



HAL
open science

Ameublement et luxe au temps de l'éclectisme : le commerce et l'œuvre des Beurdeley

Camille Mestdagh

► **To cite this version:**

Camille Mestdagh. Ameublement et luxe au temps de l'éclectisme : le commerce et l'œuvre des Beurdeley. Le commerce du luxe, production, exposition et circulation des objets précieux du Moyen Age à nos jours, Mare & Martin, 2015, 9791092054309. hal-01963201

HAL Id: hal-01963201

<https://hal.science/hal-01963201>

Submitted on 20 Feb 2019

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

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

Copyright

LE COMMERCE DU LUXE

PRODUCTION, EXPOSITION ET CIRCULATION DES OBJETS PRÉCIEUX
DU MOYEN ÂGE À NOS JOURS

Sous la direction de Natacha Coquery et Alain Bonnet

Directeur de collection: Alain Bonnet

mare & martin

Les Beurdeley « dont le nom est resté inféodé à la curiosité¹ » peuvent être évoqués à différents titres. D'abord marchands de curiosités, de mobilier et d'objets d'art, ils sont aussi régulièrement cités pour leurs collections, leurs dons à différentes institutions et leur œuvre de fabricants d'ameublement, à savoir de meubles et de bronzes dorés².

Si, en France, le XIX^e siècle est celui du développement de la classe moyenne, apparaît aussi une nouvelle élite financière extrêmement puissante qui constitue une clientèle de choix pour la production de luxe. À cette nouvelle aristocratie, formée principalement des magnats de la banque et de l'industrie, vient s'ajouter la noblesse étrangère. Grâce à cette clientèle, bien que l'ameublement soit majoritairement transformé par un type de production industrielle mécanisée, le meuble de luxe existe toujours³. Les fabricants doivent cependant veiller à étendre leur clientèle à l'échelle internationale via les expositions et les représentants, « de New York à Saint-Petersbourg⁴ ».

Au cours de la deuxième moitié du siècle, la maison Beurdeley va assurer un rôle certain au sein de l'industrie de l'ameublement dite « d'art », ainsi qu'est alors désignée la production de luxe⁵. Cela dit, contrairement à la plupart des grands patrons dont les spectaculaires ascensions sociales sont analysées par Alain Plessis dans la publication *Le Luxe en France*⁶, ce n'est pas la fabrication qui assure en premier lieu la fortune et le renom des Beurdeley mais le négoce d'objets dits « de curiosités » commencé dès la Restauration. C'est sous le Second Empire que Louis

Auguste Alfred Beurdeley embrasse la carrière de fabricant qui vient ainsi compléter ses premières fonctions. Son fils Emmanuel Alfred développera l'entreprise jusqu'en 1895, date de fermeture de la maison. L'association des deux activités de marchand et fabricant fait de la maison un exemple de choix pour la compréhension du marché du luxe dans l'ameublement au XIX^e siècle.

L'ancien pour référence

La dynastie Beurdeley s'ouvre avec Jean (1772-1853) qui fonde un commerce de marchand de curiosités, rue Saint-Honoré où on le trouve recensé dans l'*Almanach du commerce* dès 1818. Les marchandises dont il assure le négoce sont avant tout des meubles de manufacture contemporaine, de Jacob-Desmalter par exemple, mais aussi des bronzes dorés variés et des objets anciens, dits de curiosités, qui sont encore minoritaires.

La situation première de la boutique dans le quartier de la rue Saint-Honoré incite à la comparaison avec les marchands merciers, maîtres du commerce du luxe sous l'Ancien Régime. Or, ceux-ci étaient traditionnellement installés du côté de Saint-Germain-l'Auxerrois alors que dès le début du XIX^e siècle on préfère plutôt les alentours de la place Vendôme et de la rue de Rivoli. De plus, les marchands merciers proposent dans leurs boutiques « ce que l'art produit de plus nouveau⁷ » alors que les marchands dits de curiosités assurent davantage le négoce d'objets de seconde main. On sait cependant que les marchands merciers savaient aussi accroître la valeur d'objets importés, plus ou moins anciens, remis au goût du jour par les artisans travaillant sous leurs directives⁸. La Révolution bouleverse l'organisation du commerce du luxe puisque la loi Chapelier de 1791, en abolissant les corporations, supprime leur rôle stratégique d'in-

1. Charley J., « Chronique de l'hôtel Drouot », *Courrier de l'art : chronique hebdomadaire des ateliers, des musées, des expositions, des ventes publiques...*, 16 mai 1884, p. 237.

2. Dorival B., « De la tabletterie à la collection d'œuvres d'art. La "saga" Beurdeley (1814-1919) », *Bulletin de la société d'histoire de l'art français*, 20 mai 1989, p. 191-237.

3. Par « luxe » dans le domaine de l'ameublement on peut d'ores et déjà entendre des ouvrages destinés à une clientèle riche réalisés avec des matériaux précieux et généralement coûteux, conçus et exécutés par une main-d'œuvre spécialisée.

4. Voir dans cet ouvrage l'étude de Zeisler W., « De New York à Saint-Petersbourg, le commerce international du luxe à la Belle Époque ».

5. Mestdagh C., Lécoules P., *L'ameublement d'art français (1850-1900)*, Paris, Les éditions de l'amateur, 2010.

6. Plessis A., « Au temps du Second Empire, de l'entreprise de luxe au sommet des affaires », dans J. Marseille (dir.), *Le luxe en France du siècle des Lumières à nos jours*, Paris, ADHE, 1999, p. 49-62.

7. Étiquette de Granchez, magasins « La Perle d'Orient » à Dunkerque et « Au Petit Dunkerque » à Paris, cité par Henry Nocq et Carle Dreyfus, *Tabatières, boîtes et étuis du musée du Louvre*, Paris, G. van Oest, 1930, p. 24.

8. Verlet P., « Le commerce des objets d'art et les marchands merciers à Paris au XVIII^e siècle », *Annales économiques, sociétés, civilisations*, 13^e année, 1958, p. 10-29.



Figure 1: Le pavillon de Hanovre vers 1910, photographie, extrait du fascicule *Le Pavillon de Hanovre* publié par Christofle.

termédiaire, tout comme l'instauration du système des expositions⁹.

Si l'on connaît l'avidité avec laquelle les nobles britanniques ont acquis quantité de meubles français dès la fin du XVIII^e siècle, le marché de l'ancien à Paris est toujours en pleine expansion au début du siècle suivant. L'intérêt des amateurs s'étend au fur et à mesure aux objets d'art du Moyen Âge et de la Renaissance, généralement désignés sous le terme de curiosités, puis aux meubles anciens et aux bronzes dorés du XVIII^e siècle.

De même, si les manufactures royales, symboles de cet héritage, restent malgré tout en activité, les porcelaines anciennes de Vincennes et de Sèvres tout comme les tapisseries sont très recherchées¹⁰.

Louis Auguste Alfred Beurdeley (1808-1883) va prendre en compte cet engouement pour les objets d'art anciens et considérablement développer son stock dans cette direction en reprenant progressivement la direction des affaires à partir de 1830. On peut lire sur une facture à en-tête datée de 1839: «vend et achète les Bronzes, Lustres, Pendules, Curiosités, Meubles de Boule, Bois de Rose, Porcelaines d'ancien Sèvres, etc.¹¹» La boutique était alors déplacée de la rue Saint-Honoré au Pavillon de Hanovre «au coin du Boulevard des Italiens et de la rue Louis-le-Grand», quartier prestigieux du futur Opéra qui devient «sous la Monarchie de Juillet, l'un des grands centres parisiens du marché d'antiquités¹²». Le lieu du



Figure 2: Beurdeley, Table de centre à décor de panneaux de laque, incrustations de nacre et d'ivoire, exposition universelle de 1867, photographie, collection privée.

magasin lui-même renoue avec l'Ancien Régime puisque le pavillon avait été construit vers 1760 pour le maréchal-duc de Richelieu.

Comme nombre de marchands, Beurdeley s'approvisionne en majeure partie au cours des ventes aux enchères qui se tiennent chaque jour dans la capitale et constituent d'ailleurs un élément central dans l'évolution du marché. Il use aussi régulièrement de ce procédé commercial pour écouler une partie de son stock en vue de le rafraîchir.

Ce goût pour l'ancien, qui entraîne aussi la fabrication d'objets et de meubles de style, est traditionnellement attribué à une volonté de la nouvelle élite d'établir une filiation avec la noblesse d'Ancien Régime. Cependant cette production est le résultat d'un engouement international, apparu dès la fin du XVIII^e siècle et motivé par la noblesse étrangère, pour le mobilier français, de Boule à Jacob, qui devient représentatif du luxe français dans les intérieurs aristocratiques. Ne pourrait-on pas aussi y voir une appréciation de la qualité même des objets d'Ancien Régime et de leur valeur d'ostentation, qui en font des objets de luxe intemporels ?

Ainsi, dans le domaine de l'ameublement, les archétypes du luxe au XIX^e siècle se construisent sur le modèle des œuvres du XVIII^e siècle, que ce soient les ornements qui définissent les styles, les matériaux choisis ou même la conception des intérieurs où l'on adapte dès le milieu du siècle des boiseries du XVIII^e siècle. Comme l'a démontré Francis Demier, l'industrie du bronze d'ameublement est alors en plein essor mais les bronzes dorés du XVIII^e siècle sont autant considérés que les plus beaux ouvrages modernes¹³. Par exemple, la baronne Betty de Rothschild ne dépense pas moins de 12 500 francs auprès de Louis Auguste Alfred pour une paire de candé-

9. Wolvesperges T., «Le marché des meubles et des objets d'art dans les premières années du XIX^e siècle. Maëlron, le dernier des marchands merciers», dans *Collections et marché de l'art en France 1789-1848*, Rennes, Presses universitaires de Rennes, INHA, 2005, p. 207-227.

10. Voir dans cet ouvrage l'étude d'A. Perrin-Khelissa, «De l'agrément au goût. Justifier les manufactures d'État sous la Révolution (Sèvres, Gobelins, Savonnerie)».

11. Archives Carlisle, William Lowther papers, «French, English and assorted bills», D LONS/L3/5.456. Je remercie Diana Davis de m'avoir signalé cette référence.

12. Dion-Tenenbaum A., «Les marchands de curiosités à travers les achats du Garde-Meuble sous la monarchie de Juillet», dans *Collections et marché de l'art en France 1789-1848, op. cit.*, p. 229-241.

13. Demier F., «Du luxe au demi-luxe, la réussite des bronziers parisiens au XIX^e siècle», dans J. Marseille (dir.), *Le luxe en France, op. cit.*, p. 63-91.



Figure 3: Beurdeley, *Commode à ventaux, à décor de marqueterie et panneaux de laque*, exposition universelle de 1867, courtesy of Bonhams.

labres qu'il attribue à Gouthière¹⁴. De même, lorsque Lionel de Rothschild, de Londres, entre au pavillon de Hanovre c'est pour y déboursier la somme colossale de 71 250 francs pour un ensemble de pièces comprenant un riche bureau à cylindre dit de David Roentgen et un mobilier de salon en bois sculpté et doré d'époque Louis XV¹⁵. Ceux-ci étaient certainement destinés à l'hôtel de Piccadilly alors en construction et dont l'intérieur est décrit plus tard par un visiteur américain qui le qualifie d'un « luxe d'une magnificence inconcevable » par lequel il fut « littéralement ébloui¹⁶ ». Cette description spontanée

de l'ameublement de l'hôtel de Piccadilly Street révèle la valeur ostentatoire du luxe qui repose ici sur les matériaux : marbres, dorures, objets de pierres précieuses et de pierres dures et sur la variété d'objets présentés. Le luxe de cet intérieur repose sur l'effet d'éblouissement, comme déjà la Galerie des glaces du Roi-Soleil.

Adaptation de l'ancien au service du luxe

Pour pouvoir éblouir, les objets doivent être remis en État. Le développement du commerce de l'ancien entraîne naturellement celui de la restauration. Olivier Gabet rappelle que la réputation de l'atelier d'ébéniste d'Henri

14. Facture en date du 23 septembre 1871 : « Paire de candélabres à 3 lumières forme vase avec 2 têtes de satyre et une tête de femme au milieu, ils sont ornés de fleurs, finement ciselés anciens de l'époque Louis xvi attribuée à Gouthière », Archives Rothschild, Londres.

15. Facture en date du 22 septembre 1863 : « un riche bureau à cylindre avec marqueterie de bois de fleurs de couleurs de David [Roentgen ?] enrichi de bronzes dorés mat [...] une table avec incrustations de nacres et Burgos figurant des fleurs et des insectes ladite avec son pied en écaille et nacre [...] un très riche meuble de salon en bois sculpté époque Louis XV [...] une petite pendule ancienne deux amours supportant des guirlandes de roses [...] », Archives Rothschild, Londres.

16. Barnum P. T., *Mémoires de Barnum*, traduction Raoul Bourdier, Limoges, Eugène Ardant, 1881, p. 240-241. Il relève : « un immense escalier de marbre [...]. Un riche sofa couvert d'un superbe damas

de soie à ramages. [...] des chaises élégamment sculptées et tellement dorées [...]. De grands bahuts à glaces, remplis d'urnes, de vases et de mille autres choses du travail le plus exquis en or, en argent, en diamants, en albâtre et en agate. La table du milieu et plusieurs autres [...] étaient dorées; quelques autres étaient d'ébène, avec incrustations de perles de différentes couleurs : on voyait dessus des Bijoux [...]. Les murs étaient boisés et surchargés d'agréments d'or. La richesse des rideaux, des ornements de toute espèce était inouïe... ».



Figure 4: Beurdeley, *Projet de vase-candélabre pour l'escalier des Breakers*, 1895, dessin au graphite et rehauts de gouache, Paris, musée des Arts décoratifs, inv. CD/6499, photographie, collection privée.

Fourdinois doit une large part à cette activité¹⁷. On trouve aussi régulièrement, dans les factures de Beurdeley, des mentions telles que « remise en État », « restauration à mon compte », etc.

Suivant l'exemple des merciers d'autrefois, il associe aussi parfois des éléments anciens à une œuvre nouvelle et vice-versa. Outre les objets montés en bronze doré tels que vases de porphyre ou porcelaines de Chine qui représentent une part importante de son stock, on peut citer par exemple une grande horloge et un cabinet de pierres dures¹⁸. Ceux-ci, décrits au catalogue comme « travail Florentin du XVII^e siècle », sont offerts dans la seconde vente après le décès de Louis Auguste Alfred en 1883¹⁹.

17. Gabet O., « Sources et modèles d'un ébéniste au XIX^e siècle: l'exemple d'Henri Fourdinois (1830-1907) », *Bulletin de la Société de l'histoire de l'art français*, année 2002, 2003, p. 261-279.

18. Archives nationales, inventaire après décès de madame Beurdeley, née Constance Virginie Fleytas, dressé à partir du 8 mai 1861.

19. Vente du 23 au 25 avril 1883: *Catalogue des Objets d'art et d'ameublement. Anciennes Porcelaines de Sèvres. Grands et beaux vases; importants services; jolies tasses; Groupes et biscuit de Sèvres; Belles porcelaines de Saxe; groupes et figurines, vases et pièces de service; Porcelaines de la Chine et du Japon; Faïences; Miniatures et Emaux; Bijoux anciens; Pierres gravées; Tabatières et bonbonnières Louis XV et Louis XVI; Orfèvrerie; Bronzes d'art et d'ameublement; Belles pendules Louis XV et Louis XVI; Sculptures en terre cuite, en marbre et en*

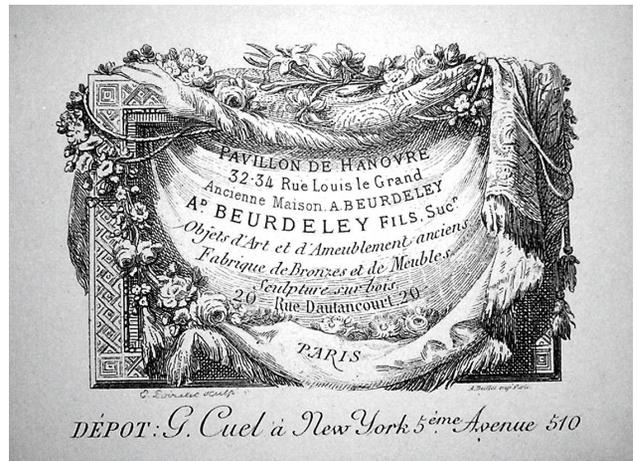


Figure 5: Carte de visite de la maison Beurdeley, vers 1890, lithographie, collection privée.

Ces pièces présentent chacune un piètement décrit « du même genre », créé spécialement par Beurdeley pour les rehausser et les compléter.

Les catalogues de ces ventes permettent de mieux comprendre son œuvre et comment ses deux activités ont pu se compléter. Les bronzes dorés constituent aussi un exemple de choix. Les pendules y sont décrites comme d'époque Louis XVI mais on les retrouve aussi reproduites par la maison, dans les albums de l'atelier. Elles apportent donc la preuve qu'il allait puiser des pièces anciennes dans son stock pour les surmouler, montrant à quel point l'activité de marchand encouragea et facilita celle de fabricant. Une « petite pendule du temps de Louis XVI, formée d'un vase ovoïde en bronze bleu garni [...] ». *Mouvement de Le Roy, à Paris* est ainsi vendue en 1883 et un exemplaire signé A. Beurdeley fils, apparu récemment sur le marché de l'art, confirme que le modèle fut bien reproduit²⁰. Si l'on compare les prix des pendules anciennes, ils oscillent entre trois et cinq mille francs alors que des modèles équivalents ou des copies fabriqués par l'atelier, tels qu'on en trouve dans la vente après cessation en 1895, se vendent autour de 800 à 1 000 francs²¹. Au-delà de la qualité d'exécution, l'ancienneté est donc une valeur ajoutée, l'objet ayant alors valeur d'« original » voire de « collection », ce qui n'enlève naturellement rien à sa fonction décorative.

Les créations de Beurdeley sont aussi considérées comme luxueuses et s'avèrent tout aussi convoitées que certains meubles anciens. Une paire de tables en porphyre et bronzes dorés de style Louis XVI, composée par Louis Auguste Alfred Beurdeley, est adjugée à plus de 14 000 francs, une somme considérable si on la compare

porphyre; jolis groupes et statuettes par Clodion. Beaux meubles des XVII^e et XVIII^e siècles, tableaux anciens, panneaux décoratifs.

20. Christie's Londres, 13 mai 1999, lot 111; Christie's Londres South Kensington, Kai Wunsche Collection, 1^{er} mai 2003, lot 74.

21. Vente du 6 au 9 mai 1895: *Vente des objets d'art et de riche ameublement exécutés dans les ateliers et sous la direction de M. A. BEURDELEY.*



Figure 6: Estampille de Beurdeley, marque au fer chaud sur bâti de chêne, *courtesy of Bonhams*.

aux 3 000 francs obtenus pour une commode «aux atlantes» d'époque Louis XVI, proche de celle attribuée à Benneman par Jean-Pierre Samoyault²².

Si les objets d'art anciens n'ont rien perdu de leur caractère luxueux d'origine aux yeux des contemporains, ils sont érigés en exemple et incarnent l'archétype du luxe qui conditionne la fabrication de copies ou de meubles modernes, conçus pour y être associés. Il n'y a cependant «aucun fétichisme de l'ancien²³» et si Richard Wallace acquiert au pavillon de Hanovre le cabinet bien connu attribué à Boulle (F16) et les vases en vieux Saxe montés en bronze doré (F103-4), il y achète également une table en laque de style Louis XVI créée par Louis Auguste Alfred Beurdeley pour l'Exposition universelle de 1867²⁴.

La dimension luxueuse d'un objet d'art n'est donc pas seulement attachée à l'authenticité de sa provenance historique mais résulte de la préciosité des matériaux et de la qualité dans l'exécution.

Des pratiques héritées du marchand-mercier à l'atelier d'ameublement d'art: «du grand art, qui laisse rêveur. Un XVIII^e siècle, qui continue de vivre²⁵»

L'abolition des corporations permet dorénavant à un même atelier de s'occuper à la fois de fabrication d'ébénisterie, de bronzes, de bois sculptés et conduit à la réunion de petits ateliers spécialisés au sein d'une même entreprise de grande ampleur dès la période postrévolutionnaire²⁶. Les progrès techniques, l'apparition de la machine à vapeur et de divers outillages importés d'Angleterre, conduisent progressivement à une modification de la production des

25. Verlet P., *Les bronzes dorés français du XVIII^e siècle*, Paris, Picard, 1987, p. 338.

26. À une lettre du 1^{er} avril 1812 à l'Intendant général de la couronne, invoquant des commandes pour les palais impériaux afin de surmonter les difficultés financières rencontrées par la maison Jacob Desmalter, suit une note descriptive: «Elle comprend 13 ateliers spécialisés en: menuiserie en bâtiment, en menuiserie en meubles, ébénisterie, sculpture en figure et ornements, peinture et dorure sur bois, fonderie, ciselure, dorure sur métaux, monteur, serrurier, mécanicien, tourneur sur bois, incrustation et polisseur. Six scieurs de long y travaillent à l'année et huit porteurs ou hommes de peine [...] en temps d'activité, on occupe dans tous ces ateliers 300 ouvriers et un pareil nombre en ville et aux faubourgs, ce qui porte à 600 les ouvriers employés pour la fabrique.», Archives nationales F/12/2410, dossier Jacob Desmalter, document cité par Garenc P., *L'industrie du meuble en France*, Paris, Presses universitaires de France, 1957, p. 76.

22. Samoyault J.-P., *Mobilier français Consulat et Empire*, Paris, Gourcuff Gradenigo, 2009, p. 30 (fig. 36).

23. Samoyault Verlet C., «L'ameublement des palais royaux sous la monarchie de Juillet», catalogue d'exposition, *Un âge d'or des arts décoratifs 1814-1848*, Paris, RMN, 1991, p. 230-234.

24. Factures des 5 mars et 9 avril 1872. Wallace Collection archives 25B. Citées par Hughes P., *The Wallace Collection catalogue of furniture*, 3 vol., Cambridge, University Press, 1996.



Figure 7 : Beurdeley, *Coupe en porphyre montée en bronze doré*, vers 1870, photographie, collection privée.

ateliers parisiens, motivée par l'utopie de la « démocratisation du luxe », souvent à l'origine d'un amalgame regrettable qui reste au centre du débat pour comprendre le luxe qui par essence reflète les inégalités sociales.

Les quelques pièces exécutées par Beurdeley père évoquées plus haut montrent l'importance des matériaux précieux dans ses créations, tels que laques, pierres dures, porcelaines de Sèvres et porcelaines de Chine, que l'on retrouve en quantité dans l'inventaire des marchandises « en cours de fabrication » stockées dans sa boutique²⁷. Cet inventaire, établi en 1861, fait cependant transparaître le fait qu'il ne possède pas d'atelier en propre mais qu'il agit alors comme un mercier, faisant exécuter en sous-traitance les meubles et objets d'art qu'il compose et pour lesquels il fournit donc les matériaux.

Si, comme l'explique Louis Auguste Alfred lui-même, la fabrication de meubles et d'objets est motivée par une ambition artistique avant tout : « J'ai voulu prouver par la richesse de mes produits la valeur de mon industrie [...] mes produits se distinguent par une exécution et un fini exceptionnel [...] J'ai versé des millions dans les affaires au profit des nombreux ouvriers que j'occupe.²⁸ », c'est aussi une façon de pénétrer aux expositions universelles dont le rôle est décisif pour l'acquisition d'une clientèle internationale. À la suite du succès remporté à l'Exposition de 1867 et à la reprise par son fils Emmanuel Alfred (1847-1919), la maison devient celle d'un fabricant et entre enfin dans le cercle des établissements œuvrant dans l'industrie dite d'art.

L'atelier, situé rue Dautancourt, formait trois corps de bâtiment et comportait : un « atelier d'ébénisterie [...] de sculpture [...] de ciselure [...] de dorure [...] de menuiserie. » Dès lors la fabrication s'étendait des meubles

d'ébénisterie au mobilier en bois doré et aux bronzes d'ameublement, à savoir le modelage des modèles (la fonte se faisait à l'extérieur), la ciselure et la dorure, ce qui était très rare (leur dorure au mercure est particulière de par l'épaisseur d'or utilisée qui favorise les effets de mat et de bruni). L'atelier employait alors « quatre-vingt [sic] à cent hommes », et autant d'auxiliaires « au dehors »²⁹ mais bien que de grande envergure, il n'y avait pas de machine à vapeur³⁰. À la différence de certaines grandes entreprises qui avaient mécanisé leurs ateliers, les ateliers de Beurdeley qui « compta parmi ses collaborateurs un doreur sur métaux qui avait été apprenti chez Gouthière³¹ », travaillaient selon les principes traditionnels et témoignaient ainsi de la survivance des savoir-faire de l'ancien régime grâce auxquels le meuble d'art français avait maintenu son prestige face à la fabrication industrielle en développement. Pour exemple, si les rapporteurs de 1878 dénoncent la faiblesse du mobilier dit courant dans sa construction, les meubles de Beurdeley sont reconnus comme étant « d'une exécution irréprochable ; comme choix et corroyage de bois on ne peut souhaiter mieux. Les bâtis sont assemblés avec un soin absolu ; les placages, la marqueterie, la fonte et la ciselure des bronzes sont aussi parfaits qu'on les peut souhaiter. On peut presque dire [qu'ils] font concurrence au musée du Garde Meuble.³² » Il est en réalité très difficile de distinguer les bronzes des ateliers Beurdeley de ceux de l'époque Empire voire de Gouthière, comme le souligne Pierre Verlet dans son ouvrage de référence « leur talent, la qualité de leurs bronzes, le choix de leurs modèles et l'excellence de leurs répétitions leur ont valu d'être considérés comme dangereux³³ ». Emmanuel Alfred définit la nature artistique de sa production en citant pour exemple le salaire de ses employés : « Tous travaux qui s'exécutent chez moi sont exclusivement des travaux d'art : les hommes que j'emploie sont plutôt des artistes que des ouvriers [...] beaucoup d'entre eux gagnent-ils 16, 18, 20 et 25 francs³⁴ ». Dans son étude sur les Ébénistes parisiens de haut luxe menée en 1891, Pierre du Maroussem, souligne le degré de qualification des ouvriers de cette industrie qui ont la particularité de comprendre les dessins

29. Commission d'enquête sur la situation des ouvriers et des industries d'art, instituée par décret du 24 décembre 1881, publiée à Paris en 1884.

30. Archives de Paris, D1P4/334, cadastres, calepins des propriétés bâties.

31. Le Corbeiller M., *Musée centennal des classes 66, 69, 70, 71, 97 : mobilier et décoration à l'exposition universelle internationale de 1900 à Paris, rapport de la commission d'installation*, Saint-Cloud, Belin frères, 1900, p. 35.

32. Havard H., « Exposition universelle de 1889, l'ameublement », *Gazette des Beaux-Arts*, août 1889, p. 191.

33. Verlet P., *Les bronzes dorés...*, *op. cit.*, p. 337.

34. Salaire journalier. Pierre du Maroussem précise dans son étude (*op. cit.*) que dans le haut luxe les ouvriers travaillent généralement « à façon » 10 heures par jour, et gagnent en moyenne 8 francs par jour, contrairement aux entreprises d'ameublement courant par lesquelles ils sont souvent payés à la pièce.

27. Inventaire après décès de madame Beurdeley, arch. cit.

28. Archives des musées nationaux, K30, lettre au comte de Nieuwerkerke à la suite de l'exposition de 1867.



Figure 8: Beurdeley, *Bureau plat à décor de panneaux de laque*, détail, vers 1880, photographie, *courtesy of Bonhams*.



Figure 9: Beurdeley, *Commode à ventaux*, détail d'un panneau à décor de laque, exposition universelle de 1867, photographie, *courtesy of Bonhams*.

et les plans, d'où la qualification d'ameublement « d'art », celui-ci étant dessiné³⁵. C'est aussi l'expression industrie d'art que l'on retrouve couramment plutôt qu'industrie de luxe, car comme l'explique Francis Demier, les fabricants « cherchent leur identité en amont, du côté du créateur et non du côté du consommateur³⁶ ».

C'est vraisemblablement lorsque la mécanisation se généralise que le meuble de luxe s'affirme comme une industrie à part entière. Dans les rapports des premières expositions on parle de meubles riches en opposition aux meubles dits simples et alors qu'en 1867 les rapporteurs intitulent la section du mobilier Meubles de luxe, en 1878 deux types de production sont clairement différenciés sous les appellations meubles à bon marché et meubles de luxe.

35. Maroussem P. du, « Ébénistes parisiens de haut luxe, ouvrier journalier, dans le système des engagements momentanés. D'après les renseignements recueillis sur les lieux, en janvier et février 1891 », *Les Ouvriers des deux mondes*, société d'économie sociale, Paris, Firmin Didot et Cie, 1892.

36. Demier F., « Du luxe au demi-luxe, la réussite des bronziers parisiens au XIX^e siècle », art. cit., p. 64.

Il est alors indiqué que si la France domine largement les autres pays du point de vue du meuble somptuaire, la concurrence est grande pour la production courante à bon marché notamment avec l'Angleterre, d'où la réflexion de Beurdeley: « Mes efforts sont très utiles au pays; car des ateliers comme les miens, en formant et en maintenant des ouvriers d'une habileté consommée [...] contribuent à défendre cette supériorité de la main-d'œuvre, la seule peut-être qui, dans le domaine des arts décoratifs, soit restée l'apanage exclusif de la France. »

En 1882, une Exposition des industries du bois est organisée par l'Union centrale des arts décoratifs et deux concours sont organisés à l'occasion: l'un pour un meuble « d'un prix accessible à un ménage de condition modeste » dont le prix de vente ne doit pas excéder 500 francs, l'autre consacré à récompenser « un meuble riche de fantaisie » dont le prix ne doit pas dépasser 6 000 francs³⁷. Cet exemple rend parfaitement compte de l'écart entre la production industrielle à bon marché et celle d'art ou de luxe dont le prix est plus de dix fois supérieur.

Autre caractéristique du meuble de luxe: les œuvres produites par l'atelier étaient la plupart du temps réalisées à la commande. Le principe de la commande permettant bien sûr de maîtriser les coûts de production mais aussi de réaliser un ameublement sur mesure selon les souhaits du client et de créer parfois un nouvel objet tout spécialement comme c'est le cas pour les grands vases-candélabres destinés à orner l'escalier des Breakers, demeure de Cornelius II Vanderbilt à Newport, dont les projets sont conservés³⁸. Ce fut l'une des dernières commandes et la fermeture de la maison juste avant 1900 est révélatrice des changements qui s'opèrent dans l'industrie car peu d'ateliers traditionnels seront encore en activité après 1914.

Le XVIII^e siècle incarne donc la notion de luxe français par excellence, qui induit une production de style. À l'échelle internationale, cet ameublement devient le symbole même du luxe parisien, de New York à Saint-Petersbourg, un intérieur parisien est aisément identifiable et il se retrouve dans nombre de grands hôtels alors en construction dans de nombreuses capitales, véhiculant la même image du luxe à travers le monde.

À travers même la carte de visite de Beurdeley dans laquelle il indique la présence d'un correspondant à New York (vers 1890), on retrouve une composition et des références tout à fait similaires à celle du marchand-mercier Granchez datant d'avant 1787³⁹. Ce même modèle

37. Archives de l'Union centrale des arts décoratifs.

38. Musée des Arts décoratifs, Paris, Cabinet des dessins (inv. CD/6499/14-15 et 21).

39. Carte « À la Perle d'Orient » à Dunkerque, collection de Waddesdon Manor. Sargentson C., *Merchants and Luxury markets, the merchants-merciers of eighteenth century Paris*, Londres, Victoria and Albert Museum studies in the history of art and design, 1996, p. 122.

de carte sera d'ailleurs réutilisé par le fabricant François Linke après 1900⁴⁰.

Si la conception du luxe au XIX^e siècle s'appuie sur la survivance des techniques artisanales et les archétypes du XVIII^e siècle, n'est-elle donc pas révélatrice d'une intemporalité des valeurs qui créent le luxe ?

Aujourd'hui encore la référence à l'artisanat comme gage de qualité dans la manufacture des objets est récurrente. De même, le XVIII^e siècle est érigé en modèle de somptuosité et d'élégance car c'est finalement à l'époque où les inégalités sociales sont les plus fortes que le luxe semble le plus évident. En revanche, la production de luxe du XIX^e siècle semble oubliée, à l'ombre de celle aujourd'hui qualifiée de demi-luxe⁴¹ dont la quantité a assuré la mémoire et à laquelle on associe d'emblée le meuble de style. En terme de modèle, on se réfère souvent aux collections muséales et à l'ameublement des palais mais comme les souverains de la Restauration et du Second Empire avaient pu jouir d'un mobilier déjà en place et que la plupart des commandes officielles qui témoigneraient aujourd'hui du luxe de l'époque étaient destinées au palais des Tuileries, aujourd'hui disparu, cette production souffre, en France, d'un manque de représentation. Et pourtant, elle a été à l'origine de la diffusion à l'échelle internationale d'un style français qui continue d'être envié, imité ou importé, à la suite de quelques grands ébénistes ou bronziers du XVIII^e siècle qui en avaient déjà assuré la réputation en Europe. ■

40. Payne C., *François Linke, The Belle Époque of French furniture*, Woodbridge, Antique collector's club, 2003, p. 467.

41. Comme le définit Natacha Coquery, dès le XVIII^e siècle, « le demi-luxe désigne ces marchandises nouvelles, produits d'industries récentes et diffusées par des agents variés qui possèdent une haute valeur symbolique mais ont perdu en qualité », Coquery N., *Tenir boutique à Paris au XVIII^e siècle. Luxe et demi-luxe*, Paris, CTHS, 2011, p. 267.