c'est que la maison Ringuet-Leprince était en effet l'un des fournisseurs brevetés du Garde-Meuble royal sous la Monarchie de Juillet, ce que n'a jamais été la maison Ringuet Père et fils. Auguste-Émile a cherché à trouver des débouchés auprès du Garde-Meuble, s'assurant d'obtenir des commandes prestigieuses lui permettant de s'accréditer auprès d'une clientèle aristocratique et bourgeoise. En juin 1839, il demande à l'administration du Garde-Meuble que lui soient achetés « des articles d'ébénisterie qu'il a placés cette année à l'exposition⁵⁵ ». Cette lettre, pourtant restée sans réponse, poussa peut-être Louis-Philippe à acheter à cette exposition un prie-Dieu exposé par la maison Ringuet Père et fils. C'est sans doute ce premier achat qui fit connaître Ringuet-Leprince auprès du Garde-Meuble, lui permettant d'obtenir le titre prestigieux de fournisseur breveté du Roi. La quête de commandes officielles d'Auguste-Émile se poursuit les années suivantes. Le 19 juillet 1842, l'administration du Garde-Meuble reçoit de sa part une lettre pour une « Demande de

⁵⁵ A. N. Pierrefitte-sur-Seine, AJ¹⁹549, Correspondance du Garde-Meuble de la Couronne (1837 à 1840), lettre n° 3079 (juin 1839).

travaux » et dont le résumé indique qu' « Il demande à participer aux travaux qu'on exécute à Dreux⁵⁶ ». Les travaux de rénovation et d'agrandissement, entamés à partir de 1839 par Louis-Philippe, se poursuivent en effet à la chapelle royale de Dreux, la nécropole de la famille d'Orléans, sous la direction de l'architecte Pierre-Bernard Lefranc. Outre la Manufacture Royale de Sèvres qui fournit les vitraux, de nombreux sculpteurs et ornemanistes travaillent au décor de cette chapelle néo-gothique : Charles-François Nanteuil et Charles-Émile Seurre, mais également Louis-Léopold Chambard et Jean-Marie Bonnassieux qui livrent les tympanes du transept ; l'atelier de Michel Liénard produit toute la sculpture décorative intérieure et extérieure, ainsi que les nouvelles portes en chêne⁵⁷. Les travaux sur lesquels la maison Ringuet-Leprince aurait pu travailler restent très hypothétiques, dans la mesure où la sculpture ne semble pas avoir été l'une de ses spécialités. La lettre adressée au Garde-Meuble n'étant pas conservée, il n'est pas possible de connaître les services que proposait Auguste-Émile, mais sans doute offrait-il de livrer du mobilier ou des luminaires. Cette demande, même si elle resta infructueuse, témoigne néanmoins des efforts poursuivis par Auguste-Émile pour développer sa maison d'ameublement, et de sa connaissance des grands chantiers contemporains.

Le 26 octobre 1843, une autre sollicitation témoigne de ses ambitions pour sa maison puisque « il demande des travaux de sa spécialité soit en meuble soit en ébénisterie⁵⁸ ». L'année 1843 a pourtant été ponctuée de nombreuses livraisons au Garde-Meuble : il effectue sept livraisons entre les mois d'avril et juin 1843, regroupées en deux mémoires de paiement⁵⁹, puis, après l'envoi de cette lettre, quatre autres commandes lui sont passées entre octobre et décembre de la même

⁵⁶ A. N. Pierrefitte-sur-Seine, AJ¹⁹550, Correspondance du Garde-Meuble de la Couronne (1840 à 1845), lettre n° 6801 (19 juillet 1842)

⁵⁷ Jean Lelièvre, *Dreux, la chapelle royale*, sans éditeur, sans date, 30 p.

⁵⁸ A. N. Pierrefitte-sur-Seine, AJ¹⁹550, Correspondance du Garde-Meuble de la Couronne (1840 à 1845), lettre n° 7863 (26 octobre 1843).

⁵⁹ A. N. Pierrefitte-sur-Seine, O⁴2111, Intendance générale de la Liste civile - 1843 : mandat de paiement n° 9 564, « Fourniture de fauteuils, chaises, housses, en avril 1843, pour les Magasins du Mobilier de la Couronne » ; mandat de paiement n° 9 318, « Fourniture d'un bureau plat, à gradins en ébène, style Renaissance, en juin 1843, pour le service de l'Intendance Générale ». O⁴2112, Intendance générale de la Liste civile - 1843 : mandat de paiement n° 10 552, « Fourniture de console en bois de poirier en 1843 pour la Chapelle de Notre-Dame-de-la-Compassion » ; mandat de paiement n° 10 348, « Fourniture d'une toilette en acajou en avril 1843 pour le Palais de l'Élysée » ; mandat de paiement n° 10 384, « Fourniture de meubles, housses en mai 1843 pour le Palais de Saint-Cloud ».

année⁶⁰. La position officielle que lui confèrent ces livraisons au Garde-Meuble permet à la maison Ringuet-Leprince de gagner en reconnaissance ; un autre facteur d'expansion de la maison a été, dès 1839, sa participation aux expositions des produits de l'industrie française.

b. La participation aux expositions des produits de l'industrie française

- *L'exposition des produits de l'industrie française de 1839 : des débuts remarquables pour la maison Ringuet Père & fils*

Si l'année 1839 est marquée par le décès de Julien Ringuet, elle marque également un tournant décisif pour la maison Ringuet Père et fils. Sa première participation à une Exposition des produits de l'industrie française, dont l'année 1839 marque la neuvième édition, se voit en effet récompensée d'une médaille de bronze.

Depuis la précédente Exposition en 1834, le nombre de participants a considérablement augmenté puisque l'exposition de 1839 rassemble 3 381 exposants, dont 2 047 sont originaires du département de la Seine⁶¹. Dans sa circulaire à l'attention des préfets des départements, datée du 9 octobre 1838 et préalable à l'organisation de cette manifestation, le ministre des Travaux Publics, de l'Agriculture et du Commerce, Martin du Nord, déclare que depuis la dernière Exposition des Produits de l'Industrie française, quelques départements ont eux-mêmes organisé des expositions similaires afin de « provoquer l'émulation des fabricants⁶² ». Parmi les artisans récompensés, seul l'un d'entre eux n'est pas établi à Paris : il s'agit de Kugel, ébéniste à Nancy, qui reçoit une médaille de bronze, « en témoignage de ce premier succès en ébénisterie obtenu par l'industrie départementale⁶³ ». Paris, capitale du luxe, était donc bien le centre le plus réputé en matière d'ébénisterie sous la Monarchie de Juillet.

L'Exposition se tient entre le 1^{er} mai et le 31 juillet suivant. Les bâtiments provisoires édifiés par l'architecte Louis Moreau au grand carré des Champs-Élysées sont gigantesques et s'étendent

⁶⁰ A. N. Pierrefitte-sur-Seine, O42115, Intendance générale de la Liste civile - 1843 : mandat de paiement n° 12234, « Fourniture d'étagères en décembre 1843, pour le Palais des Tuileries » ; mandat de paiement n° 12238, « Fourniture d'une étagère en palissandre en décembre 1843, pour le service de l'hôtel de l'Intendance Générale » ; mandat de paiement n° 12402, « Fourniture d'une table de toilette en 1843 pour le Palais des Tuileries » ; mandat n° 12453, « Fourniture de table pour toilette pendant le 3^e trimestre 1843, pour le Palais de Saint-Cloud ».

⁶¹ *Exposition des produits de l'industrie française en 1839. Rapport du jury central*, Paris, L. Bouchard-Huzard, 1839, vol. I, p. V.

⁶² *Ibid.*, vol. I, pp. IX-X.

⁶³ *Ibid.*, vol. III, p. 183.

sur une superficie totale de 16 500 m² (contre 14 288 m² en 1834)⁶⁴. Une grande galerie, implantée parallèlement à l'avenue des Champs-Élysées, faisait office de façade principale. Elle desservait perpendiculairement plusieurs grandes salles chacune longue de soixante-neuf mètres et large de vingt-six mètres⁶⁵. Malgré cette immense superficie, le nombre d'emplacements n'est pas suffisant pour tous les exposants, et une autre salle doit être édiflée à la hâte. Au sein de ces différents espaces, nous ne savons cependant pas à quel emplacement exact les produits relevant de l'ébénisterie ont été présentés. Trente récompenses sont distribuées aux exposants de la section ébénisterie et tableterie, mais nous ne savons pas quel était le nombre total de participants, faute de liste exhaustive.

Nous connaissons en revanche le nombre de jurys, qui se composait cette année-là de quarante-trois membres⁶⁶, répartis selon les traditionnelles huit commissions, dont la commission des Beaux-Arts à laquelle appartient la section VI consacrée aux produits de l'ébénisterie et de la tableterie. Toutefois, en raison du nombre croissant d'exposants, le jury décide pour l'édition de 1839 de nommer plusieurs rapporteurs au sein des différentes commissions afin qu'un rapport soit soumis aux délibérations du jury central⁶⁷. Pour la section VI, le rapporteur était Adolphe Blanqui, membre de l'Institut et professeur au Conservatoire des Arts et Métiers. Son rapport est un précieux témoignage des grandes tendances de l'ébénisterie parisienne. Il commence ainsi ses considérations générales en remarquant que « L'ébéniste a fait des progrès notables depuis l'exposition de 1834. On remarque avec satisfaction, cette année, un commencement de retour au bon goût, une recherche plus sévère de l'art, des soins plus attentifs dans les détails d'exécution⁶⁸ ». Il remarque également que « l'acajou a cessé d'être le bois dominant [...] [et que] le palissandre et l'ébène sont les bois le plus en faveur, à cause de leur teinte sombre et unie qui fait mieux ressortir les incrustations⁶⁹ ». En cela, la maison Ringuet Père et fils s'inscrit parfaitement dans les grandes tendances de la période, puisqu'elle expose un meuble en ébène incrusté, probablement de filets métalliques.

Blanqui relate également que « l'exposition de cette année peut se diviser, en ce qui concerne l'ébénisterie, en deux grandes catégories, celle qui comprend les meubles de luxe et celle

⁶⁴ Anne Dion-Tenenbaum, « 1839, L'Exposition des Produits de l'Industrie », dans *Un âge d'or des arts décoratifs, 1814-1848*, Paris, Édition de la Réunion des musées nationaux, 1991, p. 338.

⁶⁵ *Op. cit.*, *Rapport du jury central*, 1839, vol. I, p. XXXVI.

⁶⁶ *Ibid.*, vol. I, pp. XXII-XXVI.

⁶⁷ *Ibid.*, vol. I, p. XXVIII.

⁶⁸ *Ibid.*, vol. III, pp. 173-174.

⁶⁹ *Ibid.*, vol. III, p. 176.

des meubles de consommation courante⁷⁰ ». Sans connaissance plus poussée des produits exposés par la maison Ringuet Père et fils, il n'est pas possible de savoir dans laquelle de ces deux grandes catégories l'exposition de la maison peut être classée. La description de leur stand dans le *Rapport du jury central* peut néanmoins donner quelques indices :

MM. RINGUET père et fils, à Paris, rue
Neuve-des-Petits-Champs, 36.

MM. Ringuet père et fils se distinguent par la hardiesse d'exécution d'un meuble en ébène incrusté et orné dans le goût dominant de la renaissance, qui annonce chez ce fabricant une habileté capable de suffire à des travaux plus sérieux et plus étendus. Le jury leur décerne une médaille de bronze.⁷¹

La description du meuble le plus remarqué de l'exposition de MM. Ringuet père et fils permet d'imaginer un meuble précieux, extrêmement travaillé et « incrusté ». Il y avait également probablement un décor de bronzes dorés, puisque le *Journal des débats politiques et littéraires* du 20 juin 1839 précise la description du rapport officiel en nous indiquant que « M. Ringuet a exposé un dressoir en ébène et en or⁷² ». Le meuble exposé par Ringuet Père et fils relève donc bien de la catégorie des meubles de luxe décrite par Blanqui. Cette affirmation nous est confirmée par une liste de participants à l'exposition parue dans le même journal du 29 juin 1839 : « Ringuet, père et fils, à Paris, meubles de luxe de divers styles⁷³ ». Cette indication nous apprend également que le stand de la maison Ringuet comprenait d'autres meubles que celui décrit dans le Rapport du jury central, et que ceux-ci étaient de « divers styles ». Il y avait donc un meuble de style Renaissance, mais Ringuet pouvait peut-être également exposer des meubles néo-Bouille, dont la marqueterie connaît en 1839 un retour en grâce sans précédent depuis le XVIII^e siècle. Blanqui remarque ainsi que « Les nombreuses incrustations dont les imitateurs des meubles de boule [*sic*] ont couvert leurs produits témoignent des efforts qu'il ont fait pour appliquer à l'ébénisterie ce procédé tombé en désuétude⁷⁴ ». Outre la marqueterie d'écaille et de métal, les exposants de 1839 remettent à l'honneur la Renaissance, comme le regrette Adolphe Blanqui : « Les vieux buffets, les vieux

⁷⁰ *Ibid.*, vol. III, p. 175.

⁷¹ *Ibid.*, vol. III, p. 184.

⁷² *Journal des débats politiques et littéraires*, 20 juin 1839.

⁷³ *Journal des débats politiques et littéraires*, 29 juin 1839.

⁷⁴ *Op. cit.*, *Rapport du jury central*, 1839, vol. III, p. 174.

bahuts de nos aïeux, reparaissent rajeunis par la main de nos artistes, dont la modestie nous afflige, puisqu'ils s'abstiennent d'innover⁷⁵ ».

Ce style néo-Renaissance était timidement apparu dès l'Exposition des produits de l'industrie de 1834, notamment dans la section des tapis en la personne de Henri Chenavard⁷⁶. En 1834, le seul exposant à sacrifier à ce style dans la section ébénisterie est Bellangé, qui, d'après le rapport du jury, « paraît s'être proposé de reproduire le style des meubles du XVI^e siècle⁷⁷ ». La mode de la Renaissance s'est largement affirmée dans le mobilier à l'Exposition de 1839 : Bellangé présente un buffet destiné à contenir le surtout du duc d'Orléans, Barbier une bibliothèque achetée par Louis-Philippe, ou encore Grohé avec « un dressoir de salon dans le style de la renaissance⁷⁸ ». Les grandes tendances du mobilier s'inspirant de la Renaissance sont ainsi posées, avec aux premiers chefs l'importance du bois sculpté et le retour de la polychromie dans le mobilier.

Le meuble Renaissance exposé par la maison Ringuet Père et fils, un dressoir en ébène incrusté et rehaussé de bronzes dorés, s'inscrit donc parfaitement dans les créations néo-Renaissances des années 1830 et 1840. Outre le goût pour la sculpture et la polychromie, les débuts du style néo-Renaissance se caractérisent également par des décors de bronzes dorés dont l'éclat rehausse la couleur sombre des bois utilisés : les frères Grohé présentent à l'Exposition des produits de l'industrie de 1844 un meuble musée en ébène cantonné de statuettes en bronze doré⁷⁹. Les incrustations du meuble de Ringuet devaient également apporter des touches de couleur qui animaient la surface du meuble et qui se détachaient sur le noir de l'ébène : aucune mention n'est faite sur la nature de ces incrustations, mais les ébénistes du XIX^e siècle se sont plu à utiliser des matériaux variés, comme des marbres colorés, des pierres dures, de l'ivoire ou diverses pâtes teintées. Ce goût pour les styles du passé participe d'un phénomène plus large, celui des ameublements historicistes : au même moment, les châteaux de Pau et de Fontainebleau sont remeublés dans un style néo-Renaissance mêlant mobilier contemporain et artefacts d'époque⁸⁰.

⁷⁵ *Ibid.*, vol. III, p. 175.

⁷⁶ Anne Dion, « Le mobilier néo-Renaissance en France au XIX^e siècle », pp. 66-76, in *Parures d'Or et de Pourpre, le mobilier à la cour des Valois*, Paris, Somogy Éditions d'art, 2002, p. 67.

⁷⁷ Charles Dupin, *Rapport du jury central sur les produits de l'industrie française exposés en 1834*, Paris, Imprimerie royale, 1836, vol. II, p. 410.

⁷⁸ *Op. cit.*, *Rapport du jury central*, 1839, vol. III, p. 181.

⁷⁹ Agnès Bos, Audrey Gay-Mazuel, « Bois sculpté et polychromie : retrouver les lignes et les couleurs du mobilier de la Renaissance », pp. 160-165, dans *Revivals, L'historicisme dans les arts décoratifs français au XIX^e siècle*, Paris, Musée du Louvre, MAD, 2020, p. 162.

⁸⁰ Sur les ameublements historicistes des châteaux de Pau et de Fontainebleau, voir le chapitre 4 de Mathieu Caron, *Du Palais au Musée, Le Garde-Meuble et l'invention du mobilier historique au XIX^e siècle*, Dijon, Fatou, Paris, Mobilier national, 2021, pp. 217-230.

Les achats effectués par la famille royale à l'Exposition des produits de l'industrie de 1839 confirment également l'engouement pour cette période. Le roi et sa famille inaugurent l'exposition en compagnie du ministre du Commerce et de l'Agriculture et des membres du jury central, le 30 avril 1839, la veille de l'ouverture officielle de l'exposition au public⁸¹. Par la suite, le souverain et sa famille, comme à leur habitude, se rendent plusieurs fois à l'exposition, n'hésitant pas à s'entretenir avec les exposants : le roi Louis-Philippe fait plus de dix visites et le duc d'Orléans plus de vingt⁸². Les membres de la famille royale font plusieurs achats, soit sur leurs fonds propres, soit par le Garde-Meuble, afin de meubler et décorer leurs appartements. Ainsi, le Mobilier de la Couronne achète à la maison Ringuet Père et fils un prie-Dieu en ébène⁸³. Auguste-Émile avait envoyé en juin 1839, en pleine exposition, une lettre demandant à ce que des achats lui soient effectués, mais il est difficile de mesurer le poids de cette demande dans la décision de cet achat⁸⁴. Un mémoire de paiement est néanmoins fourni à la Liste civile le 20 septembre 1839, pour « un prie Dieu en bois d'ébène et poirier sculpté orné de bronzes dorés or moulu, couvert en velours de soie cramoisy [*sic*], avec tresse et frange or demi fin pour le prix de mille francs⁸⁵ ». Ce prie-Dieu a été acheté à un prix extrêmement élevé qui laisse présager d'un meuble de grand luxe, probablement un objet unique réalisé spécialement pour l'exposition. La description du mandat de paiement ne mentionne pas de style, mais nous avançons l'hypothèse que ce prie-Dieu était de style néo-Renaissance. En effet, les matériaux (ébène, poirier noirci et bronze doré) sont les mêmes que le dressoir décrit dans le rapport du jury, mais également qu'un fauteuil néo-Renaissance ayant été très certainement exposé par la maison Ringuet Père et fils à cette Exposition des produits de l'industrie. Ce fauteuil est certainement le fauteuil conservé au MAD (fig. 20). Auguste-Émile aurait donc pu présenter un ensemble de style Renaissance, formé au moins d'un dressoir, d'un prie-Dieu et d'un fauteuil, le tout en ébène sculpté et à décor de bronzes dorés, typique des années 1830.

Le fauteuil du MAD peut être associé à l'exposition de 1839 pour plusieurs raisons. Tout d'abord, il est estampillé à l'arrière des montants du dossier « RINGUET / PARIS. » et « RINGUET / A PARIS ». Ensuite, nous savons que le duc d'Orléans effectue de nombreux achats à cette exposition,

⁸¹ *Op. cit.*, *Rapport du jury central*, 1839, vol. I, p. XXIX.

⁸² *Op. cit.*, Anne Dion-Tenenbaum, *Un âge d'or des arts décoratifs, 1815-1848*, 1991, p. 339.

⁸³ A. N. Pierrefitte-sur-Seine, AJ¹⁹⁹⁵, Répertoire du Garde-Meuble, budget (1834-1839), exposition des produits de l'industrie de 1839, n° 77.

⁸⁴ A. N. Pierrefitte-sur-Seine, AJ¹⁹⁵⁴⁹, Correspondance du Garde-Meuble de la Couronne (1837 à 1840), lettre n° 3079 (juin 1839)

⁸⁵ A. N. Pierrefitte-sur-Seine, O⁴¹⁸⁵⁰, Intendance générale de la Liste civile - 1839 : mandat de paiement n° 4838, « Prix d'un prie-Dieu acheté par le Roi à l'exposition des Produits de l'Industrie ».

notamment des objets et meubles néo-Renaissance⁸⁶, auprès de marchands et de fabricants, comme une table en palissandre et bronzes dorés chez les ébénistes Grohé Frères pour 3 000 fr.⁸⁷ ou un ensemble décoratif formé d'une pendule, de deux flambeaux et d'une coupe chez le bronzier Thomire⁸⁸. À la maison Ringuet Père et fils, il achète « un fauteuil style Renaissance, en bois noir sculpté, orné de bronzes dorés or moulu, couvert en tapisserie fond blanc lilas et or demi-fin, avec franges en giroline en soie à torsades » pour la somme de 900 fr.⁸⁹ Or, il s'avère que la tradition familiale du donateur de ce fauteuil, le baron Georges de Grandmaison, le fait remonter à Hélène de Mecklembourg-Schwerin (1814-1858), duchesse d'Orléans, épouse du duc. Dans une lettre du 11 décembre 1970, adressée à Madame Amic, conservatrice au MAD, il explique :

À la suite d'un partage de famille, je me suis trouvé propriétaire de divers meubles et notamment d'un fauteuil Louis Philippe en bois noir et bronze doré dans le goût de Chenavard. D'après une tradition familiale, il aurait été donné par la Duchesse d'Orléans à ma grand-mère la Maréchale Lobau.

J'en ai parlé à mon ami, Olivier LE FUEL en lui indiquant qu'en raison de son caractère très original il pourrait peut-être intéresser le Musée des Arts décoratifs. Il m'a entièrement approuvé et c'est pourquoi je me permets de vous écrire pour savoir si cela vous intéresserait que j'en fasse don à votre musée. Je l'ai amené à Paris et peut vous le montrer un jour où cela vous conviendrait⁹⁰.

La confusion qui fait de ce fauteuil un don de la reine Marie-Amélie à la Maréchale de Lobau, la dame d'honneur de sa bru la duchesse d'Orléans, provient de la lettre de remerciement de Monsieur François Mathey, conservateur en chef au MAD, en date du 10 février 1971 : « Madame Gasc, qui avait été empêchée jusqu'à présent, a pris livraison du fauteuil que vous avez bien voulu

⁸⁶ Sur la personnalité du duc d'Orléans, voir le catalogue de l'exposition *Le Mécénat du duc d'Orléans, 1830-1842*, exposition présentée à la mairie du XVII^e arrondissement de Paris de février à mars 1993 et à la mairie du XV^e arrondissement de Paris d'avril à mai 1993. Paris, Délégation à l'action artistique de la ville de Paris, 1993.

⁸⁷ A. N. Pierrefitte-sur-Seine, AP/300(I)/2419, Archives privées de la maison d'Orléans, Prince Ferdinand, duc d'Orléans (1810-1842), Dons et encouragements, 1839. Chez Grohé Frères, « ébénistes fabricants, brevetés de S.A.R. la Princesse Marie », il achète « une table de salon en bois de palissandre massif, montée sur un pied, du style de la Renaissance, ornée de sculptures, garnie de bronzes dorés et de sujets allégoriques, pour le prix convenu de trois mille francs ».

⁸⁸ *Idem*, AP/300(I)/2419. Chez Thomire, il achète : « une pendule à 2 enfans sur socle très riche d'ornements, style renaissance, bronze doré or blanc, moulu & vert (1000 F) / Deux vases style renaissance, bronze doré or blanc, moulu & vert (2000 F) / Deux flambeaux style renaissance bronze doré or blanc, moulu & vert (125 F) / Une coupe très riche style renaissance or blanc & moulu (600 F) ».

⁸⁹ *Idem*, AP/300(I)/2419.

⁹⁰ Paris, MAD, service acquisition-dépôt-inventaire, dossier Georges de Grandmaison. Je tiens tout particulièrement à remercier Alexandra Merieux pour m'avoir ouvert les portes de ce service.

donner au Musée et qui avait été offert par la Reine Amélie à votre Grand'Mère, la Maréchale Lobau⁹¹ ». Il avait néanmoins remarqué tout l'intérêt de ce fauteuil, puisqu'il continue : « Je viens de voir ce curieux document et je ne sais en effet ce qui l'emporte de son intérêt historique, sentimental, sociologique ou esthétique - tant il est caractéristique à tous ces égards. Il prendra donc une place exemplaire à l'intérieur de nos collections⁹² ». L'histoire de ce fauteuil semble donc être la suivante : exemplaire unique réalisé spécialement par la maison Ringuet Père et fils dans le but de démontrer la supériorité de sa maison, il est présenté à l'Exposition des produits de l'industrie française de 1839 (notons néanmoins que le rapport du jury central ne mentionne que le meuble de style Renaissance⁹³). Le fauteuil est acheté à titre privé par le duc d'Orléans, et sa femme, Hélène de Mecklembourg-Schwerin, en hérite probablement au décès de son époux en juillet 1842. À une date indéterminée mais avant 1858, date de son décès, elle offre le fauteuil à sa dame d'honneur Félicité-Caroline-Honorine d'Arberg de Valangin, maréchale comtesse de Lobau (vers 1790-1860), épouse de Georges Mouton (1770-1838), grands-parents du donateur⁹⁴, avant que ce dernier ne fasse don du fauteuil au musée en 1971. La méprise provient donc d'une confusion entre Marie-Amélie et la duchesse d'Orléans dans la lettre de remerciement du don. Le fauteuil porte au revers du dossier une plaquette en cuivre inscrite : « Donné par S.M. la REINE MARIE AMÉLIE à la Maréchale Comtesse de LOBAU », qui a probablement été apposée peu après son entrée au musée, inscrivant ainsi dans la tradition de ce fauteuil cet historique biaisé. En 1994, la restauration du fauteuil a permis de mettre en évidence que la garniture textile était d'origine, et que les teintes aujourd'hui passées étaient bien dans les tons blancs et mauves, en accord avec la description de la tapisserie « fond blanc et lilas ». Seuls quelques manques dans les parties sculptées en poirier noirci étaient à déplorer, et les franges, mauves à l'origine, ainsi que les torsades et les girolines d'or demi-fin, étaient devenues pulvérulentes⁹⁵. Tout semble donc confirmer que le fauteuil conservé par le MAD est bien celui acheté à la maison Ringuet Père et fils par le duc d'Orléans à l'Exposition des produits de l'industrie française de 1839. D'autres membres de la famille royale ont très probablement également acheté à titre privé des meubles exposés par Ringuet Père et fils, puisque la

⁹¹ *Idem.*

⁹² *Idem.*

⁹³ Op. cit., 1839, vol. III, p. 184.

⁹⁴ Voir l'arbre généalogique des descendants du comte et de la comtesse de Lobau. URL : <https://gw.geneanet.org/> [consulté le 10 juillet 2021].

⁹⁵ Paris, MAD, Dossier d'œuvre du fauteuil de la maison Ringuet (MAD 42922).

maison est listée parmi celles ayant fait l'objet d' « Acquisitions faites par la reine par LL. AA. RR. Mme la Duchesse d'Orléans, Mme Adélaïde et la Princesse Clémentine⁹⁶ ».

La première participation de la maison Ringuet Père et fils à la neuvième Exposition des produits de l'industrie française, pour laquelle elle obtient une médaille de bronze, est donc assez remarquée et lui permet d'obtenir une place de choix aux côtés de prestigieuses maisons d'ébénisterie et d'ameublement parisiennes. Cette participation résulte probablement de l'initiative d'Auguste-Émile, et la maison Ringuet-Leprince commence à figurer à partir de cette date-là parmi les fournisseurs réguliers du Garde-Meuble royal ; les entête commerciaux de la maison nous indiquent en effet qu'il obtient le titre de « Tapissier-ébéniste du roi ». Auguste-Émile avait sans doute compris l'importance des enjeux commerciaux que lui offraient ces expositions, et il réitère sa participation cinq ans plus tard, à l'Exposition des produits de l'industrie française de 1844.

- *L'exposition des produits de l'industrie française de 1844 : la confirmation sur la scène parisienne*

La dernière Exposition des produits de l'industrie française organisée sous la Monarchie de Juillet se déroule du 1^{er} mai au 30 juin 1844 également au grand carré des Champs-Élysées. La tâche d'édifier les bâtiments provisoires, le « Palais de l'industrie » est de nouveau confiée à l'architecte Louis Moreau, qui conçoit un bâtiment rectangulaire de cent mètres de largeur sur deux cents mètres de longueur, offrant une superficie totale de 20 000 m². La cour centrale était couverte en zinc et permettait d'exposer les machines à l'abri des intempéries, et était éclairée de manière zénithale grâce à de grands châssis vitrés. Au sein de tous ces espaces, l'ébénisterie prenait place dans l'angle nord-est des galeries avec les instruments de musique, la gravure, la librairie, la reliure, les stores, les papiers peints et les objets divers⁹⁷. L'inauguration de l'exposition a lieu le 4 mai en présence du roi et de sa famille, du ministre du Commerce et de tous les membres du jury central⁹⁸. Les visites de Louis-Philippe et de Marie-Amélie se poursuivent ensuite tous les lundis, parfois en compagnie de la duchesse d'Orléans et du comte de Paris, afin d' « honorer chacune des industries en particulier et encourager de leur suffrage éclairé, de leurs conseils bienveillants, de leur munificence, les exposants heureux de voir leurs efforts si favorablement accueillis et si bien

⁹⁶ *Journal des débats politiques et littéraires*, 29 juin 1839.

⁹⁷ *L'industrie : exposition des produits de l'industrie française en 1844*, Paris, L. Curmer, 1844, p. 20.

⁹⁸ *Exposition des produits de l'industrie française en 1844, Rapport du jury central*, Paris, Imprimerie Fain et Thunot, 1844, vol. I, p. XLI.

appréciés⁹⁹ ». Le 8 juin précédent, quelque huit cents exposants qui avaient reçu une ou plusieurs médailles lors des expositions de 1834 et 1839 sont invités à une fête donnée en leur honneur au palais de Versailles¹⁰⁰.

Par ailleurs, le système de distribution des récompenses a été légèrement modifié : auparavant, un exposant ne pouvait pas recevoir une récompense de même niveau d'une exposition à l'autre, il ne pouvait se borner qu'à de simples « rappels » de récompense. Dorénavant, « lorsque des progrès notables ont été faits par des industriels déjà récompensés, le jury, quand il n'a pas cru pouvoir les faire parvenir à une récompense supérieure, leur a accordé une nouvelle récompense du même ordre, qu'il a considérée comme une preuve d'estime supérieure au rappel¹⁰¹ ». C'est ainsi que la maison Ringuet-Leprince reçoit une nouvelle médaille de bronze, ce qui aurait été impossible sans cette modification du système de distribution des récompenses. Au total, pour l'exposition de 1844, 1 243 médailles ou nouvelles médailles sont décernées (126 médailles d'or, 428 d'argent et 689 de bronze)¹⁰². Le jury, composé de quarante-trois membres, se répartit encore selon les habituelles huit commissions. La maison Ringuet-Leprince concourt dans la section III ÉBÉNISTERIE, TABLETTERIE, EMPLOI DU BOIS, au sein de la commission VI consacrée aux Beaux-Arts, et le rapporteur de la section ébénisterie est M. Beudin.

Par rapport aux précédentes éditions des Expositions des produits de l'industrie française, la classification au sein de cette section III s'est enrichie de plusieurs sous-sections. La première et la plus importante de ces sous-sections, en nombre d'exposants, est l'« Ébénisterie moderne » de laquelle relève la maison Ringuet-Leprince. Les vingt-six récompenses accordées reviennent toutes à des exposants parisiens, ce qui confirme à nouveau l'importance de Paris dans l'ébénisterie sous la Monarchie de Juillet¹⁰³. Les autres sous-sections permettent de classer la production des exposants avec plus de précision : l'ébénisterie moderne ; les meubles d'imitation ou de curiosité ; les meubles en laque, imitation de Chine et du Japon ; l'ébénisterie en sièges ; les parquets ; la menuiserie appliquée à la construction ; les cadres, moulures, découpages et sciage du bois ; et enfin la miroiterie. La distinction entre l'ébénisterie moderne et les meubles d'imitation ou de curiosité reste néanmoins assez floue, et le rapport du jury officiel ne définit pas précisément les frontières

⁹⁹ *Ibid.*, vol. I, p. XLII.

¹⁰⁰ *Op. cit.*, *L'industrie*, Curmer, 1844, p. 231.

¹⁰¹ *Op. cit.*, *Rapport du jury central*, 1844, vol. I, p. LI.

¹⁰² Gustave Halphen, *Rapport sur l'exposition publique des Produits de l'industrie française de 1844*, Paris, Imprimerie Schneider et Langrand, 1845, p. 357.

¹⁰³ *Op. cit.*, *Rapport du jury central*, 1844, vol. III, pp. 79-99.

des deux catégories. Ainsi, le stand de la maison Ringuet-Leprince est-il classé au sein de l'ébénisterie moderne. Pourtant, comme nombre d'autres fabricants de cette catégorie, la majorité si ce n'est la totalité de ses meubles d'exposition trouve son inspiration dans les styles du passé. Le rapport du jury central nous indique qu'il exposait « un prie-Dieu en bois de rose et palissandre garni de velours et de satin, avec ornementation cuivre doré mat [...], une table de salon en ébène, style Louis XIV, très-richement ornée de marqueteries en écaille des Indes, argent, cuivre et ivoire gravé, un buffet en chêne bien composé, avec des sculptures attributs de chasse, d'un excellent travail, un grand cabinet et d'un fauteuil style Louis XIV, parfaitement coupé¹⁰⁴ » (annexes, p. 133). Seul un ouvrage mentionne, outre ces meubles d'exposition, la présence d'une console et d'un guéridon¹⁰⁵. Cet échantillon de la production de la maison Ringuet-Leprince est un précieux témoignage de la diversité des styles qui pouvait exister au sein d'une même maison d'ameublement, comme le relève Jean-Gabriel-Victor de Moléon : « Il serait difficile de trouver un assortiment plus varié de bronzes, de meubles, d'objets de luxe, de chinoïseries, etc., que ceux qu'a exposés M. Ringuet¹⁰⁶ ».

Le prie-Dieu, contrairement à celui exposé en 1839, n'est pas inspiré de la Renaissance, mais rappellerait « le goût dominant sous Louis XVI¹⁰⁷ » d'après Anatole Dauvergne et Désiré Guilmard (annexes, p. 134). Le bois de rose utilisé renvoie en effet au mobilier du XVIII^e siècle, dont l'esthétique reste encore décriée. Un critique de l'exposition commente ainsi que « Le bois de rose, l'amourette, expireront bientôt avec le genre rachitique et décrépît dont ils affadissent encore la fadeur¹⁰⁸ ». Beudin, dans le rapport du jury central, est moins critique à l'égard du XVIII^e siècle, puisque pour lui « Le siècle même de Louis XV peut offrir plus d'un modèle acceptable par le goût le plus susceptible ; mais, comme l'emploi n'en est pas sans danger, nous recommandons le choix intelligent et l'usage très-modéré aux fabricants¹⁰⁹ ». Guilmard indique que ce prie-Dieu s'accompagnait d'un fauteuil également de style Louis XVI, alors que le *Rapport du jury central* décrit le fauteuil comme étant de style Louis XIV. En l'absence de meubles conservés, ou à défaut de modèles gravés ou dessinés, il est difficile de savoir si cette confusion a pour origine le dessin

¹⁰⁴ *Ibid.*, vol. III, p. 90.

¹⁰⁵ *Op. cit.*, *L'industrie*, Curmer, 1844, p. 210.

¹⁰⁶ Jean-Gabriel-Victor de Moléon, *Musée industriel et artistique ou description complète de l'exposition des produits de l'industrie française faite en 1844*, Paris, Jules Renouard, 1844, vol. I, p. 334.

¹⁰⁷ Désiré Guilmard, Anatole Dauvergne, *Le Garde-Meuble, Album de l'exposition industrielle de 1844*, Paris, D. Guilmard, 1844, p. 9.

¹⁰⁸ *Le Constitutionnel*, n° 217, 4 août 1844.

¹⁰⁹ *Op. cit.*, *Rapport du jury central*, 1844, vol. III, pp. 100-101.

même des meubles de Ringuet-Leprince. Le goût pour le XVIII^e siècle, ce que les contemporains appellent alors « genre Pompadour » ou « genre Riesner », devient néanmoins de plus en plus courant, d'abord dans la céramique et l'orfèvrerie aux Expositions des produits de l'industrie de 1834 et de 1839, puis dans le mobilier à partir de 1844¹¹⁰. Outre celui de Ringuet-Leprince, le XVIII^e siècle gagne également les stands des ébénistes Grohé (médaille d'or) et Wassmus jeune (médaille d'argent). Guilnard et Dauvergne précisent la description du prie-Dieu de Ringuet-Leprince : « Le palissandre s'y marie assez heureusement au bois de rose, la porcelaine, tendre et veloutée, atténue l'éclat des ornements en or mat. Cependant si nous louons la bonne exécution du meuble et le mérite des peintures, copiées d'après des tableaux recommandables, nous serons plus circonspects à l'égard des guirlandes de fleurs qui se balancent à la face du prie-Dieu¹¹¹ ». La description du stand de Ringuet-Leprince dans le *Journal des débats* nous apprend que la plaque de porcelaine principale était peinte d'après l'*Assomption* de Nicolas Poussin¹¹². De nombreux exposants présentaient cette année des meubles à plaque de porcelaine, manifestation du retour en grâce du mobilier du XVIII^e siècle (un bonheur du jour en bois de rose à panneaux de porcelaine peinte Louis XVI chez Grohé Frères ou un bureau-toilette en bois de rose orné de médailles ovales et de panneaux en porcelaine chez Royer fils et Charmois). Dans l'étude d'Alain Gruber consacrée aux arts décoratifs du XIX^e siècle¹¹³, ce prie-Dieu a été identifié au prie-Dieu de la duchesse d'Aumale, actuellement conservé dans les collections du musée Condé de Chantilly¹¹⁴. Il s'agit d'un prie-Dieu néo-gothique, en noyer et palissandre massif plaqué et sculpté, orné d'une peinture à l'huile représentant une Vierge à l'Enfant d'après le célèbre tableau de Raphaël *La Madone Sixtine*, conservé à la Gemäldegalerie de Dresde. La description du prie-Dieu de Ringuet-Leprince ne correspond pas à celui de Chantilly, qu'Anne Forray-Carlier attribue aux frères Grohé¹¹⁵, ébénistes très appréciés du duc et de la duchesse d'Aumale.

¹¹⁰ Anne Dion-Tenenbaum, Audrey Gay-Mazuel, « Remplois, collections et réinterprétations : le goût pour le XVIII^e siècle au XIX^e siècle », pp. 58- 65, dans *Revivals, L'historicisme dans les arts décoratifs français au XIX^e siècle*, Paris, Musée du Louvre, MAD, 2020, p. 64.

¹¹¹ *Op. cit.*, Guilnard et Dauvergne, 1844, p. 9.

¹¹² *Journal des débats politiques et littéraires*, 28 juin 1844. « Un prie-dieu en bois de rose, orné de bronzes dorés et de plaques en porcelaine peinte, dont la principale représente l'*Assomption* d'après le Poussin, et un cabinet en ébène, attestent une grande habileté de la part de ce fabricant ». Deux tableaux de Nicolas Poussin représentant l'Assomption de la Vierge sont connus : l'un, vers 1630-1632, est conservé à la National Gallery of Art de Washington (États-Unis) ; l'autre tableau, probablement celui pris pour modèle, date de 1650 et est conservé au musée du Louvre.

¹¹³ Alain Gruber (dir.), *L'art décoratif en Europe, du Néoclassicisme à l'Art Déco*, Paris, Éditions Citadelles & Mazenod, 1994, p. 172.

¹¹⁴ Prie-Dieu, Château de Chantilly, musée Condé (OA 2226).

¹¹⁵ Anne Forray-Carlier, *Le mobilier du château de Chantilly*, Dijon, Faton, 2010, pp. 236-237.

Outre ce prie-Dieu orné de plaques de porcelaine peinte, la maison Ringuet-Leprince, d'après le *Rapport du jury central*, présente à l'exposition de 1844 un ensemble de style Louis XIV formé d'une table, d'un grand cabinet et d'un fauteuil¹¹⁶. Dauvergne et Guilmard, eux, ne mentionnent pas le cabinet (ils mentionnent en revanche une bibliothèque néo-Renaissance sur laquelle nous reviendrons plus loin), et ils associent le fauteuil avec le prie-Dieu. Toutes les sources concordent sur cette table et décrivent une table-bureau ou une table de salon en ébène et marqueterie Boulle avec des décors de bronzes dorés. Elle fait l'objet de nombreux éloges de la part des critiques : « Cette table nous semble préférable à la plupart de celles que nous avons décrites jusqu'ici, à cause de ses formes amples et larges, de son goût irréprochable et de son imitation intelligente¹¹⁷ ». Il s'agit d'un exemplaire unique dont la conception a dû nécessiter le recours d'un dessinateur, puisque des médaillons en ivoire sculpté ornaient la table, probablement au niveau de la ceinture, et figuraient des personnages illustres du règne de Louis XIV¹¹⁸. L'ivoire connaît d'ailleurs un grand engouement dans les années 1840¹¹⁹. L'iconographie de cette table a donc été pensée en parallèle du style employé pour réaliser ce meuble. La visée artistique de cette table témoigne de l'ampleur prise par la maison Ringuet-Leprince et de sa capacité à mener des projets savants mais également coûteux. Le fauteuil devait lui aussi être en ébène, ou bois noirci, et associer marqueterie Boulle et bronzes dorés.

La même démarche artistique se retrouve derrière la conception d'une grande bibliothèque en ébène et bronze doré, dont l'esthétique devait se rapprocher de celle de l'ensemble de style Renaissance présenté à l'Exposition des produits de l'industrie française de 1839. Guilmard et Dauvergne soulignent toute l'ingéniosité de ce meuble : « Nous aimons fort une bibliothèque, en bois d'ébène, avec appliques de cuivre doré, dans le goût de la renaissance. M. Ringuet a fait à ce meuble une addition heureuse, en plaçant aux côtés de la partie supérieure deux étagères garnies de miroirs ; cet espace, habituellement perdu, est là utilement employé ; les menus objets d'art peuvent très-bien accompagner les livres précieux, et cette innovation sera appréciée par beaucoup de

¹¹⁶ *Op. cit.*, *Rapport du jury central*, 1844, vol. III, p. 90. « Une table de salon en ébène, style Louis XIV, très-richement ornée de marqueteries en écaille des Indes, argent, cuivre et ivoire gravé » ; « Un grand cabinet et d'un fauteuil style Louis XIV, parfaitement coupé ».

¹¹⁷ *Op. cit.*, Guilmard et Dauvergne, 1844, p. 9.

¹¹⁸ Jules Burat, *Exposition de l'industrie française, année 1844 : description méthodique accompagnée d'un grand nombre de planches et de vignettes*, Paris, publié par Challamel éditeur, 1845, vol. II, p. 42. « M. Ringuet-Leprince a exposé une magnifique table de Boule [sic] où l'écaille des Indes, l'argent et le bronze doré ont habilement mis en œuvre. Le temps a manqué pour terminer les médaillons en ivoire où sont retracés les personnages qui ont illustré le siècle de Louis XIV, mais la pensée est suffisamment révélée. Un fauteuil, exécuté dans le même style et avec la même perfection, accompagne cette table ».

¹¹⁹ Isabelle Leroy-Jay Lemaistre, « La renaissance de l'ivoire », pp. 423-425, dans *Un âge d'or des arts décoratifs, 1814-1848*, Paris, Édition de la Réunion des musées nationaux, 1991.

personnes. Une jolie figure repose sur le fronton, terminé par la poivrière caractéristique du style de la renaissance¹²⁰ ». *L'Album* de Guilnard et Dauvergne est le seul ouvrage à s'arrêter sur cette bibliothèque ; on la retrouve mentionnée de façon très succincte chez d'autres commentateurs de l'exposition, comme étant un « cabinet d'ébène¹²¹ » ou un « buffet¹²² ». Ce grand meuble bibliothèque pourrait correspondre à un projet de Michel Liénard (1810-1870) conservé au MAD¹²³ (fig. 36). Il est difficile de savoir si Auguste-Émile aurait pu faire appel à Liénard pour ses projets de meubles d'exposition, dans la mesure où celui-ci travaillait déjà pour les frères Grohé pour cette même exposition¹²⁴. La description de la bibliothèque correspond néanmoins largement au projet dessiné ; en haut à droite, la mention « RLP » nous indique le destinataire de ce projet, Ringuet-Leprince. Le dessin est exécuté sur du papier calque, au crayon graphite, et des rehauts d'aquarelle indiquent les ornements à exécuter en bronze doré. Le projet proposé est celui d'une grande bibliothèque à deux corps : le corps inférieur s'ouvre par deux vantaux sculptés de rinceaux au centre desquels se trouve un masque féminin très similaire à celui du fauteuil de l'exposition de 1839. Le corps inférieur est encadré par deux pilastres cannelés qui supportent la ceinture supérieure, conçue à la manière d'un entablement, et dans laquelle se dissimulent des tiroirs que l'on devine grâce aux poignées de bronze. De part et d'autre du corps inférieur, deux niveaux d'étagères encadrent les vantaux. Le corps supérieur est très élancé : il comprend quatre niveaux d'étagères accessibles par des portes vitrées, chaque porte étant marquée en partie supérieure par une arcature à clef pendante. Il est couronné en partie supérieure par un entablement où une frise sculptée fait écho à celle de la ceinture, et qui supporte un fronton où se devine une figure de bronze, elle-même surmontée d'une poivrière. À nouveau, ce motif de poivrière semble être identique à ceux qui ornent le dossier du fauteuil de 1839. De par ses matériaux (ébène et bronze) et son approche stylistique de la Renaissance, cette bibliothèque se rapproche du fauteuil. Se peut-il que Michel Liénard soit également à l'origine du modèle du fauteuil du MAD ? Ce projet de bibliothèque ressemble en tout cas fortement à la description du meuble exposé à l'Exposition des

¹²⁰ *Op. cit.*, Guilnard et Dauvergne, 1844, p. 9.

¹²¹ *Journal des débats politiques et littéraires*, 28 juin 1844.

¹²² *Op. cit.*, *L'industrie*, Curmer, 1844, p. 210.

¹²³ Paris, MAD, Cabinet des dessins, CD 4132 120.

¹²⁴ *Op. cit.*, *Rapport du jury central*, 1844, vol. III, p. 80. « Ses dessins sont faits exclusivement pour elle [la maison Grohé frères] ; ses modèles de bronze restent sa propriété ; et la sculpture des bois, qui se fait dans l'établissement, est confiée au talent d'un artiste très-recommandable, M. Liénard, que MM. Grohé frères ont associé à leurs travaux ».

produits de l'industrie française de 1844, et on retrouve bien « l'addition heureuse » des étagères sur les côtés, et dont les fonds devaient être garnis de miroirs.

Ce dessin est également un précieux témoignage du processus créatif, puisque dans le coin supérieur gauche, à l'encre rouge, est mentionné : « F. Meuble bibliothèque devis N.3 / Dessin plus qu'imparfait ». Il est difficile de mettre en évidence les imperfections reprochées à ce projet. Il est également difficile de savoir si ce devis correspond à une troisième reprise du projet par le dessinateur à la demande de son commanditaire, ou s'il s'agit du troisième devis au sein d'un ensemble de plusieurs meubles. Le rapport de la section sur l'ébénisterie moderne souligne bien l'importance du dessin dans la conception d'un meuble « bien entendu », c'est-à-dire bien composé, et il exprime aussi que pour des meubles de luxe, telle que notre bibliothèque, « un conseil d'artiste n'est pas à dédaigner¹²⁵ ».

Cependant, le meuble le plus remarqué de l'exposition de la maison Ringuet-Leprince n'est pas cette bibliothèque néo-Renaissance mais un buffet en chêne sculpté aujourd'hui conservé au musée du Louvre (fig. 21). Outre l'estampille « RINGUET-LEPRINCE 1844 » sur le soubassement du meuble, l'association du buffet du Louvre avec celui de l'exposition de 1844 est corroborée par une gravure (fig. 22) publiée dans l'*Album de l'exposition industrielle de 1844*, qui nous en livre également une description poussée¹²⁶ (annexes, p. 134). Le buffet est un meuble essentiel au service de la table dans les salles à manger bourgeoises, et le vocabulaire décoratif cynégétique développé ici dans le bois rappelle bien la destination de ce meuble, ainsi que le souligne Jules Burat : « Le buffet en chêne de M. Ringuet-Leprince est encore un morceau remarquable ; des attributs de chasse, parfaitement appropriés à la destination de ce meuble, rehaussent l'œuvre sans l'écraser¹²⁷ ». Le thème de la chasse se décline en effet sur l'ensemble du buffet. Des trophées d'animaux morts retenus par des rubans sont sculptés sur les vantaux du socle : à gauche, un groupe de volatiles (un canard, des perdrix ou un faisan au centre, et deux bécasses ou pigeons) est sculpté avec un grand naturalisme. Le même soin a été apporté au traitement du groupe de gibier à droite, formé d'un chevreuil, d'un lapin et d'un renard. Ces trophées de chasse sont mis en valeur par un encadrement de moulures et par quatre pilastres qui scandent le socle du buffet en trois parties. Au centre de ce soubassement, une grande niche à deux tablettes, encadrée par les deux panneaux

¹²⁵ *Op. cit.*, *Rapport du jury central*, 1844, vol. III, p. 77. « Que fait l'ébéniste qui veut établir un meuble *bien entendu*, pour nous servir d'une expression du métier ? Il commence par en faire un dessin. Son goût, son expérience, peuvent être deux guides suffisants pour des meubles ordinaires et d'une vente courante ; mais pour des meubles de prix, un conseil d'artiste n'est pas à dédaigner, et si ce précepte était plus souvent mis en pratique, nous croyons que l'art et le fabricant lui-même y gagnerait beaucoup ».

¹²⁶ *Op. cit.*, Désiré Guilmard et Anatole Dauvergne, 1844, p. 9.

¹²⁷ *Op. cit.*, Jules Burat, 1845, vol. II, p. 41.

sculptés, permettait d'exposer des pièces de forme. La crédence, en partie supérieure, est formée d'une étagère portée par quatre consoles, et l'ensemble est couronné par un grand fronton sculpté. À nouveau, le thème de la chasse y est très présent : les quatre consoles sont sculptées dans leur partie haute de têtes d'animaux (chiens, renard et loup), et sur le fronton, un trophée de cerf domine le buffet. De part et d'autre, deux chiens, autour desquels s'enroulent des rinceaux, semblent bondir sur le cerf en aboyant après lui.

Sobre et épurée, la structure de la partie basse est marquée par un dessin assez géométrique qui rappelle dans une certaine mesure l'architecture florentine du Quattrocento. Le décor des trois tiroirs camouflés dans la ceinture, sur lesquels « courent des rinceaux mêlés de chiens et de perdrix¹²⁸ », s'inspire de manière lointaine des manuscrits enluminés de la fin du Moyen Âge, tout comme le motif des rinceaux s'enroulant autour des chiens. Le trophée à tête de cerf, se détachant sur un cuir découpé, est quant à lui caractéristique du vocabulaire bellifontain. La Renaissance est donc bien la source esthétique principale de ce buffet, mais la diversité des références stylistiques, entre l'Italie, l'école de Fontainebleau et l'enluminure, éloigne ce buffet de toute idée de copie, et l'inscrit au contraire dans une reformulation totale. C'est ici l'idée de la Renaissance qui a présidé à la conception de ce buffet sur lequel se retrouvent des motifs emblématiques de la période, ou plutôt des périodes, de la Renaissance. Les motifs employés sont issus de périodes distinctes et sont arrangés de façon originale, bien loin de la copie exacte. C'est ce qui caractérise la « Renaissance moderne », terme qui apparaît à plusieurs reprises dans *L'Ameublement moderne*, ouvrage collectif publié en 1876¹²⁹, et que l'on voit ici en germe. Michel Liénard, ornemaniste et dessinateur, incarne cette Renaissance moderne qui s'appuie sur des témoignages historiques mais qui se détache de la copie soumise¹³⁰. Sophie Derrot, auteur d'une thèse sur Michel Liénard, émet d'ailleurs l'hypothèse que la paternité de ce buffet puisse être donnée à Michel Liénard¹³¹. Dans une moindre mesure, certains éléments du décor de ce buffet rappellent que la maison Ringuet-Leprince produisait également des meubles inspirés par le XVIII^e siècle. Les grands enroulements d'acanthé sur les

¹²⁸ *Op. cit.*, Désiré Guilnard et Anatole Dauvergne, 1844, p. 9.

¹²⁹ Eugène Prignot, Michel Liénard, H. Coignet, *L'Ameublement moderne par MM. Prignot, Liénard, Coignet et plusieurs autres artistes spéciaux*, Paris, C. Claesen éditeur, 1876, deux volumes.

¹³⁰ Sophie Derrot, « La Renaissance moderne de Michel Liénard. De la copie à la reformulation », pp. 108-113, dans *Revivals, L'historicisme dans les arts décoratifs français au XIX^e siècle*, Paris, Musée du Louvre, MAD, 2020, p. 113.

¹³¹ Sophie Derrot, *Michel Liénard (1810-1870) : luxuriance et modestie de l'ornement au XIX^e siècle*, thèse de doctorat sous la direction de Jean-Michel Leniaud, soutenu à l'École Pratique des Hautes Études et à l'Université de Lille III en 2016, vol. I, p. 241.

volutes des parties latérales du fronton sont d'esprit très rocaille, tandis que les piastres sur les consoles de la tablette évoquent les motifs décoratifs utilisés dans l'orfèvrerie néoclassique.

L'autre grande référence à la Renaissance est l'importance donnée au bois sculpté, dont la maîtrise de plus en plus affirmée au cours du XIX^e siècle conduit parfois à brouiller les frontières entre sculpture et ébénisterie¹³². Le rapporteur Beudin offre quelques conseils sur l'emploi de la sculpture dans le mobilier : « Nous sommes loin d'en repousser l'emploi dans les ameublements : le jury n'ignore pas que dans ce genre les fabricants français ont sur les étrangers une incontestable supériorité. [...] Nous conseillons donc la sculpture comme complément obligé de la richesse du meuble, [...] mais il faut savoir user sagement de ces avantages. Un meuble peut être enrichi avec goût par des sculptures s'harmonisant bien avec l'ensemble, ou par des bronzes dorés disposés avec art ; il devient confus et lourd, si ces ornements sont employés avec profusion, si les surfaces, les lignes et les profils disparaissent sous les détails, et si l'œil ne peut se reposer sur rien¹³³ ». Si le buffet de la maison Ringuet-Leprince marque autant les esprits à l'Exposition des produits de l'industrie de 1844, c'est sans doute parce qu'il répond à ces critères définis dans le *Rapport du jury central*. Ainsi, la sculpture ne nuit pas à la compréhension de la structure du meuble, conçu comme une sorte de parallélépipède sur lequel on a plaqué des morceaux sculptés. La mouluration conduit l'œil dans sa lecture, et les morceaux de sculpture s'harmonisent avec les formes architecturées du buffet : les rinceaux dans lesquels s'enroulent les chiens sont ainsi issus de la continuité des formes découpées du fronton. Guilmard et Dauvergne ne tarissent pas d'éloges au sujet de ce buffet : « Ce meuble est d'une élégante simplicité, il est fort remarqué et dignement apprécié ; il suffira pour se convaincre de la justesse des éloges qui leur ont été accordés de toutes parts, d'étudier le dessin que nous offrons à nos lecteurs ; on y reconnaîtra un goût excellent, une exécution parfaite et une composition parfaitement appropriée à la destination spéciale de ce beau meuble¹³⁴ ». Ce buffet est également reproduit dans la presse¹³⁵, et contribue donc à faire connaître la maison Ringuet-Leprince (fig. 23). C'est l'un des meubles les plus remarquables de l'exposition, comme le souligne un critique : « [...] Le buffet en noyer sculpté de MM. Fourdinois et Jossey, ou celui en chêne massif de M. Ringuet, les deux plus belles pièces de ce genre qui existent à l'exposition¹³⁶ ».

¹³² *Op. cit.*, Agnès Bos, Audrey Gay-Mazuel, 2020, p. 161.

¹³³ *Op. cit.*, *Rapport du jury central*, 1844, vol. III, pp. 75-76.

¹³⁴ *Op. cit.*, Désiré Guilmard et Anatole Dauvergne, 1844, p. 9.

¹³⁵ « Buffet en chêne par M. Ringuet », dans *L'illustration, journal officiel*, Paris, J.-J. Dubochet, mars à août 1844, vol. III, p. 201.

¹³⁶ *La Presse*, 22 juin 1844.

Ce buffet est remarqué par Louis-Philippe qui le fait acheter par le Garde-Meuble pour la somme de 1 700 francs¹³⁷. Sans doute ne souhaitait-il pas favoriser l'un de ses fournisseurs plus qu'un autre, puisque le roi fait acheter au Garde-Meuble un service de table de quarante couverts chez Christofle, et le duc de Nemours un cabinet de l'ébéniste Cremer¹³⁸. Les relations entre le Garde-Meuble royal et la maison Ringuet-Leprince sont à leur apogée au moment où est organisée l'Exposition des produits de l'industrie de 1844. L'achat de ce buffet, le meuble le plus remarqué de la maison Ringuet-Leprince, est donc révélateur du statut prestigieux atteint par la maison sous la direction d'Auguste-Émile. D'autres achats de meubles plus communs sont d'ailleurs effectués à l'occasion de l'exposition, indiquant que la maison Ringuet-Leprince présentait également ses productions courantes. Ces meubles, qui sont passés sous silence dans les publications contemporaines, devaient néanmoins être extrêmement luxueux, en témoignent les prix d'achat. Ainsi, le Garde-Meuble achète « 2 consoles étagères de fantaisie en bois de palissandre, genre Louis XV, portes vitrées, tablettes dans l'intérieur & gradins au dessus, ornements sculptés. Les deux 1000 F », et « 6 fauteuils confortables dont 4 en bois sculpté doré genre Louis XIV, couverts en brocatelle or et cramoisi & grenat, ornés de crête, & 2 en palissandre sculpté genre Louis XV, couverts en lampas cramoisi & or, ornés de crête, les 6 pour 1200 F¹³⁹ ».

La participation de la maison Ringuet-Leprince à l'Exposition des produits de l'industrie de 1844 se solde donc par un franc succès. Les achats effectués par le Garde-Meuble confirment le statut de fournisseur officiel de la maison. L'obtention d'une nouvelle médaille de bronze et les publications dont fait l'objet son exposition, notamment son buffet, lui permettent sans doute d'élargir sa clientèle, notamment vers l'étranger, ainsi que nous le verrons plus tard.

- *L'Exposition nationale des produits de l'industrie agricole et manufacturière de 1849*

Le gouvernement de la Deuxième République continue l'organisation quinquennale de ce qui sera la onzième et dernière des expositions, et qui pour la première fois associe aux produits de l'industrie les produits de l'agriculture. L'architecte Louis Moreau est de nouveau invité à

¹³⁷ A. N. Pierrefitte-sur-Seine, O42173, Intendance générale de la Liste civile - 1844 : mandat de paiement n° 4509, « Prix d'acquisition faite par le Roi, à l'exposition des Produits de l'industrie, d'un buffet en chêne sculpté. »

¹³⁸ Anne Dion-Tenenbaum, « 1844, L'exposition des produits de l'industrie », pp. 422-423, dans *Un âge d'or des arts décoratifs, 1814-1848*, Paris, Édition de la Réunion des musées nationaux, 1991, p. 422.

¹³⁹ A. N. Pierrefitte-sur-Seine, O42180, Intendance générale de la Liste civile - 1844 : mandat de paiement n° 8 428, « Prix d'acquisition faite par le Roi à l'exposition des produits de l'Industrie de consoles, étagères et de fauteuils ».

construire le bâtiment éphémère qui doit prendre place dans le grand carré des jeux des Champs-Élysées. L'inauguration de l'exposition se fait en présence du président de la République Louis-Napoléon Bonaparte, le 4 juin 1849. Jamais autant de participants n'avaient exposé : plus de 4 500 fabricants prennent part à l'exposition de 1849¹⁴⁰.

La participation de la maison Ringuet-Leprince à l'Exposition nationale des produits de l'industrie agricole et manufacturière n'avait auparavant jamais été établie. Et pour cause, car si elle avait brillé aux expositions de 1839 et 1844, obtenant à chaque fois une médaille de bronze, elle n'est même pas citée par le jury de 1849. La seule trace de la participation de la maison Ringuet-Leprince se résume à sa mention au sein de la liste des exposants : elle expose ainsi au n° 4 358¹⁴¹ des « Meubles et bronzes d'ameublement¹⁴² ». Plusieurs raisons peuvent expliquer ce recul.

Tout d'abord, la Révolution de 1848 a mis à mal un certain nombre de fournisseurs du Garde-Meuble de la famille d'Orléans. S'il est difficile d'en mesurer l'ampleur, il est néanmoins évident que certains noms trop proches du pouvoir royal ont été écartés. La maison Durand, par exemple, comptait parmi les fournisseurs réguliers du Garde-Meuble, et l'arrêt de commandes officielles a provoqué d'inévitables problèmes financiers l'empêchant de prendre part à l'exposition de 1849¹⁴³. En l'absence de livres de comptes, il n'est pas possible d'évaluer l'impact de la Révolution de 1848 sur la maison Ringuet-Leprince, mais une baisse de revenus aurait pu l'empêcher de préparer sa participation à l'exposition. Les meubles d'exposition demandaient en effet un investissement financier important : il fallait immobiliser des sommes élevées pour l'achat des matières premières, mais surtout pour le règlement des honoraires des artistes engagés pour la conception de ce mobilier d'exception¹⁴⁴. Auguste-Émile a donc sans doute choisi les meubles qu'il expose parmi son stock de marchandises courantes, se plaçant de fait en deçà des autres participants.

D'autre part, l'Exposition nationale des produits de l'industrie agricole et manufacturière coïncide avec l'établissement de la maison Ringuet-Leprince en Amérique¹⁴⁵. Auguste-Émile et son

¹⁴⁰ Anne Dion-Tenenbaum, « 1849, L'exposition des produits de l'agriculture et de l'industrie », dans *Un âge d'or des arts décoratifs, 1814-1848*, Paris, Édition de la Réunion des musées nationaux, 1991, p. 472.

¹⁴¹ *Rapport du jury central sur les produits de l'agriculture et de l'industrie exposés en 1849*, Paris, Imprimerie nationale, 1850, vol. III, p. 234.

¹⁴² *Exposition nationale des produits de l'industrie agricole et manufacturière, 1848. Catalogue officiel*, Paris, imprimerie administrative de Paul Dupont, 1849, p. 161 et p. 257.

¹⁴³ Guillaume Matacz, *La maison d'ébénisterie parisienne des Durand (vers 1810–1860)*, mémoire de master II soutenu à l'université Paris IV—Sorbonne en 2013, sous la direction de Barthélémy Jobert et Jérémie Cerman, p. 85.

¹⁴⁴ *Op. cit.*, Camille Mestdagh, 2010, p. 61.

¹⁴⁵ Voir partie II. Le goût français aux États-Unis : la firme new-yorkaise Ringuet-Leprince & L. Marcotte.

beau-frère Léon Marcotte partent dès l'automne 1848, laissant procuration, l'un à sa femme, l'autre à sa mère¹⁴⁶. Ne pouvant efficacement organiser la participation de l'exposition à distance, Auguste-Émile s'est peut-être également volontairement moins investi dans cette exposition de 1849.

Malgré le contexte troublé de la dernière exposition nationale en 1849, celle-ci préfigure par son ampleur et par son éclectisme les expositions universelles. D'autres pays européens avaient en effet, dans le deuxième quart du siècle, organisé des expositions nationales sur le modèle français. Le ministre de l'Agriculture et du Commerce, Louis-Joseph Buffet, avait souhaité que des étrangers puissent prendre part à l'exposition de 1849, mais ce projet rencontra l'opposition des Chambres de commerce. C'est en Angleterre qu'est organisée la première Exposition universelle, à l'initiative du prince Albert et de Henry Cole. Elle se tient du 1^{er} mai au 11 octobre 1851, dans le Crystal Palace, merveille architecturale édifée par Joseph Paxton dans la partie sud de Hyde Park.

c. Les expositions universelles : éclat et déclin de la maison Ringuet-Leprince

• *L'Exposition universelle de 1851 : la reconnaissance*

Alors que la maison Ringuet-Leprince avait investi peu de moyens dans l'exposition de 1849, sa participation à l'Exposition universelle de 1851 est brillamment remarquée. La France est le pays étranger le plus représenté à l'Exposition universelle, avec 1 814 participants sélectionnés par la commission française¹⁴⁷. Les produits des fabricants admis à concourir sont répartis en six groupes, eux-mêmes subdivisés en trente classes. L'ébénisterie et tous les produits relevant de l'industrie du meuble ne font pas partie du groupe des Beaux-Arts, comme pour les expositions des produits de l'industrie française, mais de la XXVI^e classe, celle des « Décors, meubles et ameublements, papiers de tenture, ouvrages en carton-pierre, en papier mâché, et imitations des laques de Chine et du Japon ». Pour juger les produits exposés, un jury spécifique à chaque classe est institué, composé d'un nombre égal de membres britanniques et de membres étrangers. Chaque jury a à sa tête un président nommé par la commission royale, en charge de l'organisation de l'exposition, formant ainsi le Conseil des Présidents.

¹⁴⁶ A. N. Paris, MC/ET/LXXXIII/893, Procuration par M. Leprince-Ringuet à sa femme, 14 octobre 1848 ; Procuration par M. Marcotte à sa mère, 14 octobre 1848.

¹⁴⁷ Daniel Alcouffe, « 1851, L'Exposition universelle : la participation française », pp. 498-501, dans *Un âge d'or des arts décoratifs, 1814-1848*, Paris, Édition de la Réunion des musées nationaux, 1991, p. 498.

Trois niveaux de récompenses sont établis avec, par ordre d'importance, la médaille du Conseil [des présidents] (*Council Medal*), la médaille de prix (*Prize Medal*), et la mention honorable (*Honourable Mention*). Sur les 13 937 exposants, 172 d'entre eux reçoivent une médaille du Conseil (57 pour la France, 79 pour le Royaume-Uni), 2 921 une médaille de prix (622 pour la France, 1 265 pour le Royaume-Uni) et 2 093 mentions honorables. Néanmoins, si l'on compare le nombre total des récompenses avec celui des exposants, on atteint une moyenne de 60 % pour la France et de 21 % seulement pour le Royaume-Uni¹⁴⁸. La proportion de récompenses remportées par les exposants français prouve donc leur large supériorité, notamment dans l'industrie du meuble. En effet, sur les quatre médailles du Conseil, ils en obtiennent trois (une à Fourdinois, une à Barbedienne et une à Liénard). Dix-sept médailles de prix sont distribuées dont une pour M. Ringuet-Leprince, qui « aurait été proposé pour une *grande médaille* si son collaborateur M. Liénard ne l'avait pas déjà obtenue¹⁴⁹ », et également neuf mentions honorables. La remise des récompenses aux exposants français par le Prince-Président a lieu le 25 novembre 1851 au Cirque olympique des Champs-Élysées de Paris¹⁵⁰. Le rapporteur de la partie consacrée aux meubles est Louis Wolowski, professeur au Conservatoire des Arts et Métiers et membre du jury central de France. Dans son rapport, il loue les talents des exposants français et situe la maison Ringuet-Leprince aux côtés des grandes et célèbres maisons d'ameublement, qui toutes peuvent selon lui soutenir sans rougir la comparaison avec l'âge d'or que constitue le siècle de Louis XIV : « Les ateliers de Grohé, de Fourdinois, de Tahan, de Ringuet-Leprince, de Cremer, de Bellangé, de Barbedienne et de tant d'autres artistes véritables ne redoutent point le parallèle avec l'ancienne *Manufacture royale des meubles de France*¹⁵¹ ». Tous les critiques s'accordent sur la somptuosité de l'exposition française, dont l'aquarelliste Joseph Nash a laissé une vue très évocatrice (fig. 24)¹⁵². La scène se situe dans la nef principale du Crystal Palace, dite grande galerie, et présente trois des différents « trophées » qui scandaient les travées. Le quotidien *Le Pays* du 19 mai 1851 nous décrit avec précision ce qui est illustré par la lithographie d'après Joseph Nash. Sont visibles, de gauche à droite, les stands de M. Cruchot, des manufactures de soie lyonnaises, et de la maison Ringuet-

¹⁴⁸ Baron Léon Brisse, *Album de l'Exposition universelle dédié à S.A.I. le Prince Napoléon*, Paris, Bureau de l'Abeille impériale, 1859, vol. I, p. 21.

¹⁴⁹ M. Wolowski, *Exposition universelle de 1851, Travaux de la commission française sur l'industrie des nations*, Paris, Imprimerie impériale, 1854, vol. VII, p. 33.

¹⁵⁰ *Op. cit.*, Daniel Alcouffe, 1991, p. 501.

¹⁵¹ *Op. cit.*, Wolowski, 1854, vol. VII, p. 10.

¹⁵² Stands français à l'Exposition universelle de Londres en 1851. Lithographie d'après une aquarelle de Joseph Nash, dans *Dickinsons' Comprehensive Pictures of the Great Exhibition of 1851*, Londres, Dickinson Brothers, 1854.

Leprince. *Le Pays* décrit ainsi le trophée de la maison qui nous intéresse : « M. Ringuet-Leprince, tapissier, a formé le second trophée. Parmi les beaux meubles qu'il a exposés, on remarque un incomparable bahut en ébène avec incrustation en émail [*sic*], et un autre meuble avec des médaillons en croix, qui peut soutenir la lutte avec les plus belles choses du même genre ». Une autre gravure anonyme décrit avec moins de véracité cette partie de l'exposition (fig. 25)¹⁵³. Le stand de la maison Ringuet-Leprince y est beaucoup plus dépouillé, puisqu'on y retrouve uniquement le « bahut en ébène » décrit dans *Le Pays*, ainsi qu'une paire de portières en tapisserie à décor floral et vraisemblablement d'inspiration Louis XV, qui n'est décrite par aucun contemporain, mais que Nash représente avec plus de précision.

S'il s'agit là du seul emplacement de la maison Ringuet-Leprince à l'Exposition universelle de 1851, nous pouvons en noter l'espace très réduit. Elle pouvait néanmoins peut-être disposer d'un emplacement supplémentaire, puisque le catalogue officiel mentionne également une « table en marqueterie [et un] fauteuil doré, couvert en tapisserie¹⁵⁴ », qui étaient soit exposés ailleurs, soit que Nash a omis de représenter.

Cette table de marqueterie pourrait tout à fait être celle présentée à l'Exposition des produits de l'industrie française de 1844, qu'Auguste-Émile Ringuet-Leprince n'avait pu terminer à temps. La description de 1851 lui correspond en effet parfaitement : « Une table en ébène incrustée d'écaille de tortue, de laiton, d'argent et d'ivoire et des ornements de bronze doré, et avec neuf portraits historiques — Louis XIV et ses ministres Colbert et Louvais [*sic*], entourés par les grands poètes, philosophes et généraux de leur temps¹⁵⁵ ». Nombre de meubles d'exposition ne trouvaient pas d'acheteur, et il était courant pour les maisons de haut luxe de les réutiliser à d'autres expositions, économisant ainsi temps et argent. Ainsi, la grande bibliothèque en acajou de style Renaissance présentée par la maison Durand aux Expositions des produits de l'industrie de 1839 et

¹⁵³ Vue de la section française à l'Exposition universelle de 1851. Lithographie publiée dans *Gems of the Great Exhibition of 1851*, Londres, George Baxter, 1852.

¹⁵⁴ *Catalogue officiel de la grande exposition des produits de l'industrie de toutes les nations*, Londres, Spicer Frères, W. Clowes et fils, 1851, p. 234 : « 1437 Ringuet-Leprince, A. G. 9 rue Caumartin, Paris. — Un cabinet en médailler en bois d'ébène et de poirier sculpté avec incrustation de pierres précieuses. Meuble en ébène et bronze doré. Table en marqueterie ; fauteuil doré, couvert en tapisserie ».

¹⁵⁵ Joseph Nash, Louis Haghe, David Roberts, *Dickinsons' Comprehensive Pictures of the Great Exhibition of 1851*, Londres, Dickinson Brothers, 1852, sans pagination. « An ebony table, inlaid with tortoise-shell, brass, silver and ivory, and ornamented in gilt-bronze, with nine historical portraits — Louis XIV. and his ministers Colbert and Louvais [*sic*], surrounded by the great poets, philosophers, and generals of the age ». Le rapport officiel de 1844 mentionnait : « une magnifique table de Boule [*sic*] où l'écaille des Indes, l'argent et le bronze doré ont habilement mis en œuvre. Le temps a manqué pour terminer les médaillons en ivoire où sont retracés les personnages qui ont illustré le siècle de Louis XIV, mais la pensée est suffisamment révélée. Un fauteuil, exécuté dans le même style et avec la même perfection, accompagne cette table. » (*Op. cit.*, Burat, 1844, vol. II, p. 42).

de 1844 est à nouveau exposée à Londres en 1851¹⁵⁶. Le « fauteuil doré, couvert en tapisserie » de la maison Ringuet-Leprince est donc peut-être également celui présenté à l'exposition de 1844 et qui accompagnait cette même table aux médaillons d'ivoire.

Le meuble qui a concentré tous les regards sur le stand de la maison Ringuet-Leprince est un meuble médailler, en ébène et poirier noirci, de style Renaissance, réalisé d'après un modèle de Michel Liénard (fig. 26). Leur collaboration, la première avérée pour une exposition, est probablement beaucoup plus ancienne, puisque la bibliothèque présentée en 1844 pourrait correspondre à un projet de Liénard. La lithographie d'après Joseph Nash montre d'ailleurs un panneau inscrit « L[I]ENARD », disposé sous un objet que Sophie Derrot a identifié comme étant une pendule ornée d'une chasse au sanglier au Moyen Âge¹⁵⁷. Cette pendule ne semble pas avoir été fabriquée au sein des ateliers de la maison Ringuet-Leprince, contrairement au médailler, dont le rapporteur Louis Wolowski souligne la qualité du dessin et de l'exécution :

Nous venons de parler des travaux de M. Liénard ; nous sommes donc naturellement amenés à rendre justice aux produits de M. Ringuet-Leprince, qui a su largement utiliser le concours de cet habile artiste, notamment dans le médailler d'ébène, exécuté dans le style de la reine Élisabeth. Les deux figurines de femmes penchées sur les deux volets de ce meuble précieux sont d'une grâce charmante. Des incrustations en lapis-lazuli et en autres pierres de prix, les médaillons qui rehaussaient encore l'écart de ce petit chef-d'œuvre de goût et de travail, expliquaient son prix de 15,000 francs¹⁵⁸.

De nombreux fabricants se sont attachés les services de Michel Liénard, notamment pour la conception des meubles d'exposition. La maison Grohé Frères avait ainsi fait appel au concours de cet artiste pour un meuble-musée conçu comme une étagère tournante. Ce meuble, aujourd'hui conservé dans les collections royales anglaises, est présenté pour la première fois à l'Exposition des

¹⁵⁶ *Op. cit.*, Guillaume Matacz, 2013, p. 92.

¹⁵⁷ Sophie Derrot, *Michel Liénard (1810-1870) : luxuriance et modestie de l'ornement au XIX^e siècle*, thèse de doctorat sous la direction de Jean-Michel Leniaud, soutenu à l'École Pratique des Hautes Études et à l'Université de Lille III en 2016, vol. I, p. 99. Un dessin dans le fonds Liénard conservé au MAD reprend la composition de cette pendule, représentant les cavaliers et les chiens qui cernent l'animal traqué. Ce dessin est accompagné d'une seconde composition : exécutée en pendant, elle représentant l'épisode précédant la première scène : les rabatteurs et les cavaliers se précipitent vers la bête que les chiens assaillent. Wolowski décrit avec éloges cette pendule : « Nous nous bornerons à signaler l'admirable *Chasse au sanglier*, pleine de hardiesse et de chaleur, d'un fini de sculpture incomparable, qui attirera et fixera le regard de celui qui voudra chercher l'heure de sa pendule destinée à utiliser ce bloc de bois animé par Liénard » (vol. III, p. 33). Plusieurs motifs de pendules ornées d'animaux et de végétaux figurent dans le fonds Liénard du MAD.

¹⁵⁸ *Op. cit.*, Wolowski, 1854, vol. VII, p. 33.

produits de l'industrie de 1844 et vaut à la maison Grohé Frères une médaille d'or¹⁵⁹. Michel Liénard compose de nombreux modèles de meubles et d'ornements pour la maison Grohé Frères, mais également pour Jeanselme, Froment-Meurice, Fourdinois et Ringuet-Leprince¹⁶⁰. Auguste-Émile et Michel Liénard se sont d'ailleurs rendus ensemble en Angleterre le 21 avril 1851, peu avant l'ouverture de l'Exposition¹⁶¹.

Au moins deux meubles présentés par Ringuet-Leprince ont été fabriqués d'après des dessins de Liénard : le médailler néo-Renaissance, mais également un meuble à hauteur d'appui en ébène et bronze doré, reproduit par *The Art Journal Industry* de 1851¹⁶² (fig. 31). Des dessins conservés dans le fonds du MAD nous permettent de suivre la genèse de ces deux meubles.

Le meuble à hauteur d'appui est décrit comme un « cabinet de salon en ébène et bronze doré, avec des médaillons en ivoire sculpté¹⁶³ », et peut-être formait-il un ensemble avec la table et le fauteuil. John Tallis remarque que « M. A.-E. Ringuet-Leprince a introduit le travail de l'ivoire monté en or-moulu, sur un de ses cabinets, avec un excellent effet¹⁶⁴ ». Il s'agit probablement du cabinet à gauche sur le stand représenté par Joseph Nash (fig. 24). C'est un meuble d'appui de forme parallélépipédique, dont le corps central est marqué par un ressaut encadré de deux caryatides canéphores en gaine. Les deux extrémités sont marquées par des pilastres légèrement saillants sur la façade. Sur le plateau, une sorte de crédence découpée en forme de volutes permet d'exposer des objets, ou des vases comme sur la lithographie d'après Nash. L'ensemble du meuble est très orné, et comme le souligne *The Art Journal*, « son intérêt principal [...] réside dans l'élégante simplicité de ses ornements¹⁶⁵ ». Le décor se révèle d'esprit plutôt louis-quatorzien, avec des ornements végétaux stylisés, des arabesques, le tout assez géométrisé et organisé de manière symétrique. Les médaillons centraux, décrits assez synthétiquement par la gravure, devaient être réalisés en ivoire.

¹⁵⁹ *Op. cit.*, *Rapport du jury central*, 1844, vol. III, pp. 80.

¹⁶⁰ *Op. cit.*, Sophie Derrot, 2016, vol. I, p. 78, p. 240 et p. 298.

¹⁶¹ *Ibid.*, p. 241.

¹⁶² *The Art Journal Industry Illustrated Catalogue of All Nations*, 1851, Londres, George Virtue, 1851, p. 197.

¹⁶³ *Op. cit.*, Nash, Haghe, Roberts, 1852, sans pagination. « M. Ringuet-Leprince exhibited a drawing-room cabinet in ebony and gilt-bronze, with medallions in carved ivory ».

¹⁶⁴ John Tallis, *Tallis's History and Description of the Crystal Palace, and the Exhibition of the World's industry in 1851*, Londres et New York, J. Tallis and Co., 1852, p. 204. « M. A. E. Ringuet-Leprince introduced carvings of ivory, mounted with or-molu, on one of his cabinets, with excellent effect ».

¹⁶⁵ *Idem.* « The engraved here is manufactured by M. RINGUET-LEPRINCE ; its chief interest, in our estimation, lies in the elegant simplicity of its ornament ».

Deux dessins du fonds du MAD témoignent des recherches ou des variantes de ce meuble. Le premier¹⁶⁶ (fig. 32) se rapproche fortement du projet final, et l'on retrouve les femmes en termes, le décor de chutes et de guirlandes de fruits, avec des médaillons ornés d'enfants. Le ressaut central semble néanmoins ici être de forme arrondie, alors que la version gravée montre une forme plate de cette même devanture. Un autre dessin, moins abouti, propose une variante de ce meuble en dressoir¹⁶⁷ (fig. 33). Le corps inférieur reprend la même construction, avec les motifs de femmes en gaine encadrant un ressaut central arrondi, mais dont les vantaux ont laissé la place à des portes vitrées. Le meuble est ici le support de deux plateaux sur lesquels Liénard a représenté un alignement de verres à pied¹⁶⁸.

Un meuble estampillé « RINGUET À PARIS » (fig. 34) reprend plusieurs caractéristiques du meuble de l'Exposition universelle de 1851¹⁶⁹. Il s'agit d'un meuble d'appui, en bois noir, à deux vantaux principaux en façade. Les faces latérales de forme concave sont en léger retrait par rapport à la façade principale. L'ensemble des surfaces du meuble est couvert par de la marqueterie Boulle en première partie, dont les motifs d'enroulements végétaux stylisés mais surtout de danseurs s'inspirent de manière lointaine des arabesques de Jean Berain. Une frise de rinceaux de bronze doré souligne le plateau de marbre dont la découpe reprend la forme du meuble. Deux caryatides en gaine en bronze doré encadrent les vantaux. Identiques au modèle gravé de 1851, on retrouve le même schéma de composition : une figure féminine dénudée, les bras levés afin de soutenir une corbeille fleurie, et les épaules couvertes par un léger drapé. Le détail des ornements de bronze doré révèle dans son ensemble une grande similarité avec la gravure de 1851. Outre les caryatides, le traitement stylistique des ornements de bronze doré est identique à ceux de la gravure (motifs sur la gaine des caryatides, appliques de feuillages rectangulaires, canon féminin...). La similarité des bronzes dorés peut s'expliquer par la réutilisation de modèles au sein des ateliers. Néanmoins, en l'absence d'autres meubles semblables, il est difficile de définir un « style Ringuet ». L'ivoire, cependant, matière précieuse et donc onéreuse, devait être réservé à ce meuble réalisé pour l'Exposition de 1851 d'après un modèle de Michel Liénard.

¹⁶⁶ Paris, MAD, Cabinet des dessins, CD 4132 106.

¹⁶⁷ Paris, MAD, Cabinet des dessins, CD 4132 57.

¹⁶⁸ *Op. cit.*, Sophie Derrot, 2016, vol. I, p. 242.

¹⁶⁹ Je tiens tout particulièrement à remercier Aurélien Biau des Antiquités Biau (Nîmes) pour m'avoir fourni les photographies de ce meuble.

L'autre meuble réalisé d'après cet artiste est le médailler sur lequel Louis Wolowski tenait des propos si élogieux. Ce meuble imposant de 2,48 m de hauteur a été exécuté en ébène et poirier noirci, bois moins cher et plus facile à sculpter. Même si quelques pierres dures apportent une touche de polychromie à l'ensemble, ce ne sont pas les matériaux qui justifient son prix de 15 000 fr., c'est le travail sur les ornements sculptés qui, pourtant abondants, ne masquent en rien la structure du meuble. Ce cabinet répond en cela aux nombreuses préconisations que les rapporteurs et commentateurs des expositions industrielles font aux fabricants de meubles. Le Britannique William Gaspey rappelle ainsi les principes nécessaires à la création du mobilier : « La construction doit être évidente, [et] si de la sculpture ou d'autres ornements doivent être introduits, ce doit être en décorant la structure elle-même et non en s'y superposant et en la déguisant¹⁷⁰ ». Ce meuble résulte d'un travail de recherche de Michel Liénard : le fonds du MAD conserve deux dessins témoignant des différentes étapes de création. Leur état de conservation actuel, assez mauvais, résulte probablement de leur transport entre les deux ateliers. La première feuille¹⁷¹ (fig. 27) comporte deux propositions de meubles dans lesquelles on peut sans doute voir deux projets soumis par Liénard à Auguste-Émile. Le tracé est rapide et évasif, ce qui laisse entendre que ces projets ne sont pas encore arrêtés. À gauche est proposé un grand cabinet-bibliothèque de style Renaissance, qui rappelle dans une certaine mesure la bibliothèque de 1844. À droite figure un cabinet sur piétement conçu dans le même style : il s'agit du projet qui a été choisi pour figurer à l'Exposition universelle de 1851. C'est le piétement qui semble surtout avoir concentré les recherches de Liénard. La partie supérieure, en effet, est pratiquement identique à ce qui a été réalisé, malgré les niches vides des vantaux. Le piétement est ici composé de deux caryatides en gaine, dont les bras levés supportent le cabinet. Un autre dessin¹⁷² (fig. 28) figure ce projet de manière extrêmement aboutie et très détaillée. Seule la partie gauche du corps supérieur est reproduite, puisque la façade est composée symétriquement. En revanche, plusieurs versions du piétement sont à nouveau proposées : on retrouve à droite la formule à caryatide, formule à laquelle s'adjoignent une guirlande de fruits sur laquelle est posé un oiseau sous la ceinture, et une sorte de grande coquille rocaille sur la base du meuble. La partie gauche du piétement imagine une nouvelle proposition : la caryatide a laissé sa place à deux angelots ailés en gaine adossés, une guirlande mêlée

¹⁷⁰ William Gaspey, *The Great Exhibition of the World's Industry: Held in London in 1851, Described and Illustrated by Beautiful Steel Engravings, from Daguerreotypes by Beard, Mayall, etc.*, Londres, John Tallis, 1852, vol. III, p. 287. « The construction [must] be evident [and] If carving or other ornament be introduced, it should be by decorating that construction itself, not overlaying it and disguising it ».

¹⁷¹ Paris, MAD, Cabinet des dessins, CD 4132 42.

¹⁷² Paris, MAD, Cabinet des dessins, CD 4132 115.

d'enroulements stylisés suspendue à la ceinture, et une grande arabesque portant un vase très orné. Le choix final exploite ces deux propositions, puisqu'on reconnaît les deux angelots en gaines et le vase orné de gauche, mais c'est la guirlande sous la ceinture de droite, beaucoup plus naturaliste, qui a été traduite en sculpture. Ce dessin est suffisamment précis et évocateur pour être publié une trentaine d'années plus tard sous le titre de « Cabinet style Renaissance François I^{er} » dans *L'Ameublement moderne*, un recueil en deux volumes de dessins et projets de meubles de divers styles¹⁷³ (fig. 29). C'est bien le dessin et non le meuble fini qui est gravé, puisqu'on retrouve les deux propositions de traitement du piétement.

Ce cabinet correspond aux évolutions du style néo-Renaissance au XIX^e siècle : on retrouve l'importance donnée à la sculpture du bois, qui partout recouvre les surfaces, mais également le goût de la polychromie, que les recherches de l'époque tendent à remettre au goût du jour¹⁷⁴. Le détail des ornements révèle une étude approfondie des motifs de la Renaissance, que Michel Liénard avait pu étudier de près lors de sa participation aux chantiers du château de Blois ou du Palais du Louvre. Se mêlent ainsi aux motifs architecturaux de niches, de colonnettes, de clochetons et de pinacles, de nombreux motifs végétaux de guirlandes de fruits et d'enroulements de feuillages stylisés, qui recouvrent la surface du meuble sans en camoufler la structure¹⁷⁵. Au sommet, un fronton constitué d'un vase dans une niche encadrée par deux figures féminines à demi-couchées couronne le meuble¹⁷⁶.

Michel Liénard a puisé à de nombreuses sources pour composer ce meuble. La forme générale reprend celle des dressoirs de la seconde moitié du XVI^e siècle, tandis que le choix des matériaux rappelle plutôt la production parisienne des cabinets d'ébène. De manière générale, les ornements s'inscrivent dans le vocabulaire de l'école de Fontainebleau, avec les nombreuses guirlandes et chutes de fruits, les enroulements qui rappellent les cuirs découpés, et l'utilisation de l'architecture pour composer le meuble. Les enfants adossés du piétement rappellent la composition

¹⁷³ D'après Michel Liénard, « Cabinet (style Renaissance François I^{er}) », lithographie, vol. I, pl. B. N^o 5, dans Eugène Prignot, Michel Liénard, H. Coignet, *L'Ameublement moderne par MM. Prignot, Liénard, Coignet et plusieurs autres artistes spéciaux*, Paris, C. Claesen éditeur, 1876.

¹⁷⁴ *Op. cit.*, Agnès Bos, Audrey Gay-Mazuel, 2020, pp. 160-165.

¹⁷⁵ *Op. cit.*, Sophie Derrot, 2016, vol. I, p. 242.

¹⁷⁶ La photographie de ce meuble publiée en 2002 dans l'article d'Anne Dion-Tenenbaum (« Le mobilier néo-Renaissance en France au XIX^e siècle », dans *Parures d'Or et de Pourpre, le mobilier à la cour des Valois*) montre que le fronton était manquant. Il a sans doute été refait après, ou retrouvé, puisque les photographies de la vente de 2016 montrent ce cabinet avec un fronton identique au dessin de Michel Liénard et aux gravures de ce meuble.

du *Dressoir aux harpies*¹⁷⁷, dans lequel des harpies adossées composent l'architecture du meuble de la même manière que pour notre cabinet. Des inclusions de marbre et de pierres colorées rehaussent d'ailleurs ce dressoir, comme pour le cabinet de Ringuet-Leprince. La typologie du fronton, formé d'une niche abritant une sculpture ou ici un vase, se retrouve également sur de nombreux meubles de la Renaissance¹⁷⁸. Michel Liénard a composé une variante sur ce motif qu'il introduit ici également sur les vantaux du cabinet. L'aspect général de ce cabinet dégage un aspect beaucoup plus fouillé que les meubles du XVI^e siècle, qui témoigne bien de la primauté donnée à l'ornement au XIX^e siècle. En témoignent les figures féminines dans les niches : un meuble de la Renaissance les aurait sans doute associées à des allégories, des vertus ou des divinités, dans le but de souligner les valeurs et les qualités du propriétaire ; ici, il s'agit de figures féminines génériques dénuées de tout attribut, placées pour leur valeur décorative et ayant pour but de « faire à la manière de » la Renaissance.

Ce cabinet est très remarqué à l'Exposition universelle de 1851, mais nous ne connaissons malheureusement pas son devenir. Son prix très élevé a sans doute dissuadé les rares acheteurs en capacité de s'offrir un tel meuble, comme le souligne William Gaspey : « Peu ont les moyens d'acheter de si beaux ouvrages, tels le buffet de M. Fourdinois ou les cabinets de M. Ringuet-Leprince¹⁷⁹ ». Ce cabinet est reproduit dans *The Art Journal Industry* de 1851¹⁸⁰, aux côtés du meuble à hauteur d'appui précédemment évoqué (fig. 30) ; la description de ce meuble affirme d'ailleurs que « le dessin et son exécution sont excellents¹⁸¹ ».

L'Exposition universelle de 1851 marque le véritable triomphe de la maison Ringuet-Leprince. Toute la critique s'accorde sur la somptuosité de ses productions, mais également sur l'inventivité, le raffinement et la qualité d'exécution de ses meubles. John Tallis remarque ainsi que « les cabinets de M. Ringuet-Leprince relèvent presque plus des Beaux Arts que de la production

¹⁷⁷ France (Île-de-France), *Dressoir aux harpies*, seconde moitié du XVI^e siècle, Écouen, musée national de la Renaissance, E.Cl.20246.

¹⁷⁸ France (Île-de-France), Armoire à deux corps, bas-reliefs d'après des gravures de Goltzius, fin du XVI^e siècle, Paris, MAD, GR 801.

¹⁷⁹ *Op. cit.*, William Gaspey, 1852, vol. III, p. 288. « Few have the means of purchasing such beautiful works as the sideboard of M. Fourdinois, or the cabinets of M. Ringuet-Leprince. »

¹⁸⁰ *The Art Journal Industry Illustrated Catalogue of All Nations*, 1851, Londres, George Virtue, 1851, p. 297.

¹⁸¹ *Idem.* « M. RINGUET-LEPRINCE, of Paris, exhibits, with other objects of decorative furniture, one of which we have previously introduced, the large CABINET here engraved ; it is designed by M. Lienard, whose name has also appeared in former pages of our Catalogue. The materials of which it is constructed are ebony and pear-tree wood : the design and workmanship are excellent ».

manufacturée¹⁸² ». Auguste-Émile est alors âgé de cinquante ans et la maison qu'il dirige est au faite de sa gloire. Ses meubles et ses objets de décoration se retrouvent dans les demeures élégantes des deux côtés de l'Atlantique, et malgré la révolution de 1848, la maison Ringuet-Leprince semble connaître une relative prospérité. Auguste-Émile passe néanmoins la main à Simon-Étienne-Eugène Roudillon dans le courant de l'année 1851¹⁸³, et garde une maison de commission au 9, rue Caumartin jusqu'en 1858, puis au 3, rue de la Paix jusqu'en 1860. L'Exposition universelle de 1855, organisée à Paris, confirme les tendances que nous venons d'évoquer : un relatif déclin de la maison mère Ringuet-Leprince, la montée en puissance de la filiale new-yorkaise, et l'apparition d'Eugène Roudillon sur la scène de l'industrie du luxe parisien.

• *L'Exposition universelle de 1855 : les derniers feux de la maison ?*

« L'Exposition des Produits de l'Industrie de toutes les Nations » de 1855 est projetée dès mars 1853 par un décret de Napoléon III. Une commission impériale, présidée par l'Empereur, est mise en place pour organiser l'exposition. Afin d'accueillir l'ensemble des 16 944 participants¹⁸⁴, tout un ensemble de bâtiments est édifié. Un palais de l'Industrie, prévu à l'origine pour accueillir les expositions des produits de l'industrie, était déjà en voie de construction sur le grand carré des Champs-Élysées. Ce palais, œuvre de l'architecte Victor Viel et de l'ingénieur Alexis Barrault, présentait, tout comme le Crystal Palace, une architecture faite de voûtes en fer et en verre, mais ses façades éclectiques étaient de pierre, agrémentées de quatre pavillons d'angle¹⁸⁵. Malgré ses importantes proportions, il ne s'étendait que sur une superficie de 45 000 m², soit la moitié du Crystal Palace. La commission impériale décide donc d'édifier plusieurs constructions annexes. Le long de la Seine se trouvait la galerie des machines, longue de 1 200 mètres, reliée par une galerie au palais de l'Industrie ; la construction du palais des Beaux-Arts est dirigée par l'architecte Lefuel au bord de l'avenue Montaigne ; la rotonde du Panorama, bâtiment préexistant, est intégré à

¹⁸² *Op. cit.*, John Tallis, 1852, p. 202. « The cabinets of M. Ringuet-Leprince, which come almost under the head of fine art, rather than of manufacture ».

¹⁸³ *L'Almanach des 500 000 adresses* mentionne Eugène Roudillon comme le successeur de la maison Ringuet-Leprince dans l'annuaire de 1852, dont la parution a lieu au 1^{er} janvier. L'opération de vente n'a donc pu que s'opérer dans le courant de l'année 1851.

¹⁸⁴ *Exposition des produits de l'industrie de toutes les nations, 1855, catalogue officiel publié par ordre de la Commission impériale*, Paris, E. Panis, 1855, p. LXV.

¹⁸⁵ Léon Brisse, *Album de l'Exposition universelle dédié à S.A.I. le Prince Napoléon*, Paris, Bureau de l'Abeille impériale, 1856-1859, vol. I, pp. 42-44.

l'exposition, ainsi que tout l'espace découvert entourant cette rotonde. Au total, l'exposition de 1855 couvre une superficie de 184 000 m², soit presque le double qu'à l'exposition de 1851¹⁸⁶.

La commission impériale décide que les produits seront classés en deux divisions (division des produits de l'industrie et division des œuvres d'art) et en huit groupes contenant trente classes. Les objets d'ameublement et de décoration sont groupés au sein du septième groupe « Ameublement et décoration, modes, dessin industriel, imprimerie, musique », qui regroupe les classes XXIV à XXVII. Les produits relevant de l'industrie du meuble font partie de la XXIV^e classe (« Industries concernant l'ameublement et la décoration »). Mais à la différence des autres expositions auxquelles elle a participé, la maison Ringuet-Leprince concourt en 1855 dans la XVII^e classe (« Orfèvrerie, bijouterie, industrie des bronzes d'art), et plus précisément au sein de la 8^e section dédiée à l'industrie des bronzes d'art. Le catalogue officiel mentionne, au numéro 5220 :

Ringuet-Leprince (A.Em.), à Paris, r. Caumartin, 9. — Bronzes d'art.
Grand vase de bronze dans le style Louis XVI, avec bas-reliefs d'après
Clodion. B 1839, 1844. PM 1851¹⁸⁷.

À l'inverse, la branche américaine de la maison, Ringuet-Leprince and L. Marcotte, implantée à New York depuis quelques années, concourt dans la XXIV^e classe, 4^e section, où elle expose un « DRESSOIR DE NOYER SCULPTÉ ORNÉ DE PEINTURES À L'HUILE¹⁸⁸ ». Nous reviendrons plus tard sur la participation de la filiale de la maison à l'Exposition de 1855, mais il est intéressant de noter que les deux maisons y prennent part indépendamment l'une de l'autre.

La maison Ringuet-Leprince de Paris n'obtient aucune récompense, et le baron Léon Brisse, dans sa revue des principaux objets exposés dans la XVII^e classe, ne fait même pas mention du vase exposé¹⁸⁹. Ce vase de bronze a pourtant suscité quelques timides critiques positives : deux guides de l'Exposition proposent ainsi au visiteur de s'arrêter devant le vase de Ringuet-Leprince. La *Promenade dans l'exposition universelle de 1855*, éditée par Joël Cherbuliez, décrit : « On a placé en face des dentelles un autel en marbre blanc qui ne présente rien de remarquable. Derrière cet autel, on a formé dernièrement un petit carré, dont le milieu est occupé par un très-beau vase oblong de bronze, exposé par M. Ringuet Leprince. Les parois sont ornées de bas-reliefs d'après Clodion,

¹⁸⁶ *Promenade dans l'Exposition universelle de 1855*, Genève, Joël Cherbuliez, 1855, p. 3.

¹⁸⁷ *Op. cit.*, E. Panis, 1855, p. 118.

¹⁸⁸ *Ibid.*, p. 221.

¹⁸⁹ *Op. cit.*, Léon Brisse, 1856-1859, vol. III, pp. 46-64.

représentant des Tritons et des Naïades¹⁹⁰ ». Un autre ouvrage, le *Guide dans l'Exposition universelle des produits de l'industrie et des Beaux-Arts de toutes les nations*, décrit également : « Derrière cet autel on a disposé dernièrement un carré dont le milieu est occupé par un très-beau vase oblong de bronze, avec des bas-reliefs d'après Clodion, représentant des dieux marins, exposé par M. Ringuet-Leprince¹⁹¹ ». Les nouveaux entêtes commerciaux, employés au moins à partir de 1843, annonçaient les nouvelles productions de la maison, parmi lesquelles « bronzes, pendules, éclairages ». De nombreux objets de ce type, notamment des garnitures de cheminée, portent la marque « RINGUET / À PARIS », et semblent avoir transité par la filiale de New York puisqu'on les retrouve aujourd'hui exclusivement sur le marché américain. Ce vase de 1855 cherche donc probablement à démontrer la supériorité de la maison Ringuet-Leprince dans le domaine du bronze d'art, mais n'a pas su convaincre le jury. Cela est peut-être dû à un manque de finesse dans l'exécution de ce vase et non pas à son esthétique, puisque son dessin a très probablement été réalisé par l'un des plus fructueux collaborateurs d'Auguste-Émile, Michel Liénard. Le fonds Liénard du cabinet des dessins du MAD conserve en effet un modèle de vase, propriété de M. Ringuet-Leprince, qui correspond très largement à celui présenté en 1855¹⁹² (fig. 35). Il s'agit d'un projet de vase, qui mêle à une composition d'esprit rocaille des ornements plutôt néoclassiques. Sur une terrasse portée par quatre pieds, à décor d'une frise d'entrelacs fleuonnés, de fleurs au naturel et de consoles à enroulement, s'élève un petit pied portant un vase dont les parois verticales de la panse présentent un bas-relief à l'iconographie antique. Deux anses en ronde-bosse prennent la forme de sirènes portant un *putti* soufflant dans une conque, et une frise de lauriers enrubannés souligne le pourtour de la scène. Le vase est fermé par un couvercle de forme concave, à décor de godrons, couverts d'une guirlande de fleurs, d'une frise de postes et couronné par une pomme de pin. Bien que le vase soit explicitement dit « Louis XVI », on voit bien que Liénard se réfère ici à l'ensemble des arts décoratifs du XVIII^e siècle. Il mêle allègrement des motifs néoclassiques (postes, entrelacs, godrons, lauriers...) à une scène de thiasse marin dont l'esthétique maniérée tend au rocaille. L'accumulation de ces motifs, notamment la superposition des guirlandes de fleurs sur les surfaces à godrons, éloigne également ce vase de la pureté des formes propre au néoclassicisme de la fin du XVIII^e siècle. Le sculpteur Claude Michel, dit Clodion, est l'une des grandes sources d'inspiration pour les orfèvres du XIX^e siècle. La maison Christofle propose par exemple dans son

¹⁹⁰ *Op. cit.*, Joël Cherbuliez, 1855, p. 34.

¹⁹¹ *Guide dans l'Exposition universelle des produits de l'industrie et des Beaux-Arts de toutes les nations*, Paris, Paulin et le Chevalier, 1855, p. 47.

¹⁹² Paris, MAD, Cabinet des dessins, CD 4133 31.

catalogue de 1856 un *Vase à fleurs Clodion*, inspiré par un vase en marbre conservé à la Wallace Collection qui passait à l'époque pour une œuvre de Clodion¹⁹³. Si nous n'avons pu retrouver le modèle original dont s'est inspiré Michel Liénard, la scène reprend bon nombre d'éléments de la sculpture de Clodion. Le musée du Louvre conserve un bas-relief de Clodion représentant le triomphe d'Amphitrite, dont la composition en frise, l'imbrication des silhouettes, le canon des personnages et le mouvement général rappellent avec beaucoup de similarité le projet de vase de Liénard¹⁹⁴.

Même si la participation de la maison Ringuet-Leprince à l'exposition de 1855 est beaucoup moins remarquable qu'aux précédentes, ce vase témoigne de la variété de ses productions, autant sur le plan stylistique que sur celui des techniques.

3. Entre ébénisterie et décoration : les spécialités de la maison

a. Du meuble usuel au meuble d'apparat : la variété des productions

L'exposition tend à devenir un stérile étalage de chefs-d'œuvre sans antécédents et sans conséquents, une espèce de *Camp du drap d'or* de l'industrie, où chaque manufacture veut paraître riche et puissante en dépit de sa situation réelle. Au lieu de montrer ce qu'il fait, le fabricant montre ce qu'il ne fait pas, ce qu'il ne peut pas faire. Il confectionne à grand'peine et à grands frais ce qu'on appelle des pièces d'exposition, dont l'équivalent ne s'est jamais trouvé dans ses magasins, et qu'il se gardera bien de recommencer une fois l'exposition terminée. A part quelques maisons dont la supériorité est au-dessus de toute atteinte, qui sont fières de leur position et assez puissantes pour être de bonne foi, toutes les autres se fardent à l'envi, fabriquent à perte des objets invendables, et présentent comme règle ce qui est une exception, ou, pour mieux dire, une déception.¹⁹⁵

En l'absence d'un corpus conséquent de meubles, il est difficile de savoir dans quelle mesure ce constat effectué à l'occasion de l'Exposition des produits de l'industrie de 1844 peut s'appliquer à la maison Ringuet-Leprince. Notre étude pourrait donc s'avérer biaisée si elle ne s'appuyait que sur les meubles d'exposition, les mieux connus dans notre cas. Il paraît en effet fort

¹⁹³ Anne Gros et Yves Carlier, « L'inspiration XVIII^e siècle dans les créations Christofle », pp. 126-131, dans *Revivals, L'historicisme dans les arts décoratifs français au XIX^e siècle*, Paris, Musée du Louvre, MAD, 2020, p. 128.

¹⁹⁴ Claude Michel dit Clodion (1738-1814), *Amphitrite*, terre cuite, 161 cm x 0,42 cm, musée du Louvre, ENT 2010.02.

¹⁹⁵ *Op. cit.*, *L'industrie*, Curmer, 1844, p. 3.

peu probable que chaque meuble vendu par la maison Ringuet-Leprince fut un exemplaire unique, réalisé sur les dessins d'un artiste tel que Michel Liénard.

La majorité des productions des meubles de la maison Ringuet-Leprince devait en effet être des meubles d'usage, fabriqués sinon en série mais au moins en plusieurs exemplaires. Les modèles pouvaient être proposés aux clients sur papier ou directement dans les magasins d'exposition. Celui-ci demandait alors les modifications qu'il souhaitait et choisissait le détail des ornements. Cela était permis par l'existence d'un certain nombre de modèles conservés au sein de l'atelier (rappelons que l'inventaire après-décès de Julien Ringuet mentionne des « modèles en bronze » pour une valeur de 500 fr¹⁹⁶). La maison pouvait ainsi offrir une large gamme de possibilités décoratives et structurelles, notamment en remplaçant un pied tourné par un pied galbé, en proposant diverses montures en bronze, ou bien en offrant le choix des textiles d'ameublement. Le Mobilier national conserve une table-travaillieuse livrée à la duchesse d'Orléans en mai 1843 pour l'ameublement du palais de Saint-Cloud¹⁹⁷ (fig. 46). Il s'agit d'une petite table rectangulaire portée par deux patins reliés par une traverse en bois tourné. Chaque patin supporte une paire de montants tournés en poires cordées sur des balustres. Le plateau est orné aux quatre angles de petites toupies pendantes et soutient un coffrage s'ouvrant en tiroir. Cette table s'inscrit dans une typologie de meuble utilitaire très courante à cette période, dont les gravures du *Garde-Meuble* de Désiré Guilmard offrent de nombreux témoignages d'exemples semblables. En 1991, une table de la maison Ringuet-Leprince, en tous points identiques, a été vendue à Metz¹⁹⁸ (fig. 47). La seule différence consiste en l'ajout d'une galerie de palissandre sculptée à jour sur trois côtés du plateau. Ces deux tables conçues sur le même modèle, mais qui diffèrent par l'ajout d'une galerie sur l'une d'entre elles, sont un précieux exemple du fonctionnement des ateliers et de la modulabilité des productions de la maison Ringuet-Leprince.

Outre ce travail semi-personnalisé, la maison concevait également du mobilier sur mesure. Elle livre ainsi le 23 décembre 1843, pour la chambre de la comtesse de Montalivet, épouse de Camille Bachasson (1801-1880), intendant général de la Liste civile¹⁹⁹, une étagère-bazar « faite sur

¹⁹⁶ A. N. Paris, MC/ET/LXXXIII/847, Inventaire après le décès de M. Ringuet, 18 avril 1839.

¹⁹⁷ A. N. Pierrefitte-sur-Seine, O42112, Intendance générale de la Liste civile - 1843 : mandat de paiement n° 10 384, « Fourniture de meubles, housses en mai 1843 pour le Palais de Saint-Cloud ».

¹⁹⁸ Vente du 20 septembre 1991 (Metz, Ban-Saint-Martin). *Gazette de l'Hôtel Drouot*, n° 32, 13 septembre 1991, p. 87.

¹⁹⁹ *Op. cit.*, Mathieu Caron, 2021, p. 82.

modèle donné²⁰⁰ ». La maison Ringuet-Leprince pouvait donc s'adapter à ses commanditaires, même si ce genre de demande reste très ponctuel (il s'agit de la seule que nous avons relevée). La réalisation de meuble sur mesure augmentait néanmoins considérablement le prix du meuble, puisque cette étagère-bazar est vendue 275,50 fr. En comparaison, une étagère-bazar est vendue au prix de 65 fr. au Garde-Meuble pour le cabinet de travail de la princesse de Joinville au palais des Tuileries²⁰¹.

La maison Ringuet-Leprince livrait également des ameublements très complets composés de plusieurs meubles conçus sur le même modèle. Le 5 juillet 1847, le Garde-Meuble règle ainsi la somme de 1 305,21 fr. pour un ensemble livré pour le salon d'attente de M. l'Intendant général, le comte de Montalivet²⁰². Cet ensemble comprend, outre les rideaux des croisées en satin bleu, divers meubles spécifiquement décrits comme étant de style Louis XV, en acajou, et dont les sièges sont tous couverts enourgouran bleu orné de lézarde en soie²⁰³. Cette commande montre que la maison Ringuet-Leprince était en capacité de fournir des ensembles luxueux et très complets. Le MAD conserve un fauteuil et une chaise réalisés dans les années 1840 et témoignant de ce type de livraisons. Ils proviennent de l'hôtel particulier de la famille Dancloux-Dumesnils (situé au 52, rue de Londres mais démoli dans les années 1930), et ont été offerts au musée le 27 avril 1931²⁰⁴ (fig. 41). À deux reprises, des ensembles de salon extrêmement similaires sont passés sur le marché (fig. 42 et 43), et ont probablement la même provenance²⁰⁵. Il s'agit d'un ensemble de sièges de salon en ébène et bronze doré, composé au moins d'un canapé, de plusieurs fauteuils et de

²⁰⁰ A. N. Pierrefitte-sur-Seine, O⁴2115, Intendance générale de la Liste civile - 1843 : mandat de paiement n° 12 238, « Fourniture d'une étagère en palissandre en décembre 1843, pour le service de l'hôtel de l'Intendance Générale ».

²⁰¹ A. N. Pierrefitte-sur-Seine, O⁴2115, Intendance générale de la Liste civile - 1843 : mandat de paiement n° 12 234, « Fourniture d'étagères en décembre 1843, pour le Palais des Tuileries ».

²⁰² A. N. Pierrefitte-sur-Seine, O⁴2298, Intendance générale de la Liste civile - 1846 : mandat de paiement n° 10 691, « Fourniture de chaises, fauteuils & C^{ie} pour l'hôtel de l'Intendance générale, en 1846 ».

²⁰³ Cet ensemble comprend « 1 Canapé de 2m accajou [*sic*] bois apparent style Louis XV garni élastique & crin couvert enourgouran bleu orné de lézarde » (98,85 fr.), « 2 fauteuils accajou [*sic*] Louis XV garnis en élastique & crin couverts & ornés comme le canapé » (94,15 fr.), « 2 fauteuils de réception accajou [*sic*] à ceinture & accotoires [*sic*] garnis élastique & crin couverts & ornés comme le canapé » (103,97 fr.), « 4 chaises accajou [*sic*] dos garni, garnis élastique & crin couverts enourgouran bleu entoilés en taffetas bleu ornés de lézarde en soie » (56,20 fr.), « 1 Console accajou [*sic*] genre Louis XV de 95^e marbre granit » (205 fr.), « 1 Table de jeu bois noirci & bronze genre Louis XV » (70 fr.), « 1 Table de nuit accajou [*sic*] à volets avec sac & tiroirs, une tablette en marbre blanc dans l'intérieur » (65 fr.).

²⁰⁴ Paris, MAD, dossier d'œuvre sur le mobilier de l'hôtel Dancloux-Dumesnils (27835 A et B).

²⁰⁵ En juin 2011, la galerie Beaussat Lefèvre a mis en vente au numéro 232 un ensemble de quatre chaises et un fauteuil dont les garnitures paraissent identiques aux textiles d'origine. Le 7 juillet 2017, une vente de Marc Arthur Kohn proposait un autre ensemble de quatre chaises et un fauteuil (lot 49), où les garnitures ont cette fois-ci été modifiées : le fauteuil est garni d'un velours vert, tandis que les chaises sont complètement dégarnies. De nombreux manques dans les décors de bronze doré sont à signaler.

nombreuses chaises, visibles sur les photographies du salon de l'hôtel Dancloux-Dumesnils²⁰⁶. L'ensemble de ce mobilier est conçu comme une suite : le dossier est incurvé, les pieds avants en balustre protégés par un sabot en bronze, et les pieds arrières en sabre. La partie supérieure du dossier est ornée d'un masque de femme en bronze, le front ceint d'une ferronnière, et surmonté de palmettes. Le bâti des sièges est scandé par des appliques de rosaces en bronze doré, sur les montants et la traverse haute des dossiers, ainsi que sur la ceinture. Pour les fauteuils, les accotoirs sont supportés par un balustre terminé par un chapiteau en bronze doré et surmontés d'une sphère, et sont reliés au dossier par une tige coudée en bronze doré. La structure des sièges et le décor de bronze doré offrent une grande cohérence à ce mobilier de salon. Les ornements de bronze étaient facilement applicables et pouvaient être choisis par le commanditaire au sein de tous les modèles que proposait la maison Ringuet-Leprince. Ces meubles sont d'une grande originalité et s'inscrivent dans la continuité des lignes de la Restauration, en évoluant vers encore plus de rigueur et de rectitude.

Ces ensembles mobiliers s'exportent à l'étranger. La maison Ringuet-Leprince avait notamment une prestigieuse clientèle en Angleterre, mise en avant dans la réclame de l'ouvrage sur l'histoire de New York : « It ranked King Louis Philippe, and other members of the royal Family and nobility of France, among its patrons ; also, the Duchess of Sutherland, Lord Clarendon, the Marquis of Lansdown, and many others of the English nobility²⁰⁷ » (annexes, p. 132). Bien que cette information soit à prendre avec précaution, nous avons connaissance d'au moins un client anglais, le diplomate britannique Lord Stuart of Rothesay (1779-1845). Une lettre de la maison Ringuet Père et fils en date du 19 janvier 1839, conservée à la National Library of Scotland, réclame en effet qu'il s'acquitte d'une dette de 2 043 fr.²⁰⁸ Par ailleurs, avant même qu'il n'établisse une filiale aux États-Unis, Auguste-Émile avait des clients outre-Atlantique. En 1843, il envoie au couple Colles de New York un ensemble de salon composé de deux canapés, de quatre chaises et de quatre fauteuils, d'une table et d'un écran de cheminée, le tout en bois noir et ornements de bronze doré (fig. 48).

Très luxueux, ces ameublements ne peuvent néanmoins être considérés comme des « pièces d'exposition », dont le commentateur de l'exposition de 1844 déplore la démonstration virtuose.

²⁰⁶ Paris, MAD, Album Maciet 239/39.

²⁰⁷ William L. Stone, *History of New York City from the Discovery to the Present Day*, New York, E. Cleave, 1868, sans pagination.

²⁰⁸ Sarah Medlam, *The Bettine, Lady Abingdon Collection, the Bequest of Mrs. T.R.P. Hole, a Handbook*, Londres, The Victoria and Albert Museum, 1996, p. 35.

Ainsi, les meubles présentés par la maison Ringuet-Leprince en 1839, en 1844, en 1851 et en 1855 s'inscrivent dans une logique d'apparat ayant pour but de prouver la supériorité de sa production sur celle de ses concurrents. Au quotidien, les ateliers fabriquaient des meubles de manière presque sérielle, le choix de certaines formes ou de certains motifs pouvant être laissés à l'appréciation du client. Les bois les plus mentionnés dans les factures envoyées au Garde-Meuble sont l'acajou et le palissandre, et de manière plus ponctuelle l'ébène, le poirier, le chêne et le bois de rose. Ils sont employés pour une grande variété de sièges et de tables, qui représentent les principales livraisons royales, mais également des toilettes, des consoles, et moins souvent des jardinières ou des bureaux. Nous pouvons donc en déduire que les principales productions de menuiserie de la maison Ringuet-Leprince étaient des meubles utilitaires et fonctionnels, certainement luxueux, mais qui n'ont pas la même ampleur artistique que le cabinet néo-Renaissance exposé au Crystal Palace.

L'ébénisterie et la menuiserie n'étaient néanmoins pas les seules spécialités de la maison Ringuet-Leprince. En cela, elle évolue de plus en plus vers une maison de décoration. À l'origine maison de tapisserie, le textile conserve une place importante au sein de ses productions. Les mémoires de paiement de la maison Ringuet-Leprince envoyés à la Liste civile de Louis-Philippe comprennent plusieurs factures pour des rideaux, et ponctuellement pour des tapis de table²⁰⁹ ou des étoffes d'ameublement. En février 1845, la maison Ringuet-Leprince livre ainsi plusieurs mètres de satin broché de couleurs et de motifs différents pour la garniture de chaises²¹⁰. Ces livraisons comprennent également la fourniture de la passementerie (franges, giroline, crête...), qui était peut-être confectionnée dans les ateliers de la maison. Certains modèles de textiles appartenaient en propre à la maison Ringuet-Leprince (et à son successeur Roudillon). Le catalogue d'une vente organisée à l'hôtel Drouot les 18 et 19 avril 1862 mentionne ainsi pour les numéros 141 à 144 que « le dessin de ces 4 coupes n'est pas dans le commerce de soieries ; il appartient à M. Ringuet-

²⁰⁹ A. N. Pierrefitte-sur-Seine, O⁴1897, Intendance générale de la Liste civile - 1840 : mandat de paiement n° 10 074, « Fourniture et confection de tapis, pendant le 4^e trimestre 1840, pour l'hôtel de l'Intendance Générale ».

²¹⁰ A. N. Pierrefitte-sur-Seine, O⁴2236, Intendance générale de la Liste civile - 1845 : mandat de paiement 7 389, « Fourniture de chaises imitation de laque pour les appartements des princes, au Palais des Tuileries, en 1845 ». O⁴2237, Intendance générale de la Liste civile - 1845 : mandat de paiement n° 7 418, « Fourniture de chaises pour le service du Palais des Tuileries, en 1845 ».

Leprince et à M. Roudillon, son successeur²¹¹ ». Il s'agit de quatre lés de brocatelle à fond blanc, dont le dessin, — une variation autour du même motif —, est décrit spécifiquement comme « Louis XIV », et dont la longueur totale est de 134,45 mètres. Nous ne savons pas si la maison Ringuet-Leprince employait des dessinateurs au sein de ces ateliers, ce qui expliquerait la propriété qu'elle a sur les dessins de ces brocatelles. Il est également possible qu'elle ait fait appel à un dessinateur extérieur auprès de qui le dessin du textile a été acheté. La maison Ringuet-Leprince se fournit également chez des commissionnaires et n'a donc pas toujours la propriété sur le dessin des textiles qu'elle emploie. En 1849, elle passe ainsi commande à la maison Grand frères d'une tenture de lampas (fig. 49), dont le dessin a été fourni à la maison lyonnaise en 1846 par Despréaux de Saint-Sauveur²¹².

La majorité des pièces de la maison Ringuet-Leprince a nous être parvenue est un ensemble de bronzes, formant des garnitures de cheminée comprenant souvent vases, candélabres et pendules. Ces bronzes, qui se retrouvent aujourd'hui exclusivement sur le marché de l'art américain, laissent à penser qu'ils étaient exportés à grande échelle vers les États-Unis par la filiale new-yorkaise. Ils étaient néanmoins produits par la maison-mère puisque tous portent la marque « RINGUET A PARIS », parfois accompagnée d'un numéro²¹³. Nous avons recensé vingt et une pendules et garnitures (dont quatre pendules en noyer) (fig. 53 à 56). Il existe une grande variété de modèles, certains entièrement en bronze ciselé tandis que d'autres incluent des pierres dures ou des plaques de porcelaine. Les formats de ces pendules varient de même, allant de la petite pendule (fig. 68, 33 cm de hauteur), à des pendules à la taille imposante qui par leur décor confinent parfois à la petite sculpture (fig. 57, 70,5 cm de hauteur). La variété des techniques employées (bronze doré, patiné, émaillé), ainsi que la place importante du décor, pose la question de la création de ces objets au sein des ateliers de la maison, et de la possible sous-traitance d'une partie des étapes de fabrication. La présence d'un numéro sur certains objets suppose que la maison Ringuet-Leprince avait la propriété de certains modèles qu'elle pouvait sans doute faire modifier selon les souhaits du client. Nous

²¹¹ *Catalogue d'une jolie réunion d'objets d'art, de curiosité et d'ameublement*, Hôtel Drouot, Paris, s. n., 1862, p. 21.

« 141 — 29 mètres brocatelle, trois couleurs, fond blanc et deux tons de cramoisi, dessin Louis XIV.

142 — 83^m,85 brocatelle, même dessin, mais avec bouquets de fleurs nuancées colorées.

143 — 13^m,20 brocatelle, même dessin, fond blanc et deux tons de bleu.

144 — 8^m,40 brocatelle, même dessin, fond blanc et deux tons de bleu, avec bouquets de fleurs colorées. »

²¹² *Op. cit.*, *Un âge d'or des arts décoratifs, 1814-1848*, 1991, p. 482 (notice 282).

²¹³ Il est également possible que ces pendules aient été fabriquées dans les ateliers de la filiale new-yorkaise au 55 West de la 16^e rue, ou ceux construits en 1867 aux 158-164 West de la 32^e rue, et que la mention « Paris » ait été conservée en référence à la maison historique.

avons remarqué que deux pendules identiques sont passées en vente, l'une en 2019 (fig. 58) et l'autre, faisant partie d'une garniture comprenant pendule et paire de flambeaux, en 2004 (fig. 59). Les modèles de pendule étaient donc réemployés et ce ne sont en aucun cas des modèles uniques. Néanmoins, en l'absence d'étude plus poussée de ces pendules et garnitures de cheminée en bronze, il est difficile de tirer des conclusions sur ces objets. Une analyse des techniques employées nous permettrait de trancher sur la personnalisation des objets par les clients, sur la réutilisation de certains modèles d'un objet à l'autre, mais aussi sur la qualité de la fonte, de la ciselure et du montage. L'étude systématique des numéros permettrait également d'établir l'existence probable d'un catalogue d'objets, propriétés de la maison Ringuet-Leprince. Ce que l'étude sur photographies nous permet en revanche d'assurer de manière certaine, c'est que toutes ces garnitures de cheminée réinterprètent avec plus ou moins de fidélité les styles des époques passées, et du XVIII^e siècle notamment.

b. L'importance des néo-styles

La Monarchie de Juillet se voit en effet marquée par un engouement sans précédent pour les styles du passé et les meubles anciens. Les princes d'Orléans sélectionnent avec soin du mobilier dans les réserves du Garde-Meuble, qu'ils font compléter par des copies et des meubles de style. Ce goût contribue à améliorer la connaissance de la chronologie des styles auprès de la clientèle, mais également auprès des ébénistes. Certains d'entre eux se font d'ailleurs marchands d'antiquités, comme Georges-Marie Monbro, Édouard Kreisser ou Louis Auguste Alfred Beurdeley²¹⁴. Si la maison Ringuet-Leprince n'a pas pratiqué le commerce ou la restauration d'antiquités, Auguste-Émile semble s'être personnellement intéressé à l'histoire. Il fait en effet partie des souscripteurs d'un important ouvrage sur l'histoire du Moyen Âge et de la Renaissance, publié en 1848 par Paul Lacroix et Ferdinand Seré, où il est mentionné comme « fabricant d'ameublement de luxe²¹⁵ », aux côtés d'un grand nombre d'orfèvres, de bronziers et d'ébénistes²¹⁶. Cette connaissance de l'histoire s'inscrit dans un contexte global d'étude du mobilier ancien : des œuvres de ces périodes anciennes sont ainsi exposées au musée du Louvre dès 1833 après l'acquisition de la collection du peintre

²¹⁴ *Op. cit.*, Camille Mestdagh, 2010, p. 70.

²¹⁵ Paul Lacroix, Ferdinand Seré, *Le Moyen-Âge et la Renaissance, Histoire et description des mœurs et des usages, du commerce et de l'industrie, des sciences, des arts, des littératures et des Beaux-Arts*, Paris, Plon Frères, 1848, vol. I, p. 7.

²¹⁶ Anne Dion-Tenenbaum, Audrey Gay-Mazuel, « Redécouvrir la Renaissance : collections, études et créations », pp. 38-45, dans *Revivals, L'historicisme dans les arts décoratifs français au XIX^e siècle*, Paris, Musée du Louvre, MAD, 2020, p. 41.

Pierre Révoil, et dès mars 1844 avec l'ouverture du musée des Thermes et de l'hôtel de Cluny à partir de la collection d'Alexandre Du Sommerard²¹⁷. C'est dans ce contexte que s'inscrit la production de mobilier et d'objets d'art, qui fait la part belle au passé national, les règnes de François I^{er} et d'Henri IV étant considérés comme des âges d'or. Après un intérêt extrêmement puissant sous l'Empire, le goût pour l'Antiquité gréco-romaine s'estompe en effet dans ces années ; parmi les livraisons de la maison Ringuet-Leprince au Garde-Meuble, seules deux chaises curules rappellent cette esthétique antiquisante²¹⁸.

Des années 1830 et jusqu'à la fin du XIX^e siècle, le style néo-Renaissance connaît une longévité hors normes. La maison Ringuet-Leprince avait ainsi été très remarquée pour son mobilier dans le style du XVI^e siècle présenté aux expositions de 1839, 1844 et 1851. Les livraisons de meubles de ce style au Garde-Meuble restent néanmoins épisodiques, cette esthétique semblant surtout se cantonner aux meubles d'exposition : seuls deux meubles explicitement mentionnés comme « Renaissance » sont livrés à la Couronne. Le 24 avril 1843, la maison Ringuet-Leprince livre au service des Magasins du Mobilier une « toilette à la Duchesse de 0,85m de large en bois d'acajou à colonnes sculptées style renaissance, marbre blanc creusé, à grande glace à pans coupés, à tiroirs, montants à double colonnes, roulettes en cuivre », au prix de 240 fr.²¹⁹. La description sommaire montre néanmoins l'importance de l'architecture dans la réinterprétation de la Renaissance, qui semble ici se restreindre aux colonnes. Deux mois plus tard, le 8 juin 1843, la maison Ringuet-Leprince livre un bureau néo-Renaissance pour le salon bleu de l'appartement du comte de Montalivet, réglé au prix de 1 200 fr.²²⁰. Il s'agit d'un bureau plat à gradins en ébène, poirier teint et bronzes dorés, et dont la description du piétement (« 8 pieds à balustres reliés par 2 T en entrejambe ») laisse imaginer qu'il reprend la forme des bureaux Mazarin. Les matériaux employés et la description du décor rappellent le fauteuil de 1839 conservé au MAD (fig. 20). On y retrouve le mariage entre l'ébène du placage et le bronze de la galerie ajourée et des masques qui marquent l'entrée des serrures. Ce motif rappelle d'ailleurs dans une certaine mesure le masque féminin sur la traverse haute du dossier du fauteuil. Une importance égale semble avoir été donnée au décor sculpté, composé de balustres et de « profils en ébène ». Le prix demandé était de 1 300 fr. ce qui laisse présager d'un bureau d'une grande qualité d'exécution, peut-être exécuté d'après les

²¹⁷ *Idem*, pp. 40-41.

²¹⁸ A. N. Pierrefitte-sur-Seine, O⁴2111, Intendance générale de la Liste civile - 1843 : mandat de paiement n^o 9 564, « Fourniture de fauteuils, chaises, housses, en avril 1843, pour les Magasins du Mobilier de la Couronne ».

²¹⁹ *Idem*.

²²⁰ *Idem*.

dessins d'un artiste. Certaines pendules de style Renaissance de la maison Ringuet-Leprince rappellent sans doute l'esthétique de ces deux meubles, avec une importance donnée à la sculpture du bois et à l'architecture (fig. 51 à 56). On retrouve ainsi des motifs de colonnes, de poivrières, d'enroulements végétaux et de dauphins. Notons par ailleurs le fait que la majorité des pendules néo-Renaissance est en bois avec un cadran en marbre, le bronze doré étant plutôt privilégié pour les objets néo-XVIII^e siècle. Mais alors que les pendules en bois sculpté de style Renaissance sont assez sobres, voire assez dépouillées, la seule pendule en bronze de style Renaissance dont nous ayons connaissance est d'une grande qualité et a sans doute nécessité l'aide d'un artiste (fig. 51). Le style Renaissance de cette pendule réside surtout dans son iconographie : un chasseur, vêtu à la mode de François I^{er}, embouche un cor dans lequel il souffle afin d'annoncer la prise de sa proie, une biche, dont la dépouille gît à ses côtés. Le reste des motifs décoratifs mêle habilement des joncs enrubannés d'esprit néoclassique et de grands enroulements d'acanthé, dans un esprit qui rappelle l'éclectisme naissant.

Ces livraisons de meubles de style Renaissance restent très ponctuelles et ne concernent qu'un seul élément d'ameublement, ici un bureau et une toilette. À l'inverse, les livraisons d'objets et meubles néo-XVIII^e siècle font bien souvent partie d'ensembles complets comprenant divers sièges, tables et meubles textiles. Mis à part les remeublements historiques des châteaux de Blois ou de Pau, il faut attendre le dernier tiers du XIX^e siècle pour que des ensembles néo-Renaissance complets se répandent auprès d'un plus large public.

Le goût pour le mobilier du règne de Louis XIV devient également de plus en plus prégnant sous le règne de Louis-Philippe. Il se matérialise par l'usage du bois sculpté, souvent doré, et par un goût très fort pour la marqueterie Boulle. L'une des premières manifestations de ce goût dans une recreation du XIX^e siècle concerne l'appartement du duc d'Orléans au palais des Tuileries, et plus particulièrement la salle à manger, pour laquelle la maison Bellangé livre en 1840 quarante chaises sculptées en bois doré garnies de satin cramoisi²²¹. Elle livre également quatre meubles d'appui en marqueterie Boulle de cuivre, d'argent et d'écaille, avec des satyres en terme sur les pilastres²²². L'usage de la marqueterie Boulle, dont le duc d'Orléans était un grand amateur, témoigne ici d'un emploi précoce de cette technique. L'ensemble du décor de cette salle à manger est de style Louis

²²¹ Anne Dion-Tenenbaum, « Le duc d'Orléans, mécène prestigieux et novateur », pp. 42-55, dans *Dossier de l'art*, décembre 1991-janvier 1992, n° 5, p. 45.

²²² L'un de ces meubles d'appui livrés en 1840 pour la salle à manger du duc d'Orléans, ici en contrepartie, est conservé au musée du Louvre sous le numéro d'inventaire OA 12234.

XIV et se présente comme un ensemble très complet, qui préfigure le style opulent du Second Empire. La maison Ringuet-Leprince exploite également cet engouement pour le mobilier Boulle et pour les formes du siècle de Louis XIV. Louis-Philippe avait par exemple acheté sur son stand de l'Exposition des produits de l'industrie de 1844 quatre fauteuils en bois doré genre Louis XIV, garni d'une brocatelle cramoisie et couleur grenat à filés dorés²²³. La maison Ringuet-Leprince faisait également usage de la marqueterie Boulle pour des meubles de grand prix. Un billard estampillé Ringuet, passé en vente en novembre 1992²²⁴, présente ainsi un décor de marqueterie Boulle sur ses côtés (fig. 19). Le billard est un élément important de l'ameublement des grandes demeures de la période, souvent employé pour compléter le mobilier du salon. En témoigne la création d'une sous-section entièrement dédiée à ce meuble à l'occasion de l'Exposition de 1844²²⁵. La conception d'un billard répond néanmoins à des problématiques auxquelles les autres travaux de l'ébéniste n'ont pas à se soumettre, puisqu'il s'agit d'un « instrument de précision qui doit répondre à toutes les règles d'une science aussi savante que compliquée²²⁶ ». Sans étude matérielle de ce meuble, il n'est pas possible d'affirmer dans quelle mesure ce billard de Ringuet était « précis ». Son décor intègre un placage de marqueterie Boulle dans un bâti qui semble être en bois ciré, peut-être doré. Les formes de ce billard paraissent à nos yeux bien originales, finalement assez éloignées du classicisme louis-quartozien. C'est sans doute la présence d'une marqueterie métallique qui donne à ce meuble, pour ses contemporains, un style historicisant. En revanche, le meuble d'appui que nous avons déjà évoqué (fig. 34) réinterprète le style Louis XIV avec une rigueur beaucoup plus historique. Il mêle aux panneaux de marqueterie Boulle des décors de bronze doré, et présente des motifs tout droit issus des grotesques de Jean Bérain. La composition de ce meuble évoque, avec certes moins de richesse dans les ornements de bronze, le meuble de Bellangé pour le duc d'Orléans mentionné plus haut. L'opulence et la magnificence des arts décoratifs du règne de Louis XIV nourrissent ainsi les ébénistes et les artisans d'art, qui se plaisent à en réinvestir les formes et les décors.

Le mobilier du XVIII^e siècle, décrié pendant toute la première partie du siècle, connaît lui aussi un retour en faveur, d'abord timide, mais qui n'a eu de cesse de s'accroître jusqu'à

²²³ A. N. Pierrefitte-sur-Seine, O42180, Intendance générale de la Liste civile - 1844 : mandat de paiement n° 8 428, « Prix d'acquisition faite par le Roi à l'exposition des produits de l'Industrie de consoles, étagères et de fauteuils ».

²²⁴ Vente du 15 novembre 1992, Hôtel Rameau, 5, rue Rameau, Versailles. *Gazette de l'Hôtel Drouot*, n° 40, 6 novembre 1992, page 153.

²²⁵ *Op. cit.*, *Rapport du jury central*, 1844, vol. III, pp. 136-145.

²²⁶ *Ibid.*, p. 137.

l'engouement qu'on lui connaît sous le Second Empire. L'attrait des œuvres anciennes conduit à la création de copies, de meubles que les sources disent « dans le style », « genre » ou « façon » et qui complètent des ameublements constitués pour partie de meubles d'époque, voire d'en créer de totalement neufs. La maison Ringuet-Leprince envoie ainsi à ses acheteurs américains, le couple Colles, sur lequel nous aurons l'occasion de revenir, un salon en bois noir et bronze doré, dont le jeu de courbes et de contre-courbes et les décors d'acanthes sculptées évoquent le rocaille du règne de Louis XV (fig. 48). Un œil exercé ne peut néanmoins pas se tromper : le canapé s'inscrit dans une typologie courante sous la Monarchie de Juillet, avec les angles arrondis du dossier très marqués. De même, les pieds de la table sont trop fortement galbés, les supports d'accotoirs des fauteuils devraient être en retrait de l'assise, et les bronzes de l'ensemble paraissent juxtaposés sur le bâti au lieu de s'intégrer au décor. Ces éléments sont caractéristiques du style néo-Louis XV à ses débuts, dans les années 1840, ainsi que l'usage du bois noir qui se généralise alors. Quelques détails témoignent cependant d'une certaine connaissance du style : les ornements sculptés des épaules de l'écran de cheminée et l'ornement central, asymétriques, ainsi que sa forme en arbalète, révèlent une étude approfondie du mobilier du milieu du XVIII^e siècle. De même, la forme générale du fauteuil, malgré quelques libertés, évoque les cabriolets de l'époque Louis XV. Cet ensemble de salon est d'une grande élégance : les sièges et le canapé sont très bien proportionnés et jouent habilement de leurs courbes. Une chaise isolée attribuée à la maison Ringuet-Leprince (fig. 44) possède dans sa forme et dans la disposition de ses ornements une grande similarité avec ce salon. Certaines des pendules en bronze doré révèlent un style beaucoup plus foisonnant, où la surenchère des ornements s'éloigne de la sobre élégance des meubles que nous venons d'évoquer. Une pendule vendue en 2007 présente ainsi un impressionnant décor rocaille, où se mêlent aux *putti* chevauchant des dauphins, naïades, coquilles et enroulements d'acanthes (fig. 60). Tous les motifs caractéristiques du style Louis XV y sont développés, dans une forme de débauche plastique.

Ces quelques témoignages conservés nous permettent d'imaginer les meubles livrés par Auguste-Émile au Garde-Meuble. Dans les mémoires de paiement fournis à la Liste civile, les références aux styles du XVIII^e siècle ne sont pas toujours explicites, et sont trahies le plus souvent par les descriptions succinctes, l'usage du terme « chantourné » renvoyant à un style Louis XV. Quand un style est explicitement mentionné, c'est d'ailleurs le style Louis XV qui est le plus largement évoqué, parfois sous l'appellation « pompadour ». Concernant la maison Ringuet-Leprince, l'usage de ce terme semble être réservé aux textiles, puisque les seules mentions qui en sont faites concernent la description des garnitures des sièges. Ainsi, en février 1845, elle livre dix chaises « légères imitation laque », couvertes deux par deux de façon à créer un ensemble

dépareillé²²⁷. L'un des cinq textiles employés est un « satin broché cannetillé, fond blanc, pompadour ». La description des autres garnitures, sans être explicite au sujet du « style » devait néanmoins tout à fait s'assortir avec le style Pompadour puisque les motifs brochés comportent des paniers, des roses, dans des tons de jaune et de bleu ciel. Des motifs de fleurs et de corbeilles sont d'ailleurs spécifiquement associés au « Pompadour » dans la facture d'une livraison effectuée le même mois²²⁸. Celle-ci concerne six chaises semblables aux précédentes, chacune ayant été garnie d'un textile différent : sur les six garnitures, deux sont explicitement présentées comme « Pompadour ». Il s'agit d'un « satin Pompadour fond [blanc], fleurs colorées » et d'un « satin Pompadour fond blanc à corbeille ». Ce goût Pompadour envahit les intérieurs dès la fin de la Monarchie de Juillet et jusqu'aux années 1850, avant de passer peu à peu de mode dans les années 1860²²⁹. Il se caractérise notamment par une importance donnée au décor textile, souvent entièrement marqué de motifs floraux opulents de grand rapport, ou par de petites fleurettes et de petits bouquets. Certains sièges sont également garnis en tapisserie façon de Beauvais ou d'Aubusson, dont l'usage se démocratise : le Garde-Meuble achète ainsi à la maison Ringuet-Leprince un « porte musique en palissandre tors [et un] tabouret de piano idem à vis en fer, couvert en tapisserie fine Louis XV » pour l'hôtel de l'Intendance générale²³⁰. Outre les textiles, le néo-Louis XV se caractérise également par l'emploi des bois caractéristiques de cette période, parfois en association avec des décors marquetés. La maison Ringuet-Leprince livre notamment pour l'appartement du duc de Nemours à Saint-Cloud une « petite table [en] bois de rose, incrustations à fleurs, forme chantournée, pieds de biche, ornée de bronzes dorés²³¹ ». Le bois doré n'est pas en reste et est très en faveur dans les ameublements historicistes de l'Ancien Régime. On le retrouve employé pour un certain nombre d'ameublements Louis XIV et Louis XV livrés par la maison Ringuet-Leprince, notamment pour le palais des Tuileries.

²²⁷ A. N. Pierrefitte-sur-Seine, O⁴2237, Intendance générale de la Liste civile - 1845 : mandat de paiement n° 7 418, « Fourniture de chaises pour le service du Palais des Tuileries, en 1845 ».

²²⁸ A. N. Pierrefitte-sur-Seine, O⁴2236, Intendance générale de la Liste civile - 1845 : mandat de paiement 7 389, « Fourniture de chaises imitation de laque pour les appartements des princes, au Palais des Tuileries, en 1845 ».

²²⁹ Laure Chabanne, « Le goût Pompadour : relectures du XVIII^e siècle par les tapissiers décorateurs du XIX^e siècle », pp. 222-227, dans *Revivals, L'historicisme dans les arts décoratifs français au XIX^e siècle*, Paris, Musée du Louvre, MAD, 2020, p. 225.

²³⁰ A. N. Pierrefitte-sur-Seine, O⁴2177, Intendance générale de la Liste civile - 1844 : mandat de paiement n° 9 768, « Fourniture d'un porte musique et d'un tabouret de piano pour le service de l'hôtel de l'Intendance Générale de la liste civile, en 1844 ».

²³¹ A. N. Pierrefitte-sur-Seine, O⁴2112, Intendance générale de la Liste civile - 1843 : mandat de paiement n° 10 384, « Fourniture de meubles, housses en mai 1843 pour le Palais de Saint-Cloud ».

Le goût pour le XVIII^e siècle se traduit également par le fait que les ébénistes renouent avec l'emploi de la porcelaine dans le mobilier, à la manière d'un Martin Carlin ou d'un BVRB. La maison Ringuet-Leprince avait ainsi présenté à l'Exposition des produits de l'industrie de 1844 un prie-Dieu orné de porcelaine, dont une grande plaque peinte d'après un tableau de Poussin. Ce prie-Dieu, décrit par Désiré Guilnard et Anatole Dauvergne comme étant de style Louis XVI²³², est l'un des rares exemples connus d'usage de porcelaine par la maison Ringuet-Leprince. Denise Ledoux-Lebard mentionne également un meuble d'appui en palissandre sur lequel sont plaqués deux médaillons en porcelaine genre Wedgwood²³³. Quatre pendules, dont deux faisant partie d'une garniture de cheminée (fig. 63, 65, 66 et 67) intègrent des éléments de porcelaine dans le genre de Sèvres. L'on retrouve les couleurs emblématiques de la manufacture, notamment le bleu céleste et le bleu nuit très profond, avec des motifs de guirlandes de fleurs, de bouquets et de *putti*.

L'esthétique néoclassique commence à se répandre avec beaucoup plus de vigueur et le prie-Dieu de 1844 ou le grand vase en bronze de l'exposition universelle de 1855 font partie des rares exemples avérés de la réinterprétation de ce style par la maison Ringuet-Leprince. Aucune livraison au Garde-Meuble royal ne fait mention explicite d'usage du style Louis XVI. Néanmoins, certaines descriptions de meubles, parmi les livraisons les plus tardives, permettent de rapprocher ces meubles de ce style. Pour le cabinet de Monsieur Leberte, à l'hôtel de l'Intendance générale, sont livrés dans le courant de l'année 1846 deux « fauteuils accajou [*sic*] pieds droits accotoirs sans manchettes » ainsi que quatre « chaises accajou [*sic*] pieds droits dos garnis²³⁴ ». Le terme « pieds droits » employé ici peut faire référence aux lignes du mobilier Louis XVI. Une pendule passée en vente à Londres chez Christie's en 2012 (fig. 68) s'inscrit dans cette recherche de la ligne droite et de la forme épurée dans l'esprit néoclassique, la terrasse notamment, où se développe un bas-relief représentant des amours jouant dans des nuées. Cette terrasse porte une ronde-bosse représentant un angelot jouant de la musique, qui évoque de manière lointaine *L'Amour menaçant* de Falconet. Ces deux styles, Louis XV et Louis XVI, se confondent souvent dans l'esprit des contemporains, et au regard des pendules de la maison Ringuet-Leprince, il convient beaucoup mieux de parler d'un

²³² Désiré Guilnard, Anatole Dauvergne, *Le Garde-Meuble, Album de l'exposition industrielle de 1844*, Paris, D. Guilnard, 1844, p. 9.

²³³ Denise Ledoux-Lebard, *Le mobilier français du XIX^{ème} siècle 1795-1889, Dictionnaire des ébénistes et des menuisiers*, Paris, Les éditions de l'Amateur, 2000, p. 556. « Porte d'un grand meuble à hauteur d'appui, en palissandre, ouvrant à cinq portes ; les trois du milieu vitrées, celles des extrémités moulurées et ornées au milieu d'un médaillon ovale en porcelaine, genre Wedgwood, cerclé de bronze. Ce meuble est conservé par les descendants (Coll. part.) » Brunot Turquet, descendant direct d'Auguste-Émile, nous a indiqué ne pas avoir connaissance de ce meuble.

²³⁴ A. N. Pierrefitte-sur-Seine, O42298, Intendance générale de la Liste civile - 1846 : mandat de paiement n° 10691, « Fourniture de chaises, fauteuils & ci pour l'hôtel de l'Intendance générale, en 1846 ».

« néo-XVIII^e siècle » que de chercher une référence unique à un style ou l'autre. La maison Ringuet-Leprince s'inscrit en effet dans le contexte de la naissance de l'éclectisme, puisque certaines de ses productions, les plus tardives probablement, dépassent cette logique stylistique en proposant des créations originales. Le recours à des artistes pour créer du mobilier est un canal important de la formation du style éclectique, puisque leur connaissance des modèles et leurs capacités créatives leur offrent une infinité de possibilités nouvelles, que les ébénistes se plaisent à traduire dans le bois. Ainsi, le cabinet des dessins du MAD conserve un projet de lit de Michel Liénard pour la maison Ringuet-Leprince²³⁵, dont un premier coup d'œil ne permet pas de rattacher le style de ce lit à une période historique en particulier (fig. 37). Entre Renaissance et Louis XVI, ce lit concilie ces deux esthétiques sans que l'une ne puisse l'emporter sur l'autre. Les structures des meubles restent bien souvent les mêmes : le bâti constitue une sorte de page vierge sur lequel l'ébéniste, ou plutôt le dessinateur, vient composer avec divers ornements qu'il assemble entre eux, afin de donner à ce meuble un « style ».

Cette démarche permet à l'éclectisme de se développer : tous les styles historiques sont mis à l'honneur, mais également des styles plus exotiques. En architecture et dans la décoration se développe en effet un goût pour l'Orient, qui existe aussi en peinture. L'intérêt pour l'architecture mauresque est notamment motivé par le modèle de l'Alhambra, le grand modèle de référence pour l'inspiration hispano-mauresque. En Angleterre, entre 1842 et 1845, l'Anglais Owen Jones a par exemple publié un ouvrage de lithographies de l'Alhambra, à l'origine d'une mode pour les ornements mauresques. Michel Liénard avait probablement connaissance de cet ouvrage quand il propose à la maison Ringuet-Leprince un mobilier mauresque (fig. 38 et 39). Ces deux dessins non datés présentent un ensemble pour une chambre, comprenant un lit, une cheminée et une commode, ainsi que quelques variantes sur le thème des motifs mauresques. Bien que ces feuilles ne portent pas la marque de la maison, nous savons que cet ensemble, au moins le lit et la commode, ont été réalisés par la maison Ringuet-Leprince. Les dessins du lit et de la commode sont en effet reproduits dans le même ouvrage que le cabinet de 1851, avec la mention « Exécuté chez M^r. Ringuet²³⁶ » (fig. 40). La forme de ces meubles reprend celle du mobilier contemporain, avec une forme bateau pour le lit et une forme parallélépipédique pour la commode, typiques des projets de

²³⁵ Paris, MAD, Cabinet des dessins, CD 4132 113.

²³⁶ D'après Michel Liénard (1810-1870), « Lit (style mauresque), Armoire (style mauresque), exécuté chez M. Ringuet, ébéniste, Paris », lithographie, vol. I, pl. B. N° 9, dans Eugène Prignot, Michel Liénard, H. Coignet, *L'Ameublement moderne par MM. Prignot, Liénard, Coignet et plusieurs autres artistes spéciaux*, Paris, C. Claesen éditeur, 1876.

meublier de Liénard²³⁷. Les décors se caractérisent par des motifs géométriques entrelacés, des arabesques, et une construction toujours symétrique. L'un des motifs les plus employés consiste en une croix superposée à un carré, qui est exploité en de nombreuses variantes. Le décor a probablement dû être exécuté en marqueterie, en jouant de la juxtaposition d'un bois clair et d'un bois aux tons plus foncés. Nous devons également noter tout le travail textile et de passementerie du lit, nous rappelant en cela que la maison Ringuet-Leprince était également maison de tapisserie.

La multiplicité des styles employés par la maison Ringuet-Leprince est caractéristique des arts décoratifs sous la Monarchie de Juillet. Par ailleurs, le recours de plus en plus fréquent à des artistes pour exécuter le dessin du mobilier permet à l'ébénisterie de la période de prendre une dimension toute artistique.

c. Les collaborations et la place des ornemanistes

Michel Liénard, déjà évoqué à de nombreuses reprises, est l'un des collaborateurs les plus fameux et des plus fructueux de la maison Ringuet-Leprince. Il fournit probablement les modèles des meubles exposés en 1844 et 1855, et de manière certaine en 1851. Le fonds du cabinet des dessins du MAD conserve d'autres projets qui laissent penser que leur collaboration ne s'est pas cantonnée qu'aux meubles d'exposition. Sophie Derrot a remarqué que les seuls dessins du fonds Liénard du MAD à mentionner la propriété d'un fabricant étaient ceux de la maison Ringuet-Leprince²³⁸. Cette marque de propriété prend soit la forme d'un cachet au tampon « Ringuet à Paris » (fig. 35 et 37), soit celle de l'inscription « R.L.P. » à l'encre rouge (fig. 36). Liénard n'est pas exclusivement au service d'Auguste-Émile, puisqu'aux expositions des produits de l'industrie de 1839, 1844 et 1849, il travaille plusieurs fois pour Thomire, pour la maison Grohé ou pour Froment-Meurice, entre autres. Les collaborations de Liénard en dehors de ces expositions sont également très nombreuses et ses échanges avec les maisons de haut luxe participent de la diffusion de son style.

Outre le dessin de ses meubles, la maison Ringuet-Leprince faisait également appel à d'autres ornemanistes extérieurs pour les motifs textiles, tissés le plus souvent par la maison Grand

²³⁷ Le fonds Liénard du cabinet des dessins du MAD comprend de nombreux modèles de meubles de forme et de structure identiques. Voir par exemple le dessin CD 4132 62, dans lequel il travaille sur des commodes : on retrouve la même construction, mais que le style soit plutôt tourné vers la Renaissance ou vers le Louis XIV, seuls les motifs employés varient. Il en va de même pour les lits : les projets de lit néo-Renaissance (CD 4132 72) ou néo-XVIII^e siècle (CD 4132 74), très semblables à notre lit mauresque.

²³⁸ *Op. cit.*, Sophie Derrot, 2016, vol. I, p. 243.

frères de Lyon. Un nommé Guétant signe ainsi en 1841 un modèle qui représente des fleurs et des fruits de manière naturaliste au milieu de branches en volutes et de cartouches rocailles, dans un genre qui annonce le Second Empire. Ce textile continue d'être commandé jusqu'en 1867 et 13 391 mètres ont été tissés en tout²³⁹. En 1843, c'est un certain Chebeaux qui compose pour Ringuet-Leprince un dessin Louis XV, une brocatelle fond satin grenat, à compartiments, treillis et petites rosettes²⁴⁰. Cette brocatelle est peut-être celle utilisée pour garnir les quatre fauteuils « en bois sculpté doré genre Louis XIV, couverts en brocatelle or et cramoisi & grenat²⁴¹ », achetés par Louis-Philippe à l'exposition des produits de l'industrie de 1844. Un an après la livraison de ce premier dessin, Chebeaux réalise une nouvelle composition pour un lampas fond satin cramoisi, fleurs et ornements Louis XIV²⁴². Nous ne savons pas chez qui ces deux textiles ont été tissés, mais il est probable que la commande ait été passée à la maison Grand frères, qui fournit en 1846 un lé de lampas broché à dessin Louis XV d'après un dessin de Despréaux de Saint-Sauveur²⁴³ (fig. 49).

La maison Ringuet-Leprince sous-traitait également une partie de sa production, notamment auprès de la maison Cruchet, comme le révèle l'inventaire après-décès de la première épouse de Michel-Victor Cruchet (1815-1899)²⁴⁴. Cette maison, spécialisée dans la sculpture sur bois, avait en effet de nombreuses maisons d'ameublement pour clientes, comme le tapissier Thuillier ou le marchand de meubles Deville²⁴⁵. La maison Cruchet jouissait d'une grande renommée auprès de ses contemporains, et était également très reconnue pour la qualité de ses ornements en carton-pierre. Ce matériau, très apprécié au XIX^e siècle, permettait de mouler des ornements très solides et à moindre coût, dont la maison Ringuet-Leprince a peut-être pu faire usage. Auguste-Émile pouvait en outre passer ponctuellement des commandes chez d'autres fabricants afin de se fournir en objets

²³⁹ Mary Schoeser, Kathleen Dejardin, *French Textiles, from 1760 to the Present*, Londres, Laurence King, 1991, p. 103. L'information provient d'un mémoire de maîtrise soutenu à l'université de Lyon en novembre 1985, *Analyse et catalogue raisonné de la production des Frères Grand, fabricants de soierie à Lyon, de 1808 à 1871, d'après les archives de la maison Tassinari et Chatel, leurs successeurs, II, place Croix-Paquet* (Marie Bouzard-Tricou, p. 68).

²⁴⁰ Henri Clouzot, « L'art de la soie au musée Galliera, la soierie romantique et préromantique », pp. 372-384, *La Renaissance de l'art français et des industries de luxe*, juillet 1927, p. 375.

²⁴¹ A. N. Pierrefitte-sur-Seine, O⁴2180, Intendance générale de la Liste civile - 1844 : mandat de paiement n^o 8 428, « Prix d'acquisition faite par le Roi à l'exposition des produits de l'Industrie de consoles, étagères et de fauteuils ».

²⁴² *Op. cit.*, Henri Clouzot, 1927, p. 375.

²⁴³ *Op. cit.*, *Un âge d'or des arts décoratifs, 1814-1848*, 1991, p. 482 (notice 282).

²⁴⁴ Christopher Payne, *Paris, la quintessence du meuble au XIX^e siècle*, Saint-Rémy-en-l'Eau, Éditions Monelle Hayot, 2018, p. 304.

²⁴⁵ Valérie Canestrier, « Les Cruchet, ornemanistes et menuisiers du XIX^e », pp. 64-71, *L'Estampille, L'objet d'art*, mai 2004, n^o 391, p. 66.

hors de ses spécialités, ou pour des commandes spécifiques. Le fonds Fourdinois de la bibliothèque Forney conserve plusieurs catalogues de commandes passées auprès de cette maison : la commande C1. 117²⁴⁶ concerne ainsi un cadre en noyer poli pour Monsieur Ringuet-Leprince (fig. 50). Le cadre est très largement sculpté d'un treillis sur lequel s'enroule un feuillage traité de manière extrêmement naturaliste ; en partie supérieure figure un écu aux armes probablement fictives, ceint d'une couronne de laurier. À moins que ce cadre n'ait été acheté à titre personnel, il a sûrement fait partie d'une commande sous-traitée par Fourdinois.

La maison Ringuet-Leprince travaillait également en collaboration avec des horlogers parisiens. Le corpus connu des pendules portant la marque « Ringuet à Paris » ne pouvant néanmoins être analysé de manière systématique, faute d'une meilleure connaissance de ces objets, l'étude de ces collaborations reste à approfondir. Le seul horloger que nous nous bornerons donc à présenter ici est un Monsieur Lesieur, dont la marque apparaît sur le mouvement de trois pendules (fig. 65, 67 et 68). Ce « pendulier », que l'on suit durant les deux premiers tiers du XIX^e siècle, était horloger breveté à Paris ; ses différentes adresses montrent bien toute la proximité géographique qu'il entretenait avec la maison Ringuet puisque Lesieur se trouvait rue Vieille du Temple en 1806, rue de la Verrerie jusque vers 1850, puis enfin rue Caumartin dans les années 1860²⁴⁷. Lesieur fournissait les mouvements qui étaient montés dans les bronzes au sein des ateliers de la maison Ringuet-Leprince. Une « montre d'or à répétitions, à usage d'homme du nom de Lesieur » était prise 180 fr. au numéro 41 de l'inventaire après décès de Julien Ringuet. Néanmoins, certains mouvements portent la marque « Ringuet à Paris », ce qui laisse à penser que tous n'étaient pas fournis par Lesieur.

Cette présentation des fournisseurs, sous-traitants et collaborateurs de la maison Ringuet-Leprince n'est probablement pas représentative de l'ampleur que ceux-ci devaient avoir. Auguste-Émile, comme nombre de ses contemporains, travaillait au sein d'un réseau dont nous n'avons pu réellement rendre compte sans plus d'archives conservées. Le travail de plus en plus fractionné des maisons de luxe conduit même à créer une médaille de coopérateur, ou collaborateur, décernée aux Expositions universelles. Le recours fréquent à des membres extérieurs ainsi que l'amplitude nouvelle donnée aux ateliers (nombre d'employés, mécanisation) permet à des fabricants comme la

²⁴⁶ « Cadre de noyer poli, Monsieur Ringuet-Leprince », commande C1. 117, Paris, bibliothèque Forney, fonds Fourdinois, *Croquis et commandes*, t. I, vol. 2 (commandes 101 à 200).

²⁴⁷ Robert Ardignac, Paul Brateur, *Dictionnaire des horlogers français*, Paris, Tardy, 1971, p. 411. À noter que ce dictionnaire mentionne Ringuet-Leprince, rue Caumartin, dans les années 1840-1850 (p. 555).

maison Ringuet-Leprince d'être en capacité de fournir de prestigieux clients. Le premier d'entre eux est bien entendu le Garde-Meuble royal.

4. Un client particulier : le Garde-Meuble royal

a. Les fournisseurs du Garde-Meuble et de l'Intendance générale

Le succès rencontré par la maison Ringuet-Leprince à l'Exposition des produits de l'industrie de 1839 lui permet d'être incluse à la liste des fournisseurs ordinaires du Garde-Meuble. Cette administration, située rue Bergère²⁴⁸, avait pour but principal d'assurer l'ameublement des nombreux palais et bâtiments mis à la disposition de la Couronne. Germain Delavigne (1790-1868) était chargé de la « conservation du Mobilier » et était directement placé sous les ordres de l'Intendant général, le comte de Montalivet²⁴⁹. Il avait pour missions la surveillance générale du Garde-Meuble et la conservation de tous les meubles meublants se trouvant dans les palais et bâtiments dépendant de la Dotation de la Couronne. Il veillait aux achats en confection d'objets mobiliers destinés au service du Garde-Meuble et à la tenue des inventaires. À ce titre, il gérait les commandes, les devis et les mémoires de fournitures, et supervisait la gestion des livraisons aux magasins grâce aux numéros d'enregistrement dûment inscrits dans les registres de l'inventaire général²⁵⁰. Pour ses achats, l'administration du Mobilier de la Couronne avait à sa disposition une dotation mobilière consentie par l'État à la monarchie de douze millions de francs, lui offrant des moyens bien plus limités qu'à ses prédécesseurs²⁵¹. L'ameublement des demeures royales était essentiellement effectué à partir des réserves du Garde-Meuble et par l'achat de meubles neufs, mais également anciens. En effet, à partir de 1835 environ, des habitudes nouvelles apparaissent dans les commandes, puisque tout en continuant à s'adresser à des ébénistes traditionnels, comme Ringuet-Leprince, le Garde-Meuble achète de plus en plus chez des marchands de curiosités et antiquaires²⁵². Les réserves de meubles anciens et les achats sur le marché de l'art vont permettre aux membres de la famille royale de développer des ameublements historicistes dans leurs diverses

²⁴⁸ *Almanach-Bottin du commerce de Paris, des départements de la France et des principales villes du monde*, Paris, Au bureau de l'Almanach du commerce, année 1843.

²⁴⁹ *Op. cit.*, Mathieu Caron, 2021, p. 82.

²⁵⁰ *Idem.*

²⁵¹ Guillaume Fonkenell, *Le Palais des Tuileries*, Arles, Honoré Clair, 2010, p. 162.

²⁵² Colombe Samoyault-Verlet, « Du style à la cathédrale au mobilier néo-gothique d'après les achats de la famille royale entre 1815 et 1838 », pp. 180-186, dans *Hommage à Hubert Landais, Art, objets d'art, collections, études sur l'art du Moyen Age et de la Renaissance, sur l'histoire du goût et des collections*, Paris, Blanchard Éditeur, 1987, p. 181.

résidences. Les grands châteaux royaux, Fontainebleau²⁵³, Compiègne, Trianon, Pau et Versailles²⁵⁴, sont restaurés à l'instigation de Louis-Philippe. La famille d'Orléans possédait également des châteaux familiaux, comme le Palais-Royal, complètement restauré et remeublé à son retour d'émigration, le château de Neuilly, un grand domaine d'agrément près de la capitale, ainsi que des châteaux à la campagne, comme Eu, La Ferté-Vidame et Randan, ce dernier appartenant à Madame Adélaïde²⁵⁵. La vie dans ces résidences royales et les choix d'ameublement qui en découlent connaissent quelques modifications par rapport à la Restauration. La famille royale, beaucoup plus nombreuse, et l'arrivée de nouveaux modes de vie plus simples conduisent à une simplification de l'étiquette et de la représentation et à la suppression des charges de cour²⁵⁶. Outre les achats faits par le Garde-Meuble, organe officiel de la famille royale, celle-ci pouvait également faire des achats sur ses fonds privés. Dans le cas du duc d'Orléans, les achats du Garde-Meuble et ses achats personnels connaissent une imbrication extrêmement forte : pour le « salon des Antiquités » de son appartement des Tuileries, le duc rassemble des meubles issus des réserves du Garde-Meuble et des meubles anciens achetés avec sa cassette personnelle²⁵⁷. Les factures des achats effectués à titre personnel sont conservées dans les archives privées de la famille d'Orléans, aux archives nationales de Pierrefitte-sur-Seine : seul un achat de ce type a été fait auprès de la maison Ringuet-Leprince, à l'occasion de l'exposition de 1839, par le duc d'Orléans²⁵⁸. À l'exception de ce fauteuil, la totalité des achats effectués auprès de Ringuet-Leprince passe donc par le Garde-Meuble, et peuvent donc être retracés dans les archives comptables de la Liste civile, conservées au sein de la série O⁴ des Archives nationales. Ces mémoires contiennent une facture, qui décrit tous les objets livrés, et un ordre de paiement, émis dans la majorité des cas plus d'un an après la livraison.

Pour ses achats de meubles courants, le duc d'Orléans ne s'est jamais tourné vers la maison Ringuet-Leprince, car le décès du duc intervient avant la période faste de la maison dans les années 1840. Entre 1836 et 1847, vingt-trois mandats de paiement ont ainsi été envoyés à la maison Ringuet-Leprince en règlement d'une trentaine de livraisons. En nombre, les livraisons de la maison

²⁵³ Voir le catalogue de l'exposition *Louis-Philippe à Fontainebleau*, présentée au château de Fontainebleau du 3 novembre 2018 au 4 février 2019. Paris, Éditions de la Réunion des musées nationaux, 2018, 264 p.

²⁵⁴ Voir les deux articles de Daniel Meyer : « L'ameublement des petits appartements de la Reine à Versailles sous Louis-Philippe », pp. 28-49, *Antologia di Belle Arte*, 1987, nos 31-32 ; et « Le mobilier de Versailles selon Louis-Philippe », pp. 54-82, *L'estampille, L'objet d'art*, septembre 1993, n° 272.

²⁵⁵ *Op. cit.*, *Un âge d'or des arts décoratifs, 1814-1848*, 1991, p. 230.

²⁵⁶ *Idem.*

²⁵⁷ Anne Dion-Tenenbaum, « Le sanctuaire du pavillon de Marsan », pp. 78-87. *Le Mécénat du duc d'Orléans, 1830-1842*, Paris, Délégation à l'action artistique de la ville de Paris, 1993, p. 82 et p. 84.

²⁵⁸ A. N. Pierrefitte-sur-Seine, AP/300(I)/2419, Archives privées de la maison d'Orléans, Prince Ferdinand, duc d'Orléans (1810-1842), Dons et encouragements, 1839.

Ringuet-Leprince semblent minimes et pourraient paraître anecdotiques au vu de la centaine de livraisons effectuées par la maison Durand entre 1834 et 1846²⁵⁹. C'est au prisme de l'extraordinaire variété et de la grande qualité des produits envoyés que doivent être étudiées les relations de la maison Ringuet-Leprince avec le Garde-Meuble royal. Une grande majorité de celles-ci sont effectuées à destination de l'hôtel de l'Intendance générale, pour le comte et la comtesse de Montalivet, situé 9, place Vendôme²⁶⁰. Les premières livraisons effectuées par la maison qui se nomme encore « Ringuet Père et fils » ont lieu entre avril et novembre 1835 et sont regroupées sous le même mémoire de paiement en date du 18 janvier 1836²⁶¹. Celui-ci mentionne explicitement que cet ensemble de sièges a été livré « sur l'ordre de Monsieur l'Intendant général ». Cette commande concerne un ensemble de sièges dont la forme et le décor prolongent le style de la Restauration, ainsi qu'un fauteuil « gothique » et un « miroir à barbe d'acajou à pompe », totalisant la somme de 894 fr. Le premier commanditaire officiel de la maison Ringuet-Leprince était donc le comte de Montalivet, et c'est sans doute par son entremise qu'elle deviendra fournisseur breveté du roi. Les liens de la maison Ringuet-Leprince avec l'Intendant de la Liste civile continuent même lors du court départ de Montalivet entre 1837 et 1839, remplacé alors par le comte de Bondy (1766-1847)²⁶². En mars 1837 est en effet livré un porte-musique en acajou pour son épouse la comtesse de Bondy²⁶³, pour la somme de 25 fr, prix étrangement réduit en comparaison de la commande précédente. En 1839, l'achat du prie-Dieu à l'Exposition des produits de l'industrie par le Garde-Meuble permet à Auguste-Émile de se faire connaître auprès de l'administration ; il obtient vers 1843 le titre de « tapissier-ébéniste du roi ». En effet, à l'exception des archives comptables, les archives de la Liste civile de Louis-Philippe ont été détruites lors de la révolution de 1848 et nous ne pouvons donc pas savoir à quand remonte l'obtention de ce brevet. À partir de 1839 en tout cas, les commandes s'accélérent et se font de plus en plus régulières, tout en se diversifiant et en se complétant. L'année 1843 marque le point d'orgue des relations avec le Garde-Meuble puisque pas moins de onze livraisons sont effectuées, puis quatre en 1844 sans compter l'achat du buffet à l'Exposition des produits de l'industrie. En 1845 et 1846, seulement deux livraisons sont faites

²⁵⁹ *Op. cit.*, Guillaume Matacz, 2013, p. 123.

²⁶⁰ *Almanach-Bottin du commerce de Paris, des départements de la France et des principales villes du monde*, Paris, Au bureau de l'Almanach du commerce, année 1843.

²⁶¹ A. N. Pierrefitte-sur-Seine, O⁴1584, Intendance générale de la Liste civile - 1835 : mandat de paiement n° 7 826, « Fourniture de divers meubles pour l'hôtel de l'Intendance Générale, en avril et novembre 1835 ».

²⁶² *Op. cit.*, Mathieu Caron, 2021, p. 82.

²⁶³ A. N. Pierrefitte-sur-Seine, O⁴1704, Intendance générale de la Liste civile - 1837 : mandat de paiement n° 11 249, « Fourniture d'un porte musique en acajou, en 1837, pour l'ameublement de l'Intendance générale ».

chaque année, mais il faut cependant souligner l'accroissement considérable de la quantité de meubles et d'objets, de même que des prix. Il est également intéressant de noter que ces derniers achats concernent des livraisons d'ameublements complets, comprenant le mobilier mais également le décor textile des rideaux et des portes.

Les achats du Garde-Meuble pour l'hôtel de l'Intendance générale se poursuivent. Deux tapis de table sont ainsi livrés au quatrième trimestre de 1840 : un tapis en velours d'Utrecht imprimé en relief, c'est-à-dire gaufré (172,72 fr.) et un tapis en laine et soie de couleurs rouge, vert et or (149,06 fr.)²⁶⁴. C'est également au comte de Montalivet, pour le « salon bleu » de son appartement qu'est livré le bureau néo-Renaissance en ébène sculpté et bronze doré (1 200 fr.). En décembre 1843, la maison Ringuet-Leprince livre pour la chambre à coucher de son épouse la comtesse de Montalivet une « étagère-bazar en palissandre faite sur modèle donné²⁶⁵ » (275,50 fr.), puis un an plus tard, le 19 décembre 1844, elle livre des meubles de musique pour les appartements du comte²⁶⁶ : un « porte musique en palissandre tors » (45 fr.) et un « tabouret de piano idem à vis en fer, couvert en tapisserie fine Louis XV » (78 fr.). Enfin, la maison Ringuet-Leprince fournit en 1846 l'ameublement de style Louis XV du salon d'attente de l'appartement du comte, ainsi que le mobilier destiné au cabinet d'un certain Monsieur Leberte, comprenant un canapé, un confortable, deux fauteuils et quatre chaises, le tout en acajou et garni en imberline verte (2 305,21 fr.)²⁶⁷.

Acteur central de l'administration de la Liste civile, le comte de Montalivet est le premier à passer des commandes officielles auprès de la maison Ringuet-Leprince. S'il est difficile d'en connaître les raisons, il est en revanche possible d'imaginer que sa proximité avec Delavigne, conservateur du Mobilier, lui a permis de proposer de passer des commandes chez notre tapissier-ébéniste. De nombreux objets de chez Ringuet-Leprince vont de ce fait venir meubler les demeures royales de la famille Orléans, et notamment le palais des Tuileries.

²⁶⁴ A. N. Pierrefitte-sur-Seine, O⁴1897, Intendance générale de la Liste civile - 1840 : mandat de paiement n° 10 074, « Fourniture et confection de tapis, pendant le 4^e trimestre 1840, pour l'hôtel de l'Intendance Générale ».

²⁶⁵ A. N. Pierrefitte-sur-Seine, O⁴2115, Intendance générale de la Liste civile - 1843 : mandat de paiement n° 12 238, « Fourniture d'une étagère en palissandre en décembre 1843, pour le service de l'hôtel de l'Intendance Générale ».

²⁶⁶ A. N. Pierrefitte-sur-Seine, O⁴2177, Intendance générale de la Liste civile - 1844 : mandat de paiement n° 9 768, « Fourniture d'un porte musique et d'un tabouret de piano pour le service de l'hôtel de l'Intendance Générale de la liste civile, en 1844 ».

²⁶⁷ A. N. Pierrefitte-sur-Seine, O⁴2298, Intendance générale de la Liste civile - 1846 : mandat de paiement n° 10 691, « Fourniture de chaises, fauteuils & ci pour l'hôtel de l'Intendance générale, en 1846 ».

b. Habiter le palais des Tuileries

Souhaitant s'éloigner du palais de ses prédécesseurs, au début de son règne, Louis-Philippe et la famille royale continuent d'habiter le Palais-Royal et le château de Neuilly. Au printemps 1831, elle s'installe au château de Saint-Cloud, et ce n'est seulement qu'en octobre 1831 que s'opère son installation définitive aux Tuileries²⁶⁸. Une vraie vie de famille s'y développe, ce qui transparaît dans la distribution du palais : les deux pièces du pavillon Bullant sont ainsi transformées en salon de famille et en salon de billard, transposant leurs habitudes du Palais-Royal²⁶⁹. De nombreux travaux d'aménagement sont effectués afin de loger les dix enfants du couple royal et Madame Adélaïde. Le roi habitait le rez-de-chaussée sur jardin, où il faisait chambre commune avec la reine, et leur appartement est largement réaménagé entre 1835 et 1837²⁷⁰. Quelques commandes sont passées ponctuellement afin de compléter l'ameublement de l'appartement royal. En 1843, on commande ainsi à la maison Ringuet-Leprince une console en bois noirci et sculpté pour le Grand salon, une console identique pour le deuxième salon à 150 fr. chacune et une table à écrire également en bois noirci pour le cabinet de la Reine (90 fr.)²⁷¹. L'aquarelle de Arthur Henry Roberts représentant le cabinet de Marie-Amélie au palais des Tuileries, récemment passée en vente, ne montre pas de table à écrire qui pourrait correspondre à la description du mémoire de paiement. Datée de 1849, il est possible que la table ait été déplacée, ou tout simplement qu'elle n'ait pas été dans le champ de l'artiste, voire que celui-ci ait omis de la représenter. Il s'agit en tout cas de la seule livraison de la maison Ringuet-Leprince explicitement destinée à Louis-Philippe et Marie-Amélie. Leurs enfants et certaines de leurs épouses, en revanche, se sont à plusieurs reprises meublés auprès de notre maison d'ébénisterie-tapisserie.

La première est la princesse de Joinville, Françoise de Bragance (1824-1898), qui a épousé le 1^{er} mai 1843 François d'Orléans (1818-1900), le troisième fils de Louis-Philippe. Le couple tout juste marié fait aménager ses appartements au palais des Tuileries et la toute nouvelle princesse choisit deux paires d'étagères-bazar pour son cabinet de travail. Les deux paires, semblables dans leurs dimensions, sont en palissandre sculpté et ont été vendues au même prix (65 fr.)²⁷². L'une

²⁶⁸ *Op. cit.*, *Un âge d'or des arts décoratifs, 1814-1848*, 1991, p. 230.

²⁶⁹ *Idem.*

²⁷⁰ Guillaume Fonkenell, *op. cit.*, 2010, p. 170.

²⁷¹ A. N. Pierrefitte-sur-Seine, O⁴2112, Intendance générale de la Liste civile - 1843 : mandat de paiement n° 10 552, « Fourniture de console en bois de poirier en 1843 pour la Chapelle de Notre-Dame-de-la-Compassion ».

²⁷² A. N. Pierrefitte-sur-Seine, O⁴2115, Intendance générale de la Liste civile - 1843 : mandat de paiement n° 12 234, « Fourniture d'étagères en décembre 1843, pour le Palais des Tuileries ».

semble être assez légère, puisque « sans fond » et sculptée « à jour », tandis que l'autre, à « fond de bois chantourné », est peut-être de style néo-Louis XV. Ce mémoire de paiement contient également la facture d'une table de toilette en acajou moucheté (125 fr.) livrée le 21 novembre 1843 pour le cabinet de toilette de Madame Adélaïde²⁷³, pour son appartement au rez-de-chaussée du pavillon de Flore. Bien que sa personnalité ait été marquante sur le plan politique, elle ne possède pas de goûts particuliers en matière d'ameublement²⁷⁴, à l'inverse de ses neveux et de leurs épouses.

En 1844, le duc de Nemours et le duc d'Aumale, deuxième et dernier fils de Louis-Philippe, font entièrement refaire leur appartement des Tuileries, Nemours car la mort de son frère aîné lui confère dorénavant une position officielle, et Aumale en raison de son mariage. La maison Ringuet-Leprince participe à l'ameublement de ces appartements, puisqu'en novembre, les duchesses d'Aumale et de Nemours se font livrer chacune un ameublement de salon. En février 1845, les ducs de Nemours et d'Aumale se font à leur tour livrer un ensemble de chaises laquées, d'un modèle qui annonce probablement le Second Empire.

Le 15 novembre 1844, la maison Ringuet-Leprince livre un ensemble complet pour le petit salon de Marie-Caroline de Bourbon-Siciles (1822-1869), épouse d'Henri d'Orléans, duc d'Aumale (1822-1897). Cette livraison a lieu dans le cadre de l'aménagement de nouveaux appartements pour le couple, aux Tuileries puis au château de Chantilly²⁷⁵. Il est intéressant de noter que dans les deux cas, c'est le style néo-XVIII^e siècle qui est choisi pour décorer ses appartements. L'appartement de la duchesse d'Aumale au château de Chantilly est bien connu : récemment restauré, il constitue un témoignage précieux puisqu'il s'agit du seul appartement princier de la Monarchie de Juillet à nous être parvenu²⁷⁶. Son décor a été conçu sous la direction du peintre-décorateur Eugène Lami (1800-1890). Le mobilier d'inspiration Ancien Régime, notamment dans la chambre de la duchesse, a été livré par divers fabricants, différents de ceux appelés à livrer aux Tuileries. Ainsi, pour Chantilly, le tapissier Alexis Ternisien livre les garnitures du lit et des sièges, dont les sculptures peuvent être attribuées à l'atelier de Michel-Victor Cruchet, l'ébéniste Gansberg livre un bonheur

²⁷³ A. N. Pierrefitte-sur-Seine, O⁴2115, Intendance générale de la Liste civile - 1843 : mandat de paiement n^o 12 402, « Fourniture d'une table de toilette en 1843 pour le Palais des Tuileries ».

²⁷⁴ *Op. cit.*, *Un âge d'or des arts décoratifs, 1814-1848*, 1991, p. 232.

²⁷⁵ Mathieu Deldicque, Anne Forray-Carlier, « La chambre de la duchesse d'Aumale et ses références au XVIII^e siècle », pp. 214-221, dans *Revivals, L'historicisme dans les arts décoratifs français au XIX^e siècle*, Paris, Musée du Louvre, MAD, 2020.

²⁷⁶ *Ibid.*, p. 215.

du jour, et la maison Grohé frères un « bahut », une table de nuit et une table à écrire, entre autres²⁷⁷. Pour le petit salon de son appartement des Tuileries, c'est la maison Ringuet-Leprince, tapissier-ébéniste du roi, qui est appelée à livrer le mobilier et le décor textile²⁷⁸. Elle installe un rideau de croisée en lampas bleu et jaune (513,44 fr.), assorti à la portière (466,77 fr.) et à une embrasure de croisée (652,35 fr.). Le mobilier se compose de quatre « grands fauteuils en bois sculpté style Louis XV » (234,98 fr.) qui, simplement entoilés, doivent encore être couverts et de six « chaises semblables » (174,44 fr.) et d'un canapé « couvert entoilé & encadré idem » (539,96 fr.). Il y a également une causeuse similaire (368,11 fr.), un « écran en bois sculpté et doré, style Louis XV, monté en tapisserie d'un côté, en taffetas blanc de l'autre » (301 fr.) et deux cordons de sonnette en passementerie de soie bleue et jaune, assortis aux rideaux (22 fr.). La livraison de ce salon totalise la somme de 4 840,46 fr., (le prix demandé était de 5 069,73 fr.), réglée le 2 octobre 1845 : il s'agit du mémoire de paiement le plus élevé envoyé par la maison Ringuet-Leprince au Garde-Meuble. Comme pour sa chambre du château de Chantilly, le petit salon de l'appartement de la duchesse d'Aumale réinterprétait le XVIII^e siècle, dans un style beaucoup plus composite que du pur Louis XV. Des objets anciens, tirés des réserves du Garde-Meuble ou achetés auprès de marchands, complétaient sans doute cette pièce.

Cinq jours plus tard, le 20 novembre 1844, un ameublement semblable est livré pour le salon de sa belle sœur, Victoire de Saxe-Cobourg-Kohary (1822-1857), devenue l'année précédente l'épouse de Louis d'Orléans, duc de Nemours (1814-1896). L'appartement du couple se situe au premier étage du pavillon de Marsan et s'étend en retour d'équerre sur la rue de Rivoli²⁷⁹. C'est de nouveau à Eugène Lami que l'on fait appel pour concevoir la décoration de cet appartement, qu'il imagine comme un ensemble historicisant pour lequel il préconise l'emploi du style Louis XIV. Deux projets aquarellés de Lami pour cet appartement, accompagnés de notes manuscrites, sont conservés au MAD, l'un concernant le salon rouge, le salon des dames de la duchesse de Nemours, et l'autre pour le salon vert, le salon d'audience du duc²⁸⁰. La maison Ringuet-Leprince livre un ensemble complet pour le « salon de Madame la duchesse », situé au cœur du pavillon de Marsan,

²⁷⁷ *Ibid.*, pp. 218-220

²⁷⁸ A. N. Pierrefitte-sur-Seine, O42178, Intendance générale de la Liste civile - 1844 : mandat de paiement n° 10663, « Fourniture de tentures, portières, fauteuils, chaises pour meubler l'appartement de S.A.R. Madame la Duchesse d'Aumale en novembre 1844 ».

²⁷⁹ Colombe Samoyault-Verlet, « Un ameublement à la mode sous Louis-Philippe, les appartements du duc de Nemours aux Tuileries », pp. 72-81, *Dossier de l'art*, décembre 1991-janvier 1992, n° 5, p. 72.

²⁸⁰ Eugène Lami, *peintre et décorateur de la famille d'Orléans*, exposition présentée au musée Condé, domaine de Chantilly du 23 février au 19 mai 2019. Dijon, Faton, 2019, pp. 23-24.

entre sa chambre à coucher et le Grand salon²⁸¹. Comme pour la commande précédente, Auguste-Émile fait à la fois office de tapissier et d'ébéniste. Il livre ainsi deux portières en brocatelle cramoisie et or (348,86 fr. l'une), une ferrure en bronze doré pour l'une des portes (90 fr.), huit fauteuils en bois doré et sculpté couverts d'une brocatelle semblable ou identique aux portières (52,08 fr. l'un), quatre chaises semblables aux fauteuils (119,73 fr. l'une), six chaises légères noir et or « à arcades » (119,73 fr. l'une), qui deviendront caractéristiques de Second Empire, et trois cordons de sonnette (13 fr. l'un)²⁸². La dominante rouge et or des garnitures textiles ainsi que le bois doré et sculpté du mobilier devaient donner à cette pièce une certaine magnificence qui rappelait le temps de Louis XIV, même si ce qualificatif n'est pas explicitement employé dans le mémoire de paiement. Le prix demandé pour cet ensemble était de 2 185,54 fr., mais une fois le montant revu par l'administration de la Liste civile, la somme fut abaissée à 2 080,98 fr., réglée presque deux ans plus tard, le 4 février 1846.

Les chaises noires et or, avec le dossier à arcades, livrées pour le salon de la duchesse de Nemours, devaient être très semblables à celles livrées par la maison Ringuet-Leprince pour son époux le duc de Nemours et son beau-frère le duc d'Aumale, en février 1845. Aumale reçoit ainsi le 10 février un ensemble de « six chaises légères en imitation de laque, garnies en crin, couvertes en étoffes de soie » pour le petit salon de son appartement²⁸³. Le 20 février, son frère Nemours reçoit « dix chaises légères imitation laque garnies en crin couvertes en étoffes de soie, ornées de bois croisé²⁸⁴ », qui prenaient place au milieu d'objets anciens et modernes, dans le grand salon de style Louis XIV de son appartement. Le mobilier a en effet été exécuté par Cruchet, un collaborateur de Ringuet-Leprince, mais également par Jeanselme et Crozatier, dans un style beaucoup plus composite, mêlant le style Louis XIV à des motifs néo-XVIII^e siècle²⁸⁵. Ces chaises laquées, au sein de ce décor, préfigurent l'engouement que connaîtra le Second Empire pour les intérieurs chargés et le mobilier noirci. De nombreuses recherches techniques sur les laques sont d'ailleurs menées, notamment par les fabricants Goudel et Osmont. Ce genre de mobilier laqué, dit souvent « genre anglais » trahit bien l'origine géographique de ce type de mobilier, inspirée de l'esthétique du

²⁸¹ *Op. cit.*, Colombe Samoyault-Verlet, 1992, p. 74.

²⁸² A. N. Pierrefitte-sur-Seine, O⁴2236, Intendance générale de la Liste civile - 1845 : mandat de paiement n° 7 384, « Fourniture de portes, fauteuils et chaises pour l'ameublement de l'appartement S.A.R. Monseigneur le Duc de Nemours, au palais des Tuileries en 1845 ».

²⁸³ *Idem.*

²⁸⁴ A. N. Pierrefitte-sur-Seine, O⁴2237, Intendance générale de la Liste civile - 1845 : mandat de paiement n° 7 418, « Fourniture de chaises pour le service du Palais des Tuileries, en 1845 ».

²⁸⁵ *Op. cit.*, Colombe Samoyault-Verlet, 1992, p. 78.

japanning, où étaient fabriqués des meubles en papier mâché très décorés²⁸⁶. Il devait néanmoins exister une gamme de qualités variées, puisque ces trois ensembles de chaises laquées à dossier en arcades ont été proposés à des prix différents qui, pour une chaise, s'échelonnent de 138,04 fr. pour la duchesse de Nemours (achetée 119,73 fr. par le Garde-Meuble), à 237,18 fr. pour le duc d'Aumale (achetée 223,50 fr.), jusqu'au prix extrêmement élevé de 395,30 fr. pour les dix chaises du grand salon du duc de Nemours (achetée au prix unitaire de 372,50 fr.). Cette différence de prix peut également s'expliquer par la mise en œuvre possible d'un travail personnalisé pour les chaises du duc de Nemours.

La dernière livraison de la maison Ringuet-Leprince au Garde-Meuble que nous avons recensée a été effectuée pour l'appartement du duc de Montpensier au palais des Tuileries. Antoine d'Orléans, duc de Montpensier (1824-1890), est le dernier enfant de Louis-Philippe et Marie-Amélie. Comme ses frères aînés, son mariage en octobre 1846 avec l'infante espagnole Louise-Fernande de Bourbon (1832-1897), le conduit à faire réaménager son appartement. Entre octobre et novembre de la même année, la maison Ringuet-Leprince livre ainsi pour le salon bleu une paire de rideaux en lampas bleu, blanc et jaune (258 fr.), et surtout un important ensemble Louis XV pour le « Salon du Prince », sans doute à vocation beaucoup plus officielle que le précédent²⁸⁷. Cet ameublement comprend à nouveau un important travail de tapisserie, avec une paire de rideaux très travaillée, en lampas jaune et cramoisi, et une draperie centrale (551,10 fr.) et trois autres paires de moindres dimensions (chacune à 218,83 fr.), ainsi que deux cordons de sonnette en soie cramoisi et jaune (7,50 fr. l'unité). La livraison comprend également l'ébénisterie, avec un canapé « sculpture riche Louis XV », couvert en lampas de couleur jaune et rouge, assorti aux rideaux (367,60 fr.), six fauteuils (146,98 fr. l'un) et six chaises semblables (109,62 fr. L'une).

Les références aux styles Louis XV et Louis XVI deviennent de plus en plus courantes, notamment à l'instigation des fils de Louis-Philippe qui se plaisent à recréer des atmosphères avec l'aide d'Eugène Lami. Ce dernier compose des œuvres d'art total, mêlant architecture, décoration et mobilier ancien comme moderne.

²⁸⁶ *Op. cit.*, *Un âge d'or des arts décoratifs, 1814-1848*, 1991, p. 250 (notice 122).

²⁸⁷ A. N. Pierrefitte-sur-Seine, O42301, Intendance générale de Liste civile - 1846 : mandat de paiement n° 12 049, « Fourniture de draperies, rideaux, chaises, canapé & ci pour le Palais des Tuileries en 1846 ».

c. Les autres livraisons : diversité des commandes et des achats

Outre l'hôtel de l'Intendance générale et le palais des Tuileries, le Garde-Meuble fit appel à Ringuet-Leprince en avril 1843 pour un ensemble de mobilier « pour le service des Magasins », sans destination précise²⁸⁸. Il s'agit d'une ensemble de meubles d'usage courant, surtout en fer et en acajou, très confortable, où l'importance du textile rappelle le travail de tapissier de la maison Ringuet-Leprince. La livraison effectuée le 15 avril pour les magasins du Garde-Meuble comprend ainsi « 2 petits fauteuils à poignée & pieds en velours de soie violet, bois tout couvert, garnis en élastiques & crin, couverts en étoffe brocatelle violet & jaune, ornés de franges en soie jaune, à torsades violettes, & biais croisé tout en soie » (172,55 fr.), « 2 chaises assorties à ces 2 fauteuils ci-dessus, poignées & pieds en velours de soie, Bois tout couvert, garnies et ornées comme les fauteuils » (122,98 fr.) et « 2 petits fauteuils de réception en fer, pieds d'acajou montés sur roulettes, garnis en élastiques & crin, couverts en brocatelle de soie cramoisi, vert & or, ornés de frange en soie couponnée & de giroline tout en soie » (177,29 fr.). La livraison se poursuit le 24 du même mois, avec « 2 jardinières en bois d'acajou moucheté forme quadrangulaire, bouts arrondis, moulures saillantes à oves, pieds tors à entrejambe, 0,58 m x 0,40 m, cuvette en zinc » (70 fr.), « 4 petites tables en bois de palissandre, pieds tournés, à balustre & à patins, à entrejambe, moulures guillochées tout autour » (48 fr.), « 1 toilette à la Duchesse de 0,85m de large en bois d'acajou à colonnes sculptées style renaissance, marbre blanc creusé, à grande glace à pans coupés, à tiroirs, montants à double colonnes, roulettes en cuivre » (240 fr.) sur laquelle nous nous sommes déjà arrêtés, « 2 chaises curules en fer, pieds d'acajou à roulettes, garnies en élastique et crin à capitons, couvertes en brocatelle de soie cramoisi, vert & or, ornées de frange en soie couponnée et de giroline tout en soie couponnée et de giroline tout en soie » (159,62 fr.), et « 2 étagères de 0,90m de haut sur 0,55 de large, à 3 tablettes, couvertes en velours de soie cramoisi ; ornées de frange et de giroline en soie, fonds à glace, les montants à colonnes sculptées à cannelures & à godrons, tout en bois doré, fronton découpé à jours, également doré » (235 fr.). Ces meubles étaient des meubles du quotidien, sans doute d'un genre courant que la maison Ringuet-Leprince réalisait en plusieurs exemplaires.

Le Garde-Meuble a également eu recours à Ringuet pour des meubles plus exceptionnels, réalisés à la commande et probablement sur-mesure. Il en va ainsi d'un paravent livré le 10 janvier 1842 au service des Magasins du mobilier, dont nous ne connaissons malheureusement pas la

²⁸⁸ A. N. Pierrefitte-sur-Seine, O⁴2111, Intendance générale de la Liste civile - 1843 : mandat de paiement n° 9 564, « Fourniture de fauteuils, chaises, housses, en avril 1843, pour les Magasins du Mobilier de la Couronne ».

destination²⁸⁹. Il s'agit d'un très grand paravent à six feuilles, une face en marqueterie Boulle et le revers « plaqué en bois d'ébène monté en tapisserie » (un damas de soie jaune). Les feuilles du paravent sont chacune surmontée de « frontons en chêne massif richement sculptés et ornés de bronzes dorés ». Ce paravent, digne d'un meuble d'exposition, exploitait donc différentes techniques et alliait ensemble de nombreux matériaux ; son prix très élevé surpasse d'ailleurs le prix du prie-Dieu de 1839 ou du buffet de 1844, puisqu'il est acheté par le Garde-Meuble pour la somme de 1 516,51 fr. (le prix demandé par Ringuet-Leprince était de 1 556,55 fr.).

Ponctuellement, la maison Ringuet-Leprince est appelée à livrer d'autres résidences royales, comme le palais de l'Élysée le 17 avril 1843, pour lequel le Garde-Meuble achète une table de toilette en acajou à plateau de marbre blanc avec sa garniture de porcelaine et de cristal (150 fr.)²⁹⁰. Très peu habité sous la Monarchie de Juillet, le palais de l'Élysée était parfois affecté au logement d'invités, et c'est peut-être à cette occasion que cette toilette a été achetée. Le palais de Saint-Cloud bénéficie également de livraisons de la maison Ringuet-Leprince. La famille royale s'y était installée dès mars 1831, et venait généralement y séjourner plusieurs semaines avec la cour à l'automne²⁹¹. Plusieurs mariages y sont célébrés, notamment ceux du duc de Nemours ou de la princesse Clémentine en avril 1843. C'est le mois suivant qu'est réceptionné le mobilier de la maison Ringuet-Leprince qui, le 29 mai, fournit plusieurs meubles à destination de divers appartements²⁹². Ainsi, pour l'appartement du duc de Nemours sont livrés un fauteuil confortable couvert en brocatelle cramoisi, vert et or (244,15 fr.) avec une chaise assortie (135,17 fr.) et, pour son cabinet, une petite table de travail de style Louis XV, en bois de rose, avec un décor de fleurs marquetées et enrichie de bronzes dorés (220 fr.) ; pour le cabinet de travail de son épouse la duchesse de Nemours sont livrées deux tables en palissandre, chacune portée par quatre colonnes en balustre et « ornées de filets de cuivre » (65 fr. l'une). Ces tables ne devaient pas être différentes de celles livrées en paire lors de la même occasion pour le Salon des Vernets de l'appartement de la duchesse d'Orléans et dont l'une des deux est conservée au Mobilier national (fig. 46) (54 fr. l'une). L'une de ces tables sera d'ailleurs réemployée une décennie plus tard dans l'ameublement du cabinet

²⁸⁹ A. N. Pierrefitte-sur-Seine, O⁴2024, Intendance générale de la Liste civile - 1842 : mandat de paiement n° 8 192, « Confection d'un paravent en tapisserie pour le service des magasins du mobilier de la Couronne ».

²⁹⁰ A. N. Pierrefitte-sur-Seine, O⁴2112, Intendance générale de la Liste civile - 1843 : mandat de paiement n° 10 348, « Fourniture d'une toilette en acajou en avril 1843 pour le Palais de l'Élysée ».

²⁹¹ Bernard Chevallier (dir.), *Saint-Cloud, le palais retrouvé*, Paris, Swan éditeur, Éditions du patrimoine, 2013, p. 33.

²⁹² A. N. Pierrefitte-sur-Seine, O⁴2112, Intendance générale de la Liste civile - 1843 : mandat de paiement n° 10 384, « Fourniture de meubles, housses en mai 1843 pour le Palais de Saint-Cloud ».

de toilette de l'impératrice Eugénie, qui en laisse profiter la reine d'Angleterre lors de sa visite en 1855. L'aquarelliste Jean-Baptiste Fortuné de Fournier représente Victoria dans ce cabinet²⁹³, occupée à écrire sur la table en palissandre livrée à la duchesse d'Orléans quelques années plus tôt (fig. 45). Cette table sera ensuite déplacée au palais de l'Élysée²⁹⁴, ce qui explique qu'elle soit conservée aujourd'hui, à l'inverse du reste du mobilier de cette livraison de 1843, probablement disparu lors de l'incendie du palais de Saint-Cloud en 1870.

Outre cette paire de travailleuses, la duchesse d'Orléans reçoit pour son salon une « table de sofa [*sic*] en acajou moucheté » très largement sculptée de cannelures torsées et de motifs de godrons (145 fr.). Marie-Amélie reçoit pour le Grand Salon de son appartement, situé dans l'ancien appartement de Louis XVI dans l'aile du Fer à cheval²⁹⁵, deux jardinières en palissandre sculpté garnies de leur cuvette en zinc (185 fr. l'une). Alexandre de Wurtemberg (1804-1881), veuf de la princesse Marie d'Orléans (1813-1839), reçoit un fauteuil confortable (244,15 fr.) et une chaise (135,17 fr.) semblables en tous points à ceux livrés pour le duc de Nemours. Le dernier appartement à bénéficier de la livraison effectuée par la maison Ringuet-Leprince est celui d'un membre de la famille de la duchesse de Nemours, le prince Ernest de Saxe-Cobourg, qui reçoit pour sa chambre à coucher une table de toilette en acajou avec sa garniture en cristal et porcelaine (200 fr.). Le 5 octobre 1843, une dernière livraison est effectuée au palais de Saint-Cloud, pour le cabinet de toilette de Madame Adélaïde, d'une « table pour toilette en acajou moucheté, dessus de bois, à 2 tiroirs à boutons, pieds sculptés à roulettes » (125 fr.)²⁹⁶, sans doute très semblable à celle que Ringuet-Leprince lui avait déjà livrée pour le palais des Tuileries.

L'analyse des livraisons de la maison Ringuet-Leprince est un précieux témoignage du fonctionnement de la maison. Les mémoires de paiement fournis à la Liste civile mentionnent par exemple le détail des prix, qui parfois comprennent la « façon » voire même la « pose », notamment en ce qui concerne le travail textile. Par exemple, le prix total de 258,98 fr. des rideaux en lampas pour le salon bleu du duc de Montpensier aux Tuileries inclue la « façon, fournitures & pose avec

²⁹³ Jean-Baptiste Fortuné de Fournier (1798-1864), *Le Cabinet de toilette de l'Impératrice à Saint-Cloud, avec la reine Victoria*, 1855, aquarelle, 32,7 cm x 47,5 cm, Compiègne, musée national du château.

²⁹⁴ Denise Ledoux-Lebard, *Le mobilier français du XIX^{ème} siècle 1795-1889, Dictionnaire des ébénistes et des menuisiers*, Paris, Les éditions de l'Amateur, 2000, p. 556.

²⁹⁵ *Op. cit.*, Bernard Chevallier, 2013, p. 33.

²⁹⁶ A. N. Pierrefitte-sur-Seine, O42115, Intendance générale de la Liste civile - 1843 : mandat n° 12 453, « Fourniture de table pour toilette pendant le 3^e trimestre 1843, pour le Palais de Saint-Cloud ».

baton [*sic*] pommes, fronton, embrasses & tous accessoires nécessaires²⁹⁷ » en plus du coût des matières premières. Plus rarement, les factures témoignent des menus travaux et services effectués pour le compte du Mobilier : le 22 novembre 1835, pour 24 fr., sont ainsi « fourni[es] et ajusté[es] 2 garnitures de roulettes fortes à 2 chaises²⁹⁸ ». Par ailleurs, les nombreux sièges sont toujours garnis à la pointe de la modernité, en élastique et en crin, parfois entièrement couverts d'un capitonnage. Ces meubles répondent en cela aux recherches conjointes du bon goût et du confort, ainsi qu'un commentateur de l'Exposition universelle de 1851 le rappelle : « Le département français occupait une place exceptionnelle, plus que dans tous les autres on y rencontrait des articles usuels d'une valeur abordable [...], témoignages éclatants du bon goût et du *comfort* qui règnent en commun dans la plupart de nos demeures²⁹⁹ ».

Les commandes passées à la maison Ringuet-Leprince se concentrent surtout sur la décennie 1840. Elles sont représentatives des productions de la maison puisqu'elles couvrent une grande diversité de meubles, du plus usuel, par exemple les commandes pour Saint-Cloud, au plus luxueux, comme le paravent de 1842. Les livraisons du Garde-Meuble mettent également en avant le fait que la maison Ringuet-Leprince était spécialisée dans l'ébénisterie, mais également dans la tapisserie et le bronze, ce qui lui permit de fournir des ameublements très complets. C'est d'ailleurs ce qu'elle fit pour certains membres de la famille royale à l'occasion de la rénovation de leur appartement du palais des Tuileries. Il apparaît également que c'est pour les Tuileries que furent passées la majorité des commandes, ainsi que pour l'hôtel de l'Intendance générale, et dans une moindre mesure pour d'autres résidences royales. En cela, Auguste-Émile Ringuet-Leprince a bien mérité son statut de « tapissier des châteaux et des riches demeures de France », que plusieurs journaux de mai 1851 lui

²⁹⁷ A. N. Pierrefitte-sur-Seine, O⁴2301, Intendance générale de la Liste civile - 1846 : mandat de paiement n° 12 049, « Fourniture de draperies, rideaux, chaises, canapé & ci pour le Palais des Tuileries en 1846 ».

²⁹⁸ A. N. Pierrefitte-sur-Seine, O⁴1584, Intendance générale de la Liste civile - 1835 : mandat de paiement n° 7 826, « Fourniture de divers meubles pour l'hôtel de l'Intendance Générale, en avril et novembre 1835 ».

²⁹⁹ *Op. cit.*, Wolowski, 1854, vol. VII, p. 7.

accordent à l'occasion de l'Exposition universelle³⁰⁰. Au même moment, Auguste-Émile, avec son beau-frère Léon Marcotte, sont en train d'établir leur filiale aux États-Unis : rapidement, elle va devenir une référence auprès des riches Américains.

³⁰⁰ *Journal des villes et des campagnes*, n° 112, 12 mai 1851 ; *Gazette nationale ou le Moniteur universel*, n° 132, 12 mai 1851 ; *Journal des débats politiques et littéraires*, 12 mai 1851 ; *Le Constitutionnel*, n° 132, 12 mai 1851 ; *L'Émancipation*, 19 mai 1851. « Au pied de chacune des colonnes qui se trouvent dans son département ; la France semble mettre une sorte de coquetterie à former des trophées. L'idée est bonne, si tant est qu'elle puisse être aisément exécutée, [alors] qu'on ne connaît pas encore toutes les richesses dont on peut disposer. Nous avons remarqué parmi les trophées dont nous venons de parler celui de Ringuet, le tapissier des châteaux et des riches demeures de France ; celui d'Erard, formé principalement d'un magnifique piano orné ; celui de l'horlogerie, où se trouve un instrument de Wagner destiné à rendre palpable l'accélération de la chute des corps ; une charmante cage de fleurs, par Constantin. Mais la plupart de ces trophées ne sont pas complets, et d'autres ne présentent encore que des châssis et un bâti en bois blanc ».

II. Le goût français aux États-Unis : la firme new-yorkaise Ringuet-Leprince & L. Marcotte

En 1848, Auguste-Émile s'associe avec son beau-frère Léon Marcotte, frère cadet de son épouse Marie-Félicité Marcotte, afin d'établir une filiale à New York. Né à Valognes, dans le département de la Manche, le 15 mai 1824³⁰¹, Léon Marcotte vient à Paris pour ses études, d'abord au collège Henri IV puis à l'École des Beaux-Arts où il étudie l'architecture sous la direction de Léon Vaudoyer et Henri Labrouste³⁰². Cette formation jouera un grand rôle dans son travail de décorateur. De son côté, dès le début des années 1840, Auguste-Émile entretenait déjà des liens étroits avec une clientèle outre-Atlantique, comme les Colles, Samuel Colt, les Morgan, les Jaudon, et c'est sans doute grâce à cette solide base de relations que la filiale américaine a pu rapidement prospérer. Le 30 mars 1848, il écrit à James Colles, l'un de ses plus fidèles clients :

Mon intention est de venir cet automne avec mon beau-frère qui est architecte. [...] Notre commerce serait premièrement de donner des projets pour les demeures ou n'importe quelle autre construction. Deuxièmement de faire les décorations intérieures en papier mâché ou en bois sculpté. Enfin, de les meubler avec tous les genres de ma production de mon usine de Paris, Lyon, Aubusson, etc., après sélection au sein de mes modèles et patrons³⁰³.

Le 9 mai 1848, Colles lui répond qu'il aura l'avantage d'être déjà connu auprès d'un grand nombre de New-Yorkais, et lui conseille de venir visiter la ville avant d'entreprendre quoi que ce soit³⁰⁴. Ce projet se réalise dès le mois d'octobre de la même année, puisque des dépôts de procuration opérés

³⁰¹ Winterthur Museum Library (États-Unis), archives de Nina Gray, Box 25 (Cabinetmakers, architects and styles; and Leon Marcotte), Folder 9 (Marcotte, Leon), photocopie de l'acte de naissance.

³⁰² V. Legentil, « Notice sur Léon Marcotte, architecte du département du Calvados », pp. 205- 212, *Bulletin de la société des Beaux-Arts de Caen*, VIII^e volume, Henri Delesques, 1888, p. 205.

³⁰³ Winterthur Museum Library (États-Unis), archives de Nina Gray, Box 23 (Cabinetmakers, architects and styles), Folder 8 (Ringuet-LePrince, August-Emile). Les archives de travail de Nina Gray rassemblent de nombreuses prises de notes pour ses recherches sur la maison L. Marcotte. Une partie des extraits de lettres que nous mentionnons ici a été transcrite à partir des notes de Nina Gray. Je tiens à remercier les équipes de la bibliothèque du Winterthur Museum, et tout particulièrement Carley C. Altenburger, pour l'aide très précieuse qu'elle a apportée à mes recherches. « My intention is to go in the autumn with my brother in law who is an architect [...] Our business would be first to give projects for townhouses or any construction whatever. Second to make the inside decorations in papiers mâchés or paper or caved wood. Third to furnish them with any kind of furniture from my factory in Paris, Lyon, Aubusson, etc., after choice of my designs, patterns ».

³⁰⁴ *Idem*. James Colles à Ringuet, 9 mai 1848 : « Says Ringuet would have an advantage as his name is already known among many : "I am inclined to think that a small amount of moderately rich furniture in good taste and a few bronzes could be sold here". Says that gildings by galvanism done NY but in a very inferior manner. No establishment in US for the gilding of bronzes I ormolu by fire heat. Says that he and Mr. Morgan believe Ringuet should come and look first ».

par Auguste-Émile et Léon Marcotte, « étant sur le point de partir pour un long voyage³⁰⁵ » nous offrent la preuve de leur départ.

La filiale new-yorkaise, sous la direction d'Auguste-Émile et de Léon Marcotte, réussit à devenir une des maisons de décoration de premier plan, jusqu'à s'émanciper et à prendre le pas sur la maison-mère de Paris. Son établissement en 1848-1849 a aussi été permis par un contexte privilégié, marqué par de riches élites américaines entichées de « goût français ».

1. Un contexte privilégié

a. La place des ébénistes français aux États-Unis

Au milieu du XIX^e siècle, New York est une ville pleine de promesses économiques et culturelles. Les riches élites américaines ont connaissance des dernières modes européennes : le voyage, incontournable de l'éducation des jeunes Américains, mais également les publications et les importations de mobilier, leur offrent une connaissance des modes européennes, et notamment françaises. Outre cela, d'importants mouvements de migrations permettent aux Américains de s'ouvrir aux influences françaises, notamment à Philadelphie, New York et Boston. Charles-Honoré Lannuier et son frère Nicolas, originaires de Chantilly, émigrent par exemple à New York vers 1800 et établissent une entreprise d'ébénisterie citée dans les annuaires entre 1805 et 1819. La formation de maître-ébéniste de Lannuier le pousse à entretenir des relations avec sa patrie d'origine, ce qui transparaît dans sa production marquée par le style Empire. À Philadelphie, l'ébéniste Antoine Quervelle est inscrit dans les annuaires de la ville de 1829 à 1856, année de son décès³⁰⁶. Les Français restent néanmoins une minorité bien distincte, certes présente dans toutes les grandes villes, mais qui dans les faits reste largement concurrencée par les ébénistes anglais et allemands, beaucoup plus nombreux³⁰⁷. L'influence britannique domine d'ailleurs toute la production du premier tiers du XIX^e siècle, et l'esthétique néoclassique, le *Georgian Style*, est véhiculée par les recueils de Chippendale, Hepplewhite ou Sheraton³⁰⁸. En parallèle, certaines publications, comme

³⁰⁵ A. N. Paris, MC/ET/LXXXIII/893, Procuration par M. Leprince-Ringuet à sa femme, 14 octobre 1848 ; Procuration par M. Marcotte à sa mère, 14 octobre 1848.

³⁰⁶ Henry H. Hawley, « Meubles américains d'influence française », pages 61-71, *L'estampille, L'objet d'art*, avril 1989, n° 224, p. 62.

³⁰⁷ Kenneth L. Ames, « Designed in France: Notes on the Transmission of French Style to America », pages 103-114, *Winterthur Portfolio*, 1977, Vol. 12. URL : <https://cutt.ly/Qxbzflk> [consulté le 23 mars 2021].

³⁰⁸ Alessandra Ponte, *Le mobilier anglais du XIX^e siècle*, Paris, Larousse, collection Arts et styles, 1986, p. 70.

celle de Pierre de La Mésangère, *Collection de Meubles et Objets de Goût* (1802-1835), contribuent à faire connaître précocement les productions françaises. L'influence de la Régence anglaise reste cependant prégnante, à l'image de l'immense production de Duncan Phyfe, le grand ébéniste de New York³⁰⁹. À partir de 1839, les publications de Désiré Guilmard dans *Le Garde-meuble* offrent aux ébénistes américains de nouvelles sources d'inspiration française, chaque livraison de neuf planches gravées ayant lieu tous les deux mois. Les différents modèles de sièges, de meubles ou de tentures ont ainsi permis aux fabricants outre-Atlantique de s'inspirer des dernières modes parisiennes, et à moindre frais que par l'importation directe de mobilier. Un abonnement annuel au *Garde-meuble*, en noir et blanc et à destination de l'étranger, coûtait en effet la somme de 28 fr³¹⁰. De nombreux modèles de meubles américains peuvent être rattachés à cette publication, et l'arrivée de fabricants français au milieu du XIX^e siècle va amplifier ce goût pour la France.

Les fabricants d'ascendance française ont pratiquement tous gardé des liens avec leur pays d'origine. Le cas le plus flagrant est bien sûr celui de la maison Ringuet-Leprince et Marcotte, pour laquelle les meubles étaient fabriqués dans l'usine parisienne avant d'être importés dans les magasins du *showroom* de New York. D'autres Français vont également fonder leur maison d'ameublement : Alexandre Roux (1813-1886), un ébéniste parisien, émigre à New York dès 1835 où il restera jusqu'à sa mort en 1886. Il fonde une maison de tapisserie et est rejoint par son frère Frédéric en 1847 et 1848³¹¹. En 1849, Charles A. Baudouine (1808-1896), né à New York de parents français, s'installe comme Auguste-Émile à Broadway, dans un gigantesque immeuble à six niveaux³¹². Son magasin était alimenté par les achats de meubles, de textiles, d'objets décoratifs et de quincaillerie qu'il effectuait chaque année lors d'un voyage en France ; il aurait également employé dans ses ateliers soixante-dix ébénistes et pas moins de cent trente sculpteurs, tapissiers et vernisseurs³¹³.

La présence de ces ébénistes français sur la scène new-yorkaise va permettre aux néo-styles d'y fleurir dans les années 1840. Certains ébénistes sont néanmoins restés fidèles à la tradition néoclassique qu'ils connaissaient : Duncan Phyfe, par exemple, continue à employer des formes et

³⁰⁹ *Duncan Phyfe, Master Cabinet in New York*, exposition présentée au Metropolitan Museum de New York du 20 décembre 2011 au 6 mai 2012, et au Museum of Fine Arts de Houston du 20 juin au 11 septembre 2012. New York, Éditions du MET, 2011.

³¹⁰ *Op. cit.*, Kenneth L. Ames, 1977, p. 108.

³¹¹ *Nineteenth Century America, furniture and other decorative arts, an exhibition in celebration of the hundredth anniversary of the Metropolitan Museum of Art*, exposition présentée au MET de New York en 1970, n° 99.

³¹² *Op. cit.*, *Duncan Phyfe, Master Cabinet in New York*, 2011, p. 53 (voir fig. 52 p. 54).

³¹³ *Ibid.*, p. 94.

des motifs du début du siècle³¹⁴. Les maisons de Roux, Baudouine, Ringuet-Leprince et Marcotte ont été les chefs de file de ce mouvement d'ampleur, dont la grande variété stylistique conduit, comme en France, à une réinterprétation totale de la part de ces ébénistes. La connaissance des styles du XVIII^e siècle reste néanmoins très approximative aux États-Unis, et cette confusion a donné naissance au *rococo style*, également appelé le *Old French Style*, dont l'esthétique riche mêle aux références des règnes de Louis XIV et de Louis XV des éléments de sculpture très naturalistes. Les productions de John Henry Belter (1804-1863) sont en cela tout à fait caractéristiques des productions historicistes américaines³¹⁵.

De l'autre côté de l'Atlantique, le mobilier américain peine à convaincre lors des expositions universelles. « Les États-Unis exposent des matières premières variées en grand nombre, et des articles manufacturés peu abondants et très-médiocres³¹⁶ » nous indique le rapport de Blanqui sur l'exposition de 1851. Wolowski, dans son rapport sur la section du mobilier, décrit lui aussi très durement l'exposition américaine : « Il est difficile de se rendre compte de l'aspect peu attrayant des meubles aux États-Unis : formes roides, travail massif, absence de goût, tout se trouvait réuni dans cette collection assez nombreuse de produits, plus que médiocres³¹⁷ ». Bien qu'il convienne de relativiser ces propos — la production de Duncan Phyfe témoigne de la naissance d'une tradition et d'un savoir-faire américain en ébénisterie —, l'absence de concurrence locale sérieuse a permis aux fabricants français de prospérer. Les riches élites américaines, très entichées du mobilier français, n'hésitent pas à importer à grand frais des meubles et des objets d'art des grandes maisons parisiennes, auprès desquelles se tournent également pour trouver des conseils en matière de décoration. En 1844, une riche américaine, Mrs. Jaudon, écrit ainsi à son amie Mrs. Colles, alors en voyage à Paris : « Nous, de ce côté [de l'océan], nous avons l'impression que tout ce qui vient de Paris est plus beau, meilleur et désirable ; nous sommes assez égoïstes pour oublier la gêne que nous pourrions causer à nos amis en rajoutant des commandes à celles que nous avons déjà passées³¹⁸ ». Ces commandes, effectuées auprès de Ringuet-Leprince par des Américains très fortunés, l'ont sans doute conduit à s'implanter aux États-Unis après la révolution de 1848, sachant

³¹⁴ *Ibid.* p. 106.

³¹⁵ *Op. cit.*, *Nineteenth Century America*, 1970, nos 123 à 128.

³¹⁶ Adolphe-Jérôme Blanqui, *Lettres sur l'Exposition universelle de Londres*, Paris, Plon, 1851, p. 65.

³¹⁷ *Op. cit.*, Wolowski, 1854, vol. VII, p. 22.

³¹⁸ Emily Johnston de Forest, *James Colles, 1788-1883, Life and letters*, New York, privately printed, 1926. MRS. JAUDON, Hell Gate, to MRS. COLLES, Paris, July 14, 1844, pp. 202-204. « We on this side feel as if everything was so much handsomer, and better, and desirable that comes from Paris; we are selfish enough to forget the trouble we may cause our friends and add orders to orders without mercy. »

qu'il trouverait sur place des débouchés certains et nombreux. L'influence de la France est donc indéniable en matière d'ameublement et de décoration et se poursuit dans la seconde moitié du XIX^e siècle. En 1862, l'écrivain anglais Anthony Trollope remarque ainsi : « Le goût en Amérique est en train de devenir français dans sa conversation, français dans son confort et son inconfort, français dans ses repas, français dans ses vêtements, français dans ses manières, et deviendra français dans ses arts³¹⁹ ». En matière d'arts décoratifs, il l'était déjà.

b. Les commandes du couple Colles : la rencontre avec la scène américaine

La relation d'un couple de riches Américains, les Colles, avec la maison Ringuet-Leprince est un précieux témoignage de ce goût ambiant pour la France. James Colles (1788-1883), riche marchand ayant fait fortune grâce à sa société de négoce entre La Nouvelle-Orléans et New York, est nommé en 1823 président et directeur de la succursale de la banque des États-Unis à La Nouvelle-Orléans, poste qu'il conserve jusqu'en 1835³²⁰. En 1840, il vend son entreprise et entame avec son épouse, Harriet Augusta Wetmore (1795-1868), qu'il a épousée en 1821, un long séjour en Europe au cours duquel ils habitent pendant un an à Paris. C'est probablement durant cette période que le couple fait la connaissance d'Auguste-Émile Ringuet-Leprince. À leur retour à New York en 1844, les Colles emménage au 35 University Place et James Colles entame avec Auguste-Émile une relation épistolaire qui nous permet de suivre avec précision les commandes passées auprès de la maison parisienne. Cette correspondance a en partie été publiée en 1926 par Emily Johnston de Forest, la petite-fille de James et Harriet Colles, au sein d'un recueil de lettres qui témoignent des différents aspects de la vie publique et de la vie privée de son grand-père (annexes, pp. 150 à 154). Une section entière, par exemple, est consacrée à l'ameublement de sa maison d'University Place, ce qui révèle bien l'importance consacrée par James Colles à son ameublement. Outre les lettres adressées à Auguste-Émile Ringuet-Leprince, il est également en contact avec un certain nombre d'artistes et de marchands dans toute l'Europe, à qui il confie ses ordres d'achats et ses commandes. Il passe ainsi par le Signor Ombrosi, de Florence, et un dénommé De Hart à Amsterdam, pour

³¹⁹ Anthony Trollope, *North America*, vol. I, Philadelphia, J. B. Lippincott, 1862, pp. 219-220. Cité dans *Nineteenth century America, furniture and decorative arts*, 1970. « In all his tastes the American imitates the Frenchman. Who shall dare to say he is wrong, seeing that in general matters of design and luxury the French have won for themselves the foremost name? I detest what is called French taste; but the world is against me. [...] The taste of America is becoming French in its conservation, French in its comforts and discomforts, French in its eating, French in its dress, French in its manners, and will become French in its arts. »

³²⁰ Notice biographique consacrée à James Colles (1788-1883), consultée en ligne le 10 août 2021 [URL : <https://househistree.com/people/james-colles>]

acheter des antiquités ; Colles passe également par Schallenberg, à Paris, pour des pendules, et Atkinson à Londres, pour faire l'acquisition de tapis³²¹.

De retour à New York en 1844, la famille Colles prévoit d'emménager rapidement dans sa nouvelle maison. Une lettre du 7 décembre 1844 de James Colles à Auguste-Émile nous apprend qu'un grand nombre de meubles a été commandé, notamment des cabinets de marqueterie Boulle, un ensemble en bois de rose (miroir, table, canapé, chaises et fauteuils), un lit de style Renaissance sans compter un certain nombre de rideaux, de couvre-lits et de tapis³²². Une lettre du 28 décembre 1844 nous apprend que les travaux doivent être terminés à la mi-avril 1845 et décrit précisément la distribution de la maison³²³. À l'étage principal se trouvent deux salons et une salle à manger. Il explique à Ringuet-LePrince l'ameublement qu'il souhaite pour ces pièces : « Nous pensons utiliser le mobilier que nous vous avons acheté pour les deux salons avec quelques petits achats nouveaux, et vous acheter un autre ensemble pour la salle à manger³²⁴ ». Cette lettre nous informe également qu'il lui avait commandé, sans doute avant de quitter Paris, un buffet en bois de rose, mais il enjoint à Ringuet de ne pas fabriquer ni expédier ce buffet car il préférerait finalement un ensemble en chêne pour la salle à manger. Il poursuit en décrivant très précisément ses demandes : « J'aimerais que vous m'envoyiez dès que possible le prix qu'il m'en coûterait pour un buffet en chêne, avec une portion modérée de sculpture pour avoir un joli effet ; et une table de salle à manger pour 15 à 20 personnes, du dernier modèle, comme vous nous aviez montré, avec suffisamment de sculpture autour des pieds ; et 12 chaises ainsi que 2 fauteuils, le tout en chêne. Sur le choix de la garniture, comme d'un maroquin pour les dossiers et l'assise, nous vous laissons juge³²⁵ ». Il commande également une table « en bois de rose, de la taille et du genre que nous avons vu dans votre

³²¹ *Op. cit.*, Emily Johnston de Forest, 1926, pp. 207-208.

³²² Winterthur Museum Library (États-Unis), archives de Nina Gray, Box 23 (Cabinetmakers, architects and styles), Folder 8 (Ringuet-LePrince, August-Emile). La prise de notes de Nina Gray liée à cette lettre du 7 décembre 1844 mentionne une liste très conséquente : « Detail bill including: Table, Buhl cabinet with bronze mounts, marble top, 2 Buhl corner cabinets with bronze mounts, marble top, Rosewood miroir, Ebony tray, ebony screen with gilt bronze, Rosewood dining table, Rosewood sofa Louis XVI, 10 carved rosewood chairs, 2 armchairs to match, 2 ornamented mirrors, Gilt frames, Curtains, Rosewood bedstead renaissance style, carved, high & low ends, with [*un mot illisible*], Bedspreads, Carpets, Cornices, Extra material. Very detailed bill with prices ». Elle ne mentionne malheureusement pas les prix.

³²³ *Op. cit.*, Emily Johnston de Forest, 1926. « JAMES COLLES, *New York*, to RINGUET LE PRINCE, *Paris*, December 28, 1844. »

³²⁴ « We think of using the furniture we got from you for the two drawing rooms with some few additions, and getting from you other furniture for our Dining Room ».

³²⁵ « If things permitted our having a side board of Oak, I wish you to send me by the first opportunity *what would be the cost* of one in Oak, with a moderate portion of carving to look well; and extension Dining Table of Oak for 15 to 20 persons of the newest pattern, such as you showed us, with sufficient carving around the feet; and 12 chairs with addition of 2 arm chairs, all in Oak. Whether we should have chairs with Morocco seats or backs or of some other stuff, we must consult with you ».

magasin, qui forme un cercle une fois fermée³²⁶ », ainsi que deux paires de rideaux que Mrs. Colles voudrait « avec rayure [*sic*] », en français dans le texte, dans des tons de vert. James Colles termine enfin sa commande en demandant un autre canapé de bois de rose afin de former une paire avec celui qu'il a déjà, et en expliquant qu'il commandera peut-être un tapis d'Aubusson pour l'un des deux salons. Il conclut en précisant que « les articles de Madame Jaudon sont bien arrivés et [qu'il croit] qu'elle en est ravie³²⁷ ». Cette lettre est très parlante sur le processus de la commande que nous avons déjà évoqué plus tôt : le client avait à sa disposition un répertoire de formes et d'ornements dans lequel il pouvait puiser afin de composer le mobilier de son choix. Ce genre de travail semi-personnalisé forçait la maison Ringuet-Leprince à produire les meubles à la commande, mais ne l'empêchait pas d'en fabriquer des pièces détachées en amont des commandes.

La correspondance entre James Colles et Auguste-Émile se poursuit et de nouvelles commandes vont venir ponctuer toute l'année 1845. Le 15 avril 1845, Auguste-Émile envoie une facture pour une « table de salle à manger en bois de rose à pied sculpté » et une causeuse de style Louis XV ; les notes manuscrites de Nina Gray donnent également les prix de ces meubles, mais omettent de préciser la devise utilisée : la table a ainsi été vendue au prix de 780 francs ou dollars, et la causeuse à 455³²⁸. Dans sa réponse du 23 avril, James Colles poursuit ses achats auprès de la maison Ringuet-Leprince : il commande des tapis, deux miroirs, des rideaux, dix chaises et deux fauteuils assortis en maroquin vert et un lit en bois de rose « pour aller avec l'armoire » ; il se renseigne également sur une commode en bois de rose « comme celle exposée »³²⁹. Les meubles étaient fabriqués à Paris et envoyés par bateau jusqu'à New York ; ce voyage n'était pas sans risques puisque le 14 mai 1845, une lettre de James Colles informe Auguste-Émile que, sur l'ensemble du mobilier qu'il vient de recevoir, le plateau de marbre d'une console est cassé, de

³²⁶ « If it is more suitable, or if it is too late to countermand the Rosewood sideboard, please let it come on to reach here by April next, and also send me a Dining Table in Rosewood of the size and kind described such as we saw at your Magazine, which forms a circle when closed up [...] Please have made for us 2 pair of window curtains for the Dining Room, of *Damas de laine* of the best quality, with the cornices and fixtures complete and so made as to draw entirely aside. The window sashes are in the French style, opening in the middle and descending to the floor. Mrs. Colles would like the curtains *avec rayure [sic]* if it is fashionable, with a mixture of green color of the best dye to correspond with the chairs ».

³²⁷ « We shall probably take an Aubusson carpet for one of our Salons. We need another Rosewood sofa to match the one in dark plush you made for us. Please have it made and sent me as soon as you can. The articles for Madame Jaudon arrived in safety and I believe she is well pleased ».

³²⁸ Winterthur Museum Library (États-Unis), archives de Nina Gray, Box 23 (Cabinetmakers, architects and styles), Folder 8 (Ringuet-LePrince, August-Emile). James Colles à Ringuet, 23 avril 1845 : « Describes orders: Rosewood dining table with carved pedestal (780) / Rosewood loveseat Louis XV style (455) ».

³²⁹ *Idem*. James Colles à Ringuet, 14 mai 1845 : « Orders carpet, 2 mirrors, curtains, 10 side chairs, 2 armchairs green Morocco. Bedstead of rosewood to match armoire, more curtains. Inquires about rosewood chest of drawers like one exhibited ».

même que le cadre d'un miroir, deux chaises sont également endommagées, ainsi qu'une lanterne qui a été pliée³³⁰. En retour, Auguste-Émile offre de fabriquer une bibliothèque en chêne mais le même jour, le 31 mai 1845, une lettre part de New York pour lui annoncer qu'à nouveau du mobilier a été abimé durant la traversée (une armoire et un lavabo) ; ce problème se reproduit en juillet, puisque le pied sculpté d'une table est cassé³³¹.

Malgré ces problèmes, le mobilier plut grandement à James Colles et à sa famille. Le 29 novembre 1845, il écrit ainsi à Ringuet-Leprince : « Nous sommes contents et satisfaits des différents articles que vous nous avez envoyés ; ils sont d'un goût certain et nous vous remercions pour vos soins et votre attention³³² ». Cette première livraison outre-Atlantique avait su convaincre, puisque les remerciements s'accompagnent de nouvelles commandes. James Colles demande ainsi une étagère, d'un style qui ne soit pas trop riche afin qu'elle puisse s'accommoder avec le reste du mobilier. Il précise que les portes de la partie basse devront être vitrées et qu'il souhaite que l'étagère soit en bois de rose avec des parties sculptées³³³. À cette étagère s'ajoute une garniture de cheminée avec une pendule pour la salle à manger. James Colles est très précis quant aux dimensions de la pendule, probablement pour ne pas nuire aux proportions de l'ensemble : il souhaite qu'elle fasse entre 14 et 15 pouces de haut (environ 38 centimètres) pour 8 à 9 pouces de profondeur (environ 23 centimètres) ; elle doit être en bronze patiné, « seule une petite portion en bronze doré afin de donner du relief aux figures³³⁴ ». Cette pendule devait être très comparable, à l'exception des dimensions (70,5 centimètres de hauteur), à une pendule représentant trois allégories féminines, celle du centre parée d'une couronne radiale, un coq sur le côté gauche, où le bronze patiné est largement mis en valeur par l'or du socle en marbre blanc (fig. 57).

Ces échanges de lettres entre James Colles et Auguste-Émile Ringuet-Leprince à propos des

³³⁰ *Idem.* James Colles à Ringuet, 14 mai 1845 : « Marble top from console broken, mirror frame, 2 chairs broken, lantern bent, upon receiver of furniture sent from Paris ».

³³¹ *Idem.* James Colles à Ringuet, 31 mai 1845 : « Offers to make oak bookcase » ; James Colles à Ringuet, 31 mai 1845 : « Describes damage of furniture + armoire, washstand (lavabo) » ; James Colles, 15 juillet 1845 : « He has received the sofa ; table carved leg is broken ».

³³² *Op. cit.*, Johnston de Forest, 1926. « JAMES COLLES, *New York*, to RINGUET LE PRINCE, *Paris*, November 29, 1845. [...] We are pleased and satisfied with various articles you have furnished us; they are in excellent taste and we thank you for your care and attention ».

³³³ « I think we shall require for our second parlor an *étagère* to be placed opposite the fire-place, against the side of the room. The usual size I presume is about that of the console you sent us. We would wish it in good, *but not expensive style* to comport with the other furniture. With glass doors in the under part; of rosewood with suitable amount of carving etc ».

³³⁴ « I should like to know at about what price « you could furnish me with a mantelpiece clock, or pendule for our Dining Room. We desire one that measures in length at the base about 18 inches, English, about 14 or 15 inches high, and about 8 or 9 inches deep of dark bronze, only small portion bright to give proper relief to the figures ».

ameublements de la maison située à University Place sont extrêmement révélateurs de l'importance de Paris et de la France dans le goût et la décoration des riches Américains de la première moitié du XIX^e siècle. Le MET de New York conserve un ensemble de salon comprenant deux canapés, quatre chaises et quatre fauteuils, une table et un écran de cheminée, provenant de la maison familiale des Colles, acheté vers 1843 (fig. 48). Cet ensemble a été conservé par les descendants et, à l'exception de deux fauteuils, a été offert au musée en 1969.

James Colles est l'un des plus célèbres commanditaires de la maison Ringuet-Leprince, et sans doute l'un de ses plus gros clients outre-Atlantique, mais d'autres Américains fortunés, proches du couple Colles, se fournissaient également auprès de notre maison. Emily Johnston de Forest a compilé quelques lettres d'amis et de proches du couple Colles, qui témoignent de l'importance d'Auguste-Émile Ringuet-Leprince dans la conception de leur ameublement. Une lettre de Ringuet-Leprince, datée du 10 juin 1845, conseillait d'ailleurs James Colles sur la manière de décorer son intérieur³³⁵, preuve qu'il ne faisait pas qu'office de simple marchand et que, de manière générale, le rôle de tapissier-ébéniste évolue de plus en plus vers celui de décorateur.

Le 9 décembre 1842, une lettre de Matthew Morgan adressée à son ami James Colles, alors en voyage à Rome, part de New York. Il lui indique qu'il est en train de faire décorer son salon dans le style « Louis Quatorze », et qu'il aura besoin de son aide lorsque celui-ci sera de nouveau à Paris pour lui procurer certains objets de décoration. Morgan souhaite par-dessus tout une statue d'un « Italian Improvisatore » par un certain sculpteur nommé Dunt, pour laquelle il est déjà en relation avec Auguste-Émile Ringuet-Leprince³³⁶. Celui-ci lui en offre la somme de 7 000 fr. mais Morgan laisse entendre qu'il pourrait l'acquérir à 6 000 fr. : il s'agit de la somme la plus élevée que nous avons jusque ici rencontrée pour un objet vendu par la maison Ringuet-Leprince. Deux ans plus tard, Mrs. Jaudon sollicite son amie Mrs. Colles alors en résidence à Paris³³⁷. Cette longue lettre datée du 14 juillet 1844 décrit précisément la frénésie qui s'empare des Américains pour la

³³⁵ Winterthur Museum Library (États-Unis), archives de Nina Gray, Box 23 (Cabinetmakers, architects and styles), Folder 8 (Ringuet-LePrince, August-Emile). Ringuet à James Colles, 10 juin 1845. Le résumé très succinct de cet lettre ne précise malheureusement pas les conseils que prodigue Auguste-Émile.

³³⁶ *Op. cit.*, Emily Johnston de Forest, 1926, p. 156. « MATTHEW MORGAN, New York, to JAMES COLLES, Rome, December 9, 1842 ».

³³⁷ *Op. cit.*, Emily Johnston de Forest, 1926, pp. 202-204. « MRS. JAUDON, *Hell Gate*, to MRS. COLLES, Paris, July 14, 1844. [...] I wrote to Ringuet for a clock and other ornaments for the drawing room mantels, but as the letter was hastily written and despatched, I have since thought of some alterations I could make and some directions which might be plainer and better understood [...] will therefore plainly state what my ideas are in regard to the aforesaid ornaments and get you or Mr. Colles to see Ringuet and explain to him, and see the ornaments he proposes to send ».

décoration et pour le luxe français. Elle désire que Mrs. Colles s'occupe de ses commandes auprès de la maison Ringuet-Leprince. La description de ses souhaits en matière de mobilier est une source précieuse qui nous renseigne précisément sur les meubles que la maison Ringuet-Leprince était en mesure de fabriquer. Elle écrit :

I want for one room a Clock and Candelabras, or anything else for lights in Bronze doré, Louis XIV style, rich and handsome, and costing 1300-1500 fcs.

For the other a Clock and Carcel Lamps or Candelabras costing about 1100 fcs. I have seen in Paris a Carcel Lamp in China and Bronze doré, which I thought very handsome, and if you and Ringuet decide upon them I should like it. I like figures about a clock but do not wish to give that as an order.

Ringuet will send the Buhl tables like those he made for Mr. Morgan and not to cost more. Some time ago he wrote to Mrs. Morgan and said he was making furniture very handsome, either in China, or ornaments with China, and wished her to order some, which, however, she did not.

I should like to know as early as possible, what exactly, it is, and what pieces he has made and whether it is considered expensive. And if he has anything made in the way of shelves for little China articles, or any small tables to stand about the room.

If he has any pretty little table or fancy article that you would not consider very expensive, you may order it sent with the two Buhl tables like Mr. M.'s, who, by the way, says Ringuet ought to let us have the tables cheaper now.

If you see any pretty piece of furniture, some little fancy thing, I wish you would send it with the Buhl tables or China ornaments. Indeed, anything from Paris that is pretty would be acceptable and tell Ringuet to send them at once, or you can get them elsewhere.

There is no pretty little things here as there is in Paris. You must order everything you want.

Les meubles que souhaite Mrs. Jaudon correspondent tout à fait aux dernières tendances de l'ébénisterie parisienne. L'Exposition des produits de l'industrie de 1844, contemporaine de cette lettre, voit en effet de nombreux stands d'exposants se parer de meubles en marqueterie Boulle et à décor de plaques de porcelaine. La maison Ringuet-Leprince présente ainsi à cette exposition une table de style Louis XIV en marqueterie Boulle et un prie-Dieu néo-XVIII^e siècle orné d'une grande plaque de porcelaine peinte (voir partie I. 2. b.). Cette lettre nous apprend donc que la maison Ringuet-Leprince s'était fait une spécialité de ces meubles plaqués de porcelaine, « *China* » en anglais, et qu'Auguste-Émile encourageait ses clients, Mrs. Morgan en l'occurrence, à lui en commander. Mrs. Jaudon souhaite également deux grandes tables en marqueterie Boulle, semblables à celles qu'il a vendues à Mr. Morgan. Elle demande également une garniture de cheminée en bronze doré « *rich and handsome* », de style Louis XIV, comprenant une horloge et

une paire de candélabres, entre 1300 et 1500 fr. Elle demande également des petites étagères pour exposer de petits objets ou des porcelaines, et laisse à son amie une grande liberté dans le choix et la sélection des meubles.

Ces échanges épistolaires entre le couple Colles et leurs amis avec Auguste-Émile Ringuet-Leprince, très incomplets, ont néanmoins l'avantage de mettre en lumière la présence à New York d'une clientèle très fidèle à la maison Ringuet-Leprince, et ce depuis plusieurs années avant qu'Auguste-Émile et Léon Marcotte ne s'y établissent. Ce réseau de relations l'aura sans doute convaincu de s'y implanter de manière définitive, d'autant plus que James Colles le favorise sur la scène officielle new-yorkaise. Ce dernier avait en effet des intérêts dans la construction du nouvel Opéra de New York, situé à Astor Place, au sud de Manhattan, dont l'inauguration a eu lieu en novembre 1847, mais qui sera détruit en 1891 en raison de l'urbanisation croissante de la ville³³⁸. Le 30 juin 1847, James Colles écrit à Ringuet-Leprince afin de lui exposer son projet d'opéra : il décrit une salle conçue à l'italienne, d'une hauteur sous plafond de *45 feet* (environ 14 mètres), et entourée de trois galeries. L'opéra peut accueillir 1 000 personnes, les sièges sont couverts en « crimson plush » (peluche cramoisie), d'après la couleur des sièges de l'Opéra Italien de Paris. Cette précision a son importance dans la mesure où Colles demande à Ringuet-Leprince un textile ou un papier-peint de la même couleur pour garnir l'intérieur des loges. Mais la principale demande de cette lettre concerne la fabrication d'un grand lustre pour la salle principale (« We shall require a grand Lustre or Chandelier for the center of the House³³⁹ »). Le 31 juillet 1847, Auguste-Émile lui répond :

Of course I had plenty of time to study the question that you have had the kindness to submit to me. And more, I have had the opportunity during that time to go to London and to visit the Italian Opera, and I visited here our principal theatres.

I send you 4 designs, Nos. 3 and 4 are those that I advise, particularly No. 4 which is that used at Covent Garden Theatre. It is graceful and quite light and *distingué*.

No. 3 is used at the Opéra Comique salle Javart [*sic*]. It is a beautiful design, part bronze and part crystal, and is very effective, being more like a chandelier for a Drawing Room. [...]

I beg that you will return me that sketch which you may be pleased to accept³⁴⁰.

³³⁸ *Op. cit.*, Emily Johnston de Forest, 1926, p. 210.

³³⁹ *Ibid.*, p. 220. « JAMES COLLES, *New York*, to RINGUET LE PRINCE, *Paris*, June 30, 1847 ».

³⁴⁰ *Ibid.* pp. 221-22. « RINGUET LE PRINCE, *Paris*, to JAMES COLLES, *New York*, July 31, 1847 ».

Cette lettre pose évidemment la question de l'auteur de ces dessins. Sans exclure qu'Auguste-Émile puisse lui-même en être à l'origine, il est raisonnable de penser qu'ils soient peut-être de la main de Michel Liénard, l'un des collaborateurs les plus prolifiques de la maison Ringuet-Leprince. Le cabinet des dessins du MAD conserve plusieurs projets et modèles de Liénard qui pourraient se rapporter à cette commande³⁴¹. La maison Ringuet-Leprince serait par ailleurs l'un des vecteurs de la diffusion du style Liénard en Amérique, qui connaît là-bas un grand succès³⁴². La réponse d'Auguste-Émile nous apprend également qu'il prend pour modèle les grands chantiers contemporains : le dessin numéro 4 reprend ainsi le lustre de la salle Favart du Théâtre royal de l'opéra comique, reconstruit en 1840 par l'architecte Théodore Charpentier. Nous n'avons malheureusement pas trouvé de représentation de cette salle, détruite par un incendie en 1887, ni de celle de la Royal Opera House de Covent Garden, redécorée en 1858. Quoiqu'il en soit, le lustre de l'Opéra de New York ne fut jamais mis en place. La réponse de James Colles du 31 juillet 1847 indique en effet que face à l'absence de temps — l'ouverture est prévue pour le 20 octobre —, le lustre ne pourra être commandé à l'étranger et il doit donc annuler la commande.

Quand ils arrivent à New York après la révolution de 1848, Ringuet-Leprince et Léon Marcotte sont donc déjà bien connus des élites américaines. Leur filiale, qui une décennie plus tard s'est mue en maison complètement autonome, se développe aux côtés d'autres grandes maisons de décoration américaines, comme Pottier & Stymus, Herter Brothers ou Jules Allard et Fils.

2. La reconnaissance de la maison sous la direction de Léon Marcotte (1824-1887)

Du fait de ses liens étroits avec les États-Unis, la maison Marcotte est aujourd'hui beaucoup mieux connue outre-Atlantique. Elle a notamment été étudiée par l'historienne américaine Nina Gray (1956-2013), spécialiste des arts décoratifs américains, conservatrice à la New York Historical Society de 1985 à 1990. Son sujet de thèse, entamée à l'Institute of Fine Arts de l'université de New York, portait justement sur Léon Marcotte. Elle a ainsi rassemblé un grand nombre de sources et de documents consacrés à Léon Marcotte, actuellement conservés aux archives du Winterthur Museum (Delaware). En 1985, elle projette également une exposition, *Leon Marcotte and the French Taste in America*, et contacte plusieurs institutions afin d'obtenir des prêts d'œuvres, mais ce projet

³⁴¹ Paris, MAD, Cabinet des dessins, CD 4135 7, CD 4135 8, CD 4135 11, CD 4135 25.

³⁴² *Op. cit.*, Sophie Derrot, 2016, vol. I, p. 244.

n'aboutira pas³⁴³. Ses recherches ont été condensées dans un article faisant aujourd'hui référence, *Leon Marcotte, Cabinetmaker and Interior Decorator*, publié en 1994 dans l'*American Furniture*³⁴⁴. Elle était notamment en contact avec Denise Ledoux-Lebard qui la remercie d'ailleurs dans sa notice sur Auguste-Émile Ringuet-Leprince du *Dictionnaire des ébénistes*. Faute de pouvoir mener des recherches sur place, c'est le matériel de recherche réuni par Nina Gray dans ses archives de travail, ainsi que son article de 1994, qui nous ont permis de travailler sur l'histoire et le mobilier de la maison L. Marcotte.

a. Meubler et décorer : historique de la maison L. Marcotte

L'apogée de la filiale américaine fondée par Auguste-Émile Ringuet-Leprince et Léon Marcotte se situe dans la seconde moitié du XIX^e siècle, sous la direction de ce dernier. Auguste-Émile se retire en effet de l'affaire en 1860, ne gardant que sa maison de commission au 9, rue Caumartin, puis au 3, rue de la Paix entre 1858 et 1860. À cette date, Auguste-Émile prend sa retraite et se retire avec sa femme au 12, boulevard des Invalides.

À partir de 1861, la raison sociale de la maison de commission de Paris change de « Ringuet-Leprince » pour « L. Marcotte »³⁴⁵. Cela veut dire que cette période correspond à une inversion des pôles commerciaux, la filiale de New York devenant la maison principale, comprenant ses propres ateliers et sa propre clientèle. Il semble que le magasin parisien garde ce statut de maison de commission jusqu'en 1879, date à laquelle Edmond Leprince-Ringuet (1845-1929), fils cadet d'Auguste-Émile et neveu de Léon Marcotte, prend la tête de la maison de Paris³⁴⁶. Nous reviendrons plus tard sur cette période parisienne de la maison L. Marcotte.

En ce qui concerne la maison de New York, elle croît extrêmement rapidement. Après leur arrivée à la fin de l'année 1848, Auguste-Émile et son beau-frère fondent un commerce en 1849 et leur maison apparaît l'année suivante dans les annuaires commerciaux, sous la raison sociale « Ringuet-Leprince and L. Marcotte », à l'adresse new-yorkaise de 477 Broadway. Elle participe en

³⁴³ Winterthur Museum Library (États-Unis), archives de Nina Gray, Box 27 (Leon Marcotte), Folder 5 (exhibition: « Leon Marcotte and the French taste in America »).

³⁴⁴ Nina Gray, « Leon Marcotte, Cabinetmaker and Interior Decorator », *American Furniture*, 1994. URL : <http://www.chipstone.org/html/publications/1994AF/index1994gray.html> [consulté le 11 janvier 2021].

³⁴⁵ *Annuaire général du commerce, de l'industrie, de la magistrature et de l'administration : ou Almanach des 500 000 adresses*, Paris, Firmin Didot Frères, 1861.

³⁴⁶ A. N. Pierrefitte-sur-Seine, F128652, Dossiers individuels de la Légion d'honneur, Leprince-Ringuet (Edmond).

1853 à l'Exposition internationale de New York, où elle connaît un certain succès mais où la direction de la filiale new-yorkaise reste indubitablement liée à la succursale de Paris qui semble garder la première place. En 1854, un nouveau déménagement permet à la maison Ringuet-Leprince et L. Marcotte de s'agrandir : la maison s'installe aux 343 et 347 de la 4^e rue³⁴⁷, où elle restera jusqu'en 1864, et une photographie nous montre l'ampleur des magasins (fig. 17). Les entêtes commerciaux des factures de cette période mentionnent une adresse à trois numéros (343, 345 et 347) ainsi que l'existence d'une usine au 55 West Sixteenth Street (fig. 11). Le recensement effectué par la ville de New York estime la valeur de l'immeuble de la 4^e rue à 17 000 dollars.

À cette date commencent les évaluations de l'agence commerciale R.G. Dun. Tous les six mois environ, un représentant de cette agence demandait à Marcotte de rédiger une évaluation et des commentaires sur l'entreprise. La première entrée sur Ringuet-Leprince et Marcotte révèle qu'ils importaient des meubles simples et « riches », mais que la plus grande partie de leur travail consistait à « ornamenting houses ». Le rapport évaluait le capital de l'entreprise à 50 000 dollars et souligne son potentiel d'expansion, tout en décrivant Marcotte comme un homme intelligent et fiable, avec « much artistic taste » et un sens aigu des affaires. L'année suivante, en 1855, R.G. Dun rapporte que Ringuet-Leprince et Marcotte employaient 150 ouvriers, ce qui montre bien l'importance et l'expansion rapide de la maison. La question reste ouverte quant à savoir si certains de ces ouvriers avaient été emmenés depuis Paris au moment de l'installation de la firme, ou s'ils avaient pu trouver sur place des artisans spécialisés. En 1858, R.G. Dun rapporte que la maison génère d'importants bénéfices et qu'elle travaille pour des clients très riches. Le frère de Léon, Charles Marcotte, de deux ans son cadet, rejoint la compagnie vers 1860 et y reste jusqu'en 1865. Un ébéniste français, Auguste Fredin, est également listé comme partenaire de Marcotte et Auguste-Émile entre 1853 et 1857³⁴⁸.

En 1859, Léon Marcotte se marie à Paris avec la fille du peintre d'histoire Louis-Henri de Rudder. Le 23 mai est signé son contrat de mariage avec Louise Marie de Rudder³⁴⁹ (annexes, p. 198) ; ce contrat nous apprend que Léon Marcotte réside avec sa mère à New York, au 347 de la quatrième rue, donc à la même adresse que le siège de la maison. Il apporte en dot 150 000 fr. ce qui fait de lui un homme très riche ; cette somme comprend une part en argent comptant ainsi que sa part active dans la société. Il est d'ailleurs stipulé qu'aucune estimation de ses droits (c'est-à-dire de

³⁴⁷ Nina Gray, « Leon Marcotte, Cabinetmaker and Interior Decorator », *American Furniture*, 1994. URL : <http://www.chipstone.org/html/publications/1994AF/index1994gray.html> [consulté le 11 janvier 2021].

³⁴⁸ *Idem*.

³⁴⁹ A. N. Paris, MC/ET/LVI/856, Contrat de mariage entre M. Marcotte et Mlle de Rudder, 23 mai 1859.

ses parts) dans la société n'a été faite, puisque cette estimation sera faite « si par la suite il [le futur époux] en devenait propriétaire exclusif ». En lisant entre les lignes, on se rend donc bien compte que la reprise de la direction de leur commerce par Léon Marcotte est déjà assurée ; cela se vérifie l'année suivante puisqu'Auguste-Émile Ringuet-Leprince prend sa retraite en juillet 1860. Le parallèle entre le mariage d'Auguste-Émile avec Marie-Félicité Marcotte, la sœur de Léon, en 1835, et celui de Léon avec mademoiselle de Rudder est frappant. L'union matrimoniale s'accompagne en effet dans les deux cas d'un important pas pour la société, la création de la maison Ringuet Père et fils par la signature de l'acte de société, et dans le cas présent, par l'assurance que Léon Marcotte est voué à devenir le propriétaire exclusif du commerce. En 1860, la firme prend pour raison sociale « L. Marcotte and Co », qu'elle conservera définitivement.

Dans les années 1860, la maison L. Marcotte continue à générer de bons profits et travaille pour une clientèle aisée et issue de la haute société. En 1866, l'agence R.G. Dun estime la puissance commerciale de la firme entre 50 000 et 100 000 dollars, estimation qui passe de manière ferme à 100 000 dollars en 1869. Cette importance financière permet à Léon Marcotte de faire appel en 1867 à son ami, l'architecte d'origine danoise, Detlief Lienau (1818-1887), qu'il avait rencontré durant ses études à Paris, pour donner les plans et superviser les nouveaux locaux de l'entreprise. Une nouvelle usine est ainsi construite aux 158-164 West de la 32^e rue, puis de nouveaux magasins et le « showroom », situés au 29 East de la 17^e rue, construits deux ans plus tard. L'année suivante, en 1868, Léon Marcotte s'associe avec Adrian Herzog, qui devient le partenaire de la maison. Dans les années 1870, la firme continue de grandir. R.G. Dun décrit la maison L. Marcotte comme « an old and well established house ». Elle prend part en 1876 à l'Exposition internationale de Philadelphie et sa participation très remarquée lui vaut d'être placée parmi les maisons de premier rang aux États-Unis. En 1878, la valeur de la compagnie est de 90 000 dollars, ce qui reste une évaluation très élevée même si elle a été réduite de 10 000 dollars en dix ans. Elle participe la même année à l'Exposition universelle de Paris où elle est récompensée d'une médaille d'or pour un magnifique buffet en bois noirci de style néo-Renaissance (fig. 76 et 77). Ces deux expositions et les commentaires que la participation de L. Marcotte a suscités interrogent sur le statut ambivalent de la maison, qui tout en étant implantée aux États-Unis depuis plusieurs décennies, reste perçue comme française par les contemporains.

En 1879, Auguste-Émile vend ses parts à Léon Marcotte³⁵⁰ et décéda à Paris le 4 mars 1886³⁵¹. Marcotte décide de retourner vivre à Paris mais passe un temps égal à New York. La maison déménage une nouvelle fois en 1882 sur la 31^e Rue. Léon Marcotte décède à son tour à Paris le 15 janvier 1887, mais la maison L. Marcotte continue d'exister à New York sous la direction d'Adrian Herzog et de son frère, Edouard. L'annuaire des directeurs new-yorkais de 1899 nous indique que les deux frères assumaient le rôle de directeur mais qu'Adrian était en plus trésorier et Edouard président de la maison L. Marcotte³⁵². La maison tend néanmoins à perdre le prestige qu'elle avait acquis dans les années 1860 et 1870 sous la direction de Léon Marcotte. Une réclame parue dans *Le Figaro* du 12 avril 1902 annonce en effet la vente par Adrian Herzog « d'un lot important de meubles neufs et d'occasion [cédés] au tiers & au quart de leur valeur réelle » (fig. 14). Qu'ils se tournent vers le commerce de la seconde main ou qu'il s'agisse d'une vente exceptionnelle, il est difficile de le savoir. Un entête commercial sur une facture de 1897 décline toutes les spécialités de la maison, le mobilier arrive en haut de la liste, suivi des articles de tapisserie et de meubles textiles (« silk, woolen and lace, materials for curtain and chair covering »), mais également des bronzes « and all articles of Art », ainsi que des tapis d'Aubusson (fig. 13). La maison garde néanmoins un prestige assez grand pour que lui soit commandé en 1903 pour le salon bleu de la Maison-Blanche à Washington un ensemble de chaises blanc et or, le dossier en forme d'écusson, et des fauteuils semblables, le tout très proche des fauteuils livrés par Bellangé en 1817³⁵³. Cette période marquant la fin de l'activité de la maison L. Marcotte est moins bien connue : elle déménage une dernière fois en 1919 à Long Island, puis cesse toutes activités en 1922. Sa longévité est donc notable : elle aura tout de même exercé dans la même ville pendant plus de soixante-dix ans et décoré les maisons des plus prestigieuses familles américaines de la seconde moitié du XIX^e siècle.

b. Clientèle et productions : entre fabrication et importation

En 1860, la maison L. Marcotte achète un encart dans le journal new-yorkais *Evening Post* et annonce ses différentes spécialités en matière de mobilier : « Very rich suites of Black Wood and Gilt covered in Moire Antique », ainsi que d'« elegant Rosewood Parlor-Suites, covered in rich

³⁵⁰ *Op. cit.*, Nina Gray, 1994.

³⁵¹ A. P., V4E/6042, Actes de l'état civil, décès, 7^e arrondissement, décès de M. Leprince-Ringuet (4 mars 1886), acte n° 483.

³⁵² *Directory of Directors in the City of New York*, New York, Audit Company, 1899, p. 234.

³⁵³ *Op. cit.*, Denise Ledoux-Lebard, 2000, p. 468.

Satin; Black and Gilt Centre Tables with very rich Gilt Bronzes; elegant Cabinets to match; superb Black and Gilt Carved Centre Tables, marble tops ». Plusieurs suites de meubles de cette période nous sont parvenues et correspondent en effet au mobilier décrit dans cette réclame. Le mobilier de Marcotte présente généralement les mêmes proportions et les mêmes dimensions, bien qu'il existe des différences dans les montures de bronze et dans le détail des sculptures. La maison L. Marcotte offrait à ses clients plusieurs gammes de prix et de mobilier, allant du sur-mesure pour Samuel Colt au travail semi-personnalisé dans la majorité des cas. Le commanditaire avait en effet à sa disposition de nombreuses possibilités, autant dans les structures et les bâtis que dans les décors : il pouvait ainsi choisir entre des pieds tournés ou cannelés, entre du bois doré ou noirci, mais également sélectionner les motifs sculptés, les montures de bronze et les tissus d'ameublement.

Le MET de New York conserve un ensemble complet d'un ameublement salon livré en 1856 à John Taylor Johnston³⁵⁴ (1820-1893) par la maison Ringuet-Leprince & L. Marcotte (fig. 78). Cet ensemble comprend deux canapés, une paire de petits cabinets, un grand cabinet, six chaises, une paire de chaises à dossier en lyre, deux fauteuils et un écran de cheminée. L'ensemble en bois noirci et à décor de bronzes dorés, et par ses formes générales et certains détails dans le décor, s'inspire du style Louis XVI, qui connaît dans les États-Unis des années 1860-1870 un engouement très fort. Les pieds sont fuselés, les lignes droites et d'un aspect assez dépouillé ; les décors reprennent le vocabulaire néoclassique, avec des raies de cœur ou des médaillons à l'antique sur les vantaux des cabinets. Au XVIII^e siècle, ces motifs, pourtant très semblables aux modèles du siècle précédent, auraient été sculptés dans le bois, et non appliqués en bronze doré comme c'est le cas avec l'ensemble de Marcotte. La qualité des bronzes laisse d'ailleurs à penser qu'ils ont pu être importés de Paris³⁵⁵. La forme des fauteuils rappelle de façon très proche les fauteuils à la reine du dernier tiers du XVIII^e siècle. Néanmoins, il s'agit bien d'un ensemble du XIX^e siècle : Léon Marcotte a puisé dans le siècle précédent des formes et des motifs qu'il a agencés de manière nouvelle, mêlant parfois son inspiration à des sources plutôt rocailles (voir les pieds galbés et les décors de bronze de la table), et en faisant usage de techniques propres à son époque, notamment le capitonnage des sièges ou l'utilisation du bois noirci. De même, les pieds fuselés des fauteuils sont assez épais et avec un anneau en partie supérieure qu'on n'aurait pas retrouvé au XVIII^e siècle. Le style de Léon Marcotte est donc très proche des modèles du siècle précédent, mais s'en éloigne par sa réinterprétation très contemporaine du style Louis XVI. C'est probablement ce genre de mobilier

³⁵⁴ *Op. cit.*, *Nineteenth Century America*, 1970, n° 153 et n° 154.

³⁵⁵ *Op. cit.*, Nina Gray, 1994.

qui conduit l'ébéniste américain Ernest F. Hagen (1830-1913) à dire de l'atelier de Léon Marcotte, « qu'ils travaillent principalement dans le pur style Louis XVI³⁵⁶ ». Cet ensemble appartenait à John Taylor Johnston qui, après avoir fait fortune dans les chemins de fer, fut le premier président du MET. Son beau-père n'était autre que James Colles, et il n'est sans doute pas incorrect d'imaginer que ce fut James Colles qui recommanda le choix de la maison Ringuet-Leprince et L. Marcotte pour meubler sa maison.

Plusieurs autres fauteuils pratiquement identiques à ceux de cette suite sont connus, et ne se différencient que par une étude attentive des détails. L'Institute of Art de Chicago conserve ainsi deux fauteuils, qui ne se différencient que par le choix très subtil des ornements de bronze doré : l'un (fig. 81) a les cannelures de ses pieds antérieurs ornées d'un rang de perles, alternant avec une cannelure laissée vide, et les pieds postérieurs en sabre. L'autre (fig. 82) est beaucoup plus proche du modèle du MET : les quatre pieds sont identiques, de forme fuselée, et chaque cannelure est ornée d'une chute de petits ornements en bronze doré. Certains meubles reprennent la même structure dans des proportions identiques, mais avec une plus grande sobriété (fig. 83). Il semble même que ce fauteuil ait été décliné dans une version bergère, comme nous pouvons le voir sur une photographie prise par Nina Gray (fig. 84).

La fille aînée de John Taylor Johnston et de son épouse Frances Colles fut Emily Johnston (1851-1942), épouse de Robert W. de Forest, l'auteure de l'ouvrage sur son grand-père maternel James Colles. En 1934, elle offre au MET une table de bibliothèque acquise en 1872 auprès de Marcotte à l'occasion de son mariage³⁵⁷ (fig. 79) : il s'agit d'une table dont le travail de placage est tout à fait remarquable, alternant de larges placages d'amboine dans un encadrement de charme noirci. Le plateau joue également avec les incrustations d'ivoire dans l'amboine. Cette table d'exécution très raffinée présente un style tout à fait caractéristique, encore assez proche de l'esthétique néo-classicisante de l'ensemble de salon précédent, notamment les pieds cannelés et les détails de l'exécution, mais beaucoup plus éclectique dans son approche globale. Il existe une table d'un modèle extrêmement similaire mais dont les matériaux diffèrent (fig. 80) : elle a été faite pour la demeure d'Eugene Ketaltas à Newport³⁵⁸, et montre qu'il existait un répertoire de modèles de meubles au sein de la maison L. Marcotte. Ici, les incrustations du plateau ne sont pas en ivoire mais en bois exotique et présentent des motifs floraux géométrisés. Dans les deux cas, Marcotte offrait à ses clients une forme de base, un bâti nu du meuble, que l'acheteur pouvait personnaliser

³⁵⁶ *Op. cit.*, *Nineteenth Century America*, 1970, n° 154.

³⁵⁷ *Ibid.*, n° 155.

³⁵⁸ *Op. cit.*, Nina Gray, 1994.

en choisissant la forme des pieds, les matériaux de placage et les motifs de marqueterie ou de sculpture.

Henry Marquand (1819-1902), deuxième président du MET, est un autre client de Marcotte qui lui a très probablement été recommandé par John Taylor Johnston³⁵⁹. Le Brooklyn Museum de New York conserve une table en bois noirci, dont les pieds largement galbés et les opulents bronzes dorés représentant des figures féminines en gaine et des enroulements d'acanthé, font clairement de cette table un exemple de mobilier d'inspiration Louis XIV (fig. 85). Cette table a été réalisée pour la demeure de Marquand située sur Madison Avenue ; elle témoigne de l'importance du réseau de clients formé autour de la maison L. Marcotte, dont les commanditaires semblent tous évoluer dans des milieux de riches amateurs d'art (les présidents du MET) et issus de la haute société industrielle. Ogden Codman (1839-1920), issu d'une grande famille d'architectes américains, ou Samuel Colt, sur lequel nous reviendrons un peu plus tard, sont également des clients de la maison L. Marcotte dans ces années-là. Les exemples que nous venons d'évoquer sont également de précieux témoignages sur l'importance des « styles Louis », dont la maison L. Marcotte a fait usage tout au long de son existence. Un cabinet-bibliothèque en acajou, réalisé plus tardivement dans les années 1880 ou 1890 montre en effet la persistance du style Louis XVI dans le mobilier (fig. 86). La forme très simple du meuble est enrichie par la présence d'un décor d'appliques en bronze doré, qui vient souligner la structure du cabinet et ponctuer les surfaces de manière à les animer. La composition est parfaitement symétrique, très architecturée et rappelle bien l'importance de la formation de Léon Marcotte à l'école des Beaux-Arts de Paris. On retrouve les mêmes caractéristiques sur un meuble à hauteur d'appui, dont la composition très sobre et architecturée est mise en valeur par l'usage des bronzes dorés qui en soulignent les formes (fig. 87). Les larges plages de placage de ronce d'amboine sont mises en valeur par la structure plaquée de bois noirci et habillées par des appliques de bronze doré exploitant tout le répertoire néoclassique.

Ces différents meubles permettent de dégager plusieurs caractéristiques du mobilier de Léon Marcotte. Outre la recherche sur la géométrie des formes et l'harmonie des proportions, ces meubles semblent tous être marqués par un grand travail sur les bronzes dorés. Des baguettes formées de raies de cœurs, d'oves ou de perles sont souvent utilisées pour souligner, ainsi que protéger, les arêtes et les lignes du meuble. Très souvent, les angles des portes, des vantaux et les dés de raccordement sont marqués par une rosette ou une applique carrée représentant un feuillage stylisé, qui se retrouvent d'un meuble à un autre. Les cannelures des pieds ou des pilastres sont

³⁵⁹ *Idem.*

souvent enrichies de petits éléments décoratifs. De manière générale, les bronzes Marcotte se caractérisent par une grande minutie, une finesse dans l'exécution et dans la ciselure, et un grand sens du détail. Cet invasion du bronze doré à la surface des meubles est un phénomène propre au mobilier de la seconde moitié du XIX^e siècle : le dialogue de l'or et du bois, souvent noirci, tend ainsi à créer une nouvelle esthétique profondément ancrée dans son époque, et rapprochée *a posteriori* des fastes du Second Empire. Léon Marcotte en généralise même l'emploi sur des meubles reproduisant le style national américain, le style fédéral, qui s'était développé dans les vingt premières années du XIX^e siècle, et dont les bronzes étaient généralement absents (fig. 88).

Léon Marcotte avait également une connaissance du mobilier ancien comme en témoigne la photographie d'un cabinet sur piétement conservée au sein d'un des albums Maciet du MAD (fig. 77). Les caryatides canéphores et la forme de l'entretoise sont une citation directe du mobilier d'Adam Weisweiler, et les motifs de fleurettes marquetés au sein d'un réseau losangé rappellent plutôt les décors de Jean-Henri Riesener. Ces références historiques sont également mêlées à un travail personnel de Marcotte, comme en témoigne le piétement formé de quatre pieds circulaires complètement lisses sur lesquels s'enroule du lierre traité au naturel. Il s'agit en tout cas d'un très beau cabinet, dont la recherche artistique et le travail sur les bronzes peut laisser supposer qu'il s'agit d'un exemplaire unique. Un secrétaire photographié par Nina Gray (fig. 89) montre également l'important travail de marqueterie, et surtout l'emploi de bois colorés et teints pour le médaillon central de l'arrière du meuble. Un grand nombre d'ébénistes de la seconde moitié du XIX^e siècle, par méconnaissance ou pour être plus proche des modèles qu'ils copient, créent des marqueteries aux tons passés, sans couleurs³⁶⁰.

Le retour au XVIII^e siècle n'était pas le seul style que proposait Léon Marcotte à ses clients : ses meubles néo-Renaissance ont également connu un grand succès dans les États-Unis de la seconde moitié du XIX^e siècle, et la maison L. Marcotte semble même avoir été l'un des principaux vecteurs de la diffusion de ce style³⁶¹. Aux expositions de Philadelphie en 1876 et de Paris en 1878, la maison présente un buffet de style Renaissance orné de plaques émaillées de la manufacture de Sèvres, — sans doute s'agit-il du même meuble —, qui connaît un grand succès. Elle fournit également des ameublements complets de ce style, comprenant à la fois le décor et l'ameublement, pour de riches Américains. Le richissime Legrand Lockwood, magnat des chemins de fer américains, fait ainsi appel à Detlef Lienau pour construire sa *mansion* à proximité de New York, et

³⁶⁰ *Op. cit.*, Camille Mestdagh, 2010, p.

³⁶¹ *Op. cit.*, Nina Gray, 1994.

aux maisons Herter Brothers et L. Marcotte pour en décorer l'intérieur³⁶². L'ensemble créé, la Lockwood-Mathews Mansion, est un exemple typique du goût pour la Renaissance tel qu'il se développe aux États-Unis : l'architecture s'inspire des châteaux de la Loire, avec de hauts toits à double pente et mansardés, des lucarnes et des tourelles. La bibliothèque est l'un des témoignages les plus exemplaires du travail de décoration de Léon Marcotte dans la veine néo-Renaissance, qui en a conçu à la fois le décor et le mobilier (fig. 90). Les murs sont tendus d'un papier peint gaufré imitant les panneaux de cuir de Cordoue. Le plafond a été orné de caissons en forme de croix et d'étoiles, à la manière de certains plafonds de la Renaissance, avec des fonds bleus et rouges. Le sol répond aux motifs du plafond avec un parquet composé de cinq bois différents composant un motif d'étoile à huit branches, qui se répète dans toute la maison. Les lambris en partie inférieure des murs, la cheminée, les portes et les encadrements ont été pensés comme un ensemble, utilisant le même bois, du noyer, omniprésent dans la pièce, et les mêmes motifs décoratifs. La cheminée s'inspire des grandes cheminées à la française, et ses jambages sculptés sont identiques aux pieds de la table, placée au centre. Cette pièce est très représentative de la recherche d'un effet d'ensemble et d'une atmosphère, propre aux ameublements historicistes. L'évocation de la Renaissance permet ici de souligner la culture et les goûts du commanditaire, et apparaît comme un style très à propos pour une bibliothèque.

L'une des plus grandes commandes passées à Léon Marcotte pour une décoration néo-Renaissance est celle du décor de la maison de Cyrus McCormick, l'inventeur de la moissonneuse-batteuse, à Chicago. Entre 1877 et 1878, il livre ainsi un ensemble de mobilier, décoration et boiseries totalisant la somme, d'après le devis, de 60 597 dollars³⁶³. Pour la réalisation de la décoration de sa demeure, McCormick avait également fait appel à Herter Brothers, qui proposait un devis se chiffrant à 53 370 dollars, et à Pottier & Stymus, dont l'offre montait à 53 742 dollars. Le devis de Léon Marcotte, pourtant le plus élevé, est celui qui est choisi, et spécifie les matériaux utilisés pour chaque pièce et précise de manière explicite ce qui relèvera de son travail, et ce qui relèvera de celui de l'architecte. McCormick souhaite une grande variété de styles pour la partie publique de sa maison, ce qui en fait l'un des ensembles éclectiques les plus étonnants des États-Unis (fig. 91). Les murs de la salle à manger sont couverts par un lambris en acajou et le plafond est décoré de peintures représentant des scènes de moisson, en écho à l'invention du commanditaire. La maison L. Marcotte fournit un buffet réalisé sur mesure, au prix de 800 dollars, conçu en adéquation

³⁶² Marshall B. Davidson, *The American Heritage history of notable American houses*, New York, American Heritage Pub. company, 1971, p. 251.

³⁶³ *Op. cit.*, Nina Gray, 1994.

totale avec le décor et les proportions de la salle à manger. Ce meuble est conçu de façon très architecturale, avec des colonnes ioniques, des pilastres, et un étage de galerie à arcatures en partie supérieure ; le vantail central est sculpté du chiffre de McCormick³⁶⁴. Le grand vestibule d'entrée est de style Renaissance, mais Léon Marcotte a fait venir deux grands vases japonais de sa boutique de Paris, que McCormick viendra visiter l'année suivante en 1879³⁶⁵.

En 1880, la maison L. Marcotte se voit à nouveau confrontée à Herter Brothers quand lui est passé commande d'un mobilier destiné à plusieurs pièces décorées par sa concurrente, au *Seventh Regiment Armory* de New York³⁶⁶ (fig. 92). L'ensemble néo-Renaissance livré pour la Salle d'attente des officiers (*Board of Officers Room*) est stylistiquement très proche du mobilier de McCormick. La chaise dite du Président, en acajou sculpté, fait partie des meubles parmi les plus élaborés de cet ensemble : le vocabulaire architectural classique est à nouveau utilisé pour structurer le fauteuil, avec des pilastres ioniques sur les montants du dossier, et une sorte de fronton couronnant la partie supérieure, dans lequel s'intègre un écusson inscrit du chiffre « 7 », référence évidente au nom du bâtiment. La forme générale du fauteuil, avec son haut dossier, rappelle les chaires de la Renaissance et permet d'asseoir la majesté de la personne qui occupe le fauteuil. Les mêmes pilastres ioniques scandent d'ailleurs le lambris de la pièce, créant un effet d'ensemble très harmonieux.

Si le style néo-Renaissance reste associé au gigantisme et à l'opulence des grandes demeures américaines, le dernier quart du XIX^e siècle se voit également marqué par un engouement pour un style esthétique, né en Angleterre, l'*Aesthetic Movement*. La recherche de luxe et de beauté, en puisant son inspiration dans l'Orient et notamment dans le Japon, sont les grandes tendances de ce mouvement qui va permettre à la maison L. Marcotte de se renouveler. Celle-ci s'était d'ailleurs déjà confrontée à la réalisation de meubles très exotiques, notamment une chaise et un écran de cheminée achetés par Ogden Codman en 1869 (fig. 93). Si la forme de la chaise est clairement conforme aux modèles proposés par Léon Marcotte (on retrouve la cambrure des pieds), le bambou et les détails des pieds cherchent à évoquer une esthétique extrême-orientale. Marcotte est ainsi l'un des premiers à capitaliser sur le goût de plus en plus fort pour la Chine et le Japon, mais également la Turquie ou le Maroc dans les années 1870 et 1880³⁶⁷. De nombreux décors et ameublements

³⁶⁴ *Idem.*

³⁶⁵ *Idem.*

³⁶⁶ *Idem.*

³⁶⁷ *Idem.*

réalisés pour la maison de Chicago de Cyrus McCormick étaient ainsi inspirés par ces pays exotiques, et ce goût transparaît dans les décors de marqueteries à motifs géométriques ou dans l'usage de textiles d'ameublement à imprimé chinois³⁶⁸. Ces années-là, marquées par une forte croissance économique, industrielle et démographique, voient également la montée en puissance d'une nouvelle aristocratie américaine. Ces riches industriels et financiers, la clientèle privilégiée des maisons de décoration comme celle qui nous concerne, constituent la société du *Gilded Age*³⁶⁹.

L'une des dernières réalisations de Léon Marcotte, qui bien que retiré à Paris reste très actif dans la gestion de sa maison, concerne les commandes passées par William Henry Vanderbilt en 1886³⁷⁰. Ce richissime homme d'affaires fait en effet appel à Marcotte pour décorer les maisons de ses deux filles, Margaret Vanderbilt Sheperd et Emily Vanderbilt Sloane, situées sur la prestigieuse 5^e avenue. Les décors de ces deux maisons sont aujourd'hui peu connus, à l'exception du fait que l'intérieur des Sheperd était de style néo-Renaissance et avait nécessité un lourd travail de sculpture. Leur frère, William K. Vanderbilt, et sa première épouse Alva, née Belmont, possédaient également une luxueuse résidence au numéro 660 de la 5^e avenue. Son intérieur fait partie des ensembles les plus ambitieux et les plus sophistiqués de l'époque ; Alva Vanderbilt a fait appel aux plus grands décorateurs américains, comme Herter Brothers ou Jules Allard et Fils, qui crée un salon dans le style Régence. La salle du billard, décorée dans le style mauresque, est l'un des intérieurs les plus extravagants conçus par Léon Marcotte (fig. 94). La pièce, aujourd'hui disparue, était décorée d'une frise géométrique et de niches avec des arcs dentelés d'inspiration islamique ; les murs étaient recouverts de carreaux floraux complexes et d'une frise géométrique, et le plafond, inspiré par les *muqarnas* orientaux, était mis en valeur par une bordure géométrique de chaque côté.

Ce rapide aperçu des clients et des productions de la maison Ringuet-Leprince & L. Marcotte dans un premier temps, puis L. Marcotte à partir de 1860, montre bien la prestigieuse clientèle qu'elle fournissait. Le mobilier de la maison doit beaucoup à la formation d'architecte de Léon Marcotte qui semble avoir toujours été à l'avant-garde des tendances, et le caractère *français* de son travail était gage de bon goût aux yeux des Américains. Sous sa direction, la maison L. Marcotte va d'ailleurs de plus en plus souvent assumer le travail de décorateur. En cela, les commandes passées par Samuel Colt sont tout à fait révélatrices du rôle de Léon Marcotte.

³⁶⁸ *Idem.*

³⁶⁹ Robert Stern, *New York 1880: Architecture and Urbanism in the Gilded Age*, New York, Monacelli Press, 1999, 1172 p.

³⁷⁰ *Op. cit.*, Nina Gray, 1994.

c. Une maison de haut luxe : l'exemple des commandes de Samuel Colt

Le manoir connu sous le nom d'Armsmead, à Hartford dans le Connecticut, est l'un des ensembles conçus par la maison Ringuet-Leprince & L. Marcotte parmi les mieux conservés. La commande a été passée en 1856 par Samuel Colt (1814-1862), un riche entrepreneur ayant fait fortune grâce à son revolver breveté en 1836. La correspondance entre Colt et Léon Marcotte est entièrement conservée à la *Connecticut Historical Society* et est un témoignage très précieux sur le processus de création, qui garde en mémoire les différentes propositions et les négociations entre la maison de décoration, alors à une place montante chez les riches New-Yorkais, et Samuel Colt. Les lettres de Marcotte décrivent précisément le mobilier et sont accompagnées de nombreux dessins à mettre en relation avec les objets conservés à Armsmead. Ce domaine est d'ailleurs devenu en 1911 une retraite pour femmes épiscopaliennes, permettant ainsi une excellente préservation du mobilier, ce qui en fait l'un des mieux documentés de la maison Ringuet-Leprince et L. Marcotte. Ces échanges épistolaires et les livraisons de meubles ont été étudiés par Phillip M. Johnston, conservateur au Museum of Art du Carnegie Institute de Pittsburgh (Pennsylvanie), dans un article intitulé « Dialogues between Designer and Client, furnishings proposed by Leon Marcotte to Samuel Colt in the 1850s » (1984)³⁷¹, notre principale source pour étudier cette commande.

La construction d'Armsmead intervient à un moment crucial pour Samuel Colt : le grand succès que connaît son revolver le pousse à fonder en 1855 son entreprise, la Colt Company Armory, et il commence à préparer son mariage avec Elizabeth Hart Jarvis (1826-1905) prévu pour juin 1856. Colt prévoit de s'établir dans une nouvelle maison sur Wethersfield Avenue. Un dénommé Pompery, ingénieur de la Colt factory, est sans doute l'architecte de la maison originelle (les vérandas avec verrières en forme de dôme sont les ajouts d'un autre architecte en 1861-1862). Un critique décrit la maison comme « une longue, grande, impressionnante, pleine de contradictions, belle mais étrange chose... Une villa italienne en pierre, massive, noble et raffinée, mais qui ne suit aucun principe d'architecture ; elle est comme son propriétaire, audacieuse et étonnante³⁷² » (fig. 95). L'intérieur est « un dédale de couloirs longs et quelque peu obscurs, tendus

³⁷¹ Phillip M. Johnston, « Dialogues between Designer and Client, furnishings proposed by Leon Marcotte to Samuel Colt in the 1850s », pp. 257-275, *Winterthur Portfolio*, 1984, Vol. 19, n° 4.

³⁷² *The Art Journal for 1876* (New York, D. Appleton, 1876, pp. 322-323). Cité par Phillip M. Johnston. « a long, grand, impressive, contradicting, beautiful, strange thing... An Italian villa in stone, massive, noble, refined, yet not carrying out any descried principle of architecture, it is like its originator, bold and unusual in its combinations ». The inside « is with long and somewhat obscure pathways piled high with velvet [was] rich in all the appliances that wealth and taste [could] bring to bear ».

partout de velours, et pleins de tout ce que la richesse et le goût pouvaient apporter ». On ne sait pas précisément pourquoi le choix de Samuel Colt s'est porté sur la maison Ringuet-Leprince et L. Marcotte, mais ils se connaissaient sans doute déjà dans la mesure où Colt participa également aux Expositions universelles de Londres en 1851, et de New York en 1853. Ce choix s'inscrit néanmoins assurément dans le contexte que nous avons évoqué, marqué par un goût généralisé pour tout ce qui est français. La correspondance commence en mai 1856 et s'arrête en 1858 ; la première lettre conservée, datée du 20 mai 1856, écrite par Léon Marcotte, est une réponse à Colt qui indiquait qu'il ne pourra se rendre régulièrement à New York. En retour, Marcotte lui promet de lui envoyer toutes les explications et tous les dessins nécessaires, ce qui explique qu'aujourd'hui soient conservés ensemble devis, factures et dessins. Durant leurs échanges, Marcotte envoie également les plans au sol de chaque étage indiquant l'emplacement du mobilier, ce qui montre que son rôle se meut en celui de décorateur. Quelques jours plus tard, il envoie une nouvelle lettre : « Nous avons calculé les prix de manière à vous offrir un ensemble conséquent et fait de la meilleure manière qui soit, sans être trop élaboré. S'il y a quelque arrangement ou choses qui ne vous conviennent pas, faites-nous savoir et nous ferons les changements nécessaires. [...] Nous serons très heureux de meubler votre maison et avons fait en sorte de vous faire les prix les plus raisonnables que nous pouvions³⁷³ ». La première proposition de Marcotte comporte, sur presque six pages, de brèves descriptions ainsi que les coûts estimés. Il fait la liste des meubles, des tapisseries, des tapis, des rideaux et des luminaires pour les différentes pièces dont il a la charge d'assurer la décoration : la salle à manger, le salon, la bibliothèque et le bureau (au rez-de-chaussée) ; la chambre de Colt, la chambre de devant (*front bedroom*), la chambre du coin (*corner bedroom*) et la garde-robe de Colt au premier étage ; et quatre chambres au deuxième étage. Le coût total estimé est de 9 566,30 dollars.

Deux semaines plus tard, une lettre de Marcotte fait une nouvelle proposition tenant compte de « some ameliorations suggested by Madame Colt ». Les changements incluent les motifs des tapis, les choix des couvertures de sièges et des rideaux, l'abandon de tous les chandeliers, et la transformation d'une pièce au premier étage, la *corner bedroom*, en un « Boudoir for Madame Colt ». La facture s'élève dorénavant à 11 019,30 dollars³⁷⁴. L'été 1856, en raison du voyage de

³⁷³ Léon Marcotte à Samuel Colt, 28 mai 1856, Connecticut Historical Society, Colt papers, cité par l'auteur Phillip M. Johnston. « We have calculated to have everything substantial and made in the best manner and not too elaborate. If there are arrangements or things that do not suit your ideas please let us know as we would make any alterations. [...] As we should be very happy to furnish your house we have put the most reasonable prices that we could ».

³⁷⁴ Léon Marcotte à Samuel Colt, 7 juin 1856, Connecticut Historical Society, Colt papiers, cité par l'auteur Phillip M. Johnston.

noces du couple Colt, voit peu d'avancées sur les projets d'ameublements d'Armsmears ; le couple est en Europe et prévoit notamment d'assister au couronnement d'Alexandre II, empereur de Russie. Une lettre de Samuel Colt, datée du 16 septembre 1856 et écrite depuis l'ambassade américaine à Moscou, révèle néanmoins le degré d'investissement de Colt dans l'ameublement et la décoration de sa maison (annexes, p. 149). Directif et volontaire, Samuel Colt dirige d'une main de fer les travaux d'Armsmear et décrit avec précision tous les changements qu'il exige. Il conclue en précisant que, de retour à l'automne, il souhaite emménager au plus tard le 1^{er} décembre 1856. En novembre, Colt s'arrête à Paris où il achète à la maison de commission de Ringuet-Leprince, 9 rue Caumartin, deux tapis, cinq chandeliers et deux lampes suspendues, comme en témoigne une facture datée du 7 novembre 1856³⁷⁵. À la même période, Léon Marcotte envoie des dessins pour des meubles de bibliothèque et un croquis pour montrer comment seront suspendus les rideaux du salon (fig. 96).

La fabrication du mobilier prend néanmoins du retard puisque le premier envoi — du moins le premier envoi documenté —, part de New York le 28 janvier 1857, suivi d'un second le 4 février. Avec le début des livraisons, Léon Marcotte demande à recevoir les paiements, mais Colt lui oppose qu'il souhaite avoir tout réceptionné avant de payer. Colt dément même certains prix, notamment ceux d'une facture de mars 1857. À cela, Marcotte répond : « J'ai reçu votre honoré du 28 courant et je regrette beaucoup de lire que vous n'êtes pas pleinement satisfait de tous les artefacts sur notre facture. J'espère que les explications suivantes vous prouveront que ces prix ne sont que justes et raisonnables [...] Si vous trouvez le prix du lit trop élevé, je regrette sincèrement que vous ne m'aillez pas demandé son prix lorsque vous l'avez choisi, j'aurais pu vous en faire à un prix bien moindre ». Il conclut en renouvelant sa demande de paiement : « J'ai été déçu que vous ne preniez pas compte de ma demande de paiement, alors que nous en avons grandement besoin après vous avoir avancé tant de fonds. Nous ne vous demandons pas de nous régler la totalité des factures, mais la moitié serait d'une grande commodité maintenant³⁷⁶ ». Le 10 avril, Léon Marcotte perd patience : « Pressé par le besoin d'argent, je me suis rendu à Hartford dans l'attente de vous rencontrer et d'obtenir un acompte sur nos facture, mais j'ai été fort déçu de ne pas vous trouver chez vous. S'il-

³⁷⁵ *Op. cit.*, Phillip M. Johnston, 1984, p. 263, fig. 7.

³⁷⁶ Léon Marcotte à Samuel Colt, 30 mars 1857, Connecticut Historical Society, Colt papiers, Cité par l'auteur Phillip M. Johnston. « I have received your of 28th inst. and I regret very much to see that you have not been fully satisfied with all the items on our bill. I hope that the following explanations will prove you that the charges made are nothing but fair & reasonable. [...] If you find the price of the bed stead too high, I most sincerely regret you did not ask me about the price of it when selected as I might just as well given you a cheaper one. [...] I have been disappointed that you have not taken notice of my demand of money, as we want it just now after such a great advance of funds. We would not ask you to send us the whole amount of our bill, but half of it would be of great convenience now. »

vous-plaît envoyez-moi par retour de Courier \$5000 ou \$6000 ou plus si vous le pouvez, car nous en avons désespérément besoin et nous vous en serions très reconnaissants³⁷⁷ ». Colt consent à régler la somme demandée : « Je viens tout juste d'arriver chez moi et de trouver votre lettre demandant une avance de \$5000 sur votre facture de meubles. Je vous joins un chèque de ce montant, mais seulement pour vous arranger car il n'est pas dans mes habitudes de payer ou d'avancer l'argent ou de procéder à un acompte avant d'être entièrement satisfait par l'affaire qui m'occupe. Dans ce cas je m'écarte de mes habitudes fixées mais je dois insister sur l'entière satisfaction de toutes les dépenses de votre part et la réduction des prix extravagants de certaines choses reçues avant le règlement définitif du travail que vous avez entrepris pour moi³⁷⁸ ».

Afin d'essayer de concilier les deux partis, les jours suivants la maison L. Marcotte envoie une lettre officielle à Colt afin de lui expliquer qu'auparavant jamais personne n'avait mis en doute leur honnêteté et que leurs clients avaient toujours compris le « caractère raisonnable » de leurs demandes, « [Sinon, nous] aurions besoin de centaines de milliers de dollars en espèces pour pouvoir faire le genre d'affaires que nous faisons. Nous recevons jusqu'à cinq et dix mille dollars. Parfois, même avant de remettre une facture, parce que nos clients savent que nous en avons besoin [pour maintenir l'inventaire]³⁷⁹ ». Il propose ensuite que Colt fasse une plainte précise explicitant « l'extravagance » des prix dont il est question, et qu'il fasse de nouvelles requêtes sur les prix posant problème, afin de payer la maison L. Marcotte pour les commandes déjà exécutées et sans prendre de retard sur les suivantes.

Malgré ces différents, le processus de création de la décoration d'Armsmear reste somme toute assez conventionnel : il prend sa source dans les différentes propositions de Léon Marcotte, qui sont discutées avec son client, puis aboutit avec les livraisons de mobilier. Marcotte est un

³⁷⁷ Léon Marcotte à Samuel Colt, 10 avril 1857, Connecticut Historical Society, Colt papiers, cité par l'auteur Phillip M. Johnston. « Hard pressed for want of money I started for Hartford [...] with the expectation to meet you & get something on account of our bill but was very much disappointed at not finding you at home. Please send us by return mail \$5,000 or \$6,000 or more if you can, as we want cash very badly, you will greatly oblige ».

³⁷⁸ Samuel Colt à Léon Marcotte, 10 avril 1857, Connecticut Historical Society, Colt papiers, cité par l'auteur Phillip M. Johnston. « I have just returned home & find your urgent letter for an advance of \$5,000 upon your bill for furniture. I enclose my check for the amount to accommodate you even though it is directly against my rules to pay or advance money for account of contrat until all business relating to it is completed to my entire satisfaction. In this case I differ from my fixed rules but shall insist upon full satisfaction for all devicences on your part & reduction of the extravagant prices in some things received before final settlement for the work you have undertaken for me ».

³⁷⁹ Ringuet-Leprince & L. Marcotte à Samuel Colt, 15 avril 1857, Connecticut Historical Society, Colt papiers, cité par l'auteur Phillip M. Johnston. « [Otherwise we] would require hundreds of thousand dollars cash, on hand, to be able to do the kind of business we do. We receive as much as five & ten thousands dollars. Sometimes, even before giving out any bill, because our customers know that we need it [to maintain inventory] ».

décorateur qui veut plaire à son client tout en maintenant ses propres conditions, tandis que Colt reste un client soucieux de son budget. L'implication de Colt dans le choix et la sélection des ameublements peut en effet trouver une raison plus prosaïque et explique également son intérêt évident dans la sélection des éléments les plus coûteux (tapis, luminaires...) jusqu'à aller les choisir lui-même. Mais Colt ayant fait appel à une maison d'ameublement renommée, urbaine et élégante, il accepte la plupart des propositions à partir des dessins et des croquis envoyés, qui nous permettent aujourd'hui de documenter les intérieurs d'Armsmear.

Pour la salle à manger, plusieurs fauteuils correspondent à un modèle envoyé par Marcotte à Colt en mai 1856 (fig. 97) Ils devaient à l'origine être garnis en « reps [in a] small losanges pattern » avec des clous de tapissier dorés selon la première proposition de Léon Marcotte en mai 1856, mais les semaines suivantes la garniture change pour du « Reps, green, ground & flowers Light green, [with] gilt nails, » et le prix augmente de €18.00 à \$19.50 l'unité. L'envoi du 4 février 1857 comprend ainsi « 12 oak Armchairs covd [covered] with same Reps Broche ». Si l'on en croit les factures, il y avait également dans la salle à manger, « two larger armchairs of the same design but with higher backs, along with a couch upholstered *en suite* », qui sont aujourd'hui manquants. La facture de mars 1857 mentionne l'utilisation de ce même tissu pour « 4 Windows in Dining Room, 2 larger ones & 2 smaller, Green reps Renaissance broche [...], Ornamented with Gimp, Loops Tassels [...], lined with Cambric & Turned Oak Curtain pins » à 334 dollars. Les corniches des fenêtres sont en chêne sculpté et coûtent un total de 40 dollars (fig. 98) Marcotte décrit également la table principale de la salle à manger comme un « Oak Extension Table 5' x 5^{1/2}' [costing] \$140.00 » (fig. 99) mais cette pièce comprend également d'autres tables : « 1 carved feet oak [table] with rounds ends with Green marble top at \$120.00 » et « 1 Oak work table with Plate Glass at \$36.00 ». Le sol était couvert de 100 m² de « Moquette carpet Smyrna Pattern » à 412 dollars. Enfin, durant son séjour à Paris, Samuel Colt avait acheté auprès de Ringuet-Leprince deux lustres à six globes chacun, en bronze patiné et doré.

Les ameublements du salon semblent être stylistiquement assez proches de ceux livrés aux Colles une dizaine d'années auparavant (fig. 48) ou aux Taylor Johntson à la même période (fig. 78). Parmi les propositions dessinées faites en mai 1856 se trouve un cabinet qui correspond sans doute à celui qui se trouve aujourd'hui dans la salle à manger (fig. 100), décrit dans la facture de mars 1857 comme « 1 large Rosewood Cabinet with 3 Doors & Glasses ornam'd. with gilt mouldings (Bronze) & White Marble top » acheté à 280 dollars. Sa forme et sa structure rappellent dans une certaine mesure le cabinet à placage de ronce d'amboine (fig. 87). Par son prix, il s'agit du

meuble le plus important du salon, qui en comptait néanmoins un certain nombre. Il y avait ainsi deux petites tables style Louis XV en bois de rose (180 dollars), deux tables à jeux couvertes d'un tapis vert (90 dollars), deux « stuffed front sofas », c'est-à-dire entièrement capitonnés, à pieds et bras sculptés en bois de rose, un canapé d'angle semblable et un tabouret de piano. Le salon était également meublé de « 4 Rosewood Medaillon Armchairs » à 180 dollars (fig. 101) et de quatre petites chaises du même modèle, les fauteuils livrés différant du dessin seulement par le dossier en médaillon. Le projet dessiné est extrêmement similaire à l'ameublement de 1843 conservé au MET. L'exécution en est cependant plus simple, et les ornements en bronze doré ont ici été remplacés par des ornements sculptés. À l'origine, les croquis de Marcotte mentionnaient que le salon serait exécuté dans le style Louis XIV. Mais les pièces exécutées ont évolué par rapport aux dessins, et il est certain que les styles n'étaient pas clairement distingués entre le décorateur et son commanditaire. Les rideaux de satin étaient assortis au satin damas blanc et jaune de la couverture des sièges, avaient coûté 520 dollars, et étaient assortis de deux paires de rideaux de dentelle à 48 dollars. À Paris, Colt avait commandé un immense tapis d'Aubusson (12,80 par 5,50 mètres), à décor de trois médaillons dans un centre oval lui-même encadré de deux médaillons. Trois lustres également achetés à Paris éclairaient ce salon ; tous trois en bronze doré et en cristal, achetés pour la somme de 1 300 dollars, l'un possède trente-cinq lumières et les deux autres vingt-quatre.

Pour la bibliothèque, Marcotte suggère un bureau mais également une « Library Table in black walnut » qui est toujours en place à Armsmear (fig. 102). Le dessin original a été largement revisité et enrichi par rapport au meuble : les deux rangs de tiroirs ont laissé la place à huit pieds sculptés reliés par des traverses, qui rappellent la formule des bureaux Mazarin. Les factures mentionnent la présence de plusieurs sièges, des chaises en noyer noirci aujourd'hui disparues, mais également des fauteuils d'inspiration Louis XIV (fig. 103), qui auraient dû être garnis en reps rayé vert et cramoisi, assorti aux rideaux. Mais alors que le tissu des rideaux a été livré en janvier 1856, une lettre de Léon Marcotte informe Samuel Colt un mois plus tard qu'il ne peut plus obtenir le même tissu pour couvrir les fauteuils. Il suggère à Colt de renvoyer les rideaux et de choisir un nouveau modèle pour que rideaux et chaises soient du même tissu. À la place, Colt garde les premiers rideaux et choisit un nouvel échantillon pour garnir les chaises. Comme pour les deux pièces précédentes, les luminaires de la bibliothèque ont également été achetés à Paris, notamment une suspension à trois brûleurs, en bronze en partie doré, et représentant un chevalier en armure, à 120 dollars. Le sol est couvert d'une « moquette smyrna-pattern » à 96 dollars, sans doute d'un modèle similaire à celui de la salle à manger.

Ces trois pièces, salle à manger, salon et bibliothèque, sont très intéressantes dans la mesure où ce sont celles où le mobilier conservé peut pratiquement toujours être associé à des factures et des modèles envoyés par la maison Ringuet-Leprince et L. Marcotte. Chaque chambre d'Armsmear a été meublée avec une suite fabriquée dans le même bois, qui permet de différencier chaque chambre. Le XIX^e siècle est également le siècle du confort : la seule chambre avec un matelas à ressorts est celle de Samuel Colt, acheté 32 dollars, avec également un matelas en crin à 35 dollars, un oreiller et un traversin à 11 dollars. Les autres lits des chambres ont seulement un matelas en crin, une paille, un traversin et un oreiller. Tous les lits sont indiqués comme étant soit des doubles lits, soit des lits simples³⁸⁰.

Les livraisons terminées, Marcotte envoie à Hartford des ouvriers en 1857 pour veiller aux installations nécessaires ; il paie ainsi un tapissier pour un jour et demi (8,91 dollars) ainsi que trois commis pendant dix-huit jours, pour lesquels Colt est facturé 71,11 dollars. La dernière facture envoyée par Ringuet-Leprince et L. Marcotte date du 8 mai 1858 et conclue tout le processus d'ameublement et de décoration d'Armsmear. Ces nouveaux frais, totalisant la somme de 1 592,36 dollars, comprennent divers travaux de tapisserie, des dépenses relatives à l'installation des lustres et de leur raccord au gaz, le placement des corniches et l'installation des rideaux, et de quelques meubles supplémentaires. Parmi ceux-ci, dix chaises pour la salle à manger couvertes en reps vert à 100 dollars, qui étaient très probablement assorties avec une douzaine de fauteuils beaucoup plus coûteux, et six chaises en bois doré couvertes en « fancy satin » pour 90 dollars, mais dont la destination n'est pas mentionnée. L'installation de ces derniers ameublements marque la fin des échanges épistolaires avec Samuel Colt, qui n'aura finalement que peu de temps pour profiter d'Armsmear. Sa santé se détériore rapidement dans le courant de l'année 1860 et il décède en 1862. Ponctuellement, d'autres commandes avaient néanmoins été passées pour quelques ajouts faits à Armsmear entre 1861 et 1862, par exemple un fauteuil en bois noirci d'inspiration vaguement Louis XVI (fig. 104). Sa forme est caractéristique des fauteuils de Marcotte et rappelle beaucoup la suite commandée par John Taylor Johnston en 1856 et aujourd'hui conservée au MET. La principale différence dans la structure réside dans le fait que les accotoirs ne sont plus à l'aplomb des pieds postérieurs et qu'ils ont quelque peu reculé sur l'assise.

Dans la carrière de Marcotte, Samuel Colt est l'un de ses premiers grands commanditaires. Les ameublements fournis par Marcotte à Colt sont stylistiquement plus précoces, moins proches des modèles du XVIII^e siècle, que ne le sera la production de la maison par la suite. Pour Phillip M.

³⁸⁰ Op. cit., Phillip M. Johnston, 1984, p. 270.

Johnston, le mobilier de Colt est moins élaboré que certaines pièces comparables exécutées à la même période pour les clients de New York et de Newport. Les contemporains de Marcotte tenaient le travail de sa maison en très haute estime. En 1878, Clarence Cook mentionne plusieurs fois L. Marcotte comme l'une des premières maisons d'ameublement. « A chair made by Herter or Marcotte is put together in such a way that only violence can break it » dit-il à propos de la qualité technique de ces meubles³⁸¹. Cook offre également un aperçu du fonctionnement de ces grandes maisons d'ameublement : « Now, almost all the furniture made by these houses is made to order; they keep very little material in stock, and even their chairs and sofas, of which they keep more readymade than the other regulation pieces, have to be covered to suit individual taste³⁸² ». Puisque les meubles ne sont fabriqués (ou plus probablement assemblés et terminés) qu'à la commande, ces grandes maisons pratiquent des prix très élevés, comme Cook le relève : « To have things that either come from Marcotte's, or Herter's or Cottier's, [...] you must be content to pay the round price for the real things³⁸³ ». Le succès que connaît Léon Marcotte auprès de l'élite américaine s'appuie également sur sa participation aux Expositions universelles de New York, de Philadelphie et de Paris.

3. Un succès croissant aux Expositions universelles

a. Exposition internationale de New York, 1853

La réussite et le succès international de l'Exposition londonienne de 1851 poussa de nombreux pays à en réitérer l'organisation. Le 11 mars 1852, l'Association for the Exhibition of the Industry of All Nations est créée et est chargée par l'État de New York d'organiser la future exposition³⁸⁴. Le choix s'est porté sur la ville de New York, et non Philadelphie ou Washington, pourtant plus centrales, du fait de son emplacement privilégié en tant que carrefour commercial, afin de donner à cette exposition une envergure internationale. La visée nationaliste de cette exposition est assez claire : il s'agit pour la jeune nation américaine de montrer aux pays européens la puissance de son industrie afin d'ouvrir des débouchés nouveaux à ses citoyens, puisque les

³⁸¹ Clarence Cook, *The House Beautiful: Essays on Beds and Tables, Stools and Candlesticks*, New York, Scribner, Armstrong, 1878, p. 322.

³⁸² *Ibid*, p. 340.

³⁸³ *Idem*, p. 340.

³⁸⁴ *Official Catalogue of the New York Exhibition of the Industry of All Nations. 1853*, New York, G.P. Putnam & Co., 1853, p. 16.

exportations américaines concernent majoritairement les matières premières³⁸⁵. L'exposition se tient au centre de Manhattan dans un Crystal Palace très largement inspiré de celui de l'exposition universelle de 1851, l'architecture de verre et de métal semblant devenir l'emblème de ces expositions. Le palais de cristal est bâti selon un plan en croix grecque surmonté d'un large dôme à l'intersection des bras de la croix ; des bâtiments annexes doivent également être élevés afin de pallier au manque d'espace. La décoration du palais a été conçue par Henry Greenough, un architecte américain, en respectant des principes rationalistes, ceux de la couleur mais également de « *decorate construction rather than to construct decoration*³⁸⁶ ». À la pointe de la modernité, le palais est desservi par l'eau courante et le gaz, permettant un usage nocturne du bâtiment. L'inauguration de l'exposition a lieu le 14 juin 1853, en présence du président américain Franklin Pierce, et se clôt le 14 novembre 1854. Les exposants sont divisés en trente-et-une classes : les tapissiers et les ébénistes concourent dans la vingt-sixième, DECORATIVE FURNITURE AND UPHOLSTERY, INCLUDING PAPIER MACHÈ [*sic*], PAPERHANGINGS AND JAPANED GOODS³⁸⁷, et sont groupés avec les exposants de la dix-neuvième classe TAPESTRY, INCLUDING CARPETS AND FLOOR CLOTHS. Quelques exposants français sont présents, comme Braquenié, Balny ou Zuber, qui obtiennent tous trois une médaille de bronze, mais également les manufactures des Gobelins et de Beauvais, qui obtiennent une médaille d'argent « *for originality and great beauty of their specimens*³⁸⁸ ».

À cette exposition de 1853, la maison-mère parisienne Ringuet-Leprince concourt aux côtés de la filiale new-yorkaise dans ces deux classes différentes ; elle est dans les deux cas décrite dans les rapports officiels comme étant « *manufacturer* », par opposition aux *proprietor*, *producer*, *importer*, *designer* et *inventor*. Les rapports officiels divisent les produits exposés par la maison Ringuet-Leprince entre les classes dix-neuf et vingt-six, entre la France et les États-Unis. Dans les faits, tous les objets de leur exposition devaient être rassemblés ensemble. En effet, le stand de Ringuet-Leprince est décrit, de manière succincte mais élogieuse, dans une publication de William C. Richards destinée aux visiteurs de l'exposition :

Here everything is in keeping with the objects we have examined ; massive, and yet graceful bronzes, rich carpets and tapestries, cabinets and tables, in ebony and gold, superb brocaded chairs, clocks and candelabras, from the

³⁸⁵ *Ibid.*, p. 15.

³⁸⁶ *Ibid.*, p. 13.

³⁸⁷ *Association for the Exhibition of the Industry of all Nations, Official Awards of Juries*, New York, Association by W.C. Bryant & Co., 1853, p. V.

³⁸⁸ *Ibid.*, p. 58.

display of RINGUET, LEPRINCE and Co. [*sic*] of Paris. We must not overlook a splendidly carved side-board, made by a branch of the house in New York³⁸⁹.

Cette description laisse à penser que le stand de Ringuet-Leprince et Léon Marcotte devait être très fourni et extrêmement bien achalandé en objets de toutes sortes. La diversité des productions s'inscrit dans une démarche tout à fait commerciale : il s'agit de montrer à de potentiels futurs clients qu'ils sont en capacité de fournir des ensembles complets comprenant tentures, mobilier et décoration, à l'image de ce qui avait été livré pour le couple Colles une décennie auparavant. Il est également intéressant de noter que le stand d'exposition réunissait des objets de fabrication française, sortant sans doute de son usine parisienne, mais également un grand buffet, sur lequel nous reviendrons, que l'auteur décrit explicitement comme ayant été fabriqué à New York.

Ringuet-Leprince et L. Marcotte, la filiale américaine, participe à la classe 19, section américaine, avec des tapisseries richement tissées, des tapis d'« Aubussen » (Aubusson) et de Beauvais³⁹⁰, qui ne semblent pas avoir été récompensés. La maison parisienne participe également à la classe 19, section française, pour des tapis³⁹¹ et également dans la classe 26 avec un grand cabinet sculpté³⁹², récompensé d'une médaille de bronze pour la « Beauty of carving on Oak Side-board³⁹³ ». Il existe une grande confusion dans les catalogues officiels et les rapports des jurys entre les deux firmes, qui trahit sans doute la grande proximité entre les productions des deux maisons, à moins que ce ne soit à cause de travers inhérents aux organisateurs de l'exposition. En effet, la maison de Paris « Ringuet, Leprince & Co. » reçoit une médaille de bronze « for General Excellence of Decorative Furnishings³⁹⁴ » et « for Fine Buhl Work » (classes 19 et 26), ainsi qu'une mention honorable « for the Workmanship of a Large Bronze Vase³⁹⁵ » sous la dénomination de « Ringuet, Le Prince & Marcotte, France » (classe 31). Cette dernière récompense est problématique dans la mesure où Marcotte n'a jamais pris part à la direction de la maison

³⁸⁹ William C. Richards, *A day in the New York Crystal Palace, and how to make the most of it*, New York, G. P. Putnam & Company, 1853, p. 80.

³⁹⁰ *Official Catalogue of the New-York exhibition of the industry of all nations. 1853*, New York, G. P. Putnam & Co, 1853, p. 67. « n° 70. Richly wrought tapestries ; Aubussen [*sic*] carpets, Beauvais carpets. — RINGUET LEPRINCE & MARCOTTE, *manu.* 654 Broadway, New-York City ».

³⁹¹ *Ibid.*, p. 151. « n° 12. Carpets. — RINGUET, *manu.* Paris ».

³⁹² *Ibid.*, p. 156. « n° 13. Cabinet work carved in various styles. — A. E. RINGUET, LEPRINCE & Co. [*sic*], *manu.* 9 rue Caumastin [*sic*], Paris ».

³⁹³ *Association for the Exhibition of the Industry of all Nations, Official Awards of Juries*, New York, Association by W. C. Bryant & Co., 1853, p. 62.

³⁹⁴ *Ibid.*, p. 59.

³⁹⁵ *Ibid.*, p. 98.

parisienne, et que le catalogue officiel ne mentionne ni ce vase, ni le fait qu'une des deux maisons ait concouru dans la classe 31 FINE ARTS, SCULPTURE, PAINTINGS, ENGRAVINGS. Il convient donc de se détacher d'une étude séquencée par pays et par classe puisque la participation des deux firmes semble avoir entraîné une certaine confusion. Concentrons nous donc sur les objets d'art et les meubles que présentaient Auguste-Émile et Léon Marcotte, indépendamment de leur origine géographique ou de leur catégorisation.

Tout d'abord, le vase en bronze, qui obtient une mention honorable, n'est jamais décrit de manière précise, mais dans la mesure où ce vase est une production de la firme parisienne, il est possible qu'il s'agisse du même vase présenté deux ans plus tard à l'Exposition universelle de 1855. En ce qui concerne le mobilier proprement dit, Benjamin Silliman et Charles Rush Goodrich, auteurs d'un catalogue illustré des œuvres de l'exposition, rappellent qu'« aujourd'hui, dans le mobilier tout comme dans les arts et les techniques de fabrication, nous sommes plus ou moins éclectiques³⁹⁶ ». Ils poursuivent en rappelant la chronologie des styles et en décrivant les différentes typologies de meubles rencontrées à l'exposition, en s'appuyant surtout sur les exposants de la section américaine. Bien qu'il ne soit pas fait mention de la maison Ringuet-Leprince dans cet essai, trois meubles de son stand ont été reproduits dans l'ouvrage. Le premier concerne un grand buffet en noyer noir orné de peintures décoratives (fig. 72). Il s'agit d'un grand meuble à deux corps, aux formes très architecturées : le corps inférieur, comprenant deux niches à tablette, est largement sculpté d'un décor gras composé de chutes de fruits qui scandent cette partie basse ; au centre, un vantail est orné d'un mufler de lion mis en valeur par des enroulements stylisés. Le corps supérieur est marqué par quatre pilastres qui accentuent la verticalité du meuble et soutiennent un entablement très richement sculpté : trois vases remplis de fruits scandent le fronton dont les rampants supportent des fauves achevant leur proie. Le thème de la chasse, très approprié à la destination de ce meuble, un buffet de salle à manger, est en effet largement développé : on retrouve une iconographie cynégétique sur les grands panneaux encadrant les tablettes centrales, représentant, sans doute en peinture à l'huile, des animaux morts et des victuailles. L'ensemble est massif et révèle une certaine extravagance, notamment pour les panthères chassantes, mais également avec les grandes draperies, probablement peintes en trompe-l'œil. Les buffets sont les meubles les plus représentés à l'exposition de 1853, ce que Silliman et Goodrich déplorent : « L'article représenté de la manière la plus excessive est le buffet ; le meuble le moins approprié à nos manières, à nos

³⁹⁶ Benjamin Silliman, Charles Rush Goodrich, *The World of Science, Art and Industry illustrated from examples in the New-York Exhibition, 1853-1854*, New York, G. P. Putnam and Company, 1854, p. 185. « As the present day we are, in furniture, as in the arts and all the mechanical pursuits depending on them, more or less eclectic ».

habitudes et à notre mode de vie. Il n'y a pas plus d'une centaine de maisons à New York avec une salle à manger assez grande pour accueillir un buffet. [...] Un buffet nécessite une grande salle à manger et un grand service de table ; ce qui réclame une maison grande et somptueusement meublée, ainsi qu'une large domesticité ». Ils concèdent néanmoins qu'« ils sont généralement bien conçus et décorés de manière appropriée ; la sculpture de certains d'entre eux peut être considérée comme des morceaux artistiques³⁹⁷ ». Silliman et Goodrich nous informent également que ce buffet a été fabriqué à New York, nous prouvant donc que la maison Ringuet-Leprince et L. Marcotte possédait sur place des ateliers de fabrication. Sans doute étaient-ils assez réduits, puisque dans la courte notice de ce buffet, il est dit qu'il est placé aux côtés d'objets venant de Paris. Les deux autres meubles gravés sont donc probablement issus de la fabrique parisienne.

Ringuet-Leprince et Léon Marcotte présentaient également un meuble d'appui en marqueterie et à décor de bronzes dorés (fig. 73) qui, dans sa forme générale et dans le détail de certains ornements, rappellent le meuble en marqueterie Boulle estampillé « RINGUET À PARIS » (fig. 34). En effet, les appliques de feuillage quadrangulaires sur les pieds et la frise de rinceaux stylisés sur la ceinture paraissent en tous points identiques sur les deux meubles. La différence réside dans le choix ici de la marqueterie de bois (la notice de Silliman et Goodrich décrit des panneaux incrustés) représentant des vases à l'antique dans lesquels s'épanouissent de grands bouquets floraux, sur fond uni. Silliman et Goodrich sont néanmoins extrêmement critiques à l'égard de ce meuble : « Les ornements de bronze doré, abondamment disposés sur ce meuble, ne sont ni beaux en eux-mêmes, ni n'arrivent à rendre un effet plaisant³⁹⁸ ». Cela renvoie à leur conception des arts industriels où l'utile prime sur le beau, qui rappelle une critique déjà régulièrement soulevée dans les rapports des expositions des produits de l'industrie française : les ornements sont trop souvent excessifs et futiles, et de fait rendent inaccessibles ces meubles à la plus grande majorité. Néanmoins, c'est ici la conception du décor du meuble qui est déplorée : il est vrai que les bronzes employés ici semblent simplement apposés sur des surfaces planes, sans aucune harmonie, ni entre eux ni avec la structure du meuble. L'analyse stylistique ne saurait cependant être poussée plus loin sur la simple étude d'une gravure peu précise.

³⁹⁷ *Idem.*, « The article exhibited in excess is the buffet ; the very one which is least suited to our means, our habits, and our style of living. There are not a hundred private houses in New-York with a dining room large enough for a buffet. [...] A buffet requires a large dining-room and a respectable display of plate ; which requires a large and sumptuously furnished house ; which requires a corresponding equipage of servants » ; « They are generally well designed and appropriately decorated ; and the carving upon some of them claims high consideration as art ».

³⁹⁸ *Ibid.*, p. 52. « A CABINET of ebony, with inlaid panels, is contributed by RINGUET, LEPRINCE & Co. [*sic*], of New-York. The brass gilt ornaments, which are abundantly displayed upon this piece, are neither beautiful in themselves, nor do they produce a pleasing effect ».

La troisième gravure concerne une gaine en marqueterie Boulle qui accompagnait le meuble précédent (fig. 74). Sur l'ensemble des meubles reproduits dans l'ouvrage de Silliman et Goodrich, cette gaine est l'un des rares, voire le seul, exemple de marqueterie Boulle, que les Américains appellent *Buhl* dans les publications contemporaines. Cette gaine s'inscrit dans une typologie de meubles que l'on associe volontiers au Second Empire, mariant au bois noirci des bronzes dorés et des panneaux de marqueterie Boulle. Cette technique semble d'ailleurs peu répandue aux États-Unis, alors que son goût se répand dans la société parisienne dès la fin des années 1830. À ce titre, les envois de meubles en marqueterie Boulle aux époux Morgan et aux époux Jaudon par Ringuet-Leprince sont exceptionnels. Cette gaine de marqueterie plut assez pour permettre à la maison Ringuet-Leprince d'obtenir une médaille de bronze.

b. Exposition universelle de Paris, 1855

Comme en 1853, les deux maisons de Paris et New York participent côte à côte à l'Exposition universelle de Paris de 1855. Mais contrairement à celle de 1853, les limites entre les deux maisons sont beaucoup plus claires dans les publications contemporaines.

La maison de Paris avait présenté un grand vase en bronze qui n'avait su convaincre le jury (voir partie I. 2. c.). En revanche, la participation de la maison de New York, Ringuet-Leprince et L. Marcotte, est beaucoup plus remarquée pour un « dressoir de noyer sculpté orné de peintures à l'huile³⁹⁹ » dont la description rappelle le buffet exposé deux ans plus tôt, à l'Exposition internationale de New York. Ces deux objets, le dressoir et le vase, pourraient ainsi être les mêmes objets présentés qu'en 1853 : cela permettait d'économiser le prix des matériaux, de la façon mais également des modèles, comme nous l'avons déjà dit.

La maison Ringuet-Leprince et L. Marcotte est la seule maison américaine de la vingt-quatrième classe INDUSTRIES CONCERNANT L'AMEUBLEMENT ET LA DÉCORATION à être récompensée, en l'occurrence d'une médaille de seconde classe. Il faut dire qu'elle n'avait pas de concurrence sérieuse au sein de l'exposition américaine, et ce qui semble avoir plu au jury, c'est justement le caractère *français* de ce buffet. Léon Brisse, dans son *Album de l'Exposition universelle*, admet que « le dressoir habilement sculpté, [...] rappelait plutôt la fabrication parisienne, à laquelle a longtemps appartenu M. Ringuet-Leprince, que le style spécial aux

³⁹⁹ *Exposition Universelle de 1855. Commission impériale, Liste générale par ordre alphabétique des exposants inscrits au catalogue officiel*, Paris, Imprimerie impériale, 1855, p. 221.

ameublements des États-Unis⁴⁰⁰ ». De même, la *Gazette* de décembre 1855 affirme à propos de l'exposition américaine que « Les meubles les mieux confectionnés sortent d'un établissement français de New-York, celui de M. Ringuet Leprince⁴⁰¹ ». Le « style spécial aux ameublements des États-Unis », tel que défini par Léon Brisse, ne peut s'appliquer aux meubles des grands ébénistes américains que nous avons mentionnés plus haut (Duncan Phyfe, Henry Belter, Alexandre Roux, etc.) dans la mesure où les envois de mobilier semblent s'être cantonnés à des meubles extrêmement simples et usuels. « L'Amérique a appliqué l'usage de la gutta-percha et du caoutchouc durci à la fabrication des meubles. Jusqu'à présent rien ne semble promettre que ce soit là une innovation heureuse⁴⁰² ». Les *Rapports du jury mixte international* sont les plus précis quant à la participation de Ringuet-Leprince et Marcotte :

M. RINGUET-LEPRINCE, MARCOTTE et Cie. — Les États-Unis se sont tenus, en général, en dehors du grand mouvement industriel de l'Exposition de 1855 ; la raison en est sans doute dans la distance qui les sépare de notre continent ; *toujours* est-il qu'il est assez difficile de se rendre compte de l'état présent dans lequel se trouvent, en Amérique, les industries qui se rattachent à l'ameublement, en raison du petit nombre d'envois qui ont été faits.

Un seul fabricant, M. Ringuet-Leprince, établi aujourd'hui à New-York, après avoir longtemps habité Paris, où il a remporté les plus légitimes succès à nos Expositions nationales, a présenté à l'Exposition universelle un meuble de quelque importance, mais dans lequel on retrouve la direction des tendances de l'ébénisterie parisienne.

Ce grand meuble, en forme de dressoir, est exécuté en noyer sculpté et décoré de peintures à l'huile, qui rappellent sa destination. Les sculptures en sont habilement traitées ; mais l'ensemble manque peut-être de cette distinction qu'on est en droit d'attendre d'une maison aussi bien placée que la maison Ringuet-Leprince, à laquelle, néanmoins, le Jury décerne une médaille de 2^e classe.⁴⁰³

Nous ne savons pas ce que le vase en bronze et ce grand buffet en noyer sculpté sont devenus, s'ils sont retournés aux États-Unis ou s'ils sont restés dans les magasins de Paris. L'Exposition universelle de 1855 marque cependant pour Auguste-Émile Ringuet-Leprince sa

⁴⁰⁰ Léon Brisse, *Album de l'Exposition universelle dédié à S.A.I. le Prince Napoléon*, Paris, Bureau de l'abeille impériale, 1859, p. 298.

⁴⁰¹ *Gazette de l'industrie et du commerce*, 16 décembre 1855.

⁴⁰² M. Tresca (dir.), *Visite à l'exposition universelle de Paris, en 1855*, Paris, Librairie de L. Hachette et Cie, 1855, p. 734.

⁴⁰³ S.A.I. Le Prince Napoléon (dir.), *Exposition universelle de 1855, Rapports du jury mixte international*, Paris, Imprimerie impériale, 1856, vol. II, p. 470.

dernière manifestation publique, et ce des deux côtés de l'Atlantique. Il vend sa maison de Paris à Étienne Roudillon, ne gardant qu'une maison de commission, et se retire de l'affaire new-yorkaise en 1860, laissant à Léon Marcotte toutes les responsabilités. C'est donc ce dernier qui organise la participation à l'Exposition internationale de Philadelphie en 1876.

c. Exposition internationale de Philadelphie, 1876

À l'occasion du centenaire de la révolution américaine, le gouvernement des États-Unis décide d'organiser une exposition internationale, la *Centennial International Exhibition*. Elle ouvre le 10 mai 1876 en présence du président Ulysses Grant et de l'empereur du Brésil Pedro II pour se clore le 10 novembre de la même année. L'organisation maintenant bien rodée de ces expositions universelles reste sensiblement la même qu'aux précédentes. Sur les 250 juges, la moitié est américaine, nommée par l'*United States Centennial Commission*, et l'autre moitié est de nationalité étrangère, nommée par la commission de chaque pays. « Ils ont été sélectionnés pour leurs qualifications que tous leur reconnaissent, et sont supposés être experts dans le groupe pour lequel ils ont été nommés⁴⁰⁴ » nous indique la circulaire du 9 avril 1876 préalable à l'ouverture de l'exposition. Ce document poursuit : « Les récompenses doivent être distribuées en regard du mérite de chacun, en prenant en compte l'originalité, l'invention, la découverte, la qualité, le talent, la facture, l'utilité du produit, l'adaptation aux besoins du public, l'économie et le coût ». Il n'y aura néanmoins pas de hiérarchisation des récompenses, puisque la seule récompense décernée consistera en un « diplôme » et une médaille de bronze, ainsi qu'en un rapport dans le compte-rendu des jurys, *Reports and Awards*⁴⁰⁵.

Les industries relevant de l'ameublement et de la décoration ont été classées au sein du groupe VII, sous la supervision de six juges, trois de nationalité américaine et trois Européens, parmi lesquels le Français Eugène Achille de Rochambeau, historien et archéologue, et l'Autrichien François Thonet, directeur de la célèbre manufacture viennoise⁴⁰⁶. Le rapport du jury reconnaît que le mobilier américain a encore beaucoup à apprendre en matière de styles et de sculpture, mais lui

⁴⁰⁴ *United States Centennial Commission, International Exhibition, 1876 : Reports and awards, Group VII*, Philadelphie, J.B. Lippincott & Co, 1877, p. III. « They have been selected for their known qualifications and character, and are presumed to be experts in the Groups to which they have been respectively assigned. [...] The elements of merit shall be held to include considerations relating to originality, invention, discovery, utility, quality, skill, workmanship, fitness for the purpose intended, adaptation to public wants, economy and cost ».

⁴⁰⁵ *Idem*.

⁴⁰⁶ *Ibid.*, p. VI.

reconnaît sa supériorité totale dans l'application des procédés mécaniques à la fabrication des meubles. « Il semblait à peine croyable à de nombreux visiteurs étrangers que le travail de certaines maisons, ainsi qu'elles le revendiquaient, était mécanique⁴⁰⁷ », mais le rapport concède également que certains fabricants américains, « en raison des avancées rapides jusqu'à un tel niveau artistique dans le domaine des arts décoratifs, peuvent rivaliser avec le meilleur des nations étrangères. » Léon Marcotte, qui expose dans la section des États-Unis, connaît un grand succès à cette exposition et se place parmi les plus grandes maisons américaines de l'époque. De plus, sa maison contraste avec les productions de la majorité des exposants américains qui, d'après Ernest Van Bruyssel, consul général de Belgique à La Nouvelle-Orléans, sont « des articles aisément transportables, adaptés aux allures inquiètes de la population et qui soient successivement, tantôt meubles, tantôt bagages⁴⁰⁸ ». Deux exposants français prennent part à l'exposition, Mazaroz-Ribalier et Lichtenfelder, qui avaient leurs magasins à Paris. Mais il est nullement fait mention de l'histoire française de la maison L. Marcotte, et notamment du magasin qu'elle possède à Paris. En cela, la maison L. Marcotte devient entièrement américaine. Les superlatifs employés dans le rapport du jury concernant le stand de Léon Marcotte, « perfect in detail », « very remarkable », laissent deviner l'éclat du mobilier qu'il exposait, dont nous n'avons malheureusement trouvé aucune représentation :

73. L. Marcotte & Co., New York, N. Y., U. S.

LOT OF FURNITURE

Report. — A fine exhibit of furniture, including, as specially commended, a cabinet style Henry II. ; design artistic, and carving perfect in detail of execution and effect ; also a mantel, an artistic interpretation of the style of Louis XIII. The entire exhibit is noticeable as displaying very remarkable success in reproducing the art characteristic of these two periods⁴⁰⁹.

⁴⁰⁷ *Ibid.*, p. 3 « The products of our domestic factories were in many cases striking examples of the progress made within a few years in the adaptation to fine work of mechanical appliances and labor-saving inventions. It seemed hardly credible to many foreign visitors that the work of certain houses was, as claimed, machine-work. [...] In this application of machinery the United States occupy a high position. We have much to learn from abroad in detail of design and in fineness and delicacy of carving, but in economical mechanical appliances, and in the production of furniture suggestive of comfort and luxury, we are second to no other country ; and in justice to some of our manufacturers, whose contributions attracted much attention, we must add that, as illustrations of a rapid advance to a high grade in artistic decorative art, these houses can compete with the best in foreign lands ».

⁴⁰⁸ Ernest Van Bruyssel, *Rapport sur l'Exposition internationale de Philadelphie*, Bruxelles, Imprimerie Adolphe Mertens, 1877, p. 86.

⁴⁰⁹ *Ibid.*, p. 12.

Un article paru dans l'*American Architect and Building News* de 1876 explique à propos de l'exposition de Philadelphie que certains participants avaient sélectionné leur mobilier dans les stocks de leurs magasins⁴¹⁰. Ce ne semble pas être le cas de la maison L. Marcotte, dont l'aspect *artistique* laisse à penser que le cabinet Henri II et la cheminée Louis XIII ont été réalisés sur mesure. Cela doit être mis en relation avec la formation d'architecte de Léon Marcotte à l'école des Beaux-Arts de Paris, où il a pu apprendre de manière poussée la construction de l'ornement et l'agencement des formes, ainsi que la chronologie des styles de l'architecture. Cet article rappelle d'ailleurs l'importance du rôle de l'architecte, et interprète le peu d'éclat du mobilier américain à cette exposition comme un manque de « meubles récemment réalisés sur commande d'après des plans d'architectes⁴¹¹ ». Toujours selon cet article, le style Renaissance s'est répandu auprès de nombreux artisans américains, des « makers of lesser note » ; mais « la Renaissance exposée par L. Marcotte & Co., Pottier & Stymus Manufacturing Co., et Geo. A. Schastey, tous de New York, et Smith & Champion de Philadelphie, est beaucoup plus en accord avec ce que font les principaux fabricants du continent européen⁴¹² ». S'ensuit ensuite une longue description de l'exposition de Léon Marcotte, dont la précision nous permet presque de se passer d'iconographie pour prendre la mesure de l'ampleur artistique donnée à son mobilier (annexes, p. 135). Son exposition est divisée en deux espaces, chacun destiné à mettre l'un de ses deux meubles en valeur. Le premier concerne la cheminée : il s'agit d'une cheminée en fer forgée, décrite comme étant de « style anglais », mais que le rapport officiel qualifiait de « réinterprétation artistique du style de Louis XIII ». D'une hauteur d'environ deux mètres soixante-dix (*nine feet*), elle est encadrée par une bordure en carreaux de faïence française qui permet d'unifier le foyer avec un trophée en noyer sculpté placé sur le manteau, donnant l'impression d'un encadrement. La cheminée est qualifiée d'audacieuse (*daring*) du fait de son aspect dépouillé : cet ensemble a été conçu seul et doit se suffire à lui-même, le potentiel acheteur ne pouvant ajouter de décorations ou de bibelots en raison de l'absence de niches ou d'étagères. « Son désir d'œuvres d'art doit être pleinement satisfait dans cette cheminée avec la seule décoration permise par l'artiste [Léon Marcotte] en la présence d'un médaillon en faïence représentant Washington⁴¹³ », réalisé spécialement pour cette cheminée. Celle-ci a été mise en scène au sein d'un décor de salon, avec aux murs un lambris bas « corresponding in style with

⁴¹⁰ « Decorative fine-art work at Philadelphia. American Furniture », pp. 412-413, dans *The American Architect and Building News*, Boston, James R. Osgood, 1876, vol. I, p. 412.

⁴¹¹ *Idem*.

⁴¹² *Idem*.

⁴¹³ *Ibid.*, p. 413.

the fireplace » et une tenture réalisée en France, composée d'une juxtaposition de rectangles encadrés d'une riche bordure. L'article précise qu'au sein de toute l'exposition, il s'agit du seul exemple de l'usage de ce matériau (la tapisserie ?) en application sur les murs. Un décor de fenêtre a également été installé, afin de montrer la diversité des spécialités en tapisserie d'ameublement et décoration de la maison L. Marcotte. Un tapis complète l'ensemble, et comme celui de l'autre salle, réinterprète des motifs indiens selon un modèle qui appartient en propre à la maison Marcotte.

La seconde salle a été pensée pour mettre en valeur le cabinet de style Henri II. En bois de houx et en poirier, ce meuble est décrit comme étant à la fois riche et délicat dans sa sculpture. Il est également orné de montures en argent oxydé « finement ciselé », mais surtout de panneaux en cuivre émaillé, avec des figures gris-bleuté sur fond noir. Le consul de Belgique, Ernest Van Bruyssel, nous indique que « les émaux des portes et des frises de cette belle pièce avaient été dessinés et exécutés par des artistes attachés à la Manufacture de Sèvres⁴¹⁴ » et que ce cabinet était estimé par Léon Marcotte au prix de 8 000 dollars. Une corniche en bois noirci est assortie au cabinet, et un lambris en cerisier noirci couvre la partie basse des murs. En partie supérieure, les murs sont couverts par une tenture de cuir estampé et peint, qui choque l'auteur de l'article car les motifs estampés ne se superposent pas aux motifs peints. L'ensemble est complété par un plafond peint sur toile, par une fenêtre « drapée à la manière habituelle des tapissiers » et le même tapis indien⁴¹⁵, ainsi que par des « sièges [...] aussi en bois noir, rehaussés de cuivre à jour et ciselé⁴¹⁶ ».

Cet ensemble semble néanmoins à contre-courant des grandes tendances de l'Exposition de 1876. En effet, après avoir décrit l'exposition de la maison L. Marcotte, l'article de l'*American Architect* constate que « cette exposition à la fois riche et merveilleuse semble n'avoir que peu attirer l'attention de la foule de visiteurs, alors même qu'elle avait un emplacement stratégique. Cela doit être dû à l'absence de toute couleur brillante, loin du boniment si souvent utilisé dans le but d'attirer l'attention⁴¹⁷ ». Cette confrontation des styles, le style français ne plaisant que trop peu à cause de sa sobriété, doit être mis en regard d'une réflexion d'Ernest Van Bruyssel : « En général, aux États-Unis les fabricants de meubles recherchent l'effet. Ils tiennent plutôt à éblouir — sauf

⁴¹⁴ *Op. cit.*, Ernest Van Bruyssel, 1877, p. 89.

⁴¹⁵ *Op. cit.*, *The American Architect and Building News*, 1876, p. 413.

⁴¹⁶ *Op. cit.*, Ernest Van Bruyssel, 1877, p. 89.

⁴¹⁷ *Op. cit.*, *The American architect and building news*, 1876, p. 413. « This wonderful rich display altogether seemed to attract but little attention from the mass of visitors, even though prominently placed. This might have been due to the absence of any brilliant color, and the clap-trap so often resorted to for the purpose of attracting notice ».

d'honorables exceptions — qu'à faire preuve de goût⁴¹⁸ ». D'après l'article de l'*American Architect*, les couleurs qui en ressortent sont calmes et harmonieuses, et l'ensemble se caractérise par le bon goût propre aux ameublements français. Il conclut ainsi : « Il y avait une formalité majestueuse qui était tout sauf familiale, et comme exemple de traitement décoratif, il ne supporterait pas la comparaison avec certaines des expositions anglaises, malgré sa somptuosité. L'exposition de Marcotte & Cie était dans l'ensemble une splendide illustration des dernières phases de l'art décoratif, tel qu'il est employé par les Français dans l'ornement des intérieurs de maison. C'était le meilleur effort du genre dans le département américain⁴¹⁹ ».

Représentant des États-Unis, l'exposition de Léon Marcotte semble être dans l'esprit ayant présidé à sa conception beaucoup plus française qu'américaine, ainsi que le relève ce contemporain. Malgré ce triomphe en demi-teinte, la maison Marcotte se place tout de même en tête de la *Centennial International Exhibition* de 1876, aux côtés d'une autre maison aux origines françaises, Pottier & Stymus. Cette dernière présentait également du mobilier néo-Renaissance en bois noirci, parmi lesquels un buffet et un cabinet incrusté d'ivoire. L'auteur de l'article, cherchant à comparer ces pièces avec le cabinet de Marcotte, convient qu'il n'est pas possible de les départager et que ces trois pièces dominent l'exposition : « Il serait difficile de choisir entre les mérites de cette pièce [le cabinet incrusté d'ivoire de Pottier & Stymus] et le cabinet en bois noirci de Marcotte. C'était évidemment un chef-d'œuvre. Nous sommes forcés d'admettre que ces deux pièces et que le cabinet de Marcotte sont en tout point supérieurs à tout le mobilier Renaissance des exposants étrangers⁴²⁰ ». En l'absence de la traditionnelle hiérarchie des médailles, il est difficile de juger *a posteriori* quels sont les acteurs majeurs de cette exposition : il a donc fallu se baser sur le rapport officiel et cet article de l'*American Architect and Building News*, assez partial dans son jugement.

Néanmoins, la participation extrêmement remarquable de la maison L. Marcotte à l'Exposition universelle de 1878, moins de deux ans plus tard, s'inscrit très bien dans la continuité du succès de l'exposition de 1876, d'autant plus qu'un cabinet extrêmement semblable, peut-être bien le même, y a été présenté.

⁴¹⁸ *Op. cit.*, Ernest Van Bruyssel, 1877, p. 90.

⁴¹⁹ *Idem*. « There was a stately formality about it which was any thing but homelike, and as an example of decorative treatment throughout it would not stand comparison with some of the English exhibits, notwithstanding its sumptuousness. The exhibit of Marcotte & Co. was on the whole a splendid illustration of the latest phases of decorative art, as employed by the French in the adornment of house interiors. It was the best effort of the kind in the American department ».

⁴²⁰ *Idem*. « It would be hard to decide between the merits of this piece and the ebonized cabinet of Marcotte. It was evidently a chef-d'œuvre. We are bound to admit that these two pieces and the Marcotte cabinet were superior to any of the Renaissance furniture of the foreign exhibitors ».

d. Exposition universelle de Paris, 1878

Le 1^{er} mai 1878 ouvre l'Exposition universelle de Paris, la troisième à avoir lieu dans la capitale française. Il s'agit pour Léon Marcotte de sa dernière participation à une telle exposition puisqu'il se retire de l'affaire l'année suivante pour retourner vivre à Paris, et laisse la direction de la maison à Adrian Herzog. Un immense palais éclectique a été élevé par les architectes Gabriel Davioud et Jules Bourdais sur la colline de Chaillot afin d'accueillir l'exposition qui s'étale également sur le Champ-de-Mars, le quai d'Orsay et l'esplanade des Invalides. Le groupe III, MOBILIER ET ACCESSOIRES, rassemble les classes 17 à 30, consacrées aux industries du meuble, des cristaux, des textiles d'ameublement, du bronze d'art et de la fonte, mais également de la coutellerie (classe 23) et même de la parfumerie (classe 28). Les classes 17 et 18 ont été regroupées sous le titre MEUBLES DE LUXE ET À BON MARCHÉ ; OUVRAGES DU TAPISSIER ET DU DÉCORATEUR. Parmi les vingt-et-un membres du jury, neuf sont de nationalité française, notamment l'ébéniste Grohé, Tronquois, qui rédige un rapport élogieux sur la maison L. Marcotte, et le marquis de Rochambeau qui avait déjà pris part deux ans plus tôt au jury de la section mobilier à l'Exposition de Philadelphie. Seul un Américain est présent dans le jury, un certain T.B. Oakley⁴²¹.

À nouveau, la maison L. Marcotte concourt au sein de la section américaine, aux côtés de quatorze autres fabricants, principalement originaires de New York et Philadelphie. Elle est en revanche la seule à obtenir une médaille d'or, aux côtés de grandes maisons parisiennes telles que Beurdeley fils, Allard fils (possédant une succursale à New York), Guéret Jeune et C^{ie} ou Sauvrezy⁴²². L'Exposition fait la part belle aux styles Louis XVI, mais également Renaissance et Louis XIII, cette période devenant la référence absolue dans les arts décoratifs de la seconde moitié du XIX^e siècle. Henri-Auguste Fourdinois est ainsi récompensé d'une grande médaille notamment pour sa porte néo-Renaissance aujourd'hui installée au MAD⁴²³, ornée de deux portraits émaillés en médaillon. En cela, la maison L. Marcotte s'inscrit parfaitement dans les grandes tendances de l'Exposition. Elle présente en effet un « meuble à deux corps » en poirier noirci orné de plaques émaillées sur ses vantaux. Ce meuble nous est connu par deux sources iconographiques : il a été gravé dans la sixième livraison de *L'Art et l'industrie*, consacrée à cette exposition (fig. 75) et l'un des albums Maciet de la bibliothèque du MAD renferme une photographie de ce meuble

⁴²¹ Ministère de l'agriculture et du commerce, *Exposition universelle internationale de 1878, à Paris. Catalogue officiel. Liste des récompenses*, Paris, Imprimerie nationale, 1878, p. 87.

⁴²² *Ibid.*, p. 88.

⁴²³ Henri-Auguste Fourdinois (1830-1907), Porte de « style Renaissance », Paris, 1878, MAD, inv. 2220.

probablement prise dans le contexte de l'Exposition universelle de 1878 (fig. 76). La forme générale de la structure rappelle les armoires à deux corps de la seconde moitié du XVI^e siècle, mais dont le corps inférieur aurait été évidé à la manière d'un dressoir, et à laquelle on aurait adjoint aux côtés une petite structure architecturée. Comme pour la porte de Fourdinois, on retrouve la thématique des divinités antiques, prenant ici l'aspect du visage de Mercure, reconnaissable à son pétase ailé, sculpté sur un fond d'enroulements de rinceaux végétaux dans le grand fronton cintré. Les vantaux du corps supérieur sont composés à la manière des gravures de Jacques Androuet du Cerceau ou d'Étienne Delaune : une figure en pied dans un cartouche, ici en émail, prend place au sein d'un décor de grotesques composé d'arabesques et d'enroulements de feuillages, sculptés en très léger relief. Ces deux figures représentent des allégories de l'Art et de la Science. Deux autres plaques émaillées ornent ce meuble, l'une en partie supérieure au centre de la frise, l'autre sur le tablier. La forme générale de l'ensemble rappelle un autre meuble de style néo-Renaissance présenté à cette exposition, par Emmanuel Alfred Beurdeley, un grand meuble en noyer sculpté⁴²⁴. Autant Léon Marcotte que Beurdeley exploitent des décors emblématiques du XVI^e siècle comme les mufles de lion. La notice accompagnant la gravure du meuble dans *L'Art et l'industrie* souligne ainsi : « On est particulièrement charmé de l'heureux effet des reliefs plats si purs et si délicats, qui, ainsi que les autres motifs de détails et les parties architecturales, reproduisent le caractère de la meilleure période de la Renaissance⁴²⁵ ».

Tronquois et Lemoine, dans leur rapport sur le mobilier de cette exposition, sont très élogieux sur le meuble de la maison Marcotte : « MM. Marcotte et C^{ie}, de New-York, ont montré qu'ils savent s'assimiler les styles de la vieille Europe, et leur beau meuble à deux corps a toute la valeur d'une composition originale. Les détails en sont bien traités, et l'on sent que ces messieurs recherchent surtout leur clientèle parmi les gens de goût. La médaille d'or a récompensé le travail de cette importante maison⁴²⁶ ». Cette « composition originale » est issue d'un dessin exécuté dans les ateliers de New York, comme nous le révèle un article paru dans le *Journal des Chemins de fer* : « Il [le meuble] a été exécuté dans les ateliers de « Union-Square » d'après les dessins de la maison. Il est particulièrement remarquable par la recherche du style et le fini du travail ». Ce dessin peut être de la main de Léon Marcotte, architecte de formation, ou bien d'un artiste français ou américain

⁴²⁴ *Op. cit.*, Camille Mestdagh, 2010, p. 149.

⁴²⁵ *L'Art et l'industrie, Organe du progrès dans toutes les branches de l'industrie artistique*, Paris, Ducher et Cie, 1879, 3^e année, sixième livraison, planche 43.

⁴²⁶ Tronquois et Lemoine, *Rapport sur les meubles à bon marché et les meubles de luxe, ouvrages du tapissier et du décorateur. Exposition universelle internationale de 1878 à Paris*, Paris, Imprimerie nationale, 1880, p. 30.

qui était employé par la maison. Le journaliste poursuit : « Malgré la richesse de la sculpture; aucun détail ne vient gêner l'ensemble. C'est là un des côtés saillants de ce meuble, dont l'exécution a pris quinze mois, et a coûté environ trente mille francs⁴²⁷ ». Le coût de fabrication très élevé de ce meuble peut en partie s'expliquer par la présence de quatre plaques en émail de Limoges, par un artiste attaché à la manufacture nationale de Sèvres, Alfred Thompson Gobert⁴²⁸ (1822-1895). Peintre de genre, portraitiste mais aussi émailleur, Gobert entre à l'école des Beaux-Arts de Paris en 1840, où il côtoie sans doute Léon Marcotte. Il expose au Salon à partir de 1848⁴²⁹, puis collabore avec plusieurs ébénistes en tant qu'artiste-émailleur employé à la manufacture de Sèvres. À l'occasion de l'Exposition universelle de 1855, Alexandre-Georges Fourdinois fait ainsi appel à lui pour lui fournir la plaque et la paire de médaillons émaillés pour la bibliothèque-vitrine qu'il présente, et pour laquelle il obtient une grande médaille d'honneur⁴³⁰. L'emploi de la technique de la grisaille pour les figures allégoriques du meuble de Marcotte participe de la réinterprétation de la Renaissance en faisant référence aux grands émailleurs du XVI^e siècle, Léonard Limosin ou Pierre Reymond. Par leur style et leur iconographie, ces plaques employées par Marcotte doivent être rapprochées de celles que Gobert réalisa en 1867 pour un miroir exécuté par Constant Sévin, Barbedienne et Désiré Attarge en bronze doré et émail peint sur cuivre et verre⁴³¹. On retrouve en effet des figures féminines en pied, représentant des allégories de l'Art et de la Science dans le cas du meuble de Marcotte, du Jour et de la Nuit pour le miroir, en grisaille et vêtues des mêmes vêtements virevoltants ; de même, dans les deux cas les plaques de la partie inférieure du buffet et du miroir reprennent une iconographie très similaire, des *putti* volant en position allongée et s'élançant vers un motif central. L'emploi de ces plaques émaillées commandées auprès d'une manufacture nationale et exécutée par un artiste français est donc révélateur de la place de l'industrie française dans les arts décoratifs de la fin du XIX^e siècle. Comme à l'exposition de Philadelphie en 1876, le succès que connaît la maison L. Marcotte est dû à son statut ambivalent de maison française à New York, une maison qui n'est pas entièrement américaine.

⁴²⁷ *Journal des Chemins de fer*, 2 novembre 1878.

⁴²⁸ *Op. cit.*, *L'Art et l'industrie*, 1879.

⁴²⁹ BÉNÉZIT Emmanuel, *Dictionnaire critique et documentaire des peintres, sculpteurs, dessinateurs et graveurs : de tous temps et de tous pays, par un groupe d'écrivains spécialistes français et étrangers. Tome 6, Genck-Herwath*, Paris, Gründ, 1999, p. 227.

⁴³⁰ Alexandre-Georges Fourdinois (fabricant), Alfred Thompson Gobert (émailleur), bibliothèque-vitrine, 1855, Paris, MAD, inv. 3463.

⁴³¹ Constant Sévin, Barbedienne, Désiré Attarge, Alfred Gobert, miroir d'ornement, 1867, Paris, musée d'Orsay, OAO 1270.

Ces expositions consacrent le statut de premier plan de la maison L. Marcotte, qui accède dans ces années-là à une reconnaissance véritablement internationale. La succursale de Paris connaît en effet un grand développement grâce à l'habile direction d'Edmond Leprince-Ringuet. Toujours à Paris, la maison Roudillon, successeur de Ringuet-Leprince, connaît durant toute la seconde moitié du XIX^e siècle une trajectoire remarquable, aujourd'hui peu connue. C'est également à Paris qu'Auguste-Émile Leprince-Ringuet⁴³² choisit de passer sa retraite.

⁴³² Le nom « Leprince-Ringuet » est celui dont Auguste-Émile faisait usage en dehors de ses affaires commerciales, et donc celui que nous utiliserons pour évoquer la période qui suit. C'est également ce nom qu'il transmet à ses deux fils, Paul-Émile (1841-1900) et Edmond (1845-1929).

III. De tapissiers ébénistes à décorateurs, les successeurs de la maison Ringuet-Leprince

1. Auguste-Émile Leprince-Ringuet, un artiste peintre à la retraite

Si la maison de commission Ringuet-Leprince au 3, rue de la Paix disparaît des annuaires en 1860, le nom « Auguste-Émile Leprince-Ringuet » apparaît l'année suivante à l'adresse de son domicile privé du 12, boulevard des Invalides⁴³³. Auguste-Émile y est alors mentionné comme « peintre-artiste ». Il est également cité dans un annuaire spécialisé, l'*Annuaire des artistes et des amateurs*, où il est présent de 1860 à 1862⁴³⁴. Ce changement de vocation doit néanmoins être antérieur de quelques années et remonte au moins à 1854, puisqu'à cette date Auguste-Émile devient sociétaire perpétuel de l'Association des artistes peintres, sculpteurs, architectes, graveurs et dessinateurs, fondée en 1844 par le Baron Taylor et alors sous la direction de William Bouguereau⁴³⁵. Cette information apporte un nouvel éclairage sur la personnalité d'Auguste-Émile Leprince-Ringuet qui, homme d'affaires accompli, se double d'une sensibilité artistique. Il expose aux Salons de 1859 et de 1861, où ses toiles ne trouvent malheureusement pas leur public : il présentait une nature morte, *Fruits et objets de curiosités* en 1859 et *Une étude sérieuse* en 1861⁴³⁶. La toile exposée en 1859 est passée en vente sur le marché de l'art italien le 1^{er} juin 1990⁴³⁷. Elle représente une nature morte d'inspiration automnale, où des grappes de raisins, des poires et des pommes accompagnent des objets anciens (fig. 5). Au second plan, au centre de la composition, une coupe d'orfèvrerie a probablement été copiée directement d'après modèle car elle reprend fidèlement des modèles de la Renaissance germanique. Néanmoins, l'œuvre d'Auguste-Émile peine à convaincre. La *Revue de l'Anjou et du Maine* consacre ainsi un article aux artistes de ces régions à l'exposition de 1859 : « M. Leprince-Ringuet, de Laval, M. Jules Leroy, du Mans, et M^{me} de Saint-Albin, de Mayenne, sont des peintres de fleurs et de fruits. Il faut leur rendre cette justice qu'ils ont, dans ce genre, peu de rivaux à redouter. Leurs fruits ont une saveur que le goût atteint par le regard ;

⁴³³ Ambroise Firmin-Didot (dir.), *Annuaire Almanach du commerce, de l'industrie, de la magistrature et de l'administration*, 1861.

⁴³⁴ Paul Lacroix (dir.), *Annuaire des artistes et des amateurs*, Paris, Veuve, Jules Renouard, 1860, 1861 et 1862.

⁴³⁵ *Annuaire de l'Association des artistes : peintres, sculpteurs, architectes, graveurs & dessinateurs*, Paris, s. n., 1894, p. 140.

⁴³⁶ Émile Bellier de La Chavignerie (dir.), *Dictionnaire général des artistes de l'École française depuis l'origine des arts du dessin jusqu'à nos jours : architectes, peintres, sculpteurs, graveurs et lithographes*, Paris, s. n., 1882-1885, p. 1017.

⁴³⁷ Paris, musée d'Orsay, dossier biographique « Leprince-Ringuet », extrait d'un catalogue de vente.

leurs fleurs ont l'éclat et le parfum des fleurs de nos serres et de nos jardins⁴³⁸ ». Le critique Ernest Chesneau parle beaucoup plus durement de l'art d'Auguste-Émile : à propos du portrait d'une certaine Madame L. B. par le peintre Paul Baudry, il dit, « Je lui préfère même les fleurs de M. Leprince-Ringuet, si médiocres qu'elles soient, car il y a moins de toile gâchée, et surtout moins de prétention malheureuse⁴³⁹ ».

Ces critiques ne doivent cependant pas empêcher Auguste-Émile et son épouse Marie-Félicité de passer une retraite paisible et probablement très confortable. En 1855, il fait en effet l'acquisition d'un terrain sur l'avenue de Villars, dans le VII^e arrondissement de Paris⁴⁴⁰. La somme de 11 670,50 fr., à raison de cinquante francs par mètre carré, est entièrement acquittée le 20 mars 1858. Il est intéressant de noter que le voisin de la parcelle achetée est M. de Rudder, dont Léon Marcotte épouse la fille Louise Marie en 1859. En 1861, Auguste-Émile achète la parcelle contigüe à celle qu'il possède déjà, d'une superficie de cent vingt mètres carrés environ⁴⁴¹. C'est sur ce grand terrain qu'il fait bâtir, aux numéros 13 et 15, deux immeubles de rapport dans lesquels il vivra jusqu'à la fin de sa vie. Le numéro 15 abritera également la succursale parisienne de la maison L. Marcotte et compagnie, de 1864 jusqu'au début des années 1880.

Il décède au 15, avenue de Villars le 4 mars 1886, à quatre-vingt quatre ans, en laissant ses deux fils pour héritiers. Les papiers de la succession sont enregistrés chez leur notaire en mai 1886, mais aucun inventaire de ses biens n'est dressé⁴⁴². Au mois de juin suivant, sa veuve renonce à l'argent de son contrat de mariage, « voulant que cette donation soit considérée comme non avenue, de manière à ne conserver contre la succession de son mari que ses droits de créancière pour raison de ses reprises⁴⁴³ ». Marie-Félicité n'a donc plus aucune affaire dans le commerce et vit uniquement de ses rentes. C'est également à cette occasion que s'effectue le partage des biens d'Auguste-Émile : à son décès, entre ses biens mobiliers et immobiliers, ses rentes, ses obligations et ses actions, il avait à son actif 1 542 027,88 fr. (annexes p. 211). Ses deux fils, Paul-Émile et Edmond, héritent donc d'une somme considérable. Les deux immeubles de l'avenue de Villars sont

⁴³⁸ *Revue de l'Anjou et du Maine*, tome cinquième, Angers, Cosnier et Lachèse, 1859, p. 194.

⁴³⁹ Ernest Chesneau, « Libre étude sur l'art contemporain - Salon de 1859 », pp. 11 à 169, dans Gabriel Hugelmann (dir.), *Revue des races latines : française, espagnole, italienne, portugaise, belge, autrichienne, brésilienne et hispano-américaine : religion, histoire, littérature, sciences, arts, industrie, finances, commerce*, vol. XIV, Paris, s. n., 1859, p. 39.

⁴⁴⁰ A. N. Paris, MC/ET/LXXXIII/923, Vente par Mr. et Mad. Leroy, Mr. et Mad. Lecocq et Mr. Spronck au profit de Mr. Leprince Ringuet, 22 et 26 juin 1855 ; Quittance pour solde, 1^{er} et 4 août 1857.

⁴⁴¹ A. N. Paris, MC/ET/LXXXIII/955, Vente par M. et Mad. Marcel à M. Leprince Ringuet, 13 mai 1861.

⁴⁴² A. N. Paris, MC/ET/VIII/1879, Notoriété après le décès de M. Leprince-Ringuet, 24 mai 1886.

⁴⁴³ A. N. Paris, MC/ET/VIII/1880, Renonciation à donation par Mad^e Veuve Leprince-Ringuet, 30 juin 1886 ; Partage des communautés et succession Leprince-Ringuet, 30 juin 1886.

rapidement vendus et Marie-Félicité, dorénavant veuve, part habiter chez son fils cadet Edmond, au 1, avenue Ingres dans le XVI^e arrondissement de Paris. C'est à cette adresse qu'elle décède le 9 avril 1892, « et quelle a laissé pour seuls habiles à se dire et porter héritiers, ensemble pour la totalité & chacun pour moitié, ses deux enfants issus de son union avec Monsieur Leprince-Ringuet susnommé⁴⁴⁴ ». L'acte notarié nous indique ensuite que Paul-Émile est ingénieur à la compagnie des chemins de fer du Nord et qu'il demeure au 2, place Wagram, tandis qu'Edmond est simplement désigné comme « propriétaire ». Il est en fait directeur de la succursale parisienne de la maison L. Marcotte.

2. La succursale parisienne L. Marcotte

a. Une gestion toujours familiale : Edmond Leprince-Ringuet (1845-1929)

La succursale de L. Marcotte à Paris est la double héritière de la maison de commission tenue par Auguste-Émile pendant une décennie jusqu'en 1860, et de la maison new-yorkaise. Entre 1860 et 1872, nous n'avons aucune information sur la succursale, si ce n'est les adresses renseignées par les annuaires. Jusqu'en 1858, elle est située au 9, rue Caumartin avant de déménager au 3, rue de la Paix, une adresse très prestigieuse. À partir de 1864, parmi les « commissionnaires en marchandises », elle est au 15, avenue de Villars, dans l'immeuble construit par Auguste-Émile. En 1879, elle retourne dans son quartier d'origine puisqu'elle déménage au 11, avenue de l'Opéra. Notons également qu'à partir de cette date, elle n'est plus classée parmi les négociants-commissionnaires mais semble être une entité à part entière. L'Annuaire-Almanach du commerce décrit ainsi les spécialités de la maison : « papiers, étoffes, lustres, meubles d'art », puis dès 1882, « ameublem. d'art et broderies ». En 1888, elle déménage une nouvelle fois, toujours dans la proximité de l'Opéra Garnier, au 4, rue Scribe, puis à nouveau en 1897 au 5, rue de la Paix. En 1905, la maison L. Marcotte et compagnie déménage une dernière fois au 80, boulevard Malesherbes, où elle restera jusqu'en 1911, date à laquelle elle apparaît pour la dernière fois dans l'annuaire.

Edmond Leprince-Ringuet en a été le directeur pendant 28 ans, du 1^{er} juillet 1872 au 1^{er} avril 1900⁴⁴⁵. Né le 3 octobre 1845 à Paris, il est le fils cadet d'Auguste-Émile et Marie-Félicité, et donc le neveu de Léon Marcotte. En 1867, il soutient sa thèse de licence en droit commercial à la

⁴⁴⁴ A. N. Paris, MC/ET/VIII/1929, Notoriété après le décès de Madame V^e Leprince-Ringuet, 14 avril 1892.

⁴⁴⁵ A. N. Pierrefitte-sur-Seine, F128652, Dossiers individuels de la Légion d'honneur, Leprince-Ringuet (Edmond).

faculté de droit de Paris, qu'il dédie à son père et à sa mère, portant sur le bénéfice d'inventaire et les faillites commerciales⁴⁴⁶. Ce sont probablement des notions qui lui serviront plus tard tout au long de sa carrière. Il exerce sans doute pendant quelque temps comme avocat, puisque l'acte de décès de sa mère le mentionne explicitement comme étant « ancien avocat ». Edmond s'engage également dans une carrière militaire car son dossier d'obtention de la Légion d'honneur indique qu'il s'est fait engagé volontaire durant la campagne contre la Prusse en 1870 et 1871, et qu'il a servi comme officier adjoint à l'Intendance militaire dans l'armée territoriale jusqu'en 1893⁴⁴⁷. Cela nous est confirmé par l'*Annuaire officiel de l'armée*, nous indiquant qu'il faisait partie de l'armée territoriale de réserve en tant qu'adjoint à l'Intendance, et qu'il a été nommé à la troisième région le 7 février 1885⁴⁴⁸.

Le 24 juin 1872, il épouse Marie-Anne Michèle Paillard (1851-1938), la fille du sculpteur et bronzier Victor Paillard (1805-1886), président de la Réunion des Fabricants de bronze. Outre ses études en droit et son expérience militaire, Edmond Leprince-Ringuet baigne donc dans le Paris des arts décoratifs, son père et son beau-père étant tous deux à la tête de grandes maisons de décoration. C'est un milieu qu'il connaît depuis l'enfance : il avait six ans quand s'ouvre l'Exposition universelle de Londres où son père connaît un grand succès. Il n'est donc pas étonnant qu'il reprenne la maison L. Marcotte, à l'âge de 27 ans, qu'il va beaucoup développer, notamment en se spécialisant dans le domaine des textiles et en participant aux expositions industrielles, tant comme exposant que comme membre des jurys et des comités d'organisation. Ainsi, il est membre des comités d'organisation pour les expositions de Copenhague et Bruxelles en 1888, de Moscou, Paris en 1890, de Chicago en 1893, et membre du jury à l'exposition organisée par l'Union Centrale des Arts Décoratifs (UCAD) en 1887⁴⁴⁹.

Au 1^{er} janvier 1890, le ministère de l'Instruction publique lui décerne le grade d'officier d'académie en sa qualité d' « artiste industriel⁴⁵⁰ ». En novembre 1898, il est nommé « conseiller du commerce extérieur de la France » par décret du Président de la République, sur le rapport du ministre du Commerce, de l'Industrie, des Postes et des Télégraphes. La mention qui suit le nom d'Edmond Leprince-Ringuet est « directeur de la maison Marcotte et Cie (ameublements et

⁴⁴⁶ [URL : <https://books.google.fr/books?id=leprince+ringuet%2>, consulté le 22 mars 2021]

⁴⁴⁷ *Op. cit.*, A. N. Pierrefitte-sur-Seine, F¹²⁸⁶⁵².

⁴⁴⁸ *Annuaire officiel de l'armée, Année 1890*, Paris, Berger-Levrault et Cie, 1890, p. 974.

⁴⁴⁹ *Op. cit.*, A. N. Pierrefitte-sur-Seine, F¹²⁸⁶⁵².

⁴⁵⁰ *Le Figaro*, 2 janvier 1890 ; *Le XIX^e siècle*, 3 janvier 1890 ; *Le Temps*, 10 janvier 1890.

broderies artistiques), à Paris⁴⁵¹ ». Cette nomination s'explique sûrement par les relations qu'il entretient avec les États-Unis d'Amérique, puisque, comme pour les commandes passées par Samuel Colt, les deux firmes de New York et Paris continuent naturellement à travailler de concert. Ainsi, le 6 novembre 1880, Edmond signe chez son notaire le dépôt de procuration qu'Adrien Herzog, directeur de la maison de New York, lui a envoyé, « à qui il donne pouvoir de, pour lui et au nom de ladite société commerciale, régir, gérer et administrer la maison de commerce de Paris de cette société L. Marcotte & Cie⁴⁵² ». Cette procuration, faite alors qu'Edmond est directeur de Paris depuis 1872, est en fait due au départ de la firme de Léon Marcotte, qui laisse à son nouveau directeur le soin de réaffirmer le statut de directeur de la maison de Paris d'Edmond. Il doit donc parfaitement maîtriser le commerce et les échanges entre les deux côtés de l'Atlantique. En décembre 1899, en sa qualité de conseiller au commerce extérieur, Edmond publie une courte notice dans la Revue de la papeterie française et étrangère dans laquelle il conseille aux fabricants de papiers peints français de s'adapter aux codes télégraphiques des Américains, qu'il considère comme des « gens essentiellement pratiques » :

Conseils aux exportateurs de papiers peints aux États-Unis.

On croit utile d'attirer l'attention des exportateurs français sur ce fait que les fabriques de papiers peints étrangères, les fabriques allemandes notamment, qui font voyager leurs collections aux États-Unis, ont soin de donner un nom télégraphique à chaque sorte de papier, ce nom indiquant à la fois le numéro du dessin et le coloris ; ces noms sont pris dans l'un des deux ou trois codes télégraphiques en usage aux États-Unis. Les fabricants français, jusqu'à présent n'ont pas offert cette facilité qui est très appréciée des Américains, gens essentiellement pratiques, pour cette raison ils risquent de voir les ordres passer de préférence aux maisons étrangères.

(Communication de M. E. Leprince-Ringuet, conseiller du commerce extérieur de la France).

Alors qu'il quitte la direction de la maison L. Marcotte en 1900, Edmond souhaite conserver son titre de conseiller du commerce. Le 19 novembre, la direction du Bureau du commerce et de l'industrie fait donc parvenir au directeur de l'Office national du Commerce extérieur (ONCE) une demande dans laquelle il souhaite des renseignements sur la qualité des services rendus par Edmond : « Avant d'examiner s'il convient de faire application à M. Leprince-Ringuet des dispositions du décret du 22 Avril 1900 aux termes duquel sont considérés comme démissionnaires

⁴⁵¹ *Chambre du commerce d'exportation*, novembre 1898, numéro 9.

⁴⁵² A. N. Paris, MC/ET/VIII/1835, Dépôt de procuration par L. Marcotte et Cie à M. Leprince-Ringuet, 6 novembre 1880.

et rayés des listes de contrôle, les Conseillers du Commerce extérieur n'occupant plus la situation en raison de laquelle ils avaient été chargés de cette fonction, je vous serai obligé de me faire savoir si celui-ci a fourni à l'Office des renseignements intéressants et si vous estimez qu'il puisse prêter, dans l'avenir, un concours utile à cet établissement public⁴⁵³ ». La réponse, sous la forme d'un petit billet manuscrit, écrit « 1 seule communication bien peu intéressante », ce qui explique que son titre ne soit pas renouvelé.

Par ailleurs, quand il quitte la direction de la maison L. Marcotte, Edmond laisse sa place à un certain J. Adam, dont nous ne savons rien. Son patronyme et l'histoire de la maison Marcotte peuvent laisser supposer que ce J. Adam était d'origine américaine. C'est en tout cas sous sa direction que la maison parisienne ferme ses portes en 1911. Edmond, quant à lui, devient secrétaire général et trésorier de l'Association des anciens élèves des collèges et des lycées de France⁴⁵⁴, puis en devient le président quelques années plus tard⁴⁵⁵.

b. Une production spécialisée : les broderies

Les productions de la maison parisienne L. Marcotte sont aujourd'hui très peu connues, mais cela n'est pas étonnant dans la mesure où elle semble avoir été spécialisée dans le textile, qui par sa fragilité traverse moins souvent les âges. Si l'on en croit les annuaires commerciaux, elle passe d'une production assez diversifiée au début des années 1870 à une production plutôt spécialisée vers le textile. Les archives de Tassinari et Châtel gardent ainsi la trace d'une vingtaine de commandes effectuées auprès de cette manufacture lyonnaise, s'étalant de 1877 à 1900, autant pour la maison de New York que pour la filiale de Paris⁴⁵⁶. Il devait néanmoins y avoir des réalisations d'ébénisterie et de menuiserie, sans doute quand il fallait composer l'ensemble d'un décor. En 1892 et 1893, la maison L. Marcotte achète des moulages d'après des boiseries conservées par l'UCAD : elle acquiert l'ensemble des lambris du « Boudoir de Rambouillet », ainsi qu'un « panneau des archives nationales », pour la somme totale de 738 fr⁴⁵⁷. Cela permettait de monter une pièce entièrement lambrissée d'après des modèles d'époque.

⁴⁵³ F129180, Commerce et industrie, Conseillers du commerce extérieur, Leprince-Ringuet (Edmond).

⁴⁵⁴ *La Dépêche bretonne, courrier d'Ille-et-Vilaine*, Rennes, 6 juin 1909.

⁴⁵⁵ *La Semaine coloniale française, du 10 au 17 juin 1928, Rapport du Comité national*, 1928, p. 47.

⁴⁵⁶ Je remercie ici Étienne Tornier de m'avoir généreusement transmis le résultat de son dépouillement des archives Tassinari et Chatel, ainsi que de m'avoir fourni de nombreuses pistes de recherche.

⁴⁵⁷ Paris, MAD, archives de l'UCAD, B1/4, Administration, Correspondance, du 24 février 1892 au 19 juin 1893, n° 131 : achat modèles de lambris par la maison L. Marcotte et C°.

Mais sa production phare semble surtout être la broderie. En novembre 1879, Edmond Leprince-Ringuet dépose un brevet pour « des broderies découpées pour réapplication obtenues mécaniquement⁴⁵⁸ » (annexes, p. 212), qui lui est accordé en janvier 1880. Il explique son procédé :

M'occupant depuis de longues années de décoration et d'ameublement, j'avais constaté que la plupart des broderies anciennes ne pouvaient s'employer que réappliquées en raison de l'état de vétusté des tissus qui les soutenaient, que ces broderies devenaient fort rares et, partant, très coûteuses ; qu'en outre la plupart d'entre elles ne pouvaient se réappliquer qu'à grands frais par suite de l'effilochage qui se produisait. Avec mon procédé j'arrive à fabriquer des broderies sortant/mêlant parfaitement les broderies anciennes, ne s'effilochant pas, faciles et peu coûteuses à réaliser.

Voici comment je procède :

Je brode mécaniquement avec les machines à broder dites machines suisses (en me réservant d'employer toutes autres machines qui rempliraient le même but) des fleurs, rinceaux, ornements de toutes sortes, sur un tissu commun mais d'une nature telle qu'il ne s'effiloche pas (tel que feutre, draps, *et caetera*). Ce tissu ne devant servir qu'à soutenir la broderie et étant destiné à être découpé. Ce n'est qu'en vue du découpage et de la réapplication que mes broderies sont exécutées, tandis que toutes les broderies faites jusqu'à présent avec les machines à broder sont faites pour rester sur le tissu sur lequel on les a brodées.

Je découpe ensuite mes broderies par un moyen rapide mécanique ou autre. J'obtiens ainsi un produit découpé ne s'effilochant pas, capable de se réappliquer facilement et à bon marché, et par sa nature même, susceptible d'être combiné en mille dessins et arrangements variés, ouvrant la fantaisie et l'imagination à celui qui le réappliquera. Et, non seulement chacun peut créer avec les mêmes éléments des dessins et arrangements très différents les uns des autres, mais en outre, ces arrangements peuvent atteindre des dimensions illimitées, choses qui étaient impensables avec les broderies mécaniques telles qu'on les faisait.

Mon produit industriel réalise donc des effets complètement nouveaux et entièrement différents de ceux obtenus jusqu'à présent avec les broderies mécaniques. Il est exécuté dans des conditions d'économie telles que le résultat n'a pas encore été atteint ; le public se trouve ainsi à même de se procurer pour un prix minime des broderies que seuls les gens très riches pouvaient avoir.

Sa méthode permet d'obtenir des broderies plus résistantes, puisque doublées sur un support textile épais (feutre ou drap), qu'il découpait avant d'appliquer les broderies sur le tissu final. Ce principe très ingénieux n'est certes pas révolutionnaire mais lui permet de proposer à la vente des broderies

⁴⁵⁸ Courbevoie, Institut national de la propriété intellectuelle (INPI), Dépôt de brevet d'invention n° 133 879, « Broderies découpées pour réapplication, obtenues mécaniquement », par Edmond Leprince-Ringuet, 23 janvier 1880.

d'application solides et ne s'effilochant pas. Ce brevet suppose également que la maison L. Marcotte possédait des ateliers dans lesquels étaient faites les broderies. Il est possible que ces broderies aient connu un certain succès car elles apparaissent comme la production majeure de la maison dans l'Annuaire de 1882, aux côtés des ameublements, puis dès 1884, il est uniquement fait mention de ces « broderies genre ancien brevetées s.g.d.g.⁴⁵⁹ ».

La production des textiles tend de plus en plus à se mécaniser, et ce pour répondre à une demande croissante et à moindre coût. Édouard Didron, rapporteur du groupe textile, note ainsi à l'occasion de la septième exposition de l'UCAD en 1882 : « Les caractères principaux de l'exposition des tissus sont le développement de plus en plus considérable des applications mécaniques à la décoration, l'amélioration des procédés de fabrication et la recherche très persévérante des moyens susceptibles de permettre l'emploi, pour des usages auxquels ils ne pouvaient prétendre, il y a peu d'années, de textiles à bas prix⁴⁶⁰ ».

En 1880, le musée des Arts décoratifs ouvre une salle entièrement consacrée aux textiles qui, pour la première fois, tentait un « classement méthodique⁴⁶¹ » réalisé par les connaisseurs et collectionneurs Victor Gay et Auguste Dupont-Auberville. Dans le fascicule édité à cette occasion, ils rappellent que très peu de pièces ont survécu et que les plus anciens textiles français conservés remontent au règne de Louis XIV. La plupart des textiles exposés sont donc d'origine orientale, et les quelques rares pièces françaises proviennent bien souvent de trésors d'église. « Toutefois, dans la section assez abondante des broderies, un certain nombre de pièces françaises et quelques-unes ont su occuper un rang fort honorable parmi les merveilles de leur temps⁴⁶² ». Parmi les principes fondateurs de l'UCAD, celui de donner des modèles aux artisans d'art était l'un des principaux. Il est donc tout à fait possible qu'Edmond Leprince-Ringuet y soit venu puiser son inspiration. Trois vitrines sont consacrées à l'histoire de la broderie (les vitrines G, H et I). Tous les textiles exposés proviennent de collectionneurs privés, à l'exception ponctuelle de quelques broderies provenant des collections de l'Union centrale des arts décoratifs (nos 33 et 37 de la vitrine I) ou du Musée des arts décoratifs (n° 36 de la vitrine I). Une grande majorité des pièces présentées provient des collections des deux auteurs du fascicule, Victor Gay et Dupont-Auberville, et de quelques autres prêteurs

⁴⁵⁹ Ambroise Firmin-Didot (dir.), *Annuaire Almanach du commerce, de l'industrie, de la magistrature et de l'administration*, 1884.

⁴⁶⁰ *Union centrale des Arts décoratifs, 7^e exposition organisée au palais de l'Industrie, 1882, deuxième exposition technologique des industries d'art, Documents officiels de l'exposition*, Paris, s. n., Numéro exceptionnel du Bulletin officiel de l'Union centrale, 1883, p. 28.

⁴⁶¹ Victor Gay, Auguste Dupont-Auberville, *Catalogue descriptif des tissus et broderies exposés au Musée des Arts décoratifs en 1880*, Paris, Imprimerie des Publications périodiques, 1880, 43 p.

⁴⁶² *Idem*.

privés. Le rôle de l'UCAD est ainsi majeur dans la diffusion des œuvres et des modèles anciens comme modernes, et nous reviendrons sur l'importance de la broderie pour la maison L. Marcotte de Paris aux expositions de l'Union centrale auxquelles elle a participé.

Présente à l'Exposition universelle de Paris en 1889, c'est toujours grâce aux broderies qu'elle se fait remarquer, et grâce à elles qu'elle obtient la médaille d'or. « Les vitrines de MM. Bazin, d'Angers, Leprince-Ringuet, de Paris et Henry, de Lyon, montraient aux visiteurs de l'Exposition de Paris en 1889, les petits chefs-d'œuvre de délicatesse qu'on peut aujourd'hui attendre des machines ou de l'aiguille des ouvriers⁴⁶³ » annonce ainsi Louis de Farcy dans son ouvrage sur l'histoire de la broderie. La maison L. Marcotte concourt dans la classe XVIII, OUVRAGES DU TAPISSIER ET DU DÉCORATEUR, au sein de la deuxième section consacrée aux tapisseries, décorations, sièges et accessoires. Le rapporteur de la classe XVIII, M. Legriél, commence son analyse en rappelant que la broderie est une industrie qui a fait de grands progrès, et que son rôle est de plus en plus important dans les intérieurs. Elle a envahi les tentures, les rideaux, les draperies, les lambrequins et même les sièges : « C'est un heureux complément de nos décorations intérieures et un champ fertile pour l'imagination de nos artistes⁴⁶⁴ ». Sa maîtrise de plus en plus poussée permet d'en faire une véritable « peinture industrielle ». Toujours d'après Legriél, « le salon de MM. Marcotte et Cie en témoigne d'une façon très brillante, et dans leurs applications diverses, toujours intéressantes, ces véritables artistes industriels s'élèvent fort au-dessus du niveau des productions courantes⁴⁶⁵ ». Ce salon nous est connu par la description très poussée du rapport du jury ainsi que par une photographie prise à l'occasion de l'Exposition (fig. 105). Chaque broderie et chaque meuble que l'on distingue peuvent ainsi être mis en relation avec le texte (annexes, p. 112). Il s'agit également du seul aperçu que nous avons retrouvé concernant les productions d'Edmond Leprince-Ringuet. Son stand prenait place dans un espace restreint, « mais bien en vue et favorablement placé⁴⁶⁶ ». Il avait réuni un ensemble représentatif des produits sortant de ses ateliers, comprenant du mobilier et, bien-entendu, des broderies, le tout « dans un éclectisme voulu et par coquetterie d'artiste, cet exposant aborde tous les styles ». Il présentait un panneau à personnages inspiré des orfrois du Moyen Âge, ainsi qu'un décor de fenêtre de style Henri II parfaitement visible sur la photographie, et que le rapport officiel décrit comme étant de « franche

⁴⁶³ Louis de Farcy, *La broderie du XI^e siècle jusqu'à nos jours d'après des spécimens authentiques et les anciens inventaires*, Angers, Belhomme, 1890, p. 105.

⁴⁶⁴ Alfred Picard (dir.), *Exposition universelle internationale de 1889, Rapports du Jury international*, Paris, Imprimerie nationale, 1891, p. 38.

⁴⁶⁵ *Idem*.

⁴⁶⁶ *Ibid.*, pp. 57-58.

facture », comprendre fidèle au style du XVI^e siècle. Cela serait dû aux pattes et agrafes brodées, bien que le grand rideau à l'italienne et la draperie relevée sous le bandeau brodé « trahissant les nécessités modernes et le goût du jour⁴⁶⁷ ».

Outre les textiles brodés, Edmond présente une grande variété de sièges, notamment un traîneau Louis XV formant chaise longue peint en vernis Martin d'après une peinture de Lancret, au premier plan de la photographie. Il y avait également une marquise Louis XVI en bois sculpté et doré, un décor de porte en tapisserie Louis XIV, peut-être exposé sur le mur de droite, ainsi qu' « un joli paravent Louis XVI, en broderie très précieuse ». Plus originaux, étaient aussi exposés une « chaise gothique à dais en voussure », à droite contre la tapisserie, et « un fauteuil byzantin à crosses en velours vieux rose avec médaillons à pattes représentant des figures du moyen âge », placé entre la marquise et le traîneau. Le rapport conclut la description du stand : « Étudié séparément, chacun de ces objets présente le plus grand intérêt, et cependant notre critique reste la même pour tout cet ameublement fin de siècle qui, avec ses productions hétérogènes, nous semble devoir retarder l'avènement de cette unité de production indispensable à l'apparition d'un style nouveau⁴⁶⁸ ». Legriél définit quelques pages auparavant ce qu'il entend par « fin de siècle » :

On nous reproche de ne pas posséder de style bien défini, et cependant, dans nos intérieurs capitonnés, cet amas de sièges, d'écrans, de paravents, de chaises à porteurs et même de traîneaux qui forment le fond d'un joli mobilier à la mode, ne constitue-t-il pas dans son ensemble ce caractère spécial qualifié de *fin de siècle* par nos chroniqueurs ?

Nous y relevons une tendance marquée à un plus grand emploi des colorations et cette petite pointe de ragoût, dont la discrétion rehausse la saveur. [...] Par une application plus intelligente et plus saine de toutes les ressources du passé, nous pouvons réglementer nos styles dans un emploi plus limité, qui les ramène à leur valeur de fond et d'unité et les réduit à leur véritable correction grammaticale. C'est alors seulement que l'imagination fertile de l'artiste peut en déterminer l'harmonie par l'introduction de ces mille riens, forme et couleurs, qui en complètent le charme⁴⁶⁹.

Legriél semble ici annoncer la naissance d'un style qui soit enfin propre à son siècle, caractérisé par l'amas d'objets et par l'usage de la couleur dans les intérieurs. Mais comme nombre de ses prédécesseurs, il dénonce également la copie excessive des styles du passé, formulant ainsi une critique récurrente dans nombre de rapports officiels des expositions industrielles. Il en promet un

⁴⁶⁷ *Idem.*

⁴⁶⁸ *Idem.*

⁴⁶⁹ *Ibid.*, p. 54.

usage modéré, réglementé, servant de terreau à « l'imagination fertile des artistes » dans lequel ceux-ci viendront puiser afin de composer les meubles et les intérieurs. Il décrit donc la démarche éclectique propre à de nombreux ornemanistes, ébénistes et décorateurs du XIX^e siècle.

L'Exposition universelle de 1889 met en lumière le rôle capital que joue la broderie d'ameublement dans les intérieurs de la fin du XIX^e siècle. La succursale parisienne de la maison L. Marcotte a pu trouver un créneau commercial important, lui permettant de prétendre à une certaine réputation dans l'industrie du textile d'ameublement, place aujourd'hui complètement oubliée. Peut-être dans le but de transmettre, mais surtout dans celui de promouvoir son brevet d'invention, Edmond Leprince-Ringuet offre à l'UCAD deux *spécimens* de sa production. Le 5 décembre 1888, il envoie ainsi une « bande de velours noir, brodée d'une bordure de fleurs en soies polychromes de style Louis XVI » (numéro d'enregistrement 4 635). Le document spécifie qu'il s'agit d'une « broderie moderne faite à la machine dans les ateliers de M. Leprince-Ringuet à Paris⁴⁷⁰ ». Cette broderie est toujours conservée au MAD : il s'agit d'une longue bande de velours noir d'un mètre de longueur environ, sur laquelle ont été brodés des motifs de fleurs polychromes (fig. 106). Le deuxième objet était un « dessus de coussin en satin blanc brodé d'ornements en fleurs en or, argent et soies de couleurs » (numéro d'enregistrement 4 636), également conservé dans les collections du MAD. Il est indiqué que la broderie a été réalisée pour partie mécaniquement et pour partie à la main, dans les ateliers de la maison. Le but de ce don est clairement affiché par Edmond dans la lettre accompagnant les objets, qu'il adresse au président de l'UCAD : « Je n'ai réuni, exprès, que des types faits à la mécanique, types qui permettront aux ouvriers et artistes industriels de voir les effets décoratifs que l'on peut obtenir à bas prix. J'ose espérer que le Musée voudra bien en accepter l'hommage⁴⁷¹ » (annexes, p. 215). L'hommage est effectivement accepté quelques mois plus tard, puisque ces broderies sont inscrites à l'inventaire le 16 mars 1889.

Edmond Leprince-Ringuet était un familier de l'Union centrale, puisque tout au long de la décennie 1880, il participe à de nombreuses expositions, soit en tant qu'exposant, soit en prenant part aux comités d'organisation. Edmond évoluait dans des cercles artistiques et industriels très élevés : il connaissait Simon Étienne Eugène Roudillon, le successeur de son père, sur lequel nous

⁴⁷⁰ Paris, MAD, archives de l'UCAD, C1/45, Gestion des collections, Commission du musée, Dons faits au Musée des Arts décoratifs pendant l'année 1889.

⁴⁷¹ *Idem.*

reviendrons. À l'occasion du Salon de 1882, ils font en effet tous les deux partie du bureau du deuxième groupe consacré aux tissus, dans la sous-section ameublement⁴⁷².

c. Exposer, organiser, juger : les expositions de l'UCAD

Afin de fournir des modèles exemplaires aux industriels œuvrant dans tous les domaines des arts décoratifs, l'UCAD met en place une riche politique d'expositions temporaires et permanentes. Les œuvres anciennes — mobilier, orfèvrerie, textile... — nourrissent abondamment la création contemporaine et participent à la connaissance des styles historiques.

• *Le Salon des arts décoratifs, 1882*

Sans doute à des fins de promotion de son travail, Edmond Leprince-Ringuet participe au salon des arts décoratifs de 1882, qui se tient entre le 1^{er} mai et le 15 juillet au Palais de l'Industrie. Il concourt dans la classe VIII, TENTURES ET TISSUS, une classe « peu représentée », pour laquelle Théodore Véron « [se borne] à citer⁴⁷³ » seulement cinq noms, parmi lesquels celui d'Edmond. Sur le stand de ce dernier, Véron met en avant un « bandeau brodé sur peluche verte (style moyen âge) », un « bandeau brodé sur peluche rouge », et « un autre sur velours noir » ainsi qu'une « portière Louis XIII, application sur peluche verte⁴⁷⁴ ».

L'acte de réception des objets nous indique qu'il exposait des « broderies composées et dessinées par M. Leprince-Ringuet et exécutées mécaniquement par son procédé breveté sgdg⁴⁷⁵ ». L'ensemble est reçu le 13 avril 1882 et est indiqué comme appartenant à la maison L. Marcotte et Cie, alors située au 11, avenue de l'Opéra. Ainsi, étaient exposés « 1 bandeau brodé sur peluche verte style moyen âge [...], 1 bandeau brodé sur peluche rouge [...], 1 bandeau brodé sur velours noir style L[ouis] XVI, 1 bandeau brodé sur peluche bleue, une portière Louis XIII, broderie application sur peluche verte ». L'ensemble comprend donc surtout des bandes brodées permettant de mettre en avant son procédé ; seule la portière Louis XIII témoignait de l'usage qui pouvait être fait de sa technique, en montrant un décor textile en situation.

⁴⁷² Union centrale des arts décoratifs, *Revue des Arts décoratifs*, deuxième année, 1881-1882, Paris, A. Quantin, 1881, p. 336.

⁴⁷³ Théodore Véron, *Dictionnaire Véron ou Mémorial de l'art et des artistes de mon temps, Le Salon de 1877*, 3^e annuaire, Poitiers, Chez l'auteur, 1877, p. 493.

⁴⁷⁴ *Idem*.

⁴⁷⁵ Paris, MAD, archives de l'UCAD, D1/11, Exposition et diffusion culturelle, Expositions, Salon des Arts décoratifs, 1882.

- *La deuxième exposition technologique des industries d'art : le bois, le papier, les tissus, 1882*

La première exposition technologique des industries d'art ayant été consacrée au métal en 1880, une deuxième édition est organisée en 1882, consacrée au bois, aux papiers et aux tissus. Elle se tient du mois d'août au mois de novembre, au Palais de l'Industrie, à la suite du Salon des Arts décoratifs. La maison Marcotte est à nouveau présente comme exposante et parmi les treize membres du comité d'initiative pour les tissus, dont fait également partie Roudillon. Elle concourt dans le groupe des tissus, dans la quinzième classe, BRODERIES À LA MAIN, BRODERIES MÉCANIQUES, et sa participation est récompensée d'une médaille d'argent. L'adhésion d'Edmond Leprince-Ringuet a été reçue le 20 mai et lui a coûté 200 fr. Le 9 octobre, il paie 485 fr. pour les frais d'installation de son emplacement dont la location lui a coûté 1 100 fr. Situé dans les pavillons de l'intérieur, côté nord, et d'une superficie de 20,5m², il est tout à fait dans la moyenne des stands des autres exposants⁴⁷⁶. Le rapport fait à propos de la maison Marcotte dans les *Documents officiels de l'exposition* est très évocateur sur la composition du stand d'Edmond :

MM. Marcotte et C^{ie} ont une maison à Paris, avenue de l'Opéra. Ils exposent un assez grand nombre d'applications variées de la broderie d'ameublement, exécutée à la machine. De très bons résultats ont été obtenus ; quelques-uns sont fort contestables. De beaux rideaux en velours vert, brodés de fleurs, et une portière en style de la Renaissance, semée d'armoiries, constituent les œuvres les meilleures qui aient été soumises au jury. Un petit canapé en velours bleu, décoré de sujets, présente un intérêt spécial : le dossier est ancien, probablement de la Renaissance, mais le siège est moderne ; ce travail de restauration a été fait avec beaucoup d'habileté. On doit regretter l'erreur de goût que MM. Marcotte ont commise, en revêtant d'une manière complète, avec du drap bleu-hussard, une grande cheminée en style de la fin du XV^e siècle, sœur de celles du Musée de Cluny. Une large frise est ornée de sujets brodés, par imitation des sculptures peintes dont ces monuments sont chargés. Des fleurs, également en broderie, sont jetées symétriquement sur la hotte. Un semblable revêtement de cheminée n'est ni rationnel ni pratique⁴⁷⁷.

Ce rapport de l'exposition apporte un regard critique sur le travail de la maison Marcotte : si la qualité d'exécution de ses broderies d'ameublement exécutées à la machine n'est pas remise en cause, c'est la conception du décor textile de la cheminée qui soulève quelques remarques, et qui est

⁴⁷⁶ Paris, MAD, Archives de l'UCAD, D1/15, Exposition et diffusion culturelle, Expositions, Septième exposition de l'UCAD, 1882.

⁴⁷⁷ Union centrale des Arts décoratifs, *7^e exposition organisée au palais de l'Industrie, 1882, deuxième exposition technologique des industries d'art, Documents officiels de l'exposition*, Paris, s. n., Numéro exceptionnel du Bulletin officiel de l'Union centrale, 1883, p. 94.

jugé « ni rationnel ni pratique ». Dans le contexte d'une exposition industrielle, néanmoins, Edmond Leprince-Ringuet s'est sans doute permis de prendre des libertés avec la conception logique et courante propre à ses ameublements habituels. Ce compte-rendu nous apprend également que la maison Marcotte pratiquait ce que le rapport nomme « restauration ». Le remploi d'éléments de meubles anciens dans des bâtis modernes était très courant au XIX^e siècle, et c'est d'ailleurs dans cet état hybride que beaucoup de meubles de la Renaissance nous sont parvenus.

Par ailleurs, Édouard Didron, l'un des quatre juges de la quinzième classe, rappelle dans son rapport la baisse générale des coûts de fabrication des broderies, en raison de la mécanisation croissante de la production : « Les caractères principaux de l'exposition des tissus sont le développement de plus en plus considérable des applications mécaniques à la décoration, l'amélioration des procédés de fabrication et la recherche très persévérante des moyens susceptibles de permettre l'emploi, pour des usages auxquels ils ne pouvaient prétendre, il y a peu d'années, de textiles à bas prix⁴⁷⁸ ». Il estime cependant que « malgré l'absence à peu près absolue d'originalité des productions de notre temps, jamais l'habileté de nos ouvriers n'a été plus évidente, jamais le talent de nos dessinateurs spéciaux ne s'est montré plus souple, plus complet et mieux renseigné⁴⁷⁹ ». La maison Marcotte, grâce à son brevet sur les applications de dentelle mécanique, s'inscrit donc parfaitement dans les grandes tendances de son temps.

• *La neuvième exposition récapitulative des industriels d'art, 1887*

« L'Union centrale [...] se borne à organiser pour l'année qui vient de s'ouvrir une exposition que, faute d'un nom meilleur, on a appelée récapitulative, et qui sera en effet comme le résumé de son œuvre antérieure et de ses préoccupations actuelles⁴⁸⁰ » annonce le catalogue officiel. La Neuvième exposition de l'UCAD se tient du 1^{er} août au 25 novembre 1887, à nouveau au Palais de l'Industrie. Edmond Leprince-Ringuet fait partie des membres du jury⁴⁸¹ : il s'agit là de la plus grande reconnaissance de ses capacités en matière d'industrie d'art. À la tête de la succursale depuis 1872, il s'agit, près de quinze plus tard, d'un précieux indice sur le statut auquel il accède dans ces années-là.

Le jury se divise en deux catégories, le jury de l'Invention, auquel appartiennent par exemple le bronzier Barbedienne ou les sculpteurs Falguière et Rodin, et le jury de l'Exécution,

⁴⁷⁸ *Ibid.*, p. 82.

⁴⁷⁹ *Ibid.*, p. 81.

⁴⁸⁰ Union Centrale des arts décoratifs, *9^e exposition, 1887, Catalogue officiel*, Paris, J. Bell, 1887, p. 24.

⁴⁸¹ *Le Figaro*, 13 décembre 1887.

composé de trente-deux membres divisés en deux catégories : seize jurés ont été choisis par le Conseil de l'exposition, et seize autres par les exposants. Cette nouvelle composition du jury répond à un léger changement au sein du système de distribution des récompenses. En effet, les exposants sont dorénavant jugés selon deux points de vue, celui de l'Invention, de la forme et du décor, et celui de l'Exécution, qui juge les capacités techniques. Les récompenses sont donc divisées selon ces deux points de vue, et se déclinent en médaille d'or, dite d'Excellence, et en médailles dites de mérite, d'argent ou de bronze suivant le degré de mérite. D'après les documents relatifs à l'organisation de l'exposition, le jury de l'Invention est composé « d'artistes, d'amateurs et de publicistes », tandis que celui de l'Exécution est composé de « fabricants et d'artisans habiles ». Edmond Leprince-Ringuet fait partie du jury de l'Exécution, et a été nommé par le Conseil, ainsi que nous l'apprend une lettre de sa main adressée au président de l'UCAD, en date du 17 septembre 1887 : « Je suis très honoré d'avoir été nommé par le Conseil membre du jury, et je m'empresse de vous adresser mon acceptation. Je m'efforcerai d'apporter à ces délicates fonctions le soin et le dévouement qu'elles comportent, afin de me rendre digne du haut témoignage de confiance que vous avez bien voulu me donner et dont je suis profondément reconnaissant⁴⁸² » (annexes, p. 216). Edmond n'est cependant pas nommé pour ses connaissances en matières textiles, puisqu'il est rapporteur du groupe sur les métaux. À ce titre, il est intéressant de noter que sur la liste des jurés choisis par le conseil d'administration et par les exposants, un document conservé dans les archives de l'UCAD, une correction manuscrite a été apportée à la suite du nom « Leprince-Ringuet de la maison Marcotte et Cie ». Il est ainsi inscrit en caractères d'imprimerie « Fabricant de Tissus et broderies », suivi de « et bronzes » à l'encre, ce qui montre bien qu'il souhaitait justifier sa présence au sein du jury en rappelant la diversité de ses domaines de compétence. Edmond Leprince-Ringuet est d'ailleurs récompensé par l'une des six palmes académiques distribuées à certains membres du jury. Une lettre du 9 novembre 1887 nous apprend qu'il a été proposé à l'obtention de cette distinction sur la recommandation d'un de ses amis, Camille Surrier (ou Burrier) : « Monsieur Edmond Leprince-Ringuet, que je connais très avantageusement, apprenant que nous sommes amis, m'a prié de vous transmettre la note suivante en vue de la distribution des distinctions académiques qui pourrait avoir lieu en raison de l'Exposition de l'Union Centrale. M. Ringuet est membre du Jury d'exposition et rapporteur du groupe des métaux. Le cas échéant, je vous le recommande ; je le connais depuis longtemps pour un homme d'esprit et de goût⁴⁸³ ».

⁴⁸² Paris, MAD, Archives de l'UCAD, D1/21, Exposition et diffusion culturelle, Expositions, Neuvième Exposition de l'UCAD, 1887.

⁴⁸³ *Idem*.

Sa fonction de juré lui demandait d'assister à de nombreuses réunions, lesquelles se déroulent tout au long du mois de novembre 1887 en prévision de la remise des récompenses. Le jury de l'Exécution se réunit ainsi une première fois le mardi 8 novembre à quatorze heures afin de voter les récompenses ; le 13 novembre à neuf heures trente du matin, les deux sections du jury ayant terminé leur sélection des exposants, le jury est convoqué en réunion du Jury supérieur. Ces nombreuses réunions montrent bien que le titre de juré n'était pas honorifique, loin de là, et qu'il sanctionnait en vérité de véritables compétences artistiques et techniques. L'exposition se clôt le 25 novembre et Edmond Leprince-Ringuet est de nouveau invité à prendre part à l'Exposition de Copenhague qui se tient l'année suivante.

- *L'Exposition scandinave industrielle, agricole et des Beaux-Arts de Copenhague, 1888*

Afin de commémorer « le centenaire de l'émancipation des paysans⁴⁸⁴ », le gouvernement danois organise une grande exposition industrielle à laquelle il invite plusieurs nations. La section française est organisée par l'Union Centrale, qui supervise le choix et la conception de la décoration de la section ainsi que la sélection des exposants. Le musée des Arts décoratifs envoie également « une série complète de chacune de ses collections⁴⁸⁵ », resserrant les liens entre arts industriels et modèles anciens. Edmond Leprince-Ringuet participe à cette exposition comme exposant mais également en tant que membre de la commission de l'UCAD chargée d'organiser la section française. Il est également rapporteur des groupes cinq et six, dédiés aux métaux et aux textiles.

La maison Marcotte expose aux côtés de « presque tous les fabricants d'élite, [car] les principaux représentants de nos industries d'art ont envoyé leur adhésion à notre Société⁴⁸⁶ ». Parmi les exposants se trouvent Ferdinand Barbedienne, Émile Gallé ou la maison Christofle, mais également de nombreux imprimeurs, comme Hachette, Plon, Quantin ou Delagrave. Un texte manuscrit danois, titré *Berlingkle politike og Avertissements* et conservé dans les archives de l'UCAD annonce : « Il y a donc tout le motif pour notre exposition d'être reconnaissant envers l'Union Centrale à qui nous devons cette section où sont réunies des productions qui vous donnent occasion d'apprendre beaucoup⁴⁸⁷ ». Le plan de la section française montre que l'emplacement de

⁴⁸⁴ *La République française*, 25 février 1888.

⁴⁸⁵ *Idem*.

⁴⁸⁶ Victor Champier (dir.), *Revue des Arts Décoratifs*, huitième année, 1887-1888, Paris, Palais de l'Industrie, 1888, tome VIII, p. 288.

⁴⁸⁷ Paris, MAD, Archives de l'UCAD, D2/16, Exposition et diffusion culturelle, Participation et organisation d'expositions à l'extérieur, Organisation de la section française de l'exposition scandinave industrielle, agricole et des Beaux-Arts de Copenhague en 1888.

la maison Marcotte était très réduit. Il était situé à côté de Plon, en face de Danielli (statuaire décorative), et se composait d'une vitrine adossée de 2,75 mètres de long sur un mètre de profondeur, qu'il a loué au prix de 270 fr. Cet espace réduit lui permettait néanmoins d'exposer deux superbes meubles, décrit ainsi dans l'article danois : « La fabrication de meuble est représentée par la maison Marcotte : elle expose une armoire en acajou, avec garnitures en bronze doré au feu du plus pur style Louis XVI, et un buffet en noyer, tous deux d'un travail exquis⁴⁸⁸ ». Une lettre d'Edmond Leprince-Ringuet en date du 1^{er} mai 1888 (annexes, p. 217) nous apporte plus de précision sur ces deux meubles et sur l'allure que devait prendre son stand : « Notre exposition se compose de 3 caisses marquées LM et C° 1 - 2 - et 3 -. Celle n° 1 renferme un meuble Louis XVI en acajou et bronzes doré [*sic*] valant 3000 francs. Celle n° 2 renferme la partie du bas d'un meuble renaissance en noyer avec bronzes. Celle n° 3 renferme la partie du haut de ce meuble lequel vaut 2800 francs. Dans le corps du bas du meuble de la caisse 2 est une grande inscription {L. Marcotte et Cie} brodée sur étoffe rouge. Cette inscription est destinée à être clouée sur la cloison au dessus de nos 2 meubles. Pour nos 2 meubles nous avons fait la demande d'un plancher à l'administration des arts décoratifs. Ils seront placés côte à côte sur ce plancher. Monsieur Kiilerich est chargé par nous de nous représenter⁴⁸⁹ ». Les prix élevés nous assurent que ces meubles devaient être extrêmement luxueux, sans doute dessinés et fabriqués à l'occasion de cette exposition. La photographie d'un secrétaire à abattant porté sur un piètement à entretoise, œuvre de la maison L. Marcotte, pourrait tout à fait correspondre au meuble présenté à Copenhague en 1888 (fig. 77). Les bronzes reprennent de célèbres modèles de l'ébéniste Adam Weisweiler, et la marqueterie de losanges rappelle les meubles de Riesener. Le fait que cette photographie se trouve dans l'un des albums Maciet du MAD, documents étroitement liés à l'histoire de l'UCAD, permet aussi d'étayer cette hypothèse. Enfin, à l'exception de la banderole brodée affichant le nom de sa firme, il est étonnant de noter qu'Edmond Leprince-Ringuet semble se détacher de sa technique privilégiée à l'occasion de cette exposition.

La firme parisienne L. Marcotte connaît donc un succès certain aux différentes expositions auxquelles elle participe. L'implication d'Edmond Leprince-Ringuet, son directeur, dans l'organisation de ces expositions témoigne de ses connaissances en matières d'industries textiles et d'ébénisterie. Son dossier de Légion d'honneur nous apprend qu'il quitte L. Marcotte au 1^{er} avril

⁴⁸⁸ *Idem.*

⁴⁸⁹ *Idem.*

1900⁴⁹⁰, mais les annuaires nous indiquent la présence de L. Marcotte à Paris jusqu'en 1911, sous la direction d'un certain J. Adam. La direction d'Edmond s'inscrit véritablement dans la continuité de la maison new-yorkaise, elle-même issue de la maison Ringuet-Leprince. Mais une autre branche avait continué à perdurer durant toute la seconde moitié du XIX^e siècle, sous la direction de Simon-Étienne-Eugène Roudillon.

3. La maison Roudillon

a. Arrêt sur son directeur : Eugène Roudillon (1820-1891)

Eugène Roudillon est né à Paris le 21 octobre 1820, mais sa jeunesse ainsi que son milieu familial ne nous sont pas connus⁴⁹¹. Seule une courte notice biographique nous renseigne de façon très lacunaire sur sa formation : « Né à Paris en 1820, M. Eugène Roudillon se livra, au début de sa profession, à de consciencieuses études qui lui permirent, au bout de quelques années, d'acquérir un véritable talent⁴⁹² » (annexes, p. 139). Il a sans doute été formé au métier de tapissier auprès de Gustave Gilbert, avec qui il s'associe vers 1846-1847. L'annuaire de 1847 les mentionne en effet au numéro 56 de la rue de Rivoli, comme « tapissiers brevetés de SAR Mgr le duc de Nemours⁴⁹³ ». Il est seul directeur de l'ancienne maison Gilbert l'année suivante, toujours à la même adresse, et garde le titre de tapissier breveté du duc de Nemours. En 1851, il revend probablement son fonds de commerce de la rue de Rivoli puisqu'il devient le successeur de la maison Ringuet-Leprince au 7, rue Caumartin. « En 1851, il succéda à M. Ringuet-Leprince, une des plus anciennes maisons de Paris, — elle date de la fin du règne [de] Louis XVI, — et du moment où elle lui appartient, M. Roudillon commença à s'occuper sérieusement d'ébénisterie⁴⁹⁴ » nous apprend Henry Lauzac. Nous n'avons malheureusement pas retrouvé le notaire chez qui l'acte de rachat ou celui de société ont été passés. Nous savons seulement qu'elle était gérée en commandite, et fut renouvelée pour six ans en avril 1855 :

⁴⁹⁰ A. N. Pierrefitte-sur-Seine, F¹²⁸⁶⁵², Dossiers individuels de la Légion d'honneur, Leprince-Ringuet (Edmond).

⁴⁹¹ Denise Ledoux-Lebard, dans son *Dictionnaire des ébénistes*, situe la naissance d'Eugène Roudillon à Saint-Alban, en Auvergne, en 1821. Son acte de décès permet cependant de dater et de situer précisément sa naissance (Archives départementales des Yvelines, Décès, Croissy-sur-Seine, 1889-1892, 2MIEC122).

⁴⁹² Henry Lauzac, *Galerie historique et critique du dix-neuvième siècle*, Paris, Au bureau de la galerie historique, 1868-1870, vol. V, p. 523.

⁴⁹³ *Annuaire général du commerce, de l'industrie, de la magistrature et de l'administration : ou Almanach des 500 000 adresses*, Paris, Firmin Didot Frères, 1847.

⁴⁹⁴ *Op. cit.*, Henry Lauzac, 1868-1870, p. 524.

Etude de M^e J. BORDEAUX, agréé par le Tribunal de commerce de la Seine, demeurant à Paris, rue Notre-Dame-des-Victoires, 42. D'un acte sous seing privé fait double entre les parties y dénommées, le dix-huit avril mil huit cent cinquante-cinq, enregistré. Il appert : qu'une société commerciale a été formée en nom collectif à l'égard de M. Etienne-Simon-Eugène ROUDILLON, tapissier-ébéniste demeurant à Paris, rue Caumartin, 9, et en commandite seulement à l'égard de l'autre partie qui figure en l'acte.

La raison de commerce et la signature sociale seront : ROUDILLON ET COMPAGNIE. M. Roudillon sera seul gérant responsable, et comme tel aura la signature sociale. Le montant de la commandite fournie par son coassocié s'élève à la somme de cent mille francs. Le siège de la société est fixé à Paris, rue Caumartin, 9.

Sa durée est fixée à six années consécutives, du premier avril mil huit cent cinquante-cinq au premier avril mil huit cent soixante et un⁴⁹⁵.

À cette date, « l'autre partie qui figure en l'acte », si elle n'est pas nommée, peut être Auguste-Émile Ringuet-Leprince, ou alors déjà une société privée, telle la maison Parent Schaken et Compagnie, concessionnaire de plusieurs lignes de chemin de fer et de nombreux travaux publics, que l'on connaît de manière assurée comme étant le commanditaire de la maison Roudillon au moins depuis 1862⁴⁹⁶. L'apport de 100 000 fr. représente en tout cas une somme très élevée qui témoigne bien de l'ampleur commerciale prise par la maison au milieu du XIX^e siècle. Rappelons qu'en parallèle, Auguste-Émile conserve jusqu'en 1860 une maison de commission située à la même adresse. Il est également intéressant de noter qu'avec le rachat du fonds de commerce, Roudillon conserve les récompenses obtenues par la maison Ringuet-Leprince, et les annuaires mentionnent donc les médailles de bronze des Expositions des produits de l'industrie de 1839 et 1844, ainsi que celle de l'Exposition universelle de Londres en 1851. Ses spécialités semblent avoir couvert tous les domaines de la décoration et de l'ameublement : l'annuaire de 1853 mentionne par exemple : « fabrique et magasin d'ameublements de luxe et bronzes [...] fab. de tapiss. genre Beauvais ».

À l'occasion de l'Exposition universelle de 1867, « les produits de M. Roudillon ont obtenu la première médaille d'or décernée à la classe à laquelle ils appartenaient, et de plus, ce dernier s'est vu décerner par l'Empereur la croix de chevalier de la Légion d'honneur le 1^{er} juillet 1867⁴⁹⁷ ». À partir de 1874, il obtient le statut de « notable commerçant », lui permettant de participer à l'élection des juges des tribunaux de commerce de la ville de Paris. Il fait également partie de la

⁴⁹⁵ *Le Droit*, 28 avril 1855.

⁴⁹⁶ *Le Pays, Journal de l'Empire*, quatorzième année, n° 256, 13 septembre 1862.

⁴⁹⁷ *Op. cit.*, Henry Lauzac, 1868-1870, p. 524.

Réunion des fabricants de bronze de la ville de Paris au moins depuis 1867⁴⁹⁸, dont Victor Paillard, le beau-père d'Edmond Leprince-Ringuet, est l'un des quatre membres de la commission permanente. Roudillon a aussi participé à la fondation de la chambre syndicale des tapissiers en 1848, aux côtés de Ternisien, l'un des principaux tapissiers de Paris et grand fournisseur du Garde-Meuble royal puis impérial⁴⁹⁹. En 1875, le ministre de l'Agriculture et du Commerce le nomme expert et, le 20 octobre 1877, il devient membre du « conseil d'encouragement et de protection » de l'École nationale des Arts décoratifs⁵⁰⁰. Ce conseil se composait de l'inspecteur général de l'enseignement du dessin — dont la pratique reste primordiale dans ce domaine de l'industrie —, un inspecteur des Beaux-Arts ayant fonction de secrétaire, du directeur de l'école, ainsi que quarante membres « choisis dans la magistrature, les artistes et les chefs des industries d'art ». Aux côtés de Roudillon, se trouvaient notamment Barbedienne, le fabricant de tapis Braquenié, Adrien Dubouché, alors directeur du musée et des écoles de dessin de Limoges, le collectionneur Du Sommerard, mais également Fourdinois, le peintre Gérôme, Poussielgue-Rusand et Victor Paillard⁵⁰¹.

Membre de la Réunion des fabricants de bronze, de la chambre syndicale des tapissiers et du conseil de l'École nationale des Arts décoratifs, Eugène Roudillon s'inscrit donc dans un réseau de sociabilité étendu, lui permettant de connaître les grands fabricants et les directeurs des maisons concurrentes. Ces réseaux accompagnent la mutation des métiers, puisque l'artisan-ébéniste de la première moitié du XIX^e siècle, comme Julien Ringuet l'avait été, se meut peu à peu en véritable artiste-industriel, parfois plus gestionnaire qu'artiste, assurant la coordination entre ses différents ateliers, fournisseurs et clients. Eugène Roudillon avait ainsi à sa tête au moins cinq cents ouvriers⁵⁰². Cette nouvelle organisation du travail, qui se met également en place de l'autre côté de l'Atlantique avec la maison L. Marcotte, répond à cette remarque de Tronquois et Lemoine : « Les maisons principales, qui [avaient] naguère des spécialités, soit de la fabrication des meubles, soit de la confection de la tapisserie, ont dû réunir dans leurs ateliers les deux genres de fabrication, pour

⁴⁹⁸ *Annuaire de la Réunion des fabricants de bronze de la ville de Paris, avec adjonction de l'industrie de la fonte de fer, du zinc, de l'argent et des arts plastiques*, Paris, s. n., 1867.

⁴⁹⁹ Alexandre Vrignoneau (dir.), *Annuaire de l'ameublement pour 1862-1863 comprenant les industries qui ont un rapport à l'ameublement en général*, Paris, Bureau de l'Annuaire de l'Ameublement, 1862, p. 20.

⁵⁰⁰ *Annuaire des Beaux-Arts et des Arts décoratifs*, Paris, Nancy, Berger-Levrault et C^{ie}, 1879, p. 79.

⁵⁰¹ *Idem*.

⁵⁰² *Op. cit.*, Denise Ledoux-Lebard, 2000, p. 567.

avoir dans la main tous les éléments nécessaires à la composition d'un ameublement complet⁵⁰³ », qui s'applique tout à fait aux maisons Marcotte et Roudillon.

Roudillon a également pris une part active dans l'enseignement et dans l'apprentissage du métier de tapissier. Tronquois et Lemoine rappellent ainsi que « ce sont ces maisons d'élite qui ont été, avec les écoles d'art industriel et les écoles d'apprentis, le plus précieux soutien de l'industrie du tapissier décorateur⁵⁰⁴ ». À l'occasion d'une enquête sur « la situation des ouvriers et des industries d'art » menée sous la direction d'Antonin Proust, alors ministre de la Culture, Eugène Roudillon est interviewé le 2 février 1882. Il soulève dans son entretien plusieurs problématiques, concernant notamment les revendications salariales des ouvriers, mais surtout la place des apprentis au sein de sa maison⁵⁰⁵ (annexes, p. 141). Il décrit ces derniers comme « des enfants de peine » et dit que « au bout de deux ans, chez [lui], les apprentis font un travail très convenable ». Roudillon défend largement la cause des jeunes enfants et revendique pour eux une meilleure formation au sein de son grand atelier. La question sous-jacente de cet entretien concerne en effet la création d'une école ou d'une section à destination de la formation des tapissiers, et si cela serait préférable à la formation en atelier. Roudillon rappelle également la place importante du dessin dans l'enseignement, discute de la collaboration entre le tapissier et l'ébéniste, mais aussi de la place de l'architecte dans le décor intérieur : « L'architecte veut nous avoir constamment sous sa domination, pour deux raisons : il tient à être le maître et à ce que ses honoraires ne lui échappent pas. [...] Il y en a qui réunissent les deux qualités de constructeur et de décorateur, mais en très petit nombre, et l'on peut dire qu'un architecte est rarement les deux à la fois ». Cet entretien apporte un éclairage nouveau sur la personnalité d'Eugène Roudillon et notamment sur la question sociale et est un précieux témoignage de l'organisation nouvelle de la profession dans le dernier tiers du XIX^e siècle.

La carrière de Roudillon a également été marquée par de grands succès aux expositions universelles de Paris en 1855 et 1867, puis Vienne en 1873. Contrairement à la firme parisienne L. Marcotte, la stabilité géographique de la maison Roudillon est notable, puisqu'elle reste implantée au 9, rue Caumartin jusqu'au début du XX^e siècle. Elle se dote du téléphone à partir de 1905 (numéro 244-71) et l'année suivante étend sa boutique aux numéros 9 bis et 11 de la rue

⁵⁰³ Tronquois, Lemoine, *Rapport sur les meubles à bon marché et les meubles de luxe, ouvrages du tapissier et du décorateur. Exposition universelle internationale de 1878*, Paris, Imprimerie nationale, 1880, p. 34.

⁵⁰⁴ *Ibid.*, p. 35.

⁵⁰⁵ Antonin Proust (dir.), *Commission d'enquête sur la situation des ouvriers et des industries d'art instituée par décret en date du 24 décembre 1881*, Paris, A. Quantin, Imprimeur de la Chambre des Députés, 1884, pp. 185-189. « Séance du 2 février 1882 : M. Roudillon, tapisserie décorative ».

Caumartin⁵⁰⁶. La direction change néanmoins dans les années 1880 : le 30 juin 1882, la société Roudillon et Cie est en effet dissoute pour être « reconstituée de suite⁵⁰⁷ » par deux associés, Eugène Roudillon et un nommé Eugène Isidore Renault. Il est probable que ce dernier soit un membre de la famille de son épouse, Alexandrine-Adélaïde-Marie née Renault, avec qui il eut quatre enfants⁵⁰⁸. Ensemble, ils dirigent la maison Roudillon pendant quelques années qui connaît un crédit croissant auprès de ses contemporains. En témoigne la proposition de l'UCAD à la maison « Roudillon, Renault successeur » de prendre part au musée du Mobilier contemporain organisé en parallèle de la seconde exposition technologique « Le bois, le papier, les tissus » en 1882. Son but, d'après le catalogue officiel, était « de faire la constatation publique de l'habileté et du savoir de nos ébénistes français », et expose « un choix des œuvres les plus remarquées exécutées de nos jours [... et qui] ont attiré l'attention du public et des jurys des grandes expositions internationales, sur leurs auteurs ». Cependant, les œuvres exposées lors de ce musée éphémère n'ont pas été conçues à cette occasion mais choisies parmi des œuvres présentées aux expositions précédentes⁵⁰⁹. Une liste conservée dans les archives de l'UCAD recense toutes les maisons auxquelles il a été proposé de prendre part à ce « musée ». Cela nous confirme donc que la maison Roudillon-Renault était en capacité de rivaliser avec les plus grands fabricants de l'époque : vingt-et-uns fabricants sont ainsi invités, dont Beurdeley, Fourdinois, Grohé, Sauvrezy, Dasson, Sormani, Barbedienne, Guéret et Allard, entre autres⁵¹⁰. La lettre envoyée à ces fabricants majeurs indique l'objet de l'exposition : « Il serait utile de faire la constatation publique des progrès de l'ébénisterie française pendant ces 25 dernières années et d'ouvrir un Salon collectif d'œuvres choisies du Mobilier contemporain. En conséquence, nous faisons appel aux principaux fabricants de meubles d'art et en particulier à votre maison⁵¹¹ ». La réponse de la maison Roudillon, en date du 15 septembre 1882, est signée de la main d'Eugène Renault (annexes p. 218) : il explique dans cette lettre qu'il doit décliner la proposition car il préfère s'abstenir de présenter ses productions courantes. Ses « objets les plus remarquables » viennent en effet d'être vendus et ses clients refusent de les lui laisser jusqu'au 15 novembre. Malheureusement, la maison Roudillon ne va donc pas participer à ce musée du Mobilier

⁵⁰⁶ Ambroise Firmin-Didot (dir.), *Annuaire Almanach du commerce, de l'industrie, de la magistrature et de l'administration*, 1905 et 1906.

⁵⁰⁷ *Archives commerciales de la France*, 9^e année, n° 61, 30 juillet 1882.

⁵⁰⁸ *Op. cit.*, Denise Ledoux-Lebard, 2000, p. 564.

⁵⁰⁹ *Op. cit.*, Camille Mestdagh, 2010, p. 160.

⁵¹⁰ Paris, MAD, Archives de l'UCAD, D1/15, Exposition et diffusion culturelle, Expositions, Septième exposition de l'UCAD, 1882.

⁵¹¹ *Idem*.

contemporain, et il ne semble pas que l'occasion de prendre part à une telle exposition ne s'est représentée par la suite dans l'histoire de cette maison.

L'association entre Roudillon et Renault ne dure que quelques années, Eugène Isidore décédant à Paris le 10 mars 1887⁵¹². Roudillon, qui par cette association souhaitait sans doute se retirer doucement de son commerce, doit revenir à la direction de la maison pendant quelques mois, le temps de trouver un successeur. À la fin de l'année 1887, il vend son commerce à Lucien Alavoine qui poursuivra l'histoire de cette maison.

Eugène Roudillon décède le 30 juin 1891 à l'âge de soixante-dix ans, à son domicile situé au 3, avenue d'Épremesnil à Croissy⁵¹³. Une vente de ses collections est organisée les 14 et 15 mars 1892 et offre un aspect méconnu de la vie de Roudillon : celui de mécène et de collectionneur⁵¹⁴. Tout comme lui, Alfred Beurdeley s'était constitué une collection, principalement de peintures françaises du XVIII^e siècle rassemblant des noms extrêmement prestigieux (Boucher, Fragonard, Chardin, Greuze...), collection dispersée en 1883 par son fils lors de trois ventes aux enchères dont deux avaient réuni la somme de 866 800 fr⁵¹⁵. Eugène Roudillon avait pour sa part réuni une collection assez disparate alliant peintures et objets d'art. La première journée, les ventes totalisent la somme de 40 543 fr.⁵¹⁶ et les vacations permettront aux héritiers d'Eugène Roudillon de recueillir la somme de 155 899 fr.⁵¹⁷ Ses œuvres picturales étaient plutôt variées et comprenaient notamment quelques peintres flamands et des artistes du XIX^e siècle français (numéros 1 à 12 du catalogue), des dessins, des aquarelles, des gravures et des eaux-fortes (13 à 31). La collection de Roudillon comprenait surtout un très grand ensemble de porcelaines extrêmes-orientales (32 à 66), qui s'inscrit dans un contexte marqué par un goût généralisé pour les arts japonais notamment. Il possédait également quelques porcelaines et faïences occidentales (67 à 76). Les bijoux et l'argenterie ont été prisés ensemble (77 à 89) dont un service de la maison Christofle au numéro 89. Viennent ensuite une série d'« objets variés (90 à 105) comprenant en particulier de nombreuses boîtes en laque du Japon, matériau que Roudillon a régulièrement employé dans son mobilier. Parmi les sculptures (numéros 106 à 112) se détachent un panneau de noyer sculpté du XVI^e siècle portant

⁵¹² A. N. Paris, MC/ET/XXXIV/1441, Vente de fonds de commerce par M. Roudillon à M. Alavoine & Société « L. Alavoine & C^{ie} », 11 novembre 1887 ; Dépôt des pièces de publication, 28 décembre 1887.

⁵¹³ Archives départementales des Yvelines, Registre des décès, Croissy-sur-Seine, 1889-1892, 2MIEC122.

⁵¹⁴ *Après décès de M. Roudillon, Élégant mobilier, tableaux modernes, porcelaines de Chine, magnifiques tapisseries Teniers*, Hôtel Drouot, Paris, 1892, 54 p.

⁵¹⁵ *Op. cit.*, Camille Mestdagh, 2010, p. 23.

⁵¹⁶ *Le Rappel*, 17 mars 1892.

⁵¹⁷ *Le Rappel*, 18 mars 1892.

l'inscription « TOVT POUR LE MIEVLX » ainsi qu'une série de terres cuites. Il avait également collectionné quelques bronzes (113 à 137), en grande partie des objets de style, peut-être sortis de ses ateliers ou de ceux de la maison Ringuet-Leprince. Parmi les bois dorés (138 à 141), notons notamment un baromètre de la fin du XVIII^e siècle. Les meubles anciens et les meubles de style ont été prisés ensemble (142 à 180), mais les descriptions de chaque numéro font très clairement la distinction entre meubles d'époque et meubles contemporains, ce qui tend à démontrer que, en cette fin de XIX^e siècle, la connaissance des styles est dorénavant acquise auprès des spécialistes. La vente offrait également un nombre conséquent de sièges (181 à 216), souvent prisés par lot, et en grande majorité de style. Il paraît raisonnable d'imaginer qu'une grande partie du mobilier provient des ateliers de la maison Roudillon. Les textiles sont décrits à la fin du catalogue ; le titre du catalogue annonçait de « magnifiques tapisseries Teniers », prisées au sein de la section tapisseries (217 à 227) que le commissaire a choisi de vendre séparément. Enfin, est vendu un petit nombre de tapisseries au point et de broderies (228 à 240), souvent très précieuses, ainsi que des dentelles et guipures (241 à 252) regroupées en plusieurs lots. Le numéro 253 recouvre la dernière section consacrée à divers livres.

Nous nous sommes arrêtés sur la vente après-décès de la collection de Roudillon car elle nous permet de dresser et de saisir plus finement le portrait de l'homme. Eugène Roudillon paraît avoir été un homme de goût, assez riche pour réunir une importante collection d'objets tant anciens que modernes. Mais il était également très investi dans le développement de sa maison, et plus généralement de l'industrie du haut luxe parisien, comme en témoigne sa présence au sein de syndicat et d'associations.

b. « L'amant paisible de la forme simple et de la couleur modérée » : la production de la maison Roudillon

Dans la mesure où peu d'objets nous sont parvenus, la production de la maison Roudillon reste aujourd'hui assez confidentielle. Les meubles conservés ont pu néanmoins être authentifiés avec certitude puisqu'ils portent tous la marque de la maison, souvent MSN ROUDILLON ou E. ROUDILLON, parfois associée aux noms de ses successeurs, Renault et Alavoine.

À l'occasion de l'Exposition universelle de Vienne en 1873, F. Chaulnes, dans une série d'articles dédiée à l'art industriel en France, s'interroge sur le travail des tapissiers de son temps (annexes, p. 146). Il met en comparaison le travail d'Eugène Roudillon et d'Henry Penon (1830-1907), l'un des fournisseurs de l'impératrice Eugénie, et qu'il oppose du fait de leur conception différente de la décoration intérieure : « Comme il y a eu les gluckistes et les piccinistes,

comme il y a eu les classiques et les romantiques, il y a les partisans de M. Roudillon et les partisans de M. Penon⁵¹⁸ ». Pour lui, « M. Roudillon est l'amant paisible de la forme simple et de la couleur modérée. Plein de respect pour la tradition, il demande à la Renaissance le secret des meubles doux et harmonieux. Chez lui, rien de précisément actuel : il songe à l'avenir ; il sait que ses œuvres, dans plusieurs siècles, orneront encore les palais ou seront la gloire des musées, et il ne veut pas perpétuer les inventions frivoles de la mode quotidienne. [...] M. Roudillon y représente l'attachement éclairé à la tradition, le progrès sans brusquerie, et la haine irréconciliable de toutes les extravagances ». De l'autre côté, il y a « M. Henri Penon [qui] est un téméraire. La tradition, entre nous, il s'en soucie peu. "Nous avons changé tout cela." Inventons à tout prix. Chaque époque doit avoir un art décoratif spécial. Trouvons l'art décoratif du dix-[neuvième] siècle. » Néanmoins, ces deux approches des arts décoratifs, celle de la fidélité aux traditions historiques que Chaulnes prête à Roudillon, et celle « moderne » de Penon, ne s'excluent pas l'une de l'autre et s'épanouissent plutôt en parallèle. Chaulnes conclut ainsi son article : « Pour qui prendrons-nous parti dans la grande lutte engagée ? Tiendrons-nous pour les romantiques contre les classiques, pour M. Penon, l'audacieux, contre M. Roudillon, le sage ? Tenterons-nous d'être éclectiques ? Il y aurait, certes, matière à un beau parallèle entre ces deux artistes. Nous vous l'épargnerons, nous bornant à ce double conseil : Monsieur, confiez l'ameublement de votre bibliothèque à M. Roudillon, et vous, madame, croyez-le bien : il n'est don que de roi, baiser que de reine, et boudoir que de M. Henri Penon ».

Partant, et sans aucun jugement de valeur, la production de la maison Roudillon semble avoir été moins audacieuse, moins novatrice que celle de Léon Marcotte à New York avait pu l'être. Il s'agit cependant d'une production variée et élégante, marquée par un très grand luxe, à la fois dans les matériaux et dans l'exécution, et qui pour les meubles conservés, s'inspirent du goût latent pour le XVIII^e siècle. Elle est en cela caractéristique de son époque. Un cabinet sur piétement de la maison Roudillon est conservé au Walters Art Museum de Baltimore et reprend avec une profusion typique du XIX^e siècle tous les éléments du vocabulaire néoclassique (fig. 107). Un grand panneau de laque du Japon orne le vantail du corps supérieur et rappelle le travail d'un Martin Carlin ou d'un Adam Weisweiler. Un cabinet vitrine très semblable est passé en vente chez Christie's en 2018, extrêmement similaire dans sa structure et ses bronzes, le panneau de laque laissant la place à une ouverture vitrée (fig. 108). Sans que nous puissions l'affirmer de manière certaine, la maison Roudillon semble s'être fait une spécialité de ces meubles à panneaux de laque. Au moins trois

⁵¹⁸ F. Chaulnes, « Exposition de Vienne, La France. I. L'art industriel », *Journal officiel de la République française*, 10 juillet 1873.

autres exemples sont ainsi connus, un meuble à hauteur d'appui (fig. 110), un secrétaire bonheur-du-jour (fig. 111) et un meuble à deux portes, chacune ornée d'un panneau de laque, reproduit par Denise Ledoux-Lebard⁵¹⁹ (fig. 112). Tous ces meubles que nous venons d'évoquer présentent une grande similarité stylistique. Outre l'usage récurrent des laques et de la loupe d'amboine en association avec des bronzes dorés, les mêmes balustres d'angles sont utilisés pour trois meubles (fig. 107), (fig. 108) et (fig. 112), ainsi que les mêmes colonnes ioniques sur le cabinet (fig. 107) et le meuble à hauteur d'appui (fig. 110). Les meubles sont dans l'ensemble très bien proportionnés et ornés de bronzes très finement ciselés et révèlent dans l'ensemble une étude poussée du mobilier de la seconde moitié du XIX^e siècle, comme une commode à l'anglaise réalisée dans les années 1870 (fig. 109).

Trois gravures nous permettent également de découvrir succinctement le travail de menuisier en chaise et surtout de tapissier de Roudillon. Ces gravures ont été publiées dans la revue britannique *Industrial Art* en 1877⁵²⁰. L'une d'entre elles représente un fauteuil de style Henri II (fig. 115), dont tout le bâti est entièrement recouvert par un velours façonné, garni de franges autour de l'assise et au bas du dossier. La notice se rapportant à la gravure explique que ce style est en train de devenir très populaire en France, et qu'il offre « a pleasant aspect during the autumn and winter months in particular ». Un dessus de porte est également illustré dans cet ouvrage et aurait tout à fait pu s'harmoniser avec le précédent fauteuil (fig. 116). Il s'agit en effet d'un bandeau de velours, d'un brun-violacé foncé, richement brodé en soie et filés métalliques et pourvu d'une frange. S'y développe un riche vocabulaire typique de la Renaissance, historiquement beaucoup plus proche des modèles anciens que ce que faisait Ringuet-Leprince dans les années 1830. Trois médaillons scandent la composition, autour desquels des enfants ailés semblent s'amuser, dans un décor d'enroulements végétaux et de grotesques, et le médaillon central présente l'héraldique d'Henri II, « HDD ». La dernière gravure représente un autre fauteuil, profondément original : il n'est d'ailleurs fait aucune référence à un style en particulier et il est bien difficile d'en définir les sources esthétiques (fig. 117). Si la forme générale reste assez proche du fauteuil Henri II, le bois est ici sculpté de divers ornements, notamment des têtes de lion au bout des accotoirs qui se prolongent en

⁵¹⁹ Denise Ledoux-Lebard, *Le mobilier français du XIX^{ème} siècle 1795-1889, Dictionnaire des ébénistes et des menuisiers*, Paris, Les éditions de l'Amateur, 2000, p. 564

⁵²⁰ *Industrial Art: A Monthly Review of Technical and Scientific Education at Home and Abroad*, Londres, Hardwicke and Bogue, 1877, Volume I, juillet — décembre 1877.

acanthé sur les montants du dossier. Les quatre pieds architecturés sont reliés par une entretoise et la ceinture est ornée d'un motif végétal stylisé.

Ces gravures nous prouvent que, malgré ce que les meubles conservés - tous de style Louis XVI - pourraient laisser penser, la maison Roudillon a également été très inspirée par la Renaissance, qui reste alors une source d'inspiration incontournable dans les arts décoratifs et ce jusqu'à la fin du XIX^e siècle. D'autres documents nous permettent également d'appréhender les productions de la maison Roudillon. De nombreux catalogues de vente de cette époque mentionnent en effet du mobilier de cette maison. Ainsi, le catalogue de la *Vente pour cause de départ de Madame la comtesse K...* en 1895 mentionne au numéro 77 « Douze belles chaises de style Louis XIII en bois sculpté, garnies de tapisseries au point à médaillons de grosses fleurs et ramages, sur fond blanc rouge et noir. Exécutées par Roudillon⁵²¹ » qui pourraient tout à fait se rapporter aux fauteuils gravés que nous venons d'évoquer. L'étude de ces quelques catalogues, où les noms des fabricants sont rarement précisés, laisse à penser que l'évocation de la maison Roudillon était un gage de qualité, et qu'elle était connue des amateurs et des potentiels acheteurs. L'un de ces catalogues mentionne même la présence d'un meuble de Roudillon dans le titre de la vente *Ameublement ancien et de style, jolis sièges, meubles de Dromard et de Roudillon* (1892) alors même qu'il n'y a qu'un seul objet de cette maison mise en vente, en l'occurrence un « Joli Canapé de style Louis XVI, en bois très finement sculpté et doré, garni de velours bleu clair. Meuble exécuté par la Maison Roudillon » au numéro 38⁵²². Même après que la maison Roudillon ait changé de directeur, les successeurs ne sont pas mentionnés, le nom « Roudillon » étant sûrement mieux connu ; ainsi, en 1901, sont proposés à la vente au numéro 191 un « Canapé, quatre fauteuils et quatre chaises en bois doré, couverts de velours rouge, ciselé. *Ancienne maison Roudillon.* »

Ces catalogues nous confirment que Roudillon excellait dans le mobilier de style, et que la maison livrait également des ameublements complets. En 1902 est par exemple vendu un ensemble de salle à manger de style Louis XIV, comprenant quatre lots sous le numéro 27 :

Élégant ameublement de salle à manger en noyer finement sculpté, à rocailles fleuronées, chutes de fleurs, coquilles et écussons. Il se compose :
1° D'un buffet à deux corps, le haut ouvrant à deux portes vitrées ornées de croisillons, et de chaque côté à portes pleines ; le bas, à quatre portes pleines et à deux tiroirs, gainés de peau cramoisie ;

⁵²¹ *Vente pour cause de départ de Madame la comtesse K..., Beau mobilier de différents styles, bronzes, sculptures, objets d'art, [...]*, Hôtel Drouot, Paris, s. n., 1895, 19 p.

⁵²² *Ameublement ancien et de style, jolis sièges, meubles de Dromard et de Roudillon [...]*, Hôtel Drouot, Paris, s. n., 1892, 8 p.

- 2° D'une console posant sur deux pieds contournés supportant l'entablement, ouvrant à un tiroir, disposés par casiers pour l'argenterie ;
- 3° D'une table ovale avec pieds sculptés, à bouquets de fleurs et à contours, accompagnée de quatre rallonges ;
- 4° De douze chaises à dossiers et sièges foncés de canne dorée, avec coussins en velours frappé rouge, dessin à feuillages. Travail de style Louis XIV, de la *Maison Renaud* [sic] et *Roudillon*⁵²³.

Un autre catalogue de 1896 devait proposer un ensemble très similaire :

N° 531 : GRAND ET BEAU BUFFET de style Louis XIV, à hauteur d'appui, en amarante et bois noirci, enrichi de bronzes patinés vert et de bronzes dorés. Il ouvre à deux portes pleines de forme étagère au centre et sur les côtés qui sont arrondis. Des cariatides de bronze vert sont adossées aux montants ; un panneau surmonte le meuble : il offre au centre un médaillon portant un chiffre de bronze doré (deux L entrecroisés) encadré d'une guirlande de fruits en bois sculpté et surmonté d'un fronton cintré à coquille qui s'élève entre deux Sphinx de bronze. Ce meuble sort de la maison *Roudillon*. Haut., 1 m. 70 cent. ; larg., 3 m. 50 cent. ; prof., 70 cent.

N° 532 : GRANDE CONSOLE-ÉTAGÈRE allant avec le buffet qui précède. Elle est surmontée d'une épaisse tablette de marbre brèche bordée d'une doucine et d'un quart de rond, de chez *Roudillon*. Haut., 1 m. 2 cent. ; larg., 2 m. 40 cent. ; prof., 60 cent.

N° 533 : DEUX CONSOLES-APPLIQUES pouvant accompagner les meubles précédents, de chez *Roudillon*. Haut., 75 cent. ; larg., 1 m. 30 cent. ; prof., 48 cent.

N° 534 : TABLE RONDE de salle à manger en amarante, à moulures de bois noir sur pied central, à patins et griffes garni d'appliques en bronze doré, de chez *Roudillon*. Diam., 1 m. 80 cent.

N° 535 : DIX-HUIT CHAISES de salle à manger en amarante, garnies en maroquin vert chagriné et capitonné, de chez *Roudillon*⁵²⁴.

Outre le travail d'ébénisterie et de menuiserie, certains catalogues permettent d'évoquer le travail de tapisserie de la maison *Roudillon*. Ainsi, en 1883, à l'occasion de la vente d'une certaine Madame Alice R., est proposé un lot dont « Le travail de tapisserie de ce lit, ainsi que des meubles qui suivent, a été exécuté par la maison *Roudillon*⁵²⁵ ». Ce lot se composait d'un lit Louis XVI garni de nombreuses étoffes, de « deux garnitures de croisées semblables aux rideaux du lit qui précède »,

⁵²³ *Catalogue d'un riche mobilier, tableaux modernes [...], meubles d'art par Dasson, Barbedienne, Roudillon, etc. [...], le tout appartenant à M. Ch. L... et dont la vente aura lieu en son hôtel*, Paris, s. n., 1896, 79 p.

⁵²⁴ *Catalogue d'un riche mobilier, tableaux modernes [...], meubles d'art par Dasson, Barbedienne, Roudillon, etc. [...], le tout appartenant à M. Ch. L... et dont la vente aura lieu en son hôtel*, Paris, s. n., 1896, 79 p.

⁵²⁵ *Catalogue d'un mobilier artistique [...] appartenant à M^{me} Alice R****, Hôtel Drouot, Paris, s. n., 1883, p. 15.

d'une « tenture de chambre » et d'une « tablette de cheminée de même étoffe ». Mais ébénisterie et tapisserie restent indissociables, comme lors d'une vente en 1893, où au numéro 118 était proposé un « lit en bois sculpté et doré avec chevet à mascaron, fleurs et rinceaux Louis XV, pourtour à godrons, pieds carrés à feuillages ; il est garni en soie crème imprimé (sommier, matelas, traversin, oreiller), de chez Roudillon. Socle en moquette, ciel de lit soie bleue » et au numéro 170 un « canapé carré recouvert en étoffe brochée à bouquets sur fond crème, extérieur en peluche, franges à grilles. De chez Roudillon⁵²⁶ ».

L'un des catalogues étudiés porte des mentions manuscrites donnant des indications sur les prix auxquels certains objets ont été acquis⁵²⁷. Lors de cette vente, quatre meubles de Roudillon étaient proposés, notamment au numéro 100 un « beau buffet à crédence, de forme contournée, en marqueterie de bois de violette, richement orné de bronzes ciselés et dorés de style Louis XV. La partie supérieure ouvre à deux portes vitrées, à moulures transversales en bronze doré et étagères sur les côtés ; le bas est à quatre vantaux pleins. Travail de la *Maison Roudillon*. » L'inscription manuscrite à côté, « 1620 Delamarre », nous apprend donc que ce buffet a été vendu à un prix très élevé, - il s'agit d'un des meubles les plus chers du catalogue -, à un dénommé Delamarre. Les numéros suivants, deux meubles à hauteur d'appui (101 et 102), partent chacun à 600 fr., et une « grande table en marqueterie de bois de violette, sur quatre pieds à ornements, chutes et sabots en bronze ciselé et doré ; dessus en soie brochée recouvert d'une glace ; les extrémités sont à rallonges. Style Louis XV. Travail de la *Maison Roudillon* » (103) part à 560 fr.

Outre les précieux renseignements sur la diversité des productions de la maison Roudillon, l'analyse rapide de ces catalogues de vente nous permet également d'établir que, encore au début du XX^e siècle, ses meubles étaient toujours recherchés et achetés par la clientèle. Le nom Roudillon était assez connu pour être mentionné par les commissaires-priseurs, et évoquait un certain luxe et une qualité de production, sans doute capables d'attirer les foules aux ventes aux enchères.

La clientèle de la maison n'est pas connue mais il paraît probable qu'après le rachat de la maison Ringuet-Leprince en 1851, Eugène Roudillon la récupère. L'une des premières mentions de la maison Roudillon dans les recherches sur les arts décoratifs du XIX^e siècle date de 1961, dans un article sur le Second Empire, « Le Louis XVI qu'aimait Eugénie⁵²⁸ ». L'auteur, Hélène Demoriane,

⁵²⁶ *Riche mobilier, tableaux modernes et anciens*, Hôtel Drouot, Paris, s. n., 1893, 32 p.

⁵²⁷ *Catalogues des tableaux anciens et modernes [...], meubles de style, provenant de la succession de M. Delahante*, Hôtel Drouot, Paris, s. n., 1905, 36 p.

⁵²⁸ Hélène Demoriane, « Le Louis XVI qu'aimait Eugénie », pp. 77-85, dans *Connaissance des arts*, octobre 1961, n° 166.

mentionne les maisons Ringuet-Leprince et Roudillon parmi les principaux fournisseurs du Garde-Meuble impérial ; pourtant, lors de nos recherches, nous n'avons jamais pu retrouver de commandes passées à ces deux tapissiers-ébénistes dans les archives de cette administration (série O⁵ des Archives nationales de Pierrefitte-sur-Seine). Mais dans la mesure où Gustave de Rothschild (1829-1911) fait appel à lui pour des travaux de tapisserie dans ses demeures de Chantilly et de l'avenue de Marigny, tout comme le baron et la baronne Nathaniel Anselme de Rothschild (1803-1874) qui lui achètent une « table Henri II » et un « cadre Louis XVI⁵²⁹ », il est possible que la clientèle de Roudillon évoluait dans les mêmes cercles sociaux.

Nous savons également que Roudillon ne travaillait pas que pour des particuliers. En février 1882, se tient en effet l'Exposition des aquarellistes dans la galerie de Georges Petit, évènement relaté dans le périodique *La comédie humaine* :

Le succès de l'Exposition des Aquarellistes dans la galerie Georges Petit, rue de Sèze, a dépassé tout ce qu'on peut imaginer. Il y avait à l'inauguration ce qu'on appelle tout Paris ; on faisait queue à l'entrée ; on se bousculait à l'intérieur ; c'était une véritable cohue du monde artistique et élégant. [...]

A dix heures la foule était telle dans la galerie qu'il devenait impossible d'approcher des aquarelles ; on était porté par le flot. M. Georges Petit, qui faisait les honneurs de ses salons, a été complimenté par tout le monde ; la vaste salle, éclairée par quarante lustres, avait un aspect féérique. C'est M. Bon, architecte, qui a fait les plans de cette magnifique construction et la décoration en a été confiée à la maison Roudillon et Renault. L'effet, à la lumière, a dépassé tout ce qu'on attendait ; la galerie de M. Georges Petit est une des curiosités de Paris⁵³⁰.

Malheureusement, nous n'avons pu retrouver le décor créé par Roudillon et Renault, d'autant plus que celui-ci a pu avoir été conçu de manière éphémère. Afin de répondre à ces nombreuses demandes, Roudillon s'était entouré d'un certain nombre de collaborateurs, et faisait régulièrement appel à des artistes afin de concevoir ou exécuter certains meubles. Nous savons qu'il employait au moins un contremaître, un certain Vincent Villain qui, à l'Exposition universelle de 1855, reçoit une médaille de deuxième classe dans la catégorie des « coopérateurs ». Le rapport du Jury international le signale ainsi : « contre-maître ébéniste M. Roudillon, ancienne maison Ringuet-le-Prince [*sic*], est particulièrement cité pour son dévouement et son intelligence dans la

⁵²⁹ *Op. cit.*, Camille Mestdagh, 2010, p. 102.

⁵³⁰ *La comédie humaine*, 2^e année, n° 9, 18 février 1882.

conduite des ouvriers placés sous sa direction⁵³¹ ». À l'Exposition universelle de 1867, deux de ses collaborateurs sont également récompensés, chacun d'une médaille de bronze dans la catégorie des « coopérateurs » : Jean Pelletier, dessinateur, ainsi qu'un dénommé Polish, pour des peintures et des tapisseries⁵³². À l'Exposition universelle de Vienne en 1873, Niviller, « dessinateur de la maison Roudillon, à Paris⁵³³ » obtient une médaille de coopération. Celui-ci avait auparavant travaillé pour Alexandre-Georges Fourdinois, puisque sous l'égide de cette maison il reçoit une médaille de coopérateur aux Expositions de 1855 et 1867.

Villain, Pelletier, Polish et Niviller travaillaient probablement à demeure auprès d'Eugène Roudillon, mais ce dernier s'associait également à des artistes de manière plus ponctuelle afin de réaliser ses meubles d'exposition. En 1855, l'ensemble sculpté qu'il présente, comprenant cheminée et lambris, a en effet été exécuté d'après les dessins de Jules Diéterle⁵³⁴ (1811-1889), un peintre décorateur ayant notamment travaillé aux décors de la Galerie d'Apollon du Louvre. Il fut ensuite nommé chef des peintures de la manufacture de Sèvres en 1846. Promu officier de la Légion d'honneur en 1867, il est ensuite nommé Administrateur de la Manufacture nationale de Beauvais en 1876, puis président de l'UCAD⁵³⁵. Jules Diéterle était d'ailleurs membre du jury de la classe XXIV à cette même exposition de 1855⁵³⁶, à laquelle la cheminée d'Eugène Roudillon obtient (étonnamment ?) une médaille de première classe. En 1867, c'est à Pierre-Victor Galland (1822-1892) que Roudillon fait appel pour les modèles de plaques d'ivoire d'un meuble qu'il présente à l'Exposition universelle⁵³⁷, un peintre-décorateur et ornemaniste formé sous la direction d'Henri Labrouste. D'après l'introduction du catalogue de la vente de sa collection en 1894, Galland a œuvré dans les plus grandes capitales, Madrid, Londres, Stuttgart, Vienne et New York, et à Paris à l'église Saint-Eustache, au Panthéon, à l'Hôtel de Ville, à l'Élysée et à la Sorbonne⁵³⁸. De

⁵³¹ S.A.I. Le Prince Napoléon (dir.), *Exposition universelle de 1855, Rapports du jury mixte international*, Paris, Imprimerie impériale, 1856, vol. II, p. 490.

⁵³² *Exposition universelle de 1867 à Paris, Catalogue officiel des exposants récompensés par le jury international*, Paris, E. Dentu, 1867, p. 10.

⁵³³ *Exposition universelle de Vienne en 1873, France. Commission supérieure, rapports*, tome I, Paris, Imprimerie nationale, 1875, p. CXI.

⁵³⁴ *Op. cit.*, S.A.I. Le Prince Napoléon (dir.), 1856, p. 455.

⁵³⁵ *Les Diéterle, une famille d'artistes*, exposition présentée au musée des Terre-Neuvas de Fécamp d'avril à novembre 1999. Fécamp, s. n., 1999.

⁵³⁶ *Op. cit.*, S.A.I. Le Prince Napoléon (dir.), 1856, p. 449.

⁵³⁷ Jules Mesnard, Francis Aubert, *Les merveilles de l'Exposition universelle de 1867, Tome I, Paris*, Jules Mesnard, 1869, p. 58.

⁵³⁸ *Exposition de P.-V. Galland, peintures, compositions décoratives, études et dessins exposés au Musée des Arts décoratifs du 26 mars au 15 avril 1894*. Paris, s.n., 1894, 93 p.

très nombreux dessins préparatoires et d'ornements sont conservés au MAD, et peut-être certains d'entre eux se rapportent-ils au projet qu'il vend à Eugène Roudillon. Nous savons également que ces dessins ont été transposés dans l'ivoire par Pierre-Adolphe Varin⁵³⁹ (1821-1897), graveur au burin et à l'eau-forte. Son œuvre gravé a été prolifique et il participa à de nombreuses reprises aux Salons et il fait l'objet d'une notice biographique dans le *Dictionnaire Véron*⁵⁴⁰.

Eugène Roudillon sut donc s'entourer d'artistes de talent et renommés dans le domaine des arts décoratifs. Avec l'appui de ses ateliers, il était en capacité de fournir sa clientèle en meubles luxueux et élégants. Sa participation à trois des grandes Expositions universelles du deuxième tiers du XIX^e siècle a été sans doute un moteur important dans sa carrière et dans l'épanouissement de sa maison.

c. Des participations remarquées aux expositions universelles

• *L'Exposition universelle de 1855 : des débuts fulgurants*

Tous les acteurs de notre étude se trouvent finalement réunis à l'Exposition universelle de 1855, puisqu'elle accueille comme participants Auguste-Émile Ringuet-Leprince, Léon Marcotte et Eugène Roudillon. Sa première participation est très remarquée et le place d'emblée aux côtés des grands ébénistes du XIX^e siècle. Il concourt au sein de la classe XXIV, INDUSTRIES QUI EMBRASSENT L'AMEUBLEMENT ET LA DÉCORATION, et est récompensé d'une médaille de première classe. Tous les rapports s'accordent sur la réussite de l'exposition de Roudillon, qui avait spécialement fait exécuter une cheminée et des panneaux sculptés de style Louis XIV, d'après les dessins de Jules Diéterle.

Des critiques sont émises à l'encontre des tapissiers : il leur est reproché de prendre une place de plus en plus importante dans l'exécution de la décoration intérieure. « Ce n'est plus le sculpteur qui se charge de l'ornementation du foyer, c'est le tapissier. Les vastes cheminées et la décoration monumentale qu'elles entraînent, à l'exception de quelques somptueuses demeures, ne conviennent plus qu'à nos théâtres, à nos cercles, à nos débarcadères⁵⁴¹ ». Ce sont probablement les tapissiers qui, comme Roudillon, présentent des articles relevant de l'ébénisterie et de la sculpture qui fait dire à Arnoux cette remarque. Dans son entretien de 1882, plusieurs décennies plus tard,

⁵³⁹ *Gazette des Beaux-Arts*, tome vingt-quatrième, Paris, Clave, 1868, p. 41.

⁵⁴⁰ *Op. cit.*, Théodore Véron, 1877, pp. 419-422.

⁵⁴¹ J.-J. Arnoux (dir.), *Le travail universel, Revue complète des œuvres de l'art et de l'industrie exposées à Paris en 1855*, Tome II, Paris, Aux bureaux de la patrie, 1856, p. 443.

Roudillon annonce avoir plusieurs spécialités et explique les différences entre les travaux d'ébénisterie et de tapisserie. Puis il conclut, implacable : « Le tapissier devrait, pour arriver à un bon résultat, savoir dessiner l'ameublement tout entier, sièges, tentures, meubles et soieries. Mais il me semble difficile de faire apprendre à un élève l'ébénisterie et la tapisserie. Impossible, selon moi, de réunir ces deux spécialités⁵⁴² » (annexes, p. 141). C'est pourtant ce qu'il fit en 1855, en présentant une cheminée dans le style Louis XIV au sein d'un ensemble de panneaux sculptés conçus pour s'harmoniser tout en mettant l'ensemble en valeur. Des morceaux de tapisserie des Gobelins devaient accompagner l'ensemble mais n'ont pu être terminés dans les temps et ont donc été remplacés par des panneaux peints, de même que le chandelier, qui n'a pu être fondu, a été remplacé par une « maquette ». Charles Robin nous livre une description très complète et très élogieuse de cette cheminée :

De M. Tahan nous pouvons passer, sans sortir du domaine de l'art pur, à M. Roudillon, qui a exposé une cheminée dans le genre de Lepautre, que l'on peut à juste titre considérer comme l'une des plus heureuses productions de l'ébénisterie française. Ce meuble, élégant de proportions, très-bien conçu d'ensemble et d'ornementation, est décoré de peintures qui s'allient parfaitement au caractère général. Il est impossible de trouver plus d'ensemble dans les sculptures, plus de finesse d'exécution dans les détails. La frise, surtout, dans laquelle est placé le cadran, est un morceau remarquable qui a attiré l'attention des artistes et a été jugée comme un des types les plus complets de la sculpture d'art.

Successeur de M. Ringuet-Leprince, M. Roudillon, qui n'avait encore figuré à aucune exposition, a tenu à l'honneur de soutenir dignement la vieille réputation de l'importante maison qu'il dirige; il a fait plus : il s'est placé dès le début à un rang où peu de maisons peuvent atteindre. Par son exposition, on est à même de juger la manière large dont il entend la décoration des appartements.

M. Roudillon a choisi le style Louis XIV, qui donnait jadis un caractère si grandissement remarquable aux palais et aux grands hôtels. Sa cheminée en bois de chêne poli est très riche, et cependant l'on peut distinguer l'architecture, qui est trop souvent sacrifiée par nos fabricants modernes. Le candélabre placé sur la tête des enfants est fait seulement comme maquette, le temps ayant probablement manqué pour terminer l'exécution en bronze. Le cadran en émail de Sèvres représente le Jour et la Nuit, et les deux peintures dans les panneaux latéraux complètent la décoration. Elles peuvent être remplacées par des tapisseries.

Ce meuble, vraiment magistral est conçu et exécuté dans des proportions d'une belle harmonie. Rien ne choque, rien ne vient altérer l'impression que

⁵⁴² Antonin Proust (dir.), *Commission d'enquête sur la situation des ouvriers et des industries d'art instituée par décret en date du 24 décembre 1881*, Paris, A. Quantin, Imprimeur de la Chambre des Députés, 1884, p. 186.

cause la vue de cette belle œuvre d'art, une des plus remarquables que nous ayons vues depuis longtemps⁵⁴³.

Cette description peut être mise en parallèle de celle fournie par Arnoux :

C'est la première fois que M. Roudillon expose, et tout de suite il a pris le premier rang parmi les grands décorateurs. Sa cheminée en bois de chêne [*sic*] poli (merrain du Nord), les encadremens [*sic*] et panneaux qui l'accompagnent sont d'un beau caractère et d'une magistrale exécution.

Le choix du style Louis XIV donne, il est vrai, à sa cheminée, l'air d'un pastiche bien compris des belles compositions de Lepautre. Il est impossible en la voyant de ne pas songer à Versailles et aux plus splendides hôtels qui datent du grand siècle ; mais n'est-ce pas faire preuve de goût et d'intelligence que de choisir ses inspirations parmi les beaux modèles d'une époque justement admirée ?

Le style Louis XIV convient bien d'ailleurs aux intérieurs princiers, élégans [*sic*], un peu emphatiques, il se marie admirablement aux riches tentures, aux somptueux damas. Si la cheminée de M. Roudillon était accompagnée des belles tapisseries des Gobelins qui doivent remplacer dans les panneaux des côtés les mauvais dessins qu'on y a provisoirement mis, elle gagnerait beaucoup, et rendrait son effet. L'encadrement de la glace, surmonté d'un fronton élégant qu'accompagnent de gracieuses figures d'enfants [*sic*], le médaillon entouré de feuilles de lauriers, relié par une guirlande de fleurs et de fruits aux pilastres des côtés, sont d'un bon style et d'une parfaite exécution. Le corps de la cheminée est sévère, quoique l'ouverture du foyer soit peu en rapport avec les autres dimensions. Sur le devant, un cartouche bien compris renferme un grand cadran en émail bleu de Sèvres ; des faunes enfants [*sic*] placés sur les côtés, et soutenant des candélabres, représentent sans doute le jour et la nuit, une guirlande de fleurs et de fruits sert à marier leur ligne et leurs mouvemens [*sic*] ; les angles extérieurs se terminent par des têtes de lion.

Cette cheminée nous est connue par une gravure contenue dans l'ouvrage de Charles Robin (fig. 118) et répond tout à fait aux descriptions qui en ont été faites. Il est également intéressant de mettre en parallèle cette remarque d'Arnoux, « Ce qui distingue surtout l'œuvre de M. Roudillon, c'est le calme et le beau caractère historique. Quoiqu'elle paraisse et qu'elle soit en effet moins originale que celle de M. Fourdinois, je la préfère cependant, car elle a plus d'unité, de grandeur et de simplicité⁵⁴⁴ », avec ce que disait Chaulnes lors de l'Exposition universelle de Vienne de 1873. Les deux auteurs prêtent à Roudillon une forme de tempérance et de calme dans le dessin et l'exécution

⁵⁴³ Charles Robin, *Histoire illustrée de l'Exposition Universelle par catégories d'industries avec notices sur les exposants*, Paris, Furne, 1855, pp. 149-151.

⁵⁴⁴ *Op. cit.*, J.-J. Arnoux, 1856, p. 443.

de ses meubles. Les cheminées de Roudillon et de Fourdinois⁵⁴⁵, qui obtient la grande médaille d'honneur, paraissent avoir les deux rivales de l'Exposition. Édouard Georges, dans la *Revue de l'exposition universelle*, passe ainsi en revue toutes les cheminées présentées en 1855. Après avoir souligné les principaux inconvénients des cheminées et rappelé les principaux procédés pour les contrer, il « [place] en première ligne la cheminée de M. Fourdinois, une des pièces les plus importantes de l'Exposition, au moins quant au prix⁵⁴⁶ ». Son prix est en effet de 45 000 francs, et Georges est très critique dans sa description et émet de sérieuses réserves sur cette cheminée de Fourdinois. Georges est beaucoup plus enthousiasmé par la cheminée de Roudillon : « La grande cheminée en chêne sculpté, style Louis XIV, exposée par M. Roudillon, est d'un goût sévère et sobre d'ornements, ce qui est une grande qualité, à nos yeux. [...] Le prix est de vingt-cinq mille francs⁵⁴⁷ ».

Ce prix certes élevé ne dissuade néanmoins pas un acheteur de s'offrir cette cheminée. Un contentieux entre la Manufacture impériale de Sèvres et Roudillon nous renseigne en effet sur le devenir de cette cheminée, et plus particulièrement du médaillon émaillé orné d'allégories du Jour et de la Nuit. Prévenu une première fois le 11 mai 1861, le 17 décembre 1862, « le S^r Roudillon a été condamné à payer à la Liste Civile 2,500^f pour prix d'une plaque en émail, qui lui avait été confiée en 1855 par la Manufacture Impériale de Sèvres⁵⁴⁸ ». La plaque lui avait en effet été laissée à titre de prêt, mais la cheminée ayant été acquise par Basile Parent (1807-1866), ingénieur et banquier belge, pour son hôtel particulier du 12, place Vendôme, celle-ci ne put jamais être rendue, comme nous l'apprend une lettre de Roudillon du 8 juillet 1861. Le 10 août, c'est J. Cotinot, « employé chargé du service » de la maison Roudillon qui, en raison de l'absence de son directeur, répond à l'administration de la Liste civile : « En réponse à votre dernière lettre, j'ai l'honneur de vous informer que M^r Parent a décidé que l'on vous rendrait le cadran. Seulement, il vous saurait un gré infini de le lui laisser encore un peu de temps afin que la cheminée reste incomplète le moins longtemps possible. Du reste, je pense que vous aurez reçu une autre lettre relative à sa demande ». Cette cheminée est toujours en place aujourd'hui, dans l'un des salons de réception de la maison Chaumet (fig. 119). Notons que le médaillon central est resté vide. L'ensemble des sculptures de la

⁵⁴⁵ La cheminée est reproduite dans : J.-B. Waring, *Masterpieces, Industrial Art & Sculpture. International Exhibition, 1862, London*. Londres, Day & son, 1863, vol. II, pl. 47.

⁵⁴⁶ Édouard Georges, *Revue de l'exposition universelle*, deuxième série, Paris, Ferdinand Sartorius, 1856, p. 308.

⁵⁴⁷ *Ibid.*, p. 310.

⁵⁴⁸ A. N. Pierrefitte-sur-Seine, F²¹682, Administration des Beaux-Arts, Manufacture de Sèvres, Paiement par Roudillon, tapissier ébéniste, d'une plaque en émail qui lui avait été confiée en 1855 pour l'exécution d'une cheminée dans laquelle le cadran en émail a été enchâssé, 1856-1863.

cheminée et des boiseries a été entièrement redécoré récemment et le chêne ciré et poli a été intégralement recouvert de peinture bleue qui, — curieux clin d’œil —, rappelle le bleu emblématique de la manufacture de Sèvres. L’étude de cette cheminée confirme tout à fait les propos tenus par les critiques à son propos ; celle-ci a généré une littérature assez fournie à son sujet, ce qui témoigne bien du succès qu’elle a mérité : « Continuant les affaires de la maison Ringuet-Leprince, à l’époque du grand concours de 1855, M. ROUDILLON n’avait pas voulu être inférieur à son prédécesseur, honorablement connu par ses succès, surtout à l’Exposition du Palais de Cristal. Il avait présenté une grande cheminée et des panneaux en chêne sculpté (style Louis XIV), supérieurement exécutés, réunissant la richesse et la distinction, dignes en un mot de M. Diéterle, qui avait fourni les dessins de cette superbe décoration d’appartement, dont les peintures devaient être reproduites en tapisseries des Gobelins ou de Beauvais⁵⁴⁹ ».

Par ailleurs, déjà aux Expositions des produits de l’industrie, les rapporteurs s’élèvent contre les meubles d’exposition, trop riches et trop éloignés des préoccupations quotidiennes. En 1855, cette critique prend une tournure légèrement différente puisqu’il n’est plus reproché aux industriels d’exposer des produits hors de leurs compétences, mais de creuser le fossé entre les productions de luxe et les productions courantes : « L’Exposition universelle trahit bien évidemment les deux tendances que nous venons de constater. A côté des cheminées aux formes monumentales, aux grandes sculptures, viennent se placer les foyers coquets, aux dimensions exigües, aux fins ornements fouillés avec amour. Aux premières appartiennent les remarquables productions de MM. Roudillon et Fourdinois⁵⁵⁰ ». Il est ici directement fait allusion à la cheminée, mais nous savons que Roudillon présentait également « des meubles de fabrication courante [qui] prouvaient aussi l’habileté de M. Roudillon⁵⁵¹ ». Le catalogue officiel mentionne également, outre la cheminée, une « console sculptée et peinte, [une] commode et [des] cabinets bois noir et bronze doré⁵⁵² ». De nombreux auteurs s’accordent sur une commode : « M. Roudillon a aussi exposé, pour donner une idée de sa fabrication journalière, des meubles pris dans ses magasins, et qui n’étaient pas faits en vue de l’Exposition. Parmi ces meubles, nous avons particulièrement distingué une commode Louis XVI, en bois de rose, avec baguettes en bronze doré. Ce meuble est de très-bon goût. Il serait

⁵⁴⁹ Léon Brisse, *Album de l’Exposition universelle dédié à S.A.I. le Prince Napoléon*, Paris, Bureau de l’abeille impériale, 1859, p. 292.

⁵⁵⁰ *Op. cit.*, J.-J. Arnoux, 1856, p. 443.

⁵⁵¹ *Op. cit.*, Léon Brisse, 1859, p. 292.

⁵⁵² *Exposition Universelle de 1855. Commission impériale, Liste générale par ordre alphabétique des exposants inscrits au catalogue officiel*, Paris, Imprimerie impériale, 1855, p. 468.

difficile de trouver une composition plus simple et plus heureuse⁵⁵³ ». Un autre auteur remarque également cette commode : « À côté se trouvent d'autres meubles de sa fabrication ordinaire, qui contribuent à lui donner une place distinguée parmi ses confrères ; je citerai particulièrement une commode en bois de rose et palissandre avec moulures dorées unies, style Louis XVI, qui est d'un goût exquis⁵⁵⁴ ».

Eugène Roudillon poursuit à l'Exposition universelle de 1855 les efforts de Ringuet-Leprince afin de maintenir la maison dont il est le directeur à la tête de l'industrie de l'ameublement et de la décoration. Cette exposition marque donc les débuts fulgurants de la maison Roudillon qui est extrêmement remarquée à cette exposition, et qui connaît un succès tout à fait comparable à l'Exposition universelle de 1867.

• *L'Exposition universelle de Paris, 1867 : la confirmation sur la scène parisienne*

Cette Exposition universelle est la deuxième à être organisée sur le sol français. Elle se tient sur le Champ-de-Mars entre le 1^{er} avril et le 30 novembre 1867. Une légère modification dans l'organisation des classes et des sections vise à rassembler les traditionnelles classes XIV, « Meubles de luxe », et XV, « Ouvrages du tapissier et du décorateur ». C'est dorénavant au sein du troisième groupe et sous la dénomination OBJETS DESTINÉS À L'HABITATION que concourront les ébénistes et les tapissiers⁵⁵⁵. Le comité de l'organisation de l'Exposition cherche peut-être à réconcilier ces deux industries, qui paraissent se livrer, sous la plume d'Auguste Luchet, à un combat terrible : « L'ébéniste ne saurait consentir à la qualité des meubles que le tapissier livre, comme, de même et dédaigneusement, celui-ci refuse à l'autre de se connaître en rideaux. J'avoue que, sous certaines réserves, je pencherais vers l'option solide du premier. Il me semble, en effet, plus facile de couvrir un fauteuil que de le construire [...]. Le tapissier procède beaucoup de son verbe ; il aime démesurément à tapisser. Il se plaît en de longs et larges développements de tissus. Ses mémoires se dévident et s'emmêlent dans des métrages infinis. Volontiers il cacherait le bois⁵⁵⁶ ». Il y a pourtant des décorateurs qui réunissent les deux professions, comme Roudillon,

⁵⁵³ *Op. cit.*, Charles Robin, 1855, p. 151.

⁵⁵⁴ M. Tresca (dir.), *Visite à l'exposition universelle de Paris, en 1855*, Paris, Librairie de L. Hachette et C^{ie}, 1855, p. 724.

⁵⁵⁵ *Le Siècle*, 9 septembre 1866.

⁵⁵⁶ Auguste Luchet, *L'art industriel à l'Exposition universelle de 1867*, Bruxelles, A. Lacroix, Verbœckhoven & C^e, 1868, p. 135.

dont la spécialité première est la tapisserie d'ameublement. Le quotidien *Le Siècle* annonce ainsi que « de tous les tapissiers faisant l'ébénisterie, et vise versà, M. Roudillon, de la rue Caumartin, apparaît ici le plus splendide⁵⁵⁷ ». Les différentes descriptions témoignent en effet de l'importance du textile à son exposition. Roudillon présentait plusieurs éléments d'ameublement pour lesquels le travail de garniture est extrêmement remarqué, notamment un canapé de style Louis XVI, que la délégation lyonnaise nous décrit avec précision : « À côté de ce magnifique objet d'art se trouve un panneau de satin brodé à la main, dessin du style Louis XVI, qui s'harmonise avec deux canapés dont l'un est en bois doré, et couvert de satin brodé, et l'autre bois noir et or couvert de satin uni mode. On ne pouvait apporter plus de soin pour la garniture de ces meubles⁵⁵⁸ ». Il exposait également un lit de style Renaissance, « Henri II », entièrement garni de velours « rouge de Chine, en satin et application de soie et broderies⁵⁵⁹ », cité comme un « lit à dais tout en étoffe, tel qu'il n'est permis qu'aux évêques ou aux empereurs d'en avoir⁵⁶⁰ ». Le journaliste du *Siècle* parle, lui, d'un lit « Louis XI », et est très élogieux : « C'est un chef-d'œuvre d'application de velours soie soutache d'un filet or sur satin cramoisi antique. Ce lit est tout garni ; la courte-point ainsi que les coussins sont d'une exécution digne d'éloges. Les embrasses en soie cramoisie sont semées de velours soie chenillé⁵⁶¹ ».

Roudillon présente également « un meuble comme les imaginait Jean Goujon, portant ivoires et bronzes antiques, une table boullée à dessus en pierre d'Italie, et surtout un paravent chinois à panneaux de glaces et soies brodées, avec monture parisienne en bronze⁵⁶² ». Comme le lit, ce paravent semble avoir remporté tous les suffrages. Jules Mesnard et Francis Aubert s'exclament ainsi : « Quoi de plus élégant que ce paravent à quatre feuilles, avec glaces et soies brodées, dont la monture est en bronze doré style chinois !⁵⁶³ » Roudillon fait donc véritablement office de tapissier qu'il allie à la fonction d'ébéniste. Même la décoration de son stand, qui paraît avoir fait l'objet d'un travail de mise en scène spécifique, presque théâtrale, fait appel aux talents de tapissier de Roudillon. En effet, « de vastes plis en tapisserie, [qui fermaient] les baies de ce

⁵⁵⁷ *Le Siècle*, 4 mai 1867.

⁵⁵⁸ *Exposition universelle de 1867, Rapports des délégués lyonnais publiés par la délégation avec le concours de la Commission ouvrière*, Lyon, Association typographique lyonnaise, 1868, p. 41.

⁵⁵⁹ Jules Mesnard, Francis Aubert, *Les merveilles de l'Exposition universelle de 1867, Tome I, Paris*, Jules Mesnard, 1869, p. 58.

⁵⁶⁰ *Op. cit.*, Auguste Luchet, 1868, p. 140.

⁵⁶¹ *Le Siècle*, 4 mai 1867.

⁵⁶² *Op. cit.*, Auguste Luchet, 1868, p. 140.

⁵⁶³ *Op. cit.*, Jules Mesnard, Francis Aubert, 1869, p. 58.

reposoir du luxe⁵⁶⁴ » et devaient former de grands rideaux sont décrits par Auguste Luchet. Le numéro de la Gazette des Beaux-Arts paru à l'occasion de l'Exposition rappelle d'ailleurs, à propos du stand de Roudillon, que « C'est ainsi que nous aurions voulu que fussent groupés la plupart des meubles dont nous venons de parler : placés dans un centre qui ressemble à un appartement véritable, ils eussent pris une portée et un charme bien différents⁵⁶⁵ ».

En ce qui concerne l'ébénisterie proprement dite, les fabricants présentent surtout des meubles massifs en bois sculpté de style Renaissance, telles les œuvres d'Henri-Auguste Fourdinois ou de la maison Krieger⁵⁶⁶. Hippolyte Gautier y voit un lien avec « le beau meuble de la collection Sauvageot au musée de Cluny [qui] a été pour beaucoup dans ce caprice. De tous côtés on a voulu de ces bahuts à colonnettes d'ébène, à incrustations de marbres, de mosaïques et d'ivoire, à compartiments secrets, ouvragés à l'infini, cachettes mystérieuses qui ont pour les dames d'irrésistibles séductions⁵⁶⁷ ». En cela, la maison Roudillon s'inscrit totalement dans les grandes tendances de cette exposition, puisqu'elle présente deux grands meubles de style néo-Renaissance. Le premier nous est connu par une gravure publiée dans l'ouvrage de Mesnard et Aubert (fig. 120), qu'ils décrivent ainsi : « Le cabinet Renaissance, destiné à servir de coffre à bijoux et que nous avons reproduit, est certainement le plus remarquable morceau de ce superbe ensemble. Il est en magnifique ébène poli et orné de colonnettes en jaspe sanguin montées sur des bronzes ciselés de la plus grande finesse. Les plaques d'ivoire gravé qui ornent les panneaux sont une heureuse idée : les élégants dessins qui les couvrent, dus à l'habile crayon de M. Galland, viennent rompre la sérieuse composition de ce meuble. Le fronton est surmonté d'une statuette fort élégante et qui rappelle bien le style général ; ainsi que les ivoires elle en indique la destination. Somme toute, ce meuble est parfaitement réussi et on y voit les traces d'une grande recherche ; il fait le plus grand honneur à M. Roudillon, qui d'ailleurs, par l'aspect général de son exposition, indique la volonté bien marquée de toujours associer le goût à la pureté d'exécution⁵⁶⁸ ». Il s'agissait d'un meuble extrêmement précieux, tout d'abord par son dessin ayant nécessité le secours d'un artiste, Pierre-Victor Galland, pour le dessin des trois plaques d'ivoire, dont les sujets principaux étaient des allégories et des

⁵⁶⁴ *Op. cit.*, Auguste Luchet, 1868, p. 140.

⁵⁶⁵ *Gazette des Beaux-Arts*, tome vingt-quatrième, Paris, Clave, 1868, p. 40.

⁵⁶⁶ *Op. cit.*, Camille Mestdagh, 2010, p. 138.

⁵⁶⁷ Hippolyte Gautier (dir.), *Les curiosités de l'Exposition universelle de 1867*, Paris, Ch. Delagrave et Cie, 1867, p. 88.

⁵⁶⁸ *Op. cit.*, Jules Mesnard, Francis Aubert, 1869, p. 58.

figures féminines génériques, à savoir la Fortune, des Nymphes et des « Amours dans des guirlandes⁵⁶⁹ ». Les matériaux employés, de même, étaient très précieux et témoignent du goût pour la polychromie et pour la diversité des matériaux (jaspe, bronze, ivoire, ébène...), qui sont caractéristiques de ces grands meubles de la seconde moitié du XIX^e siècle. Les techniques employées dans la fabrication des ivoires employés dans le mobilier connaissent d'ailleurs de grands progrès. Léon-Joseph-Thomas Alessandri présente par exemple à cette même exposition de 1867 une vitrine ornée de sculptures et bas-reliefs en ivoire réalisés grâce à une machine à dérouler l'ivoire, de son invention, brevetée en 1844⁵⁷⁰. De nombreux matériaux étaient employés afin de créer une polychromie, souvent motivée par l'inspiration des meubles italiens de la Renaissance⁵⁷¹ : marbres colorés, ivoire, bois rares, jaspes ou lapis-lazuli... Ce meuble de Roudillon était donc regardé dans une perspective pratiquement historique, comme le révèle la *Gazette des Beaux-Arts*, puisque le journaliste dit à propos des ivoires gravés que c'est un type de décor « qui a été pratiqué aux XVI^e et XVII^e siècles, en Italie et dans les Flandres⁵⁷² ». Auguste Luchet parle d'ailleurs « d'un meuble comme les imaginait Jean Goujon⁵⁷³ ».

Ce cabinet connaît un grand succès et tous les rapporteurs et témoins de l'Exposition s'extasient sur les dessins et l'exécution des meubles de Roudillon. Hippolyte Gautier se réjouit ainsi : « Il y a dans toutes ces compositions une élégance qui s'arrête juste à temps devant les surcharges et l'outréculance du luxe⁵⁷⁴ ». Preuve de l'engouement pour ce meuble, il est proposé d'entrer dans les collections du South Kensington Museum de Londres. Une lettre du 23 août 1867 rédigée à trois mains par Lord Foley, Augustus W. Franks, et John Webb, membres du conseil du musée, propose au duc de Malborough, alors Président du conseil du musée, plusieurs œuvres qu'ils ont repérées lors de l'Exposition universelle :

My LORD DUKE,
In accordance with the request made by your Grace we have examined the various works of Art in the Paris Exhibition with the view of recommending such specimens as in our opinion should be purchased for the South Kensington Museum out of the special parliamentary grant for that purpose.
[...]

⁵⁶⁹ *Op. cit.*, Théodore Véron, 1877, p. 420.

⁵⁷⁰ *Op. cit.*, Agnès Bos, Audrey Gay-Mazuel, 2020, p. 165.

⁵⁷¹ *Ibid.*, p. 164.

⁵⁷² *Gazette des Beaux-Arts*, tome vingt-quatrième, Paris, Clave, 1868, p. 41.

⁵⁷³ *Op. cit.*, Auguste Luchet, 1868, p. 140.

⁵⁷⁴ *Op. cit.*, Hippolyte Gautier (dir.), 1867, p. 88.

The sum being limited we found two courses open to us, the one to spread the amount over as many sections as possible, so as to secure a large number of specimens individually unimportant, the other to obtain some of the higher priced specimens which would remain in the national collection as memorials of the Exhibition of 1867.

We have principally followed the latter course, as tending to score specimens not likely to be acquired at any other time. We beg therefore to recommend for purchase the following objects, in the order in which they stand, which do not exceed the limit of 5,000£ named by your grace⁵⁷⁵.

La lettre est suivie d'une liste d'objets qu'ils recommandent de faire acheter pour le South Kensington Museum. Le cabinet de Roudillon fait sans aucun doute partie des « higher priced specimens », entendus comme des objets uniques et exceptionnels, et il est proposé de l'acheter au prix de 800 £. N'ayant pu retrouver ce meuble dans les collections du Victoria and Albert Museum, il n'a sans doute pas été acquis par la commission du musée. Cette proposition d'achat confirme néanmoins la place prégnante de Paris dans l'industrie du luxe, comme l'écrit Édouard Romberg, rapporteur de la section mobilier et belge d'origine : « On copie partout les formes et les dessins de Paris, généralement, il est vrai à la façon dont on imite ses modes. [...] L'ébénisterie française conserve toute la prééminence qui lui a été reconnue sans contestation dans les épreuves antérieures⁵⁷⁶ ».

Le second meuble néo-Renaissance présenté par Roudillon en 1867 est légèrement moins célébré que le précédent, mais connaît néanmoins une destinée remarquable. Il s'agit d'une vitrine, décrite par Ménard et Aubert : « La vitrine pour objet d'art, style Henri II, est une pièce remarquable à plusieurs titres, elle est en ébène, et les côtés ainsi que les portes en acier ciselé ; c'est un véritable tour de force de fabrication, et la légèreté de formes est telle que rien ne vient masquer la vue des objets précieux que ce meuble est destiné à recevoir. L'architecture a été très-scrupuleusement observée ; la finesse, la sobriété et la sculpture donnent un grand prix à cette pièce choisie et achetée par Sa Majesté l'Empereur⁵⁷⁷ ». Dans la Gazette des Beaux-Arts, la vitrine devient « un délicieux cabinet vitré, en bois noir ; les glaces sont encadrées dans des baguettes d'acier poli, ce qui est aussi élégant que solide⁵⁷⁸ ». Cette vitrine a été acquise par le Garde-Meuble à la demande de Napoléon III et fut installée dans le Salon d'études du Prince Impérial au palais des

⁵⁷⁵ *Fifteenth Report of the Science and Art Department of the Committee of Council on Education, Presented to Both Houses of Parliament by Command of Her Majesty*, Londres, George E. Eyre and William Spottiswoode, 1868, p. 22.

⁵⁷⁶ *Exposition universelle de Paris en 1867, Documents et rapports*, Bruxelles, E. Guyot, 1868, vol. II, p. 2.

⁵⁷⁷ *Op. cit.*, Jules Mesnard, Francis Aubert, 1869, p. 58.

⁵⁷⁸ *Gazette des Beaux-Arts*, tome vingt-quatrième, Paris, Clave, 1868, p. 41.

Tuileries⁵⁷⁹. Ce meuble est aujourd'hui conservé par le Mobilier national qui l'a mis en dépôt au musée d'Orsay depuis 1983 (fig. 121).

De manière générale, Édouard Romberg conclut à une baisse du niveau de qualité dans l'industrie de l'ameublement et de la décoration. Mais selon lui, certains directeurs de maisons parviennent néanmoins à maintenir une production luxueuse, permettant à l'industrie française de conserver sa prééminence dans ces domaines : « Le goût s'amollit et les créations de l'industrie se ressentent de l'état des mœurs. Cependant il y avait des meubles d'un grand style, parmi lesquels nous citerons en première ligne ceux de MM. Grohé, Lemoine, Roudillon, Guéret frères, Deville⁵⁸⁰ ». Il place donc Eugène Roudillon au même niveau que les grands du XIX^e siècle. Seul Eugène Lacroix reproche à Roudillon son côté classique : « À côté des meubles de M. H. Lemoine, dans le grand vestibule, se trouve l'exposition de M. Roudillon, autant décorateur qu'ébéniste, apportant dans ses productions une élégance et une grâce un peu trop cherchées, un peu trop conventionnelles⁵⁸¹ ». Romberg conclut ainsi : « Par l'élégance de ses meubles et surtout de ses tentures, M. Roudillon occupait la première place ; c'est un maître en fait de goût et de distinction ; il a l'art difficile d'allier la sobriété à la richesse. Nous dirions volontiers à nos fabricants de meubles de prendre exemple sur M. Grohé, et à nos tapissiers de choisir M. Roudillon comme modèle⁵⁸² ».

- *Les Expositions internationales de Londres, 1871 et 1872 : la maison Roudillon s'exporte*

La nation britannique organise entre 1870 et 1874 une série d'expositions internationales qui se tiennent à Londres. Eugène Roudillon est au moins présent à deux d'entre elles. Le 1^{er} mars 1871, il fait partie des signataires d'une lettre adressée au ministre de l'Agriculture et du Commerce demandant que soit poursuivie la participation française à l'Exposition de Londres, malgré la défaite de la Guerre de 1870 : « Si nos armées ont été vaincues par le nombre, il faut qu'on sache bien à l'étranger que la France n'est pas abattue⁵⁸³ ». La lettre poursuit en expliquant que tout est

⁵⁷⁹ Marc Bascou (dir.), *Musée d'Orsay. Catalogue sommaire illustré des arts décoratifs*, Paris, Réunion des musées nationaux, p. 188.

⁵⁸⁰ *Exposition universelle de Paris en 1867, Documents et rapports*, Bruxelles, E. Guyot, 1868, vol. II, p. 5.

⁵⁸¹ Eugène Lacroix, *Études sur l'exposition de 1867, Annales et archives de l'industrie au XIX^e siècle*, Paris, Eugène Lacroix éditeur, 1867, p. 86.

⁵⁸² *Exposition universelle de Paris en 1867, Documents et rapports*, Bruxelles, E. Guyot, 1868, vol. II, p. 5.

⁵⁸³ *Expositions internationales, Londres 1871 : France, commissariat général*, Paris, J. Claye, 1872, pp. LXXV-LXXVI.

prêt pour l'ouverture de l'Exposition, prévue deux mois plus tard, le 1^{er} mai. Tous ces industriels expliquent en conséquence qu'ils ne veulent pas perdre d'argent et qu'ils pourront dégager d'importants bénéfices en y prenant part. De grands industriels et artistes signent cette lettre aux côtés de Roudillon, comme Barbedienne, Christofle, Guéret Frères, mais également Édouard Guichard, président de l'Union centrale des Beaux-Arts appliqués à l'industrie, et le compositeur Camille Saint-Saëns.

Eugène Roudillon est de nouveau présent à l'Exposition internationale de Londres qui se tient l'année suivante, en 1872. La composition de son stand nous est connue par une description assez sommaire rédigée par la commission française :

À côté de cet étalage d'objets si précieux et si riches, remarquons la splendide bibliothèque ou cabinet Henri II en ébène sculpté, de M. Sormani, et le meuble magnifique aux panneaux en laque de Chine, style Louis XVI qu'a composé et fabriqué M. Roudillon. M. Roudillon nous paraît soucieux de la plus stricte et de la plus historique vérité dans les productions diverses qu'il expose.

Ainsi, les panneaux en satin blanc de ce paravent qu'il a vendu à lord Dudley ont été tissés et brodés en Chine, et si, comme d'ordinaire, on y trouverait aisément à critiquer la perspective et la gradation des plans, du moins les femmes, les oiseaux, les fleurs, les bêtes fantastiques et autres qu'on y découvre et qui décorent très-chinoisement ces panneaux, sont brillants à plaisir et nuancés selon tous les tons et toutes les couleurs d'une indescriptible gamme⁵⁸⁴.

Le meuble de style Louis XVI qu'il expose, à décor de panneaux de laque, semble tout à fait correspondre au mobilier conservé, qui se caractérise en effet par une étude approfondie des œuvres néoclassiques (fig. 107 et 110). Le paravent orné de broderies chinoises sur satin a été vendu à Lord Dudley ; il s'agit à nouveau du genre de production qui semble avoir été caractéristique du travail de Roudillon, rappelant les nombreuses descriptions de ce genre retrouvées dans les catalogues de vente. Il est cependant difficile de définir si ce paravent empreint d'une esthétique sinisante réinterprétait des chinoiseries du XVIII^e siècle ou s'il était plutôt dans le goût exotique qui envahit les arts décoratifs dans ces années-là, marquées par un goût prononcé pour le japonisme. Il est en tout cas intéressant de noter que dans les deux meubles, la laque et la broderie paraissent avoir été importés directement depuis la Chine. Ils ont ensuite été manufacturés en France, probablement à Paris, puis exposés et vendus à Londres. Cette exposition témoigne à nouveau de la place première de l'industrie du luxe français, qui s'exporte partout à l'étranger. La maison Roudillon,

⁵⁸⁴ *Expositions internationales, Londres, 1872 : France, commission supérieure*, Paris, Imprimerie nationale, 1873, p. 45-46.

contrairement à d'autres, n'a pas créé de succursale à l'étranger, mais il n'est pas exclu qu'elle ait eu des clients ailleurs en Europe, voire aux États-Unis.

- *L'Exposition universelle de Vienne, 1873 : la reconnaissance des musées*

L'Exposition universelle de Vienne est la dernière grande manifestation de ce type à laquelle participe Eugène Roudillon. « Tout était de nature à décourager nos industriels⁵⁸⁵ » rappelle le rapport de la commission nationale à propos de la participation française à cette exposition. Le contexte politique, mais également la distance géographique et l'espace restreint dont la section française disposait ne l'empêche pas cependant de « maintenir son rang », comme le formule le rapport. Dans le domaine de l'ameublement et de la décoration, les industriels français sont les plus reconnus. Ainsi, les trois diplômes d'honneur, la plus haute récompense, sont obtenus par trois maisons parisiennes : Roudillon, Fourdinois et Guéret frères⁵⁸⁶.

Par ailleurs, la commission autrichienne a adopté une classification des exposants tout à fait différente. Alors qu'aux précédentes expositions universelles, chaque classe représentait une industrie bien déterminée, à Vienne en 1873 les classes étaient liées par une matière première. Les ébénistes et décorateurs concourent au sein du groupe VIII BOIS OUVRÉS, qui réunit des industries très diverses, de la charpenterie aux objets en liège en passant par le bois d'allumette. « Ce groupe, sous la dénomination de « bois ouvrés », prenait l'arbre, de quelque essence qu'il fût, à sa sortie de la forêt, et le suivait dans les transformations diverses que lui fait subir le travail de l'homme pour l'approprier à des usages infiniment variés⁵⁸⁷ ». Le système de distribution des récompenses a également été modifié dans le but de distinguer les « individus [...] pour leur mérite personnel⁵⁸⁸ ». Cela conduit à la création de différentes médailles qui ne créent aucune hiérarchie, afin de ne pas consacrer tel ou tel article ou exposant comme supérieur à un autre. Le diplôme de mérite est distribué dans le cas où « sans avoir fait faire aucun progrès à son industrie depuis la dernière exposition où il [l'exposant] a figuré, il est resté égal à lui-même » tandis que la médaille de progrès « atteste que depuis lors il a fait progresser son industrie ». Mais, ainsi que le rappelle le rapport de la commission française, « sous la pression de l'opinion publique, la Commission impériale de

⁵⁸⁵ *Exposition universelle de Vienne en 1873, France, commission supérieure, rapports*, Tome II, Paris, Imprimerie nationale, 1875, p. 425.

⁵⁸⁶ *Ibid.*, p. CX.

⁵⁸⁷ *Ibid.*, p. 416.

⁵⁸⁸ *Idem.*

Vienne dut créer le Diplôme d'honneur, récompense supérieure, destinée à signaler les mérites hors ligne et les travaux d'une valeur incontestable et incontestée⁵⁸⁹ ».

Le rapporteur de groupe VIII, Charles Rossigneux, architecte et ornemaniste, entame son analyse de la sous-section FABRICATION DES MEUBLES, ÉBÉNISTERIE en rappelant que les meubles présentés relevaient presque exclusivement de l'industrie du luxe. Il poursuit : « Nous abordons ici un domaine où notre pays est depuis longtemps en possession d'une suprématie incontestée. Aussi avons-nous dû mettre un soin tout particulier à rechercher si cette suprématie subsiste, ou si les remarquables efforts tentés depuis une vingtaine d'années par les peuples voisins l'ont fait disparaître⁵⁹⁰ ». Il continue par une suite de réflexions sur l'histoire du mobilier lui permettant de justifier la suprématie française en ce domaine, notamment grâce à l'unité de ton impulsée par les architectes. Il y avait au total cinquante-cinq exposants dans la section française des Bois ouvrés, mais ce nombre se retrouve réduit à trente-huit lors de l'examen du jury. En effet, « huit exposants ont fait défaut, onze ont été jugés dans d'autres groupes et un s'était mis hors de concours⁵⁹¹ ». Le premier exposant sur lequel Rossigneux s'arrête est Roudillon, pour lequel il signe un élogieux rapport :

Le Jury, en accordant le diplôme d'honneur à M. Roudillon, a été unanime à reconnaître la grande supériorité de ses meubles sur tous ceux de ses concurrents. Tous, sans exception, se recommandaient à son attention par la conception, le bon emploi de ses matériaux, le style bien approprié des ornements et la grande perfection de la main-d'œuvre. Une table, surtout, en bois de noyer incrusté d'étain, dans le goût du XVI^e siècle, a réuni tous les suffrages, et la ville de Hambourg en a fait l'acquisition pour son musée d'art industriel⁵⁹².

La majorité des sources semble affirmer que le maître-mot du mobilier de Roudillon était *rigueur historique*. D'après un journaliste du quotidien *Le Siècle*, Roudillon était « le classique de l'art de l'ameublement. [II] suit les voies tracées. Son goût est sévère, il reproduit volontiers les formes passées ; ses tentures sont graves, ses tapis presque sombres. La matière qu'il préfère comme bois est le vieux chêne ; il sait l'agrémenter par des incrustations à la façon des artistes de la Renaissance, sans lui faire perdre son caractère. Son exposition a quelque chose de grave et de

⁵⁸⁹ *Idem*.

⁵⁹⁰ *Ibid.*, p. 423.

⁵⁹¹ *Ibid.*, p. 425.

⁵⁹² *Ibid.*, p. 426.

haut : il paraît né pour meubler des palais⁵⁹³ ». Par ailleurs, plusieurs achats par des musées sont effectués auprès de Roudillon durant cette exposition. Ceci devient l'acte de reconnaissance ultime de l'excellence technique et stylistique pour un industriel de la seconde moitié du XIX^e siècle. Les grands musées d'arts décoratifs se forment en effet durant ces mêmes années et constituent leurs collections par des achats d'œuvres anciennes mais également auprès des fabricants contemporains. Les objets d'exposition sont de fait les meubles les plus à mêmes d'intégrer les collections de ces musées. Un article du *Figaro* nous apprend que plusieurs musées germaniques font l'acquisition d'objets exposés par Roudillon : « Les musées de Berlin, de Hambourg et de Vienne, entre autres, ont voulu acquérir des spécimens de cet art exquis, qu'il est plus facile d'admirer que d'imiter. Le dernier de ces musées a acquis une portière renaissance en velours vert rompu qui est une réminiscence d'un des plus beaux spécimens du seizième siècle, et qui montre victorieusement que M. Roudillon n'a pas restreint au meuble l'étude artistique à laquelle il s'est livré⁵⁹⁴ ».

L'article de F. Chaulnes, déjà mentionné pour évoquer le style de Roudillon, offre une description presque photographique de son stand à l'exposition (annexes, p. 146). Il présentait une grande cheminée de noyer, que Roudillon a sans doute voulue au plus proche de la vérité historique, puisqu' « il affirme, et avec raison, que du temps de Henri II le chêne n'était guère employé pour les gros meubles sans élégance, qui répondaient aux nécessités de la vie, mais que le noyer était le bois privilégié où les grands ouvriers se plaisaient à sculpter leurs fantaisies. Il revient donc au noyer, si délicat à l'œil, si heureusement éteint⁵⁹⁵ ». La cheminée était ornée dans sa partie supérieure d'un « portrait d'ancêtre », et devait avoir été conçue en parallèle d'une table d'un style probablement très similaire : « Rapprochez de cette cheminée la fine et gracieuse table, en noyer toujours, qu'expose le même artiste, et voyez, à la lueur des bûches flambantes, s'éveiller, s'allumer les pâles incrustations d'étain qui mêlent leurs feuillages ingénieux autour du plateau supérieur et le long des pieds tournants et de la galerie légère qui les relie⁵⁹⁶ ». Cette table a été achetée par le musée d'Hambourg puisque dans *Les artistes français à l'étranger*, Louis Étienne Dussieux rappelle que Roudillon « a exposé à Vienne, en 1873, une superbe table de noyer incrusté d'ivoire [*sic* : d'étain], dans le goût du XVI^e siècle, qui lui a valu le diplôme d'honneur et a été achetée par le musée

⁵⁹³ *Le Siècle*, 7 juillet 1873.

⁵⁹⁴ *Le Figaro*, 16 novembre 1873.

⁵⁹⁵ *Journal officiel de la République française*, 10 juillet 1873.

⁵⁹⁶ *Idem*.

industriel de la ville de Hambourg⁵⁹⁷ ». Roudillon présentait aussi un bahut « qui est un chef-d'œuvre. La plus grande partie du meuble est en noyer, mais les deux panneaux de devant sont en merisier. Rien de plus agréable à l'œil que les teintes rapprochées du merisier pâle et du noyer plus sombre. Puis, sur le fond clair de ses panneaux, circulent des branchages compliqués, qui sont des incrustations de bois dans le bois. Ici se montrent l'invention et l'habileté de M. Roudillon : de simples incrustations n'auraient pu donner aux yeux la vision d'un feuillage réel avec ses clartés et ses ombres, avec ses surfaces nettes et ses profondeurs vagues ; à l'incrustation, l'artiste a ajouté le relief ; tantôt que les branches sont enchâssées dans les panneaux, tantôt elles en émergent en des saillies savamment graduées ; et à quelques pas, il semble que l'on voie un coin de paysage peint avec deux couleurs par un peintre capricieux⁵⁹⁸ ». Cette armoire a probablement été acquise par l'actuel Kunstgewerbemuseum, bien que nous n'ayons pu la retrouver dans ses collections. Dans un article sur le musée des arts décoratifs de Berlin publié dans la *Revue des Arts décoratifs* de 1886, il est en effet fait mention d'un objet provenant de l'Exposition universelle de 1873 : « Dans la salle XX, meubles modernes, on voit une armoire de Roudillon (1873)⁵⁹⁹ ». Cette « armoire » est illustrée dans la deuxième livraison de *L'Art et l'Industrie de 1878* (fig. 122) : il s'agit plutôt d'une sorte de cabinet bas ouvrant à deux portes, sans doute en noyer et merisier, chaque angle marqué par une colonne cannelée à balustre, et les vantaux ornés d'un décor sculpté de vase prenant place au sein d'un édicule architecturé et entouré d'un décor d'enroulements végétaux. Comme l'avait remarqué *Le Figaro*, « la cheminée Henri II exposée par M. Roudillon, son cabinet d'ébène sculpté de la même époque, dont la riche ornementation est rehaussée de figures à la manière de Ducerceau [*sic*] et de Jean Goujon, sont de véritables travaux historiques⁶⁰⁰ ».

Roudillon fait également œuvre de tapissier quand il présente des « tentures en peluche de soie verte⁶⁰¹ » tissées dans ses ateliers. Il s'agit probablement de la portière en velours vert de style Renaissance acquise par le « musée de Vienne », sans doute le musée royal et impérial autrichien de l'art et de l'industrie, ouvert en 1864. Enfin, son exposition comprenait également un « petit meuble Louis XVI incrusté de nacre noire » et une « pendule renaissance en bois noir avec cadran en

⁵⁹⁷ Louis Étienne Dussieux, *Les artistes français à l'étranger*, troisième édition, Paris, Lecoffre Fils et Cie, 1876, p. 188.

⁵⁹⁸ *Journal officiel de la République française*, 10 juillet 1873.

⁵⁹⁹ *Revue des Arts décoratifs*, septième année, 1886-1887, Paris, Charles Delagrave, 1886, p. 150.

⁶⁰⁰ *Le Figaro*, 16 novembre 1873.

⁶⁰¹ *Journal officiel de la République française*, 10 juillet 1873.

émail⁶⁰² », que le journaliste du *Figaro* rattache à la Renaissance italienne : « Ce grand artiste industriel a montré que la renaissance italienne lui était aussi familière. L'ébène sculpté et le bronze doré de sa pendule entourent harmonieusement un beau cadran d'émail florentin⁶⁰³ ». Ces précisions historiques rigoureuses témoignent de la connaissance accrue des styles, autant sur le plan de l'évolution chronologique que géographique, ainsi que ce même journaliste l'écrit : « Le caractère particulier des meubles français, ce qui détermine leur succès, c'est le respect des styles. [...] Dans les expositions, et particulièrement à Vienne, les amateurs étrangers ont été séduits par l'intérêt historique de nos meubles neufs. Ils ont admiré cette union indissoluble de l'ébéniste, du tapissier et du décorateur, qui produit de si belles choses, et une fois de plus il a été reconnu que, si l'industrie est de tous les pays, l'art industriel est essentiellement français ».

Pour sa dernière participation à une exposition, Roudillon marque les esprits par le caractère historique de ses meubles, à tel point que sa production intéressa les musées d'arts industriels. Pratiquement oublié aujourd'hui, Roudillon a pourtant marqué les esprits de son temps, et a traversé toute l'industrie de la décoration durant la seconde moitié du XIX^e siècle. Cherchant un successeur, il s'associe dans un premier temps à Isidore Renault, mais suite au décès de celui-ci en mars 1887, c'est en Lucien Alavoine qu'il trouvera un repreneur.

4. Vers le XX^e siècle : la maison Alavoine et C^{ie}

Né à Paris le 20 mars 1858, François Paul Lucien Alavoine devient directeur de la maison Roudillon le 11 novembre 1887, date à laquelle Eugène Roudillon lui vend officiellement son fonds de commerce⁶⁰⁴. Nous ne savons pas comment Roudillon et Alavoine se sont rencontrés, ni quelle était la proximité de la relation qu'ils entretenaient. La création de la maison Alavoine et C^{ie} va néanmoins permettre à Lucien Alavoine de conserver une clientèle déjà existante et probablement fidèle à Roudillon, ainsi que des ateliers, des modèles et un réseau de fournisseurs.

L'acte de vente est passé auprès de maître Massion, notaire à Paris, et officialise la création de la nouvelle société⁶⁰⁵ (annexes, p. 202). Celle-ci a été vendue au prix de 60 000 fr. et comprend

⁶⁰² *Exposition universelle de Vienne en 1873, France, Commission supérieure, Rapports*, Paris, Imprimerie nationale, 1875, vol. IV, p. 217.

⁶⁰³ *Le Figaro*, 16 novembre 1873.

⁶⁰⁴ *Le Droit*, 1^{er} décembre 1887.

⁶⁰⁵ A. N. Paris, MC/ET/XXXIV/1441, Vente de fonds de commerce par M. Roudillon à M. Alavoine & Société « L. Alavoine & C^{ie} », 11 novembre 1887 ; Dépôt des pièces de publication, 28 décembre 1887.

un fonds social d'une valeur de 500 000 fr. auxquels Alavoine apporte 100 000 fr. Concernant les bénéfices, l'acte de société prévoit que « cinquante pour cent seront affectés aux capitaux et seront distribués entre les deux associés proportionnellement à leur capital respectif », et qu'Alavoine obtiendrait en outre quarante pour cent du reste des bénéfices après partage. Les dix pour cent restant seront prélevés « pour la participation d'un employé intéressé connu des parties » (article X). Il s'agit peut-être de Jules Verdellet, tapissier, qui est mentionné comme co-directeur aux côtés d'Alavoine en 1892. L'acte de société prévoit par ailleurs que les appointements d'Alavoine seront de 1 000 fr. par mois. Il stipule également que la vente s'accompagne de la reprise du bail du local commercial, des ateliers et des appartements situés au 9, rue Caumartin, l'adresse historique de la maison Ringuet-Leprince depuis 1839, pour un loyer annuel de 36 000 fr.

Par ailleurs, plusieurs clauses obligent Alavoine à n'exercer que le métier de tapissier-décorateur et le contraignent à se restreindre à cette activité (article V), de même que « M. Roudillon s'interdit absolument le droit de se rétablir dans le commerce de tapisserie, décoration ou ameublement et de s'intéresser directement ou indirectement à l'exploitation d'aucun commerce de cette nature » (article XI).

Lucien Alavoine devient donc le directeur de la nouvelle maison Alavoine, successeur de Roudillon. En 1893, il participe à l'Exposition Colombienne de Chicago où il présente une pièce décorée en s'inspirant de Marie-Antoinette. L'année suivante, en avril 1894, le ministre de l'Agriculture et du Commerce lui décerne la médaille de Chevalier de la Légion d'honneur. Les liens entre Alavoine et les États-Unis paraissent également avoir été importants puisque la maison participe à l'ameublement de *The Elms*, la résidence de Newport d'un riche Américain⁶⁰⁶. Cela conduit Alavoine à implanter une succursale à New York en 1893, placée sous la direction de Édouard Hitau puis de Martin Becker jusque vers 1965⁶⁰⁷. En 1909, la maison Alavoine absorbe la maison Jules Allard et Cie, qui possédait une boutique à Paris et une succursale à New York, ouverte en 1885⁶⁰⁸.

Alavoine employa plusieurs décorateurs avec qui il s'associe. En 1892, Jules Verdellet est mentionné comme l'un des « deux chefs actuels » de la maison Roudillon, lors d'une interview qu'il donne à l'auteur d'un ouvrage de décoration à destination des femmes : « Le désir de donner à nos lectrices quelques conseils autorisés nous a mis en rapport avec la Maison Roudillon, dont les

⁶⁰⁶ Mary Schoeser, Kathleen Dejardin, *French Textiles, from 1760 to the present*, Londres, Laurence King, 1991, p. 136.

⁶⁰⁷ James T. Maher, *The Twilight of Splendor: Chronicles of the Ages of American Palaces*, Boston, Little Brown, 1975, p. 57.

⁶⁰⁸ *Op. cit.*, Denise Ledoux-Lebard, 2000, p. 28.

deux chefs actuels, MM. L. Alavoine et J. Verdellet, se sont mis à notre disposition avec une rare bonne grâce⁶⁰⁹ ». Verdellet, tapissier de formation, a signé de nombreux ouvrages techniques à destination des praticiens, mais également de conseils aux décorateurs. En 1871, il publie ainsi *L'art pratique du tapissier* en six volumes et le *Manuel géométrique du tapissier* en 1877. Dans l'ouvrage de 1892, il présente un point de vue interne au métier de tapissier-décorateur à la fin du XIX^e siècle ; il offre plusieurs conseils liés au choix du décorateur, à l'ameublement des pièces en fonction de leur degré d'intimité et à la concordance entre le style et à la destination des pièces, entre autres. Il rappelle également que « le choix d'un tapissier est aussi important que le choix d'un médecin, car la santé morale dépend beaucoup du milieu dans lequel on vit ». D'autres décorateurs travailleront au sein de la maison Alavoine, comme Armand-Albert Rateau (1882-1938), qui en deviendra le directeur artistique.

À la fin du XIX^e siècle, quand Lucien Alavoine reprend la direction de la maison Roudillon, sa production se caractérise par des recherches esthétiques aux antipodes de l'Art Nouveau et reste empreinte de regards tournés vers le passé. Il réalise surtout des meubles de style, portant souvent la double estampille M^{SON} ROUDILLON ALA VOINE & C^O PARIS. Certains meubles sont très proches des modèles du XVIII^e siècle, comme un bureau plat à décor de marqueterie Boulle et de bronzes dorés, dont les figures d'espagnolettes rappellent la production de Charles Cressent (fig. 114). À l'inverse, une table console témoigne d'un travail plus personnel de réappropriation des styles, avec une forme de meuble assez originale et un grand masque féminin ailé sur le piétement. La maison Alavoine conserve une grande qualité dans l'exécution technique de ses modèles, perpétuant en cela les savoir-faire des maisons Ringuet-Leprince et Roudillon.

⁶⁰⁹ André-Valdès (pseudonyme de Madame Charles Boeswilwald), *Encyclopédie illustrée des élégances féminines, Hygiène de la beauté*, Paris, Flammarion, 1892, p. 402.

Conclusion

Cette étude monographique nous aura permis de dresser la généalogie de la maison Ringuet-Leprince. De ses origines obscures, peu d'éléments nous sont parvenus : cette maison de tapisserie aurait été fondée à la fin du XVIII^e siècle par la famille Ringuet, dont le nom lui reste associé jusqu'en 1839. Auguste-Émile Ringuet-Leprince développe la maison qui connaît sous sa direction une ascension fulgurante, travaillant à de nombreuses reprises pour le Garde-Meuble royal et élargissant sa clientèle à l'étranger. Avec son beau-frère Léon Marcotte, ils s'implantent à New York et trouvent sur place une clientèle aisée et entichée des modes françaises. En parallèle, Auguste-Émile vend en 1851 son fonds de commerce à Eugène Roudillon tout en conservant une maison de commission à Paris. Cette dernière sera réinvestie plus tard par la maison L. Marcotte de New York, et placée sous la direction du fils d'Auguste-Émile, Edmond Leprince-Ringuet. Fermée en 1911, nous avons arbitrairement choisi cette date pour clore notre étude.

La longévité de ces maisons est tout à fait notable et permet de les inscrire aux côtés des grands industriels du haut luxe parisien, telles les maisons Fourdinois, Jeanselme ou Beurdeley. L'analyse des différentes gestions commerciales et artistiques opérées par les successeurs de Ringuet-Leprince nous a permis d'établir quelques constantes, car de 1831 à 1911, nous évoquons l'histoire du mobilier sur plus de quatre-vingts ans. Outre le contexte politique, économique et social, l'étude de ces quatre maisons — Ringuet Père et fils, Ringuet-Leprince, Marcotte et Roudillon — permet d'évoquer les grandes tendances artistiques qui balaient le XIX^e siècle. De l'historicisme de la Monarchie de Juillet jusqu'à la copie plus rigoureuse des modèles anciens dans le dernier tiers du siècle, ces fabricants successifs ont su renouveler leur production tout en formulant leur propre style. L'Histoire, et le passé national notamment, sont les grandes sources d'inspiration pour les arts décoratifs, dans lesquelles les artistes sont venus puiser comme dans un répertoire infini. À ce titre, certains dessinateurs et ornemanistes, comme Michel Liénard ou Jules Diéterle, ont joué un rôle de premier plan dans la production des arts décoratifs de cette époque.

Le textile a toujours tenu une place particulière dans la production de ces maisons, dont l'histoire commence avec Julien Ringuet, tapissier, et se poursuit avec Ringuet-Leprince et Roudillon. Ces derniers possédaient des modèles de tissus et se fournissaient auprès de fabricants lyonnais. Edmond, quant à lui, fait breveter un procédé d'application mécanique de broderies qui fait sa renommée. De plus, l'ébénisterie et le travail du bronze tiennent une place importante au sein

de ces maisons. Cette diversification des spécialités est emblématique de la transformation des métiers, puisque les directeurs ont eu à cœur de fournir à leurs clients des ensembles de plus en plus complets. En cela, le tapissier-ébéniste de la première moitié du XIX^e siècle s'est mû en décorateur averti, à l'image de la variété des travaux effectués par Léon Marcotte pour Samuel Colt.

Pendant ces quelques quatre-vingts années, ces maisons ont également alimenté le marché du luxe, secteur marqué par une industrialisation de plus en plus forte. Alors qu'au début du XIX^e siècle, la gestion était souvent familiale et restait encore marquée par le modèle des corporations de l'Ancien Régime, le décorateur de la seconde moitié du siècle est également devenu chef d'entreprise. Roudillon et Marcotte dirigeaient d'immenses ateliers et employaient parfois plusieurs centaines d'ouvriers. Le statut de ces ouvriers employés dans l'industrie du haut luxe demanderait une étude poussée à l'aune des grands bouleversements sociaux du XIX^e siècle. Eugène Roudillon, dans son entretien de 1882, abordait ainsi de nombreuses questions liées aux salaires de ses employés et à la formation des apprentis. Cette industrialisation croissante a également été permise par une mécanisation des procédés et des techniques de fabrication, permettant de produire de manière plus rationnelle tout en réduisant les coûts. De nouveaux procédés de fabrication offrirent également de nouvelles possibilités esthétiques aux fabricants et permirent d'enrichir la variété des productions.

Depuis Paris, les maisons Ringuet-Leprince, Roudillon et Marcotte participèrent également à la diffusion et au rayonnement du mobilier et des styles français. Les échanges commerciaux s'internationalisent de plus en plus et Paris devient le centre de l'industrie de la décoration. Par flair commercial ou par esprit d'entreprise, de nombreux ébénistes français créèrent des filiales à l'étranger, dans un mouvement qui n'a eu de cesse de s'amplifier tout au long du XIX^e siècle. L'opportunité financière que représentaient ces nouveaux marchés permit ainsi à Ringuet-Leprince et Marcotte de s'implanter durablement sur le sol américain et de compter parmi les plus grands décorateurs du *Gilded Age*.

Industrialisation et internationalisation trouvent leur paroxysme dans les grandes expositions qui jalonnent le cours du XIX^e siècle comme autant d'instantanés photographiques. D'abord nationales, puis internationales et universelles, ces expositions permettent de situer précisément l'évolution du goût. Elles témoignent également de la vitalité de Ringuet-Leprince, Marcotte et Roudillon, qui récoltent des critiques toujours positives, parfois élogieuses. Les meubles présentés, qui ne peuvent être rattachés aux productions courantes de ces maisons, sont dans bien des cas des chefs-d'œuvre uniques, créés avec le recours d'un artiste, et souvent dans une logique commerciale. Lors de ces événements, il s'agissait de démontrer sa supériorité artistique mais également

technique ; il fallait être original afin de se démarquer tout en s'inscrivant dans les grandes tendances artistiques du moment. La littérature que ces expositions suscitent est une source extrêmement précieuse qui illustre, avec peut-être parfois un brin d'emphase, le degré de luxe et de technicité atteint par ces maisons.

Tableau récapitulatif des participations aux expositions industrielles et commerciales

	Exposant	Nature des produits	Récompense
Expositions des produits de l'industrie française (Paris, 1839)	Ringuet Père et fils, 36 rue Neuve-des-Petits-Champs	Un dressoir en ébène et bronze doré avec incrustations style Renaissance, un prie-Dieu, un fauteuil style Renaissance (musée des Arts décoratifs).	Médaille de bronze
Expositions des produits de l'industrie française (Paris, 1844)	Ringuet-Leprince, 7 rue Caumartin	Un buffet en chêne (musée du Louvre), une table-bureau de style Boulle, une bibliothèque de style Renaissance, un fauteuil et un prie-Dieu de style Louis XVI avec plaquage de porcelaine.	Médaille de bronze
Exposition nationale des produits de l'industrie agricole et manufacturière (Paris, 1849)	Ringuet-Leprince, 7 rue Caumartin	« Meubles sculptés »	/
Great Exhibition of the Works of All Nations (Londres, 1851)	Ringuet-Leprince, 9 rue Caumartin	Cabinet néo-Renaissance d'après Michel Liénard, meuble d'appui, table, fauteuil.	Médaille de prix
New York Exhibition of the Industry of All Nations (New York, 1853)	Ringuet-Leprince, maison de commission, 9 rue Caumartin	Vase en bronze	Mention honorable
	Ringuet-Leprince and L. Marcotte, 654 Broadway, New York	Buffet en noyer sculpté orné de scènes peintes à l'huile, meuble à hauteur d'appui, gaine en marqueterie Boulle,	Médaille de bronze
Exposition des produits de l'industrie de toutes les nations (Paris, 1855)	Ringuet-Leprince, maison de commission, 9 rue Caumartin	Vase en bronze de style Louis XVI avec des bas-reliefs d'après Clodion.	/
	Ringuet-Leprince and L. Marcotte, 343-347 Quatrième rue, New York	Un grand buffet en noyer sculpté orné de scènes peintes à l'huile	Médaille de deuxième classe
	Roudillon, 9 rue Caumartin	Cheminée et panneaux de style Louis XIV d'après des dessins de Jules Diéterle	Médaille de première classe
Exposition universelle (Paris, 1867)	Roudillon, 9 rue Caumartin	Lit Henri II, vitrine Henri II, cabinet Renaissance, canapé Louis XVI, table Boulle à plateau de marqueterie de pierres dures, paravent « chinois »	Médaille d'or
Exposition internationale (Londres, 1872)	Roudillon, 9 rue Caumartin	Meuble Louis XVI en laque de Chine, paravent brodé en satin de Chine	
Exposition universelle (Vienne, 1873)	Roudillon, 9 rue Caumartin	Cheminée Henri II, cabinet sculpté Henri II, pendule en ébène et bronze doré, portière néo-Renaissance en velours vert, table en noyer incrusté d'ivoire (ou d'étain) néo-Renaissance, meuble Louis XVI incrusté de nacre noire	Diplôme d'honneur
United States Centennial Commission, International Exhibition, (Philadelphie, 1876).	L. Marcotte, 29 East 17 ^e Rue, New York	Buffet néo-Renaissance (Henri II) et cheminée Louis XIII	[Pas de distribution de récompense]

	Exposant	Nature des produits	Récompense
Exposition Universelle (Paris, 1878)	L. Marcotte, 29 East 17 ^e Rue, New York	Buffet néo-Renaissance en bois noirci orné de quatre plaques émaillées d'Alfred Gobert	Médaille d'or
Salon des arts décoratifs, UCAD (Paris, 1882)	L. Marcotte, 11 avenue de l'Opéra	Divers panneaux brodés	
Deuxième exposition technologique des industries d'art : le bois, les papiers, les tissus, UCAD (Paris, 1882)	L. Marcotte, 11 avenue de l'Opéra	Plusieurs broderies, un canapé partie ancien et partie moderne, un décor de cheminée en velours bleu brodé	Médaille d'argent
Neuvième exposition récapitulative des industriels d'art, UCAD (Paris, 1887)	L. Marcotte, 4 rue Scribe, Paris (membre du jury de l'Exécution)	/	Hors concours
Exposition scandinave industrielle, agricole et des Beaux Arts (Copenhague, 1888)	L. Marcotte, 4 rue Scribe, Paris (exposant et membre de la commission d'organisation de l'UCAD)	Secrétaire Louis XVI, Buffet en noyer de style Renaissance	
Exposition Universelle (Paris, 1889)	L. Marcotte, 4 rue Scribe, Paris	Panneau brodé à personnages, décor de fenêtre Henri II, traîneau Louis XV, marquise Louis XVI, chaise gothique, fauteuil byzantin, portière en tapisserie Louis XV, paravent Louis XVI	Médaille d'or

SOURCES MANUSCRITES

◇ Courbevoie, Institut national de la propriété intellectuelle

Dépôt de brevet d'invention n° 133 879, « Broderies découpées pour réapplication, obtenues mécaniquement », par Edmond Leprince-Ringuet, 23 janvier 1880.

◇ Archives de Paris

5Mi1 2064, Actes de l'état civil reconstitué, mariages, Julien Ringuet et Jeanne Jarry (25 avril 1831).

V3E/D 1287, État civil reconstitué, décès : Julien René Ringuet (7 avril 1839) et Amable Julienne Ringuet (6 juin 1838)

V4E/6042, Actes de l'état civil, décès, 7^e arrondissement, décès de M. Leprince-Ringuet (4 mars 1886), acte n° 483.

DQ73457, Déclarations des mutations par décès, n° 750, 18 octobre 1839, Succession directe entre époux de Ringuet, Julien Daniel René, tapissier, décédé à Paris rue Neuve-des-Petits-Champs n° 36, le 8 avril 1839.

D1U1/4, Tentative de conciliation entre Ringuet, tapissier, et Rouget de Lisle, 19 floréal an VI [8 mai 1798].

◇ Paris, Archives nationales, Minutier central des notaires

MC/ET/VIII/1835, Dépôt de procuration par L. Marcotte et C^{ie} à M. Leprince-Ringuet, 6 novembre 1880.

MC/ET/VIII/1879, Notoriété après le décès de M. Leprince-Ringuet, 24 mai 1886.

MC/ET/VIII/1880, Renonciation à donation par Mad^e Veuve Leprince-Ringuet, 30 juin 1886 ; Partage des communautés et succession Leprince-Ringuet, 30 juin 1886.

MC/ET/VIII/1891, Notoriété après le décès de M. Baptiste Frédéric Paillard, 26 et 28 décembre 1887 ; Procuration par les légataires de Mad^e V^{ve} Paillard à Mr Dumont, 24 novembre 1887.

MC/ET/XXXIV/1441, Vente de fonds de commerce par M. Roudillon à M. Alavoine & Société « L. Alavoine & C^{ie} », 11 novembre 1887 ; Dépôt des pièces de publication, 28 décembre 1887.

MC/ET/VIII/1890, Dépôt judiciaire du testament de Madame Veuve Paillard, 23 septembre 1887, Dépôt d'ordonnance d'envoi en possession, 12 novembre 1887, Consentement à exécution et décharge de legs, 26 décembre 1887 ; Notoriété après le décès de M^{me} Veuve Paillard, 29 septembre 1887.

MC/ET/VIII/1895, Renonciation à donation par les légataires de Mad^e V^{ve} Paillard, 29 mai 1888.

MC/ET/VIII/1901, Dépôt par M. Leprince-Ringuet d'une procuration à lui donnée par M. Herzog, 1^{er} février 1889.

MC/ET/VIII/1929, Notoriété après le décès de Madame V^e Leprince-Ringuet, 14 avril 1892.

MC/ET/VIII/1931, Partage entre Messieurs Leprince Ringuet, 12 juillet 1892.

MC/ET/LV/272, Bail à meubles de M. Ringuet à Mme. Leawenworth, 22 décembre 1813.

MC/ET/LVI/856, Contrat de mariage entre M. Marcotte et Mlle de Rudder, 23 mai 1859.

MC/ET/LXIV/655, Contrat de mariage entre M. Ringuet et Mme. veuve Leprince, 26 mars 1831.

MC/ET/LXXXIII/831, Mariage entre M. Ringuet et Mlle Marcotte, 17 septembre 1835 ; Dépôt des pièces constatant la publication du mariage entre M. et Mme Marcotte [sic], 31 octobre 1835 ; Société entre MM Ringuet père et fils, 16 septembre 1835.

MC/ET/LXXXIII/832, Société entre Messieurs Ringuet, 16 octobre 1835 ; Dépôt des pièces constatant la publication de ladite société, 27 novembre 1835.

MC/ET/LXXXIII/833, Bail de meubles par MM Ringuet, père et fils, à Mme Joly, 19 février 1836.

MC/ET/LXXXIII/847, Dépôt judiciaire du testament de M. Ringuet, 13 avril 1839 ; Inventaire après le décès de M. Ringuet, 18 avril 1839.

MC/ET/LXXXIII/861, Inventaire après le décès de Madame veuve Ringuet, 7 septembre 1842.

MC/ET/LXXXIII/893, Procuration par M. Leprince-Ringuet à sa femme, 14 octobre 1848 ; Procuration par M. Marcotte à sa mère, 14 octobre 1848.

MC/ET/LXXXIII/903, Mainlevée d'inscription par M. Ringuet-Leprince au profit de M. De Marmier, 3 février 1851.

MC/ET/LXXXIII/920, Procuration et substitution par M. & Mme Leprince Ringuet, 28 novembre 1854.

MC/ET/LXXXIII/923, Vente par M. et Mad. Leroy, M. et Mad. Lecocq et M. Spronck au profit de M. Leprince Ringuet, 22 et 26 juin 1855 ; Quittance pour solde, 1^{er} et 4 août 1857.

MC/ET/LXXXIII/955, Vente par M. et Mad. Marcel à M. Leprince Ringuet, 13 mai 1861.

MC/DC/CI/2, Titres de propriété d'une maison à Paris rue Caumartin n° 7, Bail à M. Roudillon, 31 mars 1853.

◇ **Pierrefitte-sur-Seine, Archives nationales**

O⁴1584, Intendance générale de la Liste civile - 1835 : mandat de paiement n° 7826, « Fourniture de divers meubles pour l'hôtel de l'Intendance Générale, en avril et novembre 1835 ».

O⁴1704, Intendance générale de la Liste civile - 1837 : mandat de paiement n° 11249, « Fourniture d'un porte musique en acajou, en 1837, pour l'ameublement de l'Intendance générale ».

O⁴1850, Intendance générale de la Liste civile - 1839 : mandat de paiement n° 4838, « Prix d'un prie-Dieu acheté par le Roi à l'exposition des Produits de l'Industrie ».

O⁴1897, Intendance générale de la Liste civile - 1840 : mandat de paiement n° 10074, « Fourniture et confection de tapis, pendant le 4^e trimestre 1840, pour l'hôtel de l'Intendance Générale ».

O⁴2024, Intendance générale de la Liste civile - 1842 : mandat de paiement n° 8192, « Confection d'un paravent en tapisserie pour le service des magasins du mobilier de la Couronne ».

O⁴2111, Intendance générale de la Liste civile - 1843 : mandat de paiement n° 9564, « Fourniture de fauteuils, chaises, housses, en avril 1843, pour les Magasins du Mobilier de la Couronne » ; mandat de paiement n° 9318, « Fourniture d'un bureau plat, à gradins en ébène, style Renaissance, en juin 1843, pour le service de l'Intendance Générale ».

O⁴2112, Intendance générale de la Liste civile - 1843 : mandat de paiement n° 10552, « Fourniture de console en bois de poirier en 1843 pour la Chapelle de Notre-Dame-de-la-Compassion » ; mandat de paiement n° 10348, « Fourniture d'une toilette en acajou en avril 1843 pour le Palais de l'Elysée » ; mandat de paiement n° 10384, « Fourniture de meubles, housses en mai 1843 pour le Palais de Saint-Cloud ».

O⁴2115, Intendance générale de la Liste civile - 1843 : mandat de paiement n° 12234, « Fourniture d'étagères en décembre 1843, pour le Palais des Tuileries » ; mandat de paiement n° 12238, « Fourniture d'une étagère en palissandre en décembre 1843, pour le service de l'hôtel de l'Intendance Générale » ; mandat de paiement n° 12402, « Fourniture d'une table de toilette en 1843 pour le Palais des Tuileries » ; mandat n° 12453, « Fourniture de table pour toilette pendant le 3^e trimestre 1843, pour le Palais de Saint-Cloud ».

O⁴2173, Intendance générale de la Liste civile - 1844 : mandat de paiement n° 4509, « Prix d'acquisition faite par le Roi, à l'exposition des Produits de l'industrie, d'un buffet en chêne sculpté ».

O⁴2177, Intendance générale de la Liste civile - 1844 : mandat de paiement n° 9768, « Fourniture d'un porte musique et d'un tabouret de piano pour le service de l'hôtel de l'Intendance Générale de la liste civile, en 1844 ».

O42178, Intendance générale de la Liste civile - 1844 : mandat de paiement n° 10663, « Fourniture de tentures, portières, fauteuils, chaises pour meubler l'appartement de S.A.R. Madame la Duchesse d'Aumale en novembre 1844 ».

O42180, Intendance générale de la Liste civile - 1844 : mandat de paiement n° 8428, « Prix d'acquisition faite par le Roi à l'exposition des produits de l'Industrie de consoles, étagères et de fauteuils ».

O42236, Intendance générale de la Liste civile - 1845 : mandat de paiement n° 7384, « Fourniture de portes, fauteuils et chaises pour l'ameublement de l'appartement S.A.R. Monseigneur le Duc de Nemours, au palais des Tuileries en 1845 » ; mandat de paiement n° 7389, « Fourniture de chaises imitation de laque pour les appartements des princes, au Palais des Tuileries, en 1845 ».

O42237, Intendance générale de la Liste civile - 1845 : mandat de paiement n° 7418, « Fourniture de chaises pour le service du Palais des Tuileries, en 1845 ».

O42298, Intendance générale de la Liste civile - 1846 : mandat de paiement n° 10691, « Fourniture de chaises, fauteuils & ci pour l'hôtel de l'Intendance générale, en 1846 ».

O42301, Intendance générale de la Liste civile - 1846 : mandat de paiement n° 12049, « Fourniture de draperies, rideaux, chaises, canapé & ci pour le Palais des Tuileries en 1846 ».

AJ19549, Correspondance du Garde-Meuble de la Couronne (1837 à 1840) : lettre n° 3079 (juin 1839).

AJ19550, Correspondance du Garde-Meuble de la Couronne (1840 à 1845) : lettre n° 6801 (19 juillet 1842) ; lettre n° 7863 (26 octobre 1843).

AJ19995, Répertoire du Garde-Meuble, budget (1834-1839), exposition des produits de l'industrie de 1839, n° 77.

AP/300(I)/2419, Archives privées de la maison d'Orléans, Prince Ferdinand, duc d'Orléans (1810-1842), Dons et encouragements, 1839.

F21682, Administration des Beaux-Arts, Manufacture de Sèvres, Paiement par Roudillon, tapissier ébéniste, d'une plaque en émail qui lui avait été confiée en 1855 pour l'exécution d'une cheminée dans laquelle le cadran en émail a été enchâssé, 1856-1863.

F128652, Dossiers individuels de la Légion d'honneur, Leprince-Ringuet (Edmond).

F129180, Commerce et industrie, Conseillers du commerce extérieur, Leprince-Ringuet (Edmond).

F3174/29, Atlas Vasserot, plan de Paris, 3^e quartier, Place Vendôme, îlot n° 6, 1/666.

F3176/29, Atlas Vasserot, plan de Paris, 7^e quartier, Feydeau, îlot n° 21, 1/345.

◇ **Paris, Musée des Arts décoratifs, Archives de l'Union Central des Arts Décoratifs**

B1/4, Administration, Correspondance, du 24 février 1892 au 19 juin 1893, n° 131 : achat modèles de lambris par la maison L. Marcotte et C°.

C1/45, Gestion des collections, Commission du musée, Dons faits au Musée des Arts décoratifs pendant l'année 1889.

D1/11, Exposition et diffusion culturelle, Expositions, Salon des Arts décoratifs, 1882.

D1/14, Exposition et diffusion culturelle, Expositions, Septième exposition de l'UCAD, deuxième exposition technologique « Le bois, les tissus, le papier ».

D1/15, Exposition et diffusion culturelle, Expositions, Septième exposition de l'UCAD, 1882.

D1/21, Exposition et diffusion culturelle, Expositions, Neuvième Exposition de l'UCAD, 1887.

D2/16, Exposition et diffusion culturelle, Participation et organisation d'expositions à l'extérieur, Organisation de la section française de l'exposition scandinave industrielle, agricole et des Beaux-Arts de Copenhague en 1888.

◇ **Winterthur Museum Library (États-Unis), archives de Nina Gray (c. 1982 - c. 2010)**

Box 4 : General files

Folder 3, James Maher

Folder 4, Marcotte, Leon Alexandre: American National Biography entry by Nina Gray)

Box 23 : Cabinetmakers, architects and styles

Folder 8, Ringuet-LePrince, August-Emile

Folder 9, Roudillon

Box 25 : Cabinetmakers, architects, and styles; and Leon Marcotte

Folder 9, Marcotte, Leon

Folder 10, Marcotte, Leon

Box 26 : Leon Marcotte

Folder 1, Marcotte, Leon

Folder 5, Marcotte, Leon [chiefly papers by Nina Rutenburg/Nina Gray]

Box 27 : Leon Marcotte

Folder 3, Marcotte, Leon: bills/invoices for his work [photocopies]

Folder 4, Marcotte, Leon: correspondence [photocopies]

Folder 5, Marcotte, Leon: exhibition: « Leon Marcotte and the French taste in America »

Folder 8, Marcotte, Leon: will

SOURCES IMPRIMÉES

◇ Livres (par date de publication)

Exposition des produits de l'industrie française en 1839. Rapport du jury central, vol. III, Paris, L. Bouchard-Huzard, 1839, 568 p.

Exposition des produits de l'industrie française en 1844, Rapport du jury central, vol. III, Paris, Imprimerie Fain et Thunot, 1844, 842 p.

Catalogue explicatif et raisonné des produits admis à l'exposition quinquennale de 1844, précédé de la liste générale des objets exposés. Deuxième édition, Paris, paru chez Aubert et C^{ie} et Royer, 1844, 244 p.

MOLÉON Jean-Gabriel-Victor (de), *Musée industriel et artistique ou description complète de l'exposition des produits de l'industrie française faite en 1844*, Paris, Jules Renouard, vol. I, 1844, 376 p.

L'industrie : exposition des produits de l'industrie française en 1844, Paris, L. Curmer, 1844, 255 p.

GUILMARD Désiré, DAUVERGNE Anatole, *Le Garde-Meuble, Album de l'exposition industrielle de 1844*, Paris, publié par D. Guilmard, 1844, 24 p., 30 pl. ss

HALPHEN Gustave, *Rapport sur l'exposition publique des Produits de l'industrie française de 1844*, Paris, Imprimerie Schneider et Langrand, 1845, 357 p.

BURAT Jules, *Exposition de l'industrie française, année 1844 : description méthodique accompagnée d'un grand nombre de planches et de vignettes*, Paris, paru chez Challamel éditeur, 1845, 2 vol.

LACROIX Paul, SERÉ Ferdinand, *Le Moyen-Âge et la Renaissance, Histoire et description des mœurs et des usages, du commerce et de l'industrie, des sciences, des arts, des littératures et des Beaux-Arts*, Paris, Plon Frères, 1848, 2 vol.

Exposition nationale des produits de l'industrie agricole et manufacturière, 1848. Catalogue officiel, Paris, imprimerie administrative de Paul Dupont, 1849, 129 p.

Rapport du jury central sur les produits de l'agriculture et de l'industrie exposés en 1849, tome III, Paris, Imprimerie nationale, 1850, 877 p.

BLANQUI Adolphe-Jérôme, *Lettres sur l'Exposition universelle de Londres*, Paris, Plon, 1851, 324 p.

Synopsis ou revue sommaire des produits de l'industrie de l'Exposition universelle de 1851 : guide du catalogue officiel, Londres, Spicer Frères & W. Clowes, 1851, 96 p.

Catalogue officiel de la grande exposition des produits de l'industrie de toutes les nations, Londres, Spicer Frères, W. Clowes et fils, 1851, 291 p.

Almanach illustré du Palais de Cristal, Londres, Bureau du palais de Cristal, 1852, 18 p.

TALLIS John, *Tallis's history and description of the Crystal Palace, and the Exhibition of the world's industry in 1851*, Londres et New York, J. Tallis and Co., 1852, 262 p.

GASPEY William, *The great exhibition of the world's industry: held in London in 1851, described and illustrated by beautiful steel engravings, from daguerreotypes by Beard, Mayall, etc.*, volume III, Londres, John Tallis, 1852, 320 p.

Association for the Exhibition of the Industry of all Nations, Official Awards of Juries, New York, Association by W. C. Bryant & Co., 1853, 98 p.

Official Catalogue of the New-York exhibition of the industry of all nations. 1853, New York, G. P. Putnam & Co, 1853, 192 p.

RICHARDS William C., *A day in the New York Crystal Palace, and how to make the most of it*, New York, G. P. Putnam & Company, 1853, 168 p.

NASH Joseph, HAGHE Louis, ROBERTS David, *Dickinsons' comprehensive pictures of the Great Exhibition of 1851*, Londres, Dickinson Brothers, 1854, [ca 200 p.]

SILLIMAN Benjamin, GOODRICH Charles Rush, *The World of Science, Art and Industry illustrated from examples in the New-York Exhibition, 1853-1854*, New York, G. P. Putnam and Company, 1854, 208 p.

Exposition universelle de 1851, Travaux de la commission française sur l'industrie des nations, Tome VII, Paris, Imprimerie impériale, 1855, [pagination multiple].

Exposition universelle de 1855. Commission impériale, Liste générale par ordre alphabétique des exposants inscrits au catalogue officiel, Paris, Imprimerie impériale, 1855, 143 p.

Exposition des produits de l'industrie de toutes les nations, 1855, catalogue officiel publié par ordre de la Commission impériale, Paris, E. Panis, 1855, 448 p.

Guide dans l'Exposition universelle des produits de l'industrie et des Beaux-Arts de toutes les nations, Paris, Paulin et le Chevalier, 1855, 217 p.

ROBIN Charles, *Histoire illustrée de l'Exposition Universelle par catégories d'industries avec notices sur les exposants*, Paris, Furne, 1855, 388 p.

TRESCA M. (dir.), *Visite à l'exposition universelle de Paris, en 1855*, Paris, Librairie de L. Hachette et C^{ie}, 1855, 793 p.

- Promenade dans l'Exposition universelle de 1855*, Genève, Joel Cherbuliez, 1855, 212 p.
- ARNOUX J.-J. (dir.), *Le travail universel, Revue complète des œuvres de l'art et de l'industrie exposées à Paris en 1855*, Tome II, Paris, Aux bureaux de la patrie, 1856, 612 p.
- BRISSE Léon, *Album de l'Exposition universelle dédié à S.A.I. le Prince Napoléon*, Paris, Bureau de l'Abeille impériale, 1856-1859, 3 vol., 458 p.
- LABOULAYE Charles, *Essai sur l'art industriel comprenant l'étude des produits les plus célèbres de l'industrie à toutes les époques et des œuvres les plus remarquées à l'Exposition universelle de Londres en 1851 et à l'exposition de Paris en 1855*, Paris, Bureau du dictionnaire des Arts et Manufactures, 1856, 256 p.
- Le Canada à l'Exposition Universelle de 1855*, Toronto, John Lovell, 1856, 477 p.
- S.A.I. Le Prince NAPOLÉON (dir.), *Exposition universelle de 1855, Rapports du jury mixte international*, Tome II, Paris, Imprimerie impériale, 1856, 856 p.
- Salon de 1859, Explication des ouvrages de peintures, sculpture, lithographie et architecture des artistes vivants exposés au Palais des Champs-Élysées le 15 avril 1859*, Paris, Charles de Mourgues Frères, 1859, 533 p.
- HUGELMANN Gabriel (dir.), *Revue des races latines : française, espagnole, italienne, portugaise, belge, autrichienne, brésilienne et hispano-américaine : religion, histoire, littérature, sciences, arts, industrie, finances, commerce*, Vol. XIV, Paris, s.n., 1859, 573 p.
- GAUTIER Hippolyte (dir.), *Les curiosités de l'Exposition universelle de 1867*, Paris, Ch. Delagrave et C^{ie}, 1867, 233 p.
- LACROIX Eugène, *Études sur l'exposition de 1867, Annales et archives de l'industrie au XIX^e siècle*, Paris, Eugène Lacroix éditeur, 1867, 456 p.
- Exposition universelle de 1867 à Paris, Catalogue officiel des exposants récompensés par le jury international*, Paris, E. Dentu, 1867 [pagination multiple].
- LUCHET Auguste, *L'art industriel à l'Exposition universelle de 1867*, Bruxelles, A. Lacroix, Verbæckhoven & C^e, 1868, 475 p.
- STONE William L., *History of New York City from the Discovery to the Present Day*, New York, E. Cleave, 1868, 252 p.
- Exposition universelle de Paris en 1867, Documents et rapports, Tome II*, Bruxelles, E. Guyot, 1868, 592 p.

Exposition universelle de 1867, Rapports des délégués lyonnais publiés par la délégation avec le concours de la Commission ouvrière, Lyon, Association typographique lyonnaise, 1868, 350 p.

Fifteenth report of the Science and Art department of the Committee of council on Education, Presented to both Houses of Parliament by command of Her Majesty, Londres, George E. Eyre and William Spottiswoode, 1868, 325 p.

Reports on the Paris Universal exhibition, 1867, Volume II, Londres, George E. Eyre and William Spottiswoode, 1868, 620 p.

LAUZAC Henry, *Galerie historique et critique du dix-neuvième siècle*, Volume V, Paris, Au bureau de la galerie historique, 1868-1870, 579 p.

MESNARD Jules, AUBERT Francis, *Les merveilles de l'Exposition universelle de 1867*, Tome I, Paris, Jules Mesnard, 1869, 239 p.

VERDELLET Jules, *L'art pratique du tapissier*, Paris, Liège, Berlin, C. Claesen, 1871, 6 volumes.

Expositions internationales, Londres 1871 : France, commissariat général, Paris, J. Claye, 1872, 169 p.

Expositions internationales, Londres, 1872 : France, commission supérieure, Paris, Imprimerie nationale, 1873, 195 p.

Exposition universelle de Vienne en 1873, France. Commission supérieure, Rapports, Tome I, Paris, Imprimerie nationale, 1875, 328 p.

Exposition universelle de Vienne en 1873, France. Commission supérieure, Rapports, Tome IV, Paris, Imprimerie nationale, 1875, 663 p.

DUSSIEUX Louis Étienne, *Les artistes français à l'étranger*, 1859, troisième édition, Paris, Lecoffre Fils et Cie, 1876, 643 p.

The American architect and building news, Volume I, Boston, James R. Osgood, 1876, 424 p.

VAN BRUYSSSEL Ernest, *Rapport sur l'Exposition internationale de Philadelphie*, Bruxelles, Imprimerie Adolphe Mertens, 1877, 328 p.

VÉRON Théodore, *Dictionnaire Véron ou Mémorial de l'art et des artistes de mon temps, Le Salon de 1877*, 3^e annuaire, Poitiers, Chez l'auteur, 1877, 451 p.

United States Centennial Commission, International Exhibition, 1876 : Reports and awards, Group VII, Philadelphie, J.B. Lippincott & Co, 1877, 42 p.

Ministère de l'agriculture et du commerce, *Exposition universelle internationale de 1878, à Paris. Catalogue officiel. Liste des récompenses*, Paris, Imprimerie nationale, 1878, 531 p.

CHAMPIER Victor, *L'année artistique, 1878*, Paris, A. Quantin, 1879, 696 p.

GAY Victor, DUPONT-AUBERVILLE, *Catalogue descriptif des tissus et broderies exposés au Musée des Arts décoratifs en 1880*, Paris, Imprimerie des Publications périodiques, 1880, 43 p.

EXNER G.-F., *Rapport sur les produits des exploitations et des industries forestières*, Paris, Imprimerie nationale, 1881, 55 p.

LAMI Eugène-Oscar, THAREL Alfred, *Dictionnaire encyclopédique et biographique de l'industrie et des arts industriels*, Paris, Lami, Tharel et Cie éditeurs, 1881-1888, 8 volumes.

VÉRON Th., *Dictionnaire Véron ou Organe de l'Institut Universel des sciences, des lettres et des arts du XIX^e siècle (Section des Beaux-Arts)*, Salon de 1882, Paris, M. Bazin, 1882, 708 p.

Catalogue illustré officiel du Salon des Arts décoratifs de 1882 (première année), Paris, A. Quantin, 1882, 120 p.

BELLIER DE LA CHAVIGNERIE Émile (dir.), *Dictionnaire général des artistes de l'École française depuis l'origine des arts du dessin jusqu'à nos jours : architectes, peintres, sculpteurs, graveurs et lithographes*, Paris, s.n., 1882-1885, 1074 p.

Union centrale des Arts décoratifs, 7^e exposition organisée au palais de l'Industrie, 1882, deuxième exposition technologiques des industries d'art, Documents officiels de l'exposition, Paris, sn, Numéro exceptionnel du Bulletin officiel de l'Union centrale, 1883, 227 p.

PROUST Antonin (dir.), *Commission d'enquête sur la situation des ouvriers et des industries d'art instituée par décret en date du 24 décembre 1881*, Paris, A. Quantin, Imprimeur de la Chambre des Députés, 1884, 517 p.

LEGENTIL V., « Notice sur Léon Marcotte, architecte du département du Calvados », pp. 205- 212, *Bulletin de la société des Beaux-Arts de Caen*, VIII^e volume, Henri Delesques, 1888, 370 p.

FARCY Louis de, *La broderie du XI^e siècle jusqu'à nos jours d'après des spécimens authentiques et les anciens inventaires*, Angers, Belhomme, 1890, 144 p.

PICARD Alfred (dir.), *Exposition universelle internationale de 1889, Rapports du Jury international*, Paris, Imprimerie nationale, 1891, 872 p.

ANDRÉ-VALDÈS (pseudonyme de Madame Charles Boeswilwald), *Encyclopédie illustrée des élégances féminines, Hygiène de la beauté*, Paris, Flammarion, 1892, 484 p.

KRANTZ Camille, *Rapports sur l'exposition internationale de Chicago en 1893, Comité 21, Ameublement*, Paris, Imprimerie nationale, 1894, 145 p.

JOHNSTON DEFORREST Emily, *James Colles, 1788-1883, Life and letters*, New York, privately printed, 1926, 299 p.

◇ Presse, revues et bulletins

Le XIX^e siècle, 3 janvier 1890.

Annales de la société libre des Beaux-Arts, Tome IX, année 1839-1840, Paris, Carillan-Goëury et Veuve Dalmont, 1840.

Archives commerciales de la France, 9^e année, n° 61, 30 juillet 1882.

Chambre du commerce d'exportation, n° 9, novembre 1898.

La comédie humaine, 2^e année, n° 9, 18 février 1882.

Le Commerce, n° 214, supplément du 31 juillet 1844.

Le Constitutionnel, n° 309, 6 novembre 1835.

Le Constitutionnel, n° 213, supplément du 31 juillet 1844.

Le Constitutionnel, n° 217, 4 août 1844.

Le Constitutionnel, n° 132, 12 mai 1851.

Le Constitutionnel, n° 291, 18 octobre 1851.

Le Constitutionnel, n° 190, 9 juillet 1878.

Le Droit, 28 avril 1855.

Le Droit, 11 septembre 1862.

Le Droit, 1^{er} décembre 1887.

L'Émancipation, 19 mai 1851.

Le Figaro, 16 novembre 1873.

Le Figaro, 13 décembre 1887.

Le Figaro, 2 janvier 1890, 4.

Le Figaro, 12 avril 1902.

Gazette des Beaux-Arts, tome vingt-quatrième, Paris, Clave, 1868.

Gazette de l'industrie et du commerce, 16 décembre 1855.

Gazette nationale ou le Moniteur universel, n° 211, 30 juillet 1839.

Gazette nationale ou le le Moniteur industriel, n° 323, 4 août 1839.

Gazette nationale ou le Moniteur universel, n° 212, 30 juillet 1844.

Gazette nationale ou le Moniteur universel, n° 364, 29 décembre 1844.

Gazette nationale ou le Moniteur universel, n° 132, 12 mai 1851.

Gazette nationale ou le Moniteur universel, n° 288, 15 octobre 1851.

Gazette nationale ou le Moniteur universel, n° 290, 17 octobre 1851.

Gazette nationale ou le Moniteur universel, n° 323, 19 novembre 1851.

Gazette nationale ou le Moniteur universel, n° 132, 12 mai 1854.

Gazette nationale ou le Moniteur universel, n° 167, 16 juin 1865.

Gazette nationale ou le Moniteur universel, 31 mai 1873.

Le Globe, 30 juillet 1844.

Industrial Art: a monthly review of technical and scientific education at home and abroad, Londres, Hardwicke and Bogue, 1877, volume I (juillet - décembre 1877).

Journal des Chemins de fer, 2 novembre 1878.

Journal des débats politiques et littéraires, 21 mai 1829.

Journal des débats politiques et littéraires, 20 juin 1839.

Journal des débats politiques et littéraires, 29 juin 1839.

Journal des débats politiques et littéraires, 31 juillet 1839.

Journal des débats politiques et littéraires, 26 février 1842.

Journal des débats politiques et littéraires, 27 mai 1844.

Journal des débats politiques et littéraires, 28 juin 1844.

Journal des débats politiques et littéraires, 29 juillet 1844.

Journal des débats politiques et littéraires, 12 mai 1851.

Journal des débats politiques et littéraires, 18 octobre 1851.

Journal des villes et des campagnes, n° 112, 12 mai 1851.

Journal officiel de la République française, 10 juillet 1873.

Journal officiel de la République française, 26 février 1888.

Le Moniteur industriel, n° 845, 4 août 1844.

The New York Herald, 8 avril 1897.

L'Opinion nationale, 8 juillet 1867.

Le Pays, 19 mai 1851.

Le Pays, 13 mai 1854.

Le Pays, 13 septembre 1862.

La Presse, 31 décembre 1837.

La Presse, 1^{er} août 1839.

La Presse, 22 juin 1844.

La Presse, supplément du 30 juillet 1844.

Le Rappel, 17 mars 1892.

Le Rappel, 18 mars 1892.

La République française, 25 février 1888.

Revue des Arts décoratifs, deuxième année, 1881-1882, Paris, A. Quantin, 1882, 411 p.

Revue des Arts décoratifs, septième année, 1886-1887, Paris, Charles Delagrave, 1887, 395 p.

Revue des Arts Décoratifs, huitième année, 1887-1888, Paris, Palais de l'Industrie, 1888, 395 p.

Revue de l'exposition universelle par Édouard Gorges, deuxième série, Paris, Ferdinand, Sartorius, 1855.

Revue de la papeterie française et étrangère, 26^e année, 15 décembre 1899, n° 24.

Le Siècle, 8 juillet 1844.

Le Siècle, 9 septembre 1866.

Le Siècle, 4 mai 1867.

Le Siècle, 7 juillet 1873.

Le Temps, 22 novembre 1867.

Le Temps, 10 janvier 1890.

◇ **Catalogues de vente** (par ordre chronologique de vente)

Catalogue d'une jolie réunion d'objets d'art, de curiosité et d'ameublement, Hôtel Drouot, Paris, sn, 1862, 22 p.

*Catalogue d'un mobilier artistique [...] appartenant à M^{me} Alice R****, Hôtel Drouot, Paris, sn, 1883, 20 p.

Ameublement ancien et de style, jolis sièges, meubles de Dromard et de Roudillon [...], Hôtel Drouot, Paris, sn, 1892, 8 p.

Après décès de M. Roudillon, Élégant mobilier, tableaux modernes, porcelaines de Chine, magnifiques tapisseries Teniers, Hôtel Drouot, Paris, 1892, 54 p.

Riche mobilier, tableaux modernes et anciens, Hôtel Drouot, Paris, sn, 1893, 32 p.

Exposition de P.-V. Galland, peintures, compositions décoratives, études et dessins exposés au Musée des Arts décoratifs du 26 mars au 15 avril 1894. Paris, s.n., 1894, 93 p.

Vente pour cause de départ de Madame la comtesse K..., Beau mobilier de différents styles, bronzes, sculptures, objets d'art, [...], Hôtel Drouot, Paris, sn, 1895, 19 p.

Catalogue d'un riche mobilier, tableaux modernes [...], meubles d'art par Dasson, Barbedienne, Roudillon, etc, [...], le tout appartenant à M. Ch. L... et dont la vente aura lieu en son hôtel, Paris, sn, 1896, 79 p.

Catalogue des objets d'art et d'ameublement, porcelaines du Japon, miniatures, objets de vitrine [...], Hôtel Drouot, Paris, sn, 1901, 32 p.

*Catalogue des objets d'art et de riche ameublement [...], meubles de Dromard, Jansen, Renaud [sic] & Roudillon, [...] appartenant à M. S****, Hôtel Drouot, Paris, sn, 1902, 47 p.

Catalogues des tableaux anciens et modernes [...], meubles de style, provenant de la succession de M. Delahante, Hôtel Drouot, Paris, sn, 1905, 36 p.

◇ **Annuaire, bottins et almanachs**

LA TYNNA, DUVERNEUIL, *Almanach du commerce de Paris*, 1797 à 1838.

BOTTIN Sébastien, *Almanachs-bottin du commerce de Paris, des départements de la France et des principales villes du monde*, 1839 à 1856.

FIRMIN, DIDOT, *Annuaire-almanach du commerce, de l'industrie, de la magistrature et de l'administration : ou almanach des 500 000 adresses de Paris, des départements et des pays étrangers*, 1857 à 1908.

Paris-Hachette, *Annuaire illustré de Paris*, 1903 à 1914.

Annuaire de la Réunion des fabricants de bronzes de la ville de Paris, avec adjonction de l'industrie de la fonte de fer, du zinc, de l'argent et des arts plastiques [titre variable], Paris, s.n., de 1867 à 1902.

Annuaire des Beaux-Arts et des Arts décoratifs, Paris, Nancy, Berger-Levrault et Cie, 1879, 743 p.

Annuaire de l'Association des artistes : peintres, sculpteurs, architectes, graveurs & dessinateurs, Paris, s. n., 1894.

Tout-Paris, Annuaire de la société parisienne, Paris, A. La Fare, 1892.

Wilson's business directory of New-York City, New York, John F. Trow, 1853, 1866.

LACROIX Paul (dir.), *Annuaire des artistes et des amateurs*, Paris, Veuve Jules Renouard, 1860, 1861 et 1862.

VRIGNONEAU Alexandre, *Annuaire de l'ameublement pour 1862-1863 comprenant les industries qui ont un rapport à l'ameublement en général*, Paris, Bureau de l'Annuaire de l'Ameublement, 1862, 206 p.

SOURCES ICONOGRAPHIQUES

Paris, musée des Arts décoratifs, Album Maciet, Cabinets, 340, n° 5.

Paris, bibliothèque Forney, fonds Fourdinois, croquis et commandes, t. I, vol. 2 (commandes 101 à 200), commande C1. 117, « Cadre de noyer poli, Monsieur Ringuet-Leprince ».

The art journal industry illustrated catalogue of all nations, 1851, Londres, George Virtue, 1851, pagination multiple [ca 400 p.]

L'Art et l'industrie, Organe du progrès dans toutes les branches de l'industrie artistique, Paris, Ducher et Cie, 1879, 3^e année, sixième livraison.

FEUCHÈRE Lucien, *Recueil de meubles dans le style du 16^e siècle dédié à son altesse royale la princesse Clémentine d'Orléans*, Paris, chez Deflorenne Éditeur, 1835.

GUILMARD Désiré, *La décoration au XIX^e siècle : décor intérieur des habitations*, Paris, Bureau du journal Le Garde-Meuble, 1861-1864, 48 planches.

GUILMARD Désiré, *Le porte-feuilles pratique de l'ébéniste parisien : élévation, plan, coupes et détails nécessaires à la fabrication des meubles*, Paris, Bureau du journal Le Garde-Meuble, 1865, 31 feuillets.

LIÉNARD Michel, *Specimens de la décoration et de l'ornementation au XIX^e siècle*, Paris, C. Claesen, 1866, 125 planches, 3 volumes.

PRIGNOT Eugène, LIÉNARD Michel, COIGNET H., *L'Ameublement moderne par MM. Prignot, Liénard, Coignet et plusieurs autres artistes spéciaux*, Paris, C. Claesen éditeur, 1876, deux parties.

SOURCES DOCUMENTAIRES

Musée des arts décoratifs

- Dossier documentaire sur Ringuet-Leprince (MAD 19^e Ringuet-Leprince)
- Dossier documentaire sur Eugène Roudillon (MAD 19^e Roudillon mob)
- Dossier documentaire sur Victor Cruchet (Mad 19^e Cruchet)
- Dossier documentaire : mobilier - expositions universelles, internationales et des produits de l'industrie (MAD 19^e Mobilier Expos. univ)
- Dossier documentaire sur le mobilier français du XIX^e siècle (MAD 19^e Mob. France)
- Dossier documentaire sur le mobilier du XIX^e siècle aux États-Unis (MAD 19^e Mob. États-Unis)
- Dossier d'œuvre du fauteuil de la maison Ringuet (MAD 42922)
- Dossier d'œuvre sur le mobilier de l'hôtel Dancloux-Dumesnils (27835 A et B)

Musée d'Orsay

- Auguste-Émile Leprince-Ringuet
- Edmond Leprince-Ringuet
- Léon Marcotte
- Leon Marcotte and Co
- Etienne Roudillon
- Victor Cruchet

Musée du Louvre

- Dossier sur Ringuet-Leprince

Bibliographie

◇ Ouvrages

- ARDIGNAC Robert, BRATEUR Paul, *Dictionnaire des horlogers français*, Paris, Tardy, 1971, 2 vol.
- BACCHESCHI Edy, *Les ébénistes du XIX^e siècle*, Milan, Fabbri 1966, traduction de l'italien de Chiara Donn, Paris, Payot, 1987, 155 p.
- BADEA-PĂUN Gabriel, *Le style Second Empire, Architecture, décors et art de vivre*, Paris, Éditions Citadelles & Mazenod, 2009, 203 p.
- BARTER Judith A. (dir.), *American Arts at the Art Institute of Chicago, From Colonial Times To World War I*, New York, Hudson Hills Press, 1998, 358 p.
- BASCOU Marc (dir.), *Musée d'Orsay. Catalogue sommaire illustré des arts décoratifs*, Paris, Réunion des musées nationaux, 246 p.
- BÉNÉZIT Emmanuel, *Dictionnaire critique et documentaire des peintres, sculpteurs, dessinateurs et graveurs : de tous temps et de tous pays, par un groupe d'écrivains spécialistes français et étrangers. Tome 8, Köster-Magand*, Paris, Gründ, 1999, 958 p.
- BOIDI SASSONE Adriana, COZZI Elisabetta, *Le mobilier du XIX^e siècle en France et en Europe*, Novarra, Instituto Geografico de Agostini, 1988, traduit de l'italien par Nicole Vidal, Paris, Mengès, 1991, 300 p.
- CARON Mathieu, *Du Palais au Musée, Le Garde-Meuble et l'invention du mobilier historique au XIX^e siècle*, Dijon, Faton, Paris, Mobilier national, 2021, 479 p.
- CHEVALLIER Bernard (dir.), *Saint-Cloud, le palais retrouvé*, Paris, Swan éditeur, Éditions du patrimoine, 2013, 399 p.
- CHRIST Yvan, *L'art au XIX^e siècle, La Restauration et la Monarchie de Juillet*, Vol. I, Paris, Flammarion, 1961, 63 p.
- DAVIDSON Marshall B., *The American Heritage history of notable American houses*, New York, American Heritage Pub. company, 383 p.
- DION-TENENBAUM Anne, GAY-MAZUEL Audrey (dir.), *Revivals, L'historicisme dans les arts décoratifs français au XIX^e siècle*, Paris, Musée du Louvre, Musée des Arts Décoratifs, 2020, 256 p.
- FITZGERALD Oscar P., *Four centuries of American Furniture*, Radnor, Pennsylvanie, Wallace-Homestead Book Company, 1995, 401 p.
- FONKENELL Guillaume, *Le Palais des Tuileries*, Arles, Honoré Clair, 2010, 223 p.

- FORRAY-CARLIER Anne, *Le mobilier du château de Chantilly*, Dijon, Faton, 2010, 308 p.
- GADY Alexandre, *Le Louvre et les Tuileries : la fabrique d'un chef-d'œuvre*, Paris, Le Passage, 2015, 318 p.
- GROËR Léon de, *Les arts décoratifs de 1790 à 1850*, Fribourg Office du Livre, 1985, 357 p.
- GRUBER Alain (dir.), *L'art décoratif en Europe, du Néoclassicisme à l'Art Déco*, Paris, Éditions Citadelles & Mazenod, 1994, 495 p.
- LEDOUX-LEBARD Denise, *Le mobilier français du XIX^{ème} siècle 1795-1889, Dictionnaire des ébénistes et des menuisiers*, Paris, Les éditions de l'Amateur, 2000, 736 p.
- MAHER James T., *The twilight of splendor: chronicles of the ages of American palaces*, Boston, Little Brown, 1975, 453 p.
- MEDLAM Sarah, *The Bettine, Lady Abingdon collection, the bequest of Mrs. T.R.P. Hole, a handbook*, Londres, The Victoria and Albert Museum, 1996, 104 p.
- MESTDAGH Camille, *L'ameublement d'art français, 1850-1900*, Paris, Les éditions de l'Amateur, 2010, 327 p.
- MEYER Jonathan, *Great Exhibitions : London - New York - Paris - Philadelphia, 1851-1900*, Woodbridge, Suffolk, Antique Collector's club, 2006, 336 p.
- PAYNE Christopher, *European Furniture of the 19th century*, Woodbridge, Antique Collectors' Club Ltd., 2013, 3^e édition, 591 p.
- PAYNE Christopher, *Paris, la quintessence du meuble au XIX^e siècle*, Saint-Rémy-en-l'Eau, Éditions Monelle Hayot, 2018, 599 p.
- PONTE Alessandra, *Le mobilier anglais du XIX^e siècle*, Paris, Larousse, collection Arts et styles, 1986, 80 p.
- PLINVAL DE GUILLEBON (de) Régine, *Bibliographie analytique des Expositions Industrielles et Commerciales en France depuis l'origine jusqu'à 1867*, Dijon, L'Échelle de Jacob, 2006, 237 p.
- SCHOESER Mary, DEJARDIN Kathleen, *French Textiles, from 1760 to the present*, Londres, Laurence King, 1991, 224 p.
- STERN Robert, *New York 1880: architecture and urbanism in the gilded age*, New York, Monacelli, Press, 1999, 1172 p.

◇ Catalogues d'exposition triés chronologiquement

Nineteenth Century America, furniture and other decorative arts, an exhibition in celebration of the hundredth anniversary of the Metropolitan Museum of Art, exposition présentée au Metropolitan Museum of Art de New York en 1970, 270 p.

Un âge d'or des arts décoratifs, 1814-1848, exposition présentée au Grand Palais en 1991. Paris, Édition de la Réunion des musées nationaux, 1991, 549 p.

Le Mécénat du duc d'Orléans, 1830-1842, exposition présentée à la mairie du XVII^e arrondissement de Paris de février à mars 1993 et à la mairie du XV^e arrondissement de Paris d'avril à mai 1993. Paris, Délégation à l'action artistique de la ville de Paris, 1993, 176 p.

Les Diéterle, une famille d'artistes, exposition présentée au musée des Terre-Neuvas de Fécamp d'avril à novembre 1999. Fécamp, s.n., 1999, 99 p.

Art and the Empire City: New York, 1825-1861, exposition présentée au Metropolitan Museum de New York du 19 septembre 2000 au 7 janvier 2001. New York, Éditions du Metropolitan Museum of Art, 2000, 636 p.

Marie d'Orléans, princesse et artiste romantique, 1813-1839, exposition présentée au musée du Louvre du 18 avril au 31 juillet 2008 et au musée Condé du château de Chantilly du 9 avril au 31 juillet 2008. Paris, Éditions du musée du Louvre, Somogy éditions d'art, 2008, 254 p.

Duncan Phyfe, Master Cabinet in New York, exposition présentée au Metropolitan Museum de New York du 20 décembre 2011 au 6 mai 2012, et au Museum of Fine Arts de Houston du 20 juin au 11 septembre 2012. New York, Éditions du Metropolitan Museum of Art, 2011, 302 p.

Intérieurs romantiques, Aquarelles, 1820-1890, Cooper-Hewitt, National Design Museum, New York, Donation Eugene et Clare Thaw, exposition présentée au musée de la Vie romantique du 10 septembre 2012 au 13 janvier 2013. Paris, Éditions Paris musées, 2012, 215 p.

Louis-Philippe et Versailles, exposition présentée au château de Versailles du 6 octobre 2018 au 3 février 2019. Paris, Somogy éditions d'art, 2018, 422 p.

Louis-Philippe à Fontainebleau, exposition présentée au château de Fontainebleau du 3 novembre 2018 au 4 février 2019. Paris, Éditions de la Réunion des musées nationaux, 2018, 264 p.

Eugène Lami, peintre et décorateur de la famille d'Orléans, exposition présentée au musée Condé, domaine de Chantilly du 23 février au 19 mai 2019. Dijon, Faton, 2019, 96 p.

Paris romantique, 1815-1848, exposition présentée au Petit Palais — musée des Beaux-Arts de la ville de Paris, musée de la vie romantique du 22 mai au 15 septembre 2019. Paris, Éditions Paris Musées, 2019, 511 p.

Les derniers feux du palais de Saint-Cloud, exposition présentée au Musée des Avelines en partenariat avec le Mobilier national du 10 octobre 2019 au 23 février 2020. Paris, éditions du Mobilier national, 2019, 140 p.

◇ Articles

AMES Kenneth L., « Designed in France: Notes on the Transmission of French Style to America », pp. 103-114, *Winterthur Portfolio*, 1977, Vol. 12. URL : <https://cutt.ly/Qxbzflk> [consulté le 23 mars 2021].

CANESTRIER Valérie, « Les Cruchet, ornemanistes et menuisiers du XIX^e », pp. 64-71, *L'Estampille, L'objet d'art*, mai 2004, n° 391.

CLOUZOT Henri, « L'art de la soie au musée Galliera, La soierie romantique et préromantique », pp. 372-384, *La Renaissance de l'art français et des industries de luxe*, juillet 1927.

CONSTANS Claire, HOOG Simone, MEYER Daniel, « Louis-Philippe à Versailles », pp. 36-43, *Le petit Journal des grandes Expositions*, 1987, n° 172.

DEMORIANE Hélène, « Le Louis XVI qu'aimait Eugénie », pp. 77-85, *Connaissance des arts*, octobre 1961, n° 166.

DION Anne, « Le mobilier néo-Renaissance en France au XIX^e siècle », *Parures d'Or et de Pourpre, le mobilier à la cour des Valois*, pp. 66-76, Exposition au château de Blois, juin à septembre 2002. Paris, Somogy éditions d'art, 2002.

DION-TENENBAUM Anne, « Le duc d'Orléans, mécène prestigieux et novateur », pp. 42-55, *Dossier de l'art*, décembre 1991-janvier 1992, n° 5.

DION-TENENBAUM Anne, « Michel-Joseph-Napoléon Liénard », *Études d'histoire de l'art offertes à Jacques Thirion des premiers temps chrétiens au XX^e siècle*, Paris, École nationale des chartes, 2001, pp. 251-162. URL : <https://cutt.ly/HjTBGoW> [consulté le 16 janvier 2021].

GRAY Nina, « Leon Marcotte, Cabinetmaker and Interior Decorator », *American Furniture*, 1994. URL : <http://www.chipstone.org/html/publications/1994AF/index1994gray.html> [consulté le 11 janvier 2021].

GRAY Nina, HERRICK Pamela, « Decoration in the Gilded Age: The Frederick W. Vanderbilt Mansion, Hyde Park, New York », pp. 98-141, *Studies in the Decorative Arts*, automne-hiver 2002-2003, Vol. 10, n° 1. URL : <https://cutt.ly/4jc6Xz7> [consulté le 24 novembre 2020].

HAWLEY Henry H., « Meubles américains d'influence française », pp. 61-71, *L'estampille, L'objet d'art*, avril 1989, n° 224.

ISAY Raymond, « Panorama des expositions universelles : l'exposition de 1855, II », pp. 576-607, *Revue des deux mondes*, 1^{er} décembre 1936, Vol. 36, n° 3. URL : <https://cutt.ly/Bjc6cJk> [consulté le 6 janvier 2021].

JOHNSTON Phillip M., « Dialogues between Designer and Client, Furnishings Proposed By Leon Marcotte to Samuel Colt in the 1850s », pp. 257-275, *Winterthur Portfolio*, 1984, Vol. 19, n° 4. URL : <https://cutt.ly/9jc6umA> [consulté le 18 octobre 2020].

LEDOUX-LEBARDE Denise, « Les trois Bellangé », pp. 86-93, *Connaissance des arts*, novembre 1964, n° 153.

MEYER Daniel, « L'ameublement des petits appartements de la Reine à Versailles sous Louis-Philippe », pp. 28-49, *Antologia di Belle Arte*, 1987, n° 31-32.

MEYER Daniel, « Le mobilier de Versailles selon Louis-Philippe », pp. 54-82, *L'estampille, L'objet d'art*, septembre 1993, n° 272.

SAMOYAUULT-VERLET Colombe, « Du style à la cathédrale au mobilier néo-gothique, d'après les achats de la famille royale entre 1815 et 1838 », pp. 180-186, *Hommage à Hubert Landais, Art, objets d'art, collections, études sur l'art du Moyen Age et de la Renaissance, sur l'histoire du goût et des collections*, Paris, Blanchard Editeur, 1987, 271 p.

SAMOYAUULT-VERLET Colombe, « Un ameublement à la mode sous Louis-Philippe, les appartements du duc de Nemours aux Tuileries », pp. 72-81, *Dossier de l'art*, décembre 1991-janvier 1992, n° 5.

◇ Mémoires et thèses

BUAILLON Mathilde, *Les décors intérieurs de « style Renaissance » commandés par Louis-Philippe (1830-1848) pour les Grands Appartements du palais de Fontainebleau*, mémoire de Master II soutenu à l'université Paris IV - Sorbonne en 2016, sous la direction de Jérémie Cerman, 214 p.

BRISSET Anne-Sophie, *Les Monbro, de marchands de curiosité à décorateurs. Illustration des mutations de la profession dans la seconde moitié du XIX^e siècle*, Mémoire d'étude de 1^{ère} année de 2^{ème} cycle de l'École du Louvre, soutenu en mai 2013, sous la direction de Alice Thomine-Berrada, 77 p.

DERROT Sophie, *Michel Liénard : l'ornement du XIX^e siècle*, thèse pour le diplôme d'archiviste-paléographe, soutenu à l'École nationale des chartes en 2008, sous la direction de de Jean-Michel Leniaud, 3 vol.

DERROT Sophie, *Michel Liénard (1810-1870) : luxuriance et modestie de l'ornement au XIX^e siècle*, thèse de doctorat sous la direction de Jean-Michel Leniaud, soutenu à l'École Pratique des Hautes Études et à l'Université de Lille III en 2016, 2 vol.

GABET Olivier, *La maison Fourdinois, néo-styles et néo-Renaissance dans les arts décoratifs en France dans la seconde moitié du XIX^e siècle*, thèse pour le diplôme d'archiviste-paléographe, soutenu à l'École nationale des chartes en 2000, 192 p.

MATACZ Guillaume, *La maison d'ébénisterie parisienne des Durand (vers 1810 - 1860)*, mémoire de master II soutenu à l'université Paris IV - Sorbonne en 2013, sous la direction de Barthélémy Jobert et Jérémie Cerman, 408 p.