



HAL
open science

Les copies à l'ère des premières Expositions universelles, "un XVIIIe qui continue de vivre"?

Camille Mestdagh

► To cite this version:

Camille Mestdagh. Les copies à l'ère des premières Expositions universelles, "un XVIIIe qui continue de vivre"?. Bulletin du Centre de Recherche du Château de Versailles, 2016, 10.4000/crcv.13481 . hal-01963217

HAL Id: hal-01963217

<https://hal.science/hal-01963217>

Submitted on 21 Dec 2018

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.

Bulletin du Centre de recherche du château de Versailles

Sociétés de cour en Europe, XVI^e-XIX^e siècle - *European Court Societies, 16th to 19th Centuries*

Nouveaux regards sur le mobilier français du XVIII^e siècle

Les copies à l'ère des premières Expositions universelles : les œuvres de Dasson et de Beurdeley, « un XVIII^e qui continue de vivre » ?

Copies from the Great Exhibitions era: the work of Dasson and Beurdeley, "keeping the 18th century alive"

CAMILLE MESTDAGH

Résumés

Français English

La production mobilière du dernier quart du XIX^e siècle se caractérise par un genre nouveau : les copies de meubles royaux ou d'autres chefs-d'œuvre du XVIII^e siècle français. Les ateliers parisiens dirigés par Henry Dasson et Beurdeley, qui se consacrent à la fois à la fabrication des bronzes et de l'ébénisterie, en sont les premiers grands spécialistes. Fervents continuateurs de l'excellence des ateliers de l'Ancien Régime, leur œuvre de copistes peut être perçue comme une démonstration de leurs talents bien que ces répliques ne soient pas toujours identiques et révèlent souvent une volonté de personnalisation, sinon de perfectionnement. L'évolution de ces deux maisons permet d'identifier les éléments déterminants dans le développement de la copie, aboutissant à la reconstitution des chefs-modèles de bronze, outils fondamentaux dans le processus de reproduction. Ce genre nouveau fut ainsi motivé par le goût et le négoce des meubles et objets anciens mais aussi initié par le quatrième marquis d'Hertford qui passa commande d'un ensemble important de copies. Avec la III^e République, l'ouverture au public des palais et la délivrance de permis spécifiques stimulent la réalisation des copies. Néanmoins, ces autorisations délivrées aux fabricants, ne permettaient pas la réalisation de surmoulage et témoignent de la difficulté de cette entreprise. Et pourtant, à l'Exposition universelle de 1900, les copies sont nombreuses sur les stands des fabricants d'ameublement parisiens. Exportées et transposées, elles deviennent elles-mêmes modèles, symboles universels du meuble de luxe français.

Copies of French royal furniture or of other eighteenth century chefs-d'oeuvre can be identified as a new type, characteristic of the last quarter of the 19th century. The Parisian firms of Henry

Dasson and Beurdeley, whose workshops were devoted to gilt bronzes (including ormolu mounts) and cabinet work, can be considered the first masters of copy. As admirers and followers of the excellence pursued by eighteenth century makers, Dasson's and Beurdeley's reproductions can be seen as proof of their talent. Nevertheless, these copies are rarely identical to the originals as they reveal personalised details, showing an ambition of perfection. In the light of both firms' history, one can identify the crucial factors in the development of this work, leading to recreating the bronze mounts master-patterns, essential implements in the reproduction process. It was first motivated by the taste for antiques and the strength of its market, but the fourth Marquess of Hertford also played a preponderant role in commissioning a great number of copies. With the Third Republic the production of copies flourished, thanks to the opening of the palaces to the public and the issuing of specific authorisations. However these authorisations given to the makers did not allow taking squeezes which made the copy a very difficult challenge to undertake. Nevertheless, many could be seen on the foremost Parisian makers' stands of the 1900 Great Exhibition. Exported and transposed, these copies became models abroad, universal symbols of French furniture.

Entrées d'index

Mots-clés : bureau du roi, copies, Expositions universelles, Henry Dasson, Emmanuel-Alfred Beurdeley

Texte intégral

Ce document sera publié en ligne en texte intégral en décembre 2015.

- 1 En ameublement, reproduire pour constituer des paires ou compléter des ensembles est une pratique de longue date. Cependant, la production de copies de meubles royaux ou autres chefs-d'œuvre du XVIII^e siècle est caractéristique de la seconde moitié du XIX^e siècle. Grâce aux témoignages des Expositions universelles, on peut voir cet engouement apparaître vers 1878 pour atteindre son apogée dans les années 1900. Ainsi, nombre d'ateliers parisiens ont « sacrifié les œuvres modernes à l'exaltation de la production du XVIII^e siècle¹ », au gré de la clientèle.
- 2 Ces copies n'ont jamais cherché à tromper les amateurs du XVIII^e siècle, n'imitant pas la patine de l'ancien. Bien au contraire, elles constituent un manifeste des talents de leur exécutant et sont, pour la plupart, estampillées ou marquées au creux des bronzes.
- 3 Henry Dasson (1825-1896)² et Beurdeley³ père et fils figurent en chef de file des ateliers spécialisés dans ce type d'ouvrage, bien qu'ils se soient aussi consacrés à une production originale, inspirée du XVIII^e siècle. En reprenant de tels modèles, symboles d'excellence, ces fabricants cherchent à démontrer qu'ils sont capables de poursuivre l'œuvre des maîtres de l'Ancien Régime ; aspiration qui vaut à Dasson de flatteuses critiques à l'Exposition de 1878 : « Celui-ci est un revenant du XVIII^e siècle, c'est quelque habile artiste d'alors dont l'âme et le goût, par un avatar mystérieux, se sont introduits dans une enveloppe nouvelle. Il a [...] la tradition de l'école, les finesses de l'outil, l'harmonie des couleurs ; le secret des dorures⁴ ». Plus de cent ans plus tard, à l'observation des bronzes dorés de Beurdeley, Pierre Verlet se montre tout aussi admiratif : « Du grand art, qui laisse rêveur. Un XVIII^e, qui continue de vivre »⁵.

Reproduire le XVIII^e siècle

- 4 Les garnitures de bronzes dorés jouent un rôle central dans l'histoire des chefs-d'œuvre du mobilier du XVIII^e siècle. Recréer ces garnitures représentait la plus grande difficulté. Les chefs-modèles, indispensables à la fonte et donc à la fabrication de ces bronzes, étaient au cœur du processus de la copie. Dasson se considère d'ailleurs « bien plus fabricant de bronzes » et choisit de faire des meubles « qu'à la condition que les bronzes représentent la plus grande partie de leur valeur »⁶.
- 5 Si certains fabricants s'étaient déjà prêtés à l'exercice de la copie de façon

occasionnelle, il se fait une spécialité des copies dès avant 1880, suivi de près par son confrère Beurdeley fils. Les fabricants tels que Sormani, Millet, Linke et Krieger appartiennent en quelque sorte à la seconde génération de copistes. En effet, leur production fut notamment encouragée par l'acquisition de nombreux chefs-modèles aux ventes qui ont suivi la cessation d'activité de Dasson (1894) puis de Beurdeley (1898).

- 6 Ces deux derniers pouvant être considérés comme les pionniers du genre, quelles circonstances les ont donc amenés à se consacrer à ce type d'ouvrages ?

Fig. 1 : Stand de l'atelier Beurdeley à l'Exposition universelle de 1893 à Chicago, photographie. Collection particulière.



Reproduction photographique : Camille Mestdagh

Fig. 2 : Charles Cressent (attribuée à), *Commode*, vers 1740, photographie de l'Album Beurdeley. Collection particulière.



Reproduction photographique : Camille Mestdagh

Du marchand au copiste : constitution d'un fonds de chefs-modèles

- 7 Le développement de la copie est indissociable de l'intérêt consacré aux meubles anciens. À ce titre, la double activité des Beurdeley, marchands « de curiosités » et fabricants de meubles, est éloquente.
- 8 Dès l'Exposition de 1855 on apprend que Beurdeley père « s'est spécialement consacré à la restauration et à la reproduction des meubles de l'époque du règne de Louis XVI⁷ ». Il ne possède alors pas d'atelier, mais fait réaliser ses ouvrages en sous-traitance, comme le faisaient autrefois les marchands merciers. On apprend d'ailleurs qu'il « compta parmi ses collaborateurs un doreur sur métaux qui avait été apprenti chez Gouthière⁸ ». C'est Emmanuel-Alfred Beurdeley qui développe les ateliers à partir de 1876. Ceux-ci s'emploient à la fabrication de l'ébénisterie, des bois dorés, de la marqueterie et des bronzes, à savoir pour les bronzes : le modelage des modèles, la ciselure et même la dorure, ce qui est rare. La fonte était confiée à un fondeur.
- 9 À travers l'analyse des albums photographiques et des nombreuses ventes de meubles et objets anciens qui permettaient à la maison de renouveler son stock, on comprend les rouages du métier et comment ils avaient pu constituer une importante collection de chefs-modèles de bronzes grâce au procédé du « surmoulé »⁹.
- 10 Une affaire portée au Conseil des prud'hommes à l'encontre d'un ébéniste nous renseigne sur ce procédé : Beurdeley père avait confié à l'ébéniste « une pendule genre Boule, vieux modèle » pour en faire la réparation et lui avait commandé de faire deux pendules semblables¹⁰. Le cas était intitulé « Modèle de fabrique confié à un ouvrier – droit du fabricant de retirer à volonté son modèle », la pendule ancienne était donc bien considérée comme un « modèle », et le marchand l'ayant achetée disposait de tous les droits de la faire reproduire. Cette pratique est alors communément acceptée, si bien qu'à l'exposition « technologique » de l'Union centrale des beaux-arts appliqués à l'industrie dédiée au « métal » (1880), Beurdeley fils expose la pendule originale dans la section rétrospective, et sa copie dans la section des œuvres modernes. Le rapporteur témoigne alors : « En tenant compte de la différence résultant de la patine [...], il n'y a aucune différence appréciable entre les deux pendules ; la ciselure surtout [...] exécutée absolument dans l'esprit du XVIII^e siècle¹¹ ».
- 11 Le négoce d'objets anciens permettait donc aux Beurdeley de réaliser directement des copies et d'enrichir leur collection de modèles. Pour ce qui est des meubles, il est vraisemblable qu'ils aient adopté la même conduite et qu'ils en aient reproduit les garnitures de bronze pour créer des meubles de style ou qu'ils aient copié des meubles acquis sur le marché. Les photographies de l'atelier¹² montrent quelques meubles intéressants passés entre leurs mains, notamment une commode de Charles Cressent à doubles crosses (fig. 2). Il semble bien s'agir d'un original, car la photographie montre de nombreux accidents au placage. Pour d'autres, des ornements de bronze sont manquants, comme c'est le cas pour la commode attribuée à Gaudreaux, désormais à la Wallace Collection, acquise par le 4^e marquis d'Hertford avant 1865. Celle-ci fut-elle vendue ou restaurée par Beurdeley père ? On ne sait... Dans tous les cas, lord Hertford figurait bien parmi ses clients.

D'un artisan à l'autre : la circulation des modèles

- 12 À l'Exposition universelle de 1878, Henry Dasson présente sa propre copie du bureau du roi, qui fait sensation.
- 13 S'il choisit alors de présenter un bureau du roi, qu'il signe en dessous du nom de Riesener, c'est pour démontrer que la qualité de son œuvre pouvait rivaliser avec celle des ateliers du XVIII^e, et ce malgré l'abolition des corporations et le développement

d'une industrie du meuble « à bon marché ». À l'époque du progrès industriel répond un culte des artisans de l'Ancien Régime, érigés en exemple à travers leurs chefs-d'œuvre.

14 Les ateliers de Beurdeley fils et de Dasson travaillent encore selon les principes traditionnels, sans machine à vapeur¹³. Les bois et les matériaux utilisés sont de grande qualité, la dorure « au feu à l'or moulu ». Ils disposent de larges stocks de laques anciennes et de pierres dures. Henry Dasson est aussi mentionné dans les registres de vente de la manufacture de Sèvres, achetant des médaillons en biscuit fond bleu « façon camée », sans doute pour orner ses meubles, peut-être bien une copie des fameuses commodes du grand cabinet de la Reine à Fontainebleau, les chefs-modèles de celles-ci probablement hérités de Carl Dreschler et du bronzier, sculpteur et fondeur, Charles Crozatier (1795-1855)¹⁴, tout comme ceux du bureau du roi¹⁵.

15 En effet, non seulement Dasson acquiert en 1871 le fonds d'atelier de l'ébéniste Charles Winckelsen (1812-1871), mais surtout, d'abord formé comme « sculpteur, bronzier », il avait repris dès 1867 les ateliers de Carl Dreschler (mort avant 1873)¹⁶. Ce rachat le prédestinait à devenir un spécialiste des copies, puisqu'il récupère ainsi certainement des chefs-modèles de bronzes qui avaient servi à la fabrication des copies du marquis d'Hertford.

16 Richard Seymour-Conway (1800-1870), 4^e marquis d'Hertford, grand collectionneur de mobilier XVIII^e, tient un rôle majeur dans le développement de la copie. Il commande en effet dès les années 1850 pas moins de dix modèles de meubles célèbres, dont six copies en paires. Quatre font l'objet d'une commande anglaise passée par l'intermédiaire du marchand John Webb ; celle-ci fut étudiée en détail par Peter Hughes¹⁷. Parmi ces copies figurent une paire d'après une commode d'André-Charles Boulle et une reproduction du meuble à bijoux de Jean-Henri Riesener pour le mariage du comte de Provence (collection de la reine d'Angleterre), qui coûta à elle seule la somme colossale de 2 500 livres¹⁸. Les autres copies font l'objet d'une commande passée à Paris, où vivait lord Hertford. La commande parisienne a vraisemblablement été confiée à Crozatier, qui avait obtenu un laissez-passer pour venir à Fontainebleau (1852) « dessiner et mouler des fragments d'ornementation que M. le marquis de Hertford désir[ait] faire reproduire pour lui seul¹⁹ ». C'est par la suite le chef d'atelier et successeur de Crozatier, Carl Dreschler, qui coordonna l'exécution de la copie du bureau du roi Louis XV, aujourd'hui à la Wallace Collection, pour lequel il aurait reçu une « autorisation unique de l'empereur Napoléon III²⁰ » (fig. 3).

Fig. 3 : Carl Dreschler (et Charles Crozatier?) d'après Jean-François Oeben et Jean-Henri Riesener, Copie du bureau à cylindre de Louis XV, vers 1855-1860, 143 x 183 x 97,5 cm. Londres, The Wallace Collection, F460.



Cliché : © The Wallace Collection

La copie du bureau de Louis XV conservée à la Wallace Collection a été réalisée pour Richard Seymour-Conway, 4^e marquis de Hertford.

Fig. 4 : Henry Dasson d'après André-Charles Boule, *Commode*, 1881, 88 x 131 x 65 cm. Collection particulière.



Cliché : © Sotheby's

La copie : partage et personnalisation du chef-d'œuvre

17 Dasson en ayant très probablement récupéré les chefs-modèle via Dreschler, les

copies de lord Hertford peuvent être considérées comme le point de départ d'une « école » de copistes. Pour illustrer ce propos, prenons pour exemple les copies des commodes de Boulle. Comme le fait remarquer Peter Hughes, bien qu'elles soient désignées à l'époque comme « commodes Mazarine », ces copies se réfèrent au modèle de la commode de Boulle qui se trouvait à l'époque dans la collection Hamilton (vendue en 1882 et aujourd'hui à Petworth) plutôt qu'à celles de Trianon ; en témoignent par exemple une paire de copies par Charles Winckelsen et une autre d'Henry Dasson (fig. 4)²¹. On reconnaît notamment le modèle d'Hamilton par la présence d'une moulure en bronze sous le plateau qui ne figure pas sur celles de Trianon. C'est bien la commode d'Hamilton qui fut copiée pour lord Hertford par l'ébéniste londonien Blake (Frick Collection)²². Encore une fois, il semble que les premiers chefs-modèles de bronze, réalisés pour la commande de lord Hertford, aient permis la réalisation d'autres copies. La paire de l'ébéniste Winckelsen fut récemment restaurée et ses bronzes portent au dos la signature de Blake, ce qui confirme ces suppositions²³. Winckelsen se consacrait exclusivement à l'ébénisterie et devait donc se procurer les bronzes à l'extérieur... il avait donc pu s'adresser à son confrère bronzier et futur successeur Henry Dasson. Plus tard, François Linke (1855-1946) rachetait les chefs-modèles de bronze de cette commode à Dasson²⁴. Ceux-ci témoignent parfaitement du lignage : ils portent à la fois les marques de Blake, de Dasson et de Linke²⁵. On peut supposer que les chefs-modèles de bronze des copies de Blake exécutées pour lord Hertford avaient été récupérés, sinon fournis par Crozatier et Dreschler, pour atterrir enfin dans l'atelier de Dasson. On peut aussi remarquer que ces copies (comme celles d'Hertford) présentent un bout feuillagé qui termine les pieds torsadés qui n'existe pas sur la commode du XVIII^e siècle²⁶.

18 La correspondance de lord Hertford atteste qu'il ait pensé pouvoir obtenir des surmoulés²⁷. À l'époque, ce terme désigne aussi le procédé de « mouler dessus », à savoir de recréer des chefs-modèles à partir de moulages constitués d'empreintes (aussi désignées comme estampage) prises à la cire (ou gélatine) sur les originaux.

19 Avant sa mise en vente à New York en 2007, la copie du serre-bijoux de Riesener fut comparée à l'original, notamment les mesures de certains ornements de bronze²⁸. Ceux-ci présentent une infime différence de taille (0,01 mm) qui laisse les experts perplexes et ne peut qu'être due ou aux talents du fondeur qui parvient à éliminer le retrait caractéristique entre le modèle et la fonte, ou bien au travail du sculpteur qui aurait remodelé tous les ornements et donc recréé le modèle de toutes pièces²⁹.

Fig. 5 : Jean-François Oeben et Jean-Henri Riesener, *Bureau à cylindre de Louis XV* (détail du dos), 1760-1769, 146 × 190 × 100 cm (bureau). Versailles, musée national des châteaux de Versailles et de Trianon, V 3750.



Cliché : © Château de Versailles / Camille Mestdagh

Fig. 6 : Carl Dreschler d'après Jean-François Oeben et Jean-Henri Riesener, *Copie du bureau à cylindre de Louis XV* (détail du dos), vers 1855-1860, 143 × 183 × 97,5 cm

(bureau). Londres, The Wallace Collection, F460.



Cliché : © Wallace Collection / Camille Mestdagh

20 Si l'on compare le bureau du roi de lord Hertford (The Wallace Collection) avec celui de Versailles, bien que la ciselure soit différente, on peut admirer la précision des figures. Certains ornements présentent en outre des volumes différents : notamment les chutes aux dépouilles de lion (les tracés des yeux sont nettement différents, les plis des drapés) et les petits vases de la galerie encadrant la pendule (les copies présentent des formes cintrées très accentuées). De même, la grande plaque en haut-relief « À la gloire de Minerve » varie dans sa composition (les *putti* des extrémités gauche et droite adoptent des attitudes différentes : croisant les bras et tenant un compas ; fig. 5 et 6). Ces différences révèlent une volonté de l'artiste d'individualiser sa copie, mais permettent aussi d'en déduire que tous les bronzes n'ont pu être surmoulés mais que certains ont bien été sculptés de toutes pièces³⁰.

21 Les marqueteries du cylindre du bureau de la Wallace Collection sont quasiment identiques à celles de Dasson, dont les compositions varient comparées à l'original, surtout les deux médaillons de la « poésie dramatique » et de la « poésie lyrique ».

22 Autre particularité, sur le bureau de Dasson, le groupe surmontant la pendule est différent : dans sa copie le chien a disparu et est remplacé par un livre. Le fabricant de meubles Joseph-Emmanuel Zwiener (né en 1849) exécutera lui aussi peu après une copie du fameux bureau pour le roi Louis II de Bavière à Herrenchiemsee (1882-1884). Ce dernier est encore différent car il restitue le médaillon au portrait du roi porté par les *putti* surmontant la pendule au-dessus du cylindre³¹.

23 Si l'on ajoute la copie que Beurdeley fils expose en 1889, on peut penser qu'au moins trois séries de chefs-modèles du bureau du roi avaient été produites à cette époque.

24 Jansen héritera des modèles de Zwiener, lui succédant en 1894 et réalisera un bureau pour Nicolas II³². Cette même année, Henry Dasson ferme ses ateliers et fait vendre aux enchères ses modèles. François Linke y est présent et en achète plusieurs, dont celui de la commode de Boulle déjà citée.

Expositions et musées comme sources et moyens de diffusion

La III^e République et les autorisations de copier

25 Comme en témoignent les catalogues des ventes de modèles, outre ceux hérités de

la commande du 4^e marquis d'Hertford, nombre de chefs-d'œuvre furent copiés³³. Or, ces catalogues offrent malheureusement peu de détails descriptifs quant à la nature des modèles. Ils sont désignés comme « maquette », « dessin », « plan d'exécution », sans aucune précision concernant les garnitures de bronze.

26 La majorité des chefs-d'œuvre du XVIII^e siècle qui seront reproduits ont figuré aux expositions rétrospectives. Régulièrement organisées dès les années 1860, à la suite de l'initiative britannique de Gore House (1853), ces manifestations ont joué un rôle décisif dans le développement de la copie en stimulant le goût des amateurs et de la clientèle étrangère qui les fréquentaient assidûment.

27 Le mobilier issu de l'ameublement des demeures royales devient également visible et accessible sous la III^e République avec l'ouverture des palais de Versailles, de Fontainebleau et du musée du Garde-Meuble (1881-1901), sans oublier la collection du musée du Louvre. C'est à l'Exposition de 1880 que Beurdeley fils choisit de présenter un ensemble de copies. Le succès remporté par son confrère Dasson deux ans plus tôt l'y avait certainement encouragé. On pouvait trouver sur le stand de Beurdeley fils une copie de la table dite « des Muses » (Trianon), montrée au musée consacré à Marie-Antoinette en 1867 au Petit Trianon, tout comme la table de Marie-Antoinette de Weisweiler (au Louvre après le Second Empire). Y figurait également une copie de la commode de Madame Victoire (également au Louvre).

28 Le développement de la production de copies sous la III^e République et le choix des œuvres reproduites attestent bien du rôle primordial des musées et palais désormais ouverts au public.

29 Un certain nombre de demandes et autorisations de travailler dans les palais accordées à des ébénistes ou à des bronziers sont toujours conservées. Celles-ci sont nombreuses dès la fin des années 1870 et nous renseignent sur la méthode de travail pour la réalisation des copies. Ainsi apprend-on qu'un fabricant de meubles, Victor Raulin (actif jusqu'en 1925), « autorisé à dessiner des objets d'ameublement placés à Trianon, s'était présenté au palais avec l'intention de démonter des meubles pour en faire des surmoulés » (1877). Or, il n'y fut pas autorisé et cet incident valut une lettre de rappel du ministère au conservateur :

entreprendre sur les meubles de Trianon des opérations de moulage et d'estampage [...] sont depuis longtemps reconnues comme des plus dangereuses au point de vue de la conservation ; [...] de pareils moyens de reproduction sont rigoureusement interdits [...] et si dans certaines circonstances exceptionnelles [...] la prohibition pouvait être levée, ce ne serait jamais, [...] en faveur d'un industriel poursuivant un intérêt purement commercial³⁴.

30 D'ailleurs, l'année précédente, le chef de cabinet du ministre des Travaux publics avait autorisé « M^{me} Thiers³⁵ [...] à pénétrer dans le Petit Trianon et à faire copier un meuble » et voulait s'assurer « qu'elle n'éprouve aucune difficulté lorsqu'elle se présentera ».

31 Si la demande de copie émanait d'un commanditaire influent on peut concevoir que certaines autorisations aient pu être concédées, autrement la règle est stricte : sous la III^e République les fabricants n'ont pas pu faire de moulages sur les meubles des palais nationaux ou des musées.

32 Nombre d'entre eux ont donc fait des demandes de dessins, de relevés de calibre et de modelage sur place.

33 Henry Dasson (1878) demande l'autorisation « de relever la teinte d'un meuble au Petit Trianon », accordée « à la condition [...] qu'aucun bronze ne sera démonté et qu'il ne sera fait aucun surmoulage ».

34 Gervais Durand (1839-vers 1920), dont on dira plus tard qu'il « marche sur la voie tracée par les maîtres, tels que Beurdeley et Dasson³⁶ », demande l'autorisation de « dessiner et de modeler la table de Riesener dite Astronomie (des Muses) » (1884) ; celle-ci est accordée, « toutefois il est entendu qu'il ne pourra prendre aucune empreinte soit à la cire soit avec du plâtre ».

35 Emmanuel-Alfred Beurdeley (1897) déclare aussi avoir obtenu la permission de

relever des dessins dans les palais de Trianon.

36 Ces autorisations sont données pour plusieurs mois, ce qui laisse le temps aux dessinateurs de prendre des relevés précis et aux sculpteurs de modeler les ornements sur place ; les mêmes autorisations sont accordées aux peintres pour copier les tableaux.

37 Il en est de même à Fontainebleau, où le même Victor Raulin souhaite « dessiner pour les reproduire, des meubles et bronzes placés dans les appartements du palais³⁷ ». L'année suivante, Zwiener reçoit « l'autorisation de photographier un meuble ». Plus tard, on retrouve Henry Dasson, suivi de ses deux sculpteurs Aubert et Dallier, qui avaient déjà contribué à la copie du bureau du roi de 1878³⁸. Le dessinateur et sculpteur Léon Messagé (1842-1901) fait aussi plusieurs demandes, suivi de François Linke³⁹, Sormani, Millet... bref, tous les fabricants bien connus pour leur œuvre de copistes.

38 Comme déjà pour les grands ébénistes de l'Ancien Régime, le dessin et le modelage étaient à la base de l'apprentissage de ces artisans. En témoigne le développement des nombreuses collections de moulages en plâtre qui constituaient les fonds des musées et écoles d'arts appliqués⁴⁰.

39 Cette pratique de copier sur observation, grâce au modelage, et sans avoir la possibilité de manipuler les meubles peut expliquer la différence de traitement des intérieurs. Sur sa copie du secrétaire de Marie-Antoinette aux Tuileries, Dasson a étendu la marqueterie de losanges aux tiroirs intérieurs dont la disposition diffère aussi de l'original (qui présente quatre tiroirs latéraux plaqués de bois de rose et d'amarante encadrant des tiroirs à l'anglaise)⁴¹. Ces « libres » interprétations permettent parfois de reconnaître les caractéristiques de tel ou tel fabricant, préférant telle essence de bois pour les placages intérieurs ou pour le bâti des tiroirs (Dasson, par exemple, affectionnant le mariage du chêne et de l'acajou, Beurdeley de l'acajou et de l'ébène et du noyer).

Fig. 7 : Emmanuel-Alfred Beurdeley d'après Nicolas-Pierre Séverin, *Bureau en laque du Japon*, vers 1880, 78 x 149 x 83 cm. Collection particulière.



© Bonhams / Gavin MacDonald

Fig. 8 : Emmanuel-Alfred Beurdeley, *Serre-bijoux* présenté à l'Exposition universelle de Paris en 1878. Collection particulière.



© Archives photographiques Pierre Lécoules

Fig. 9 : À gauche : Jean-Henri Riesener, *Détail du ventail du serre-bijoux*, vers 1787, 246 x 147 x 54,6 cm. Château de Windsor, Royal Collection, RCIN31207. À droite : John Webb (?), d'après Jean-Henri Riesener, *Détail du ventail de la copie du serre-bijoux exécutée pour le 4^e marquis de Hertford*, vers 1855, 248 x 147 x 52,5 cm. Collection particulière.



Clichés : À gauche : © Camille Mestdagh. À droite : © Sotheby's

Fig. 10 : Petit salon de Cornelius II Vanderbilt, photographie, vers 1895. New York (1 West 57th Street).



Cliché : New York Historical Society. Reproduction photographique : Camille Mestdagh.

Fig.11 : Henry Dasson d'après Antoine Robert Gaudreaus et Jacques Caffieri, *Commode*, 1887, 96 x 196 x 74 cm. Collection particulière.



© Christie's Image Limited (1982)

Transpositions et exportation des modèles

40 Les libertés prises face au modèle laissent penser que si ces fabricants avaient prouvé qu'ils pouvaient faire aussi bien que les grands maîtres, ils étaient convaincus qu'ils pouvaient les surpasser. C'est certainement ce qui les motivait dans leur interprétation des modèles, comme le bureau de l'abbé Terray, exécuté en laque par Beurdeley fils, avec des proportions différentes (fig. 7). Cette ambition de faire mieux avait aussi certainement justifié la création d'œuvres originales, inspirées par les copies, comme le serre-bijoux de Riesener réinterprété, toujours par Emmanuel-Alfred Beurdeley, pour l'Exposition universelle de 1878 (fig. 8).

41 De même, si l'on considère que la copie du serre-bijoux de Riesener, réalisée pour lord Hertford, fut exécutée à l'identique dans ses moindres détails, respectant l'agencement mais aussi le placage intérieur, la ciselure (fig. 9) parle d'elle-même en laissant transparaître une manière différente, trahissant une volonté de perfectionnement.

42 On retrouve cette « perfection moderne » sur les tracés de marqueterie, dans le fini des bâtis et des assemblages qui ne cherchent pas à restituer les techniques de constructions anciennes.

43 L'avantage des copies est bien sûr d'être produites « exprès », et de pouvoir être exécutées en paire ou d'en varier la taille en fonction de l'emplacement où elles sont destinées. Ces transformations répondent aussi bien sûr aux exigences de la clientèle, et nombre de copies sont ainsi réalisées en paires. À la fin du siècle, on retrouve dans le salon de Cornelius Vanderbilt à New York (fig. 10) le modèle de la console de Georges Jacob pour le boudoir turc du comte d'Artois (musée du Louvre), exécuté en paire ; ces consoles meublent le salon du milliardaire américain auprès d'une copie de la table de Marie-Antoinette de Weisweiler (musée du Louvre).

44 Cette transposition des modèles montre que, grâce aux grandes expositions et au développement des échanges internationaux, l'intérêt pour ces œuvres s'étend bien au-delà de l'Europe. La copie devient un genre accepté et convoité en tant que tel, commandée car le modèle est attractif, bien exécuté et porteur d'une référence historique prestigieuse. Elle devient le symbole du luxe français.

45 L'exportation de ces modèles se retrouve aussi à l'échelle institutionnelle. L'école-musée du baron Stieglitz de Saint Pétersbourg (1896) avait ainsi acquis deux copies auprès de Dasso : celles de la commode « aux tourtereaux » de la chambre de

Louis XVI à Compiègne⁴² (transformée par Benneman, musée du Louvre) et la fameuse commode en marqueterie de Riesener dite « de Fontainebleau⁴³ » (château de Fontainebleau).

46 Le musée des arts décoratifs de Berlin (Kunstgewerbemuseum) achetait aussi à Dasson, en 1887, une copie de la commode de Gaudreaus et Caffieri, alors dans la collection d'Hertford devenue Wallace (fig. 11)⁴⁴.

47 Ces copies venaient compléter les collections encyclopédiques de ces musées nouvellement créés, à des fins pédagogiques. Elles avaient donc été choisies pour représenter les qualités des chefs-d'œuvre du XVIII^e siècle français, destinées à servir de modèles aux élèves de l'école et aux visiteurs des musées.

48 Quel plus bel hommage en effet que celui d'une copie parfaite qui ne cherche pas à tromper, mais qui prouve le caractère universel du beau modèle ? Quel autre bureau que celui de Louis XV est-il porteur d'un tel symbole qu'il fut reproduit non seulement pour Louis II de Bavière, le tsar Nicolas II, mais encore par Linke dans les années 1920 pour le roi Fouad I^{er} d'Égypte⁴⁵?

49 À l'échelle internationale, les arts mobiliers du XVIII^e siècle étaient devenus représentatifs du style français. Ce phénomène justifiait le succès des copies dont le développement devait beaucoup à l'œuvre de Dasson et de Beurdeley fils. Le premier avait pu se lancer dans la copie grâce aux travaux de ses prédécesseurs, initiés par l'un des plus grands collectionneurs du temps. Le second, marchand depuis plusieurs générations, n'était que trop formé à ce type d'exercice et, encouragé par l'ouverture des collections, avait pu y consacrer une partie de son œuvre.

50 Emmanuel-Alfred Beurdeley se réclamait de faire travailler « plutôt des artistes que des ouvriers⁴⁶ ». Une copie réussie est en effet d'une telle complexité technique que l'on ne peut qu'admirer le travail de ces dessinateurs, marqueteurs, sculpteurs, fondeurs, ciseleurs, doreurs, monteurs, nombreux corps de métiers réunis autour d'une même œuvre qui montre que l'excellence des ateliers parisiens n'était pas morte avec la Révolution. Pour reprendre à nouveau les mots du fabricant : « des ateliers comme les miens [...] 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 France⁴⁷ ». Par le biais des Expositions universelles et bénéficiant des facilités commerciales mises en place au cours du XIX^e siècle, cette production de copies parisiennes a donc bien participé, à l'échelle mondiale, au rayonnement du mobilier français, à la suite des grands ébénistes et bronziers du XVIII^e siècle qui en avaient déjà assuré la réputation en Europe.

Bibliographie

CHASREL T., 1878, « Le meuble d'art à l'Exposition universelle de 1878 », *L'Art : revue hebdomadaire illustrée*, 4^{ème} année, t. II, p. 325-326.

COCHET Vincent, 2011, « Les coulisses de Fontainebleau. Le service du palais et l'organisation des séjours » dans *Napoléon III et Eugénie reçoivent à Fontainebleau : l'art de vivre sous le Second Empire*, cat. exp. (Bordeaux, musée des arts décoratifs, 9 déc. 2011-5 mars 2012 ; château de Fontainebleau, 31 mars-2 juil. 2012), Dijon, Faton, p. 13-38.

DELL Theodore, 1992, *The Frick Collection: An Illustrated Catalogue*, t. VI : *Furniture and Gilt Bronzes*, New York, The Frick Collection.

DEMETRESCU Calin, 2014, « Le cabinet Boulle du duc de Buccleuch : une énigme résolue », *Dossier de l'art*, no 224 : *André-Charles Boulle, ébéniste de Louis XIV*, p. 30-59.

DORIVAL Bernard, 1989, « 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.

DUBON David et DELL Theodore, 1992, *The Frick Collection : An Illustrated Catalogue*, t. V : *Furniture: Italian and French*, New York, The Frick Collection.

DU MAROUSSEM Pierre, 1892, « Ébéniste parisien de haut luxe, ouvrier journalier, dans le système des engagements momentanés. D'après les renseignements recueillis sur les lieux, en janvier et février 1891 », dans *Les ouvriers des deux mondes*, publiés par la Société d'économie sociale, Paris, Firmin Didot et Cie, 2^e série, 29^e fascicule, p. 53-100.

DU SOMMERARD, 1856, « XXIV^e classe. Industries concernant l'ameublement et la décoration »

dans N.-J.-Ch.-P. BONAPARTE (dir.), *Exposition universelle de 1855 : rapports du jury mixte international*, Paris, Imprimerie impériale.

FALIZE L. fils, 1878, « L'art moderne à l'exposition de 1878. Les bronzes au Champ de Mars », *Gazette des beaux-arts*, oct., p. 603-612.

GIRAUD Jean-Baptiste, 1881, *Les arts du métal : recueil descriptif et raisonné des principaux objets ayant figuré à l'exposition de 1880 de l'Union centrale des beaux-arts*, Paris, A. Quantin.

HERTFORD Richard SEYMOUR-CONWAY, marquis de, 1981, *The Hertford Mawson Letters: The 4th Marquess of Hertford to His Agent Samuel Mawson*, éd. J. Ingamells, Londres, Trustees of the Wallace Collection.

HUGHES Peter, 1987, « Replicas of French Furniture Made for the 4th Marquess of Hertford », *Antologia di belli arti*, n° 31/32, p. 50-61.

— 1996, *The Wallace Collection: Catalogue of Furniture*, Londres, Trustees of the Wallace Collection, 3 vol.

— 2007, « The Grand Trianon Commodes by André-Charles Boulle », *The Journal of the Furniture History Society*, vol. XLIII, p. 195-203.

JACOBSEN Helen, 2013, « The Importance of Reproduction in Two Centuries of French Furniture: Case Studies from the Wallace Collection », dans Miko VASQUES DIAS, *Reproduction and Reconstruction in Furniture Conservation*, actes du colloque (Amsterdam, Stichting Ebenist, 9-10 nov. 2012), Amsterdam, Stichting Ebenist, p. 34-43.

LEBON Élisabeth, 2011, « Répertoire », dans *Le fondeur et le sculpteur : technique du bronze et histoire de l'art*, Paris, Ophrys ; en ligne : <http://inha.revues.org/3474> (consulté le 24 nov. 2015).

LE CORBEILLER Maurice, 1900, *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, impr. Belin frères.

MESTDAGH Camille, 2006, « Henry Dasson (1825-1896), ébéniste et bronzier parisien », *L'Estampille - L'Objet d'art*, n° 417, p. 60-72.

— 2010, *L'ameublement d'art français, 1850-1900*, Paris, Éd. de l'Amateur.

— 2015, « Ameublement et luxe au temps de l'éclectisme, le commerce et l'œuvre des Beurdeley » dans Natacha COQUERY et Alain BONNET (dir.), *Le commerce du luxe : production, exposition et circulation des objets précieux du Moyen Âge à nos jours*, actes du colloque (Lyon, musées Gadagne, 21-23 nov. 2012), Paris, Mare et Martin.

MOUREY Gabriel, 1902, « Le salon des industries du mobilier », *Les Arts*, n° 9, p. 22-35.

PAYNE Christopher 2003, *François Linke, 1855-1946: The Belle Époque of French Furniture*, Woodbridge, Antique Collector's Club.

— 2013, « An Analysis of Copies of French Royal Furniture by François Linke », dans Miko VASQUES DIAS, *Reproduction and Reconstruction in Furniture Conservation*, actes du colloque (Amsterdam, Stichting Ebenist, 9-10 nov. 2012), Amsterdam, Stichting Ebenist, p. 50-61.

PICARD Alfred (dir.), 1891, *Ministère du Commerce, de l'industrie et des colonies : Exposition universelle internationale de 1889 à Paris : rapports du jury international, groupe III : mobilier et accessoires, classes 17 à 29*, Paris, Imprimerie nationale.

PRADÈRE Alexandre, 2003, *Charles Cressent, sculpteur, ébéniste du Régent, Dijon*, Faton.

PROKHORENKO G. et VLASSOVA G. 1994, *Muzej barona Štiglica: proshloe i nastoâšee / Baron Stieglitz Museum: The Past and the Present*, Saint-Pétersbourg, Sezar.

SCHICK Afra, 2003, *Möbel für den Märchenkönig: Ludwig II. und die Münchner Hofschreinerei Anton Pössenbacher*, Stuttgart, Arnoldsche.

VERLET Pierre, 1987, *Les bronzes dorés français du XVIII^e siècle*, Paris, Picard.

ZEISLER Wilfried, 2014, *L'objet d'art et de luxe français en Russie, 1881-1917*, Paris, Mare et Martin.

Notes

1 *Almanach : Réunion des fabricants de bronze*. Paris, Archives nationales (ci-dessous AN), 106 A5/63.

2 D'abord à la tête d'un atelier de bronzes, Henry Dasson s'installe au 106 rue Vieille-du-Temple en tant que « fabricant d'ameublement » en 1876. Voir Mestdagh 2006.

3 Louis-Auguste-Alfred Beurdeley (1808-1883) reprit en 1835 le commerce de « marchand de bronzes et de curiosités » fondé par son père, Jean Beurdeley. Il développe considérablement l'affaire sous le Second Empire et y associe l'activité de créateur de meubles et d'objets d'art, avant de passer la main à son fils, Emmanuel-Alfred Beurdeley (1847-1919), en 1875. Voir Mestdagh 2010 ; Mestdagh, thèse en cours sur la dynastie Beurdeley, université

Paris IV-Sorbonne.

4 Falize 1878, p. 606.

5 Verlet 1987, p. 338.

6 Lettre au président du conseil d'administration de l'Union centrale des arts décoratifs le 9 décembre 1881, Paris, bibliothèque des Arts décoratifs, archives de l'Union centrale des arts décoratifs.

7 Du Sommerard 1856, p. 1124. Cf. sa livraison au Garde-Meuble (1852) d'un mobilier pour le palais des Tuileries « de style Louis XVI », comprenant une paire d'encoignures dont le vantail est orné « d'un médaillon renfermant des trophées, oiseaux » et qui ne sont pas sans évoquer des modèles de Riesener. AN, Garde-Meuble, inventaire des magasins des meubles confectionnés, entrées, sorties, AJ/19/680.

8 Le Corbeiller 1900, p. 35.

9 « Surmoulé » désigne ici le procédé de « fondu sur ancien », qui consiste à utiliser le bronze original comme modèle pour la fonte et ainsi rééditer l'objet.

10 *Mémorial du commerce et de l'industrie [...]*, année 1863, p. 239-240, 4^e division, jugement du Conseil des prud'hommes du 14 mai 1862.

11 Giraud 1881, pl. XLIX.

12 Photographies de l'atelier Beurdeley, collection privée.

13 Archives de Paris, cadastres, calepins des propriétés bâties.

14 Il avait notamment construit sa réputation sur la production de bronzes décoratifs d'après les moulages de sculptures anciennes. Voir Lebon 2011.

15 Sèvres, archives de la manufacture de Sèvres, VZ13, « Registre des ventes au comptant de 1872 à 1876 ». Le 31 décembre 1875 : « 9 médaillons groupes sur fond bleu 9 × 30 = 270 » ; Le 1 juin 1876 : « 4 médaillons camée la discorde 4 × 30 = 120 ».

16 AN, F12/3371. Questionnaire soumis par Dasso pour son admission à l'Exposition universelle de 1878 : « Maison fondée en 1825 par M. Crozatier, continuée en 1855 par M. Drecheler [sic], son chef d'atelier, jusqu'au 1^{er} janvier 1867, date de ma prise de possession ». Carl Dreschler figure parmi les membres titulaires de la Réunion des fabricants de bronzes à partir de 1858 et s'y présente comme « ancien élève de M. Crozatier ». Dans les almanachs du commerce, il apparaît pour la première fois en 1857, en tant que « fabricant de bronzes » au 8 rue du Perche, dans le quartier du Marais. Dès l'année suivante, il exerçait au 14 rue des Minimes, et ce jusqu'en 1867, année où Henry Dasso reprend l'affaire (acte sous seing privé probablement). Voir Mestdagh 2010.

17 Hughes 1987. Factures de John Webb de 1855 (secrétaire et commodes) et 1857.

18 Les meubles originaux sont exposés à Gore House, à Londres, en 1853. La commande fut passée par l'intermédiaire du marchand Edward Rutter ; il s'agit aussi des copies du bureau en marqueterie Boulle pour l'électeur de Bavière appartenant alors au duc de Buccleuch et d'un cabinet à dôme de Boulle (collection Charles Mills, voir Demetrescu 2013). Factures de John Webb de 1855 (secrétaire et commodes) et 1857.

19 Citée par Cochet 2010, p. 17.

20 Chasrel 1878, p. 326. Voir Mestdagh 2010. Autres copies : la commode-médailleur de Gaudreaux livrée pour le cabinet intérieur du Roi au château de Versailles et les deux encoignures de Joubert en suite, une copie de l'horloge astronomique de Caffieri (château de Versailles) et les commodes livrées pour le salon des Jeux à Compiègne.

21 Hughes 2007. Il cite également une paire de commodes par Fourdinois conservée au musée des beaux-arts de Rouen et une commode du même au Palais royal de Madrid.

22 DuBon et Dell 1992 ; Dell 1992.

23 Cette restauration fut le sujet d'une communication par Yannick Chastang lors du séminaire organisé par la Furniture History Society en novembre 2006 à Londres, au dépôt des archives Linke.

24 Payne 2003, p. 196.

25 *Ibid.*

26 Hughes 2007.

27 Hertford 1981, p. 50, lettre du 11 décembre 1853 : « [...] some dealers we know, have had the fine things of this collection [exposition de Gore House] surmoulé so that they will be able to obtain perfect copies & from drawings it is impossible. » Cité par Hughes 1987.

28 New York, Sotheby's, 19 avril 2007, lot 105.

29 Jacobsen 2012, p. 38-40.

30 Le bureau de la Wallace Collection présente un système d'ouverture et une disposition intérieure qui diffère de l'original : il comporte deux tiroirs en ceinture au lieu de quatre. Il n'y a

pas de tiroirs dissimulés de chaque côté du cylindre, pas de tiroir sous le compartiment de la tablette-écritoire ajustable (trois sur l'original). L'ouverture du cylindre est plus simple. Voir Hughes 1996, p. 1032-1043.

31 Schick 2003, p. 131.

32 Mourey 1902, p. 22-35.

33 Les ventes « de modèles de bronzes d'art, meubles de style et grande décoration » de la maison Henry Dasson eurent lieu du 9 au 12 octobre et du 23 au 27 octobre 1894, sous la houlette de Frédéric Lecocq. Pour vendre les modèles de l'atelier Beurdeley, sept vacations furent nécessaires ; elles commencèrent le 19 octobre 1897 pour s'achever le 18 octobre 1898. Elles furent aussi dirigées par Frédéric Lecocq.

34 Lettre du ministère des Travaux publics au régisseur, Versailles, musée national des châteaux de Versailles et de Trianon, service des archives, régie de Trianon, TA 10, 28 avril 1877. Je remercie Yves Carlier de m'avoir guidée dans ces archives.

35 Épouse d'Aldophe Thiers, premier président de la Troisième République d'août 1871 à mai 1873.

36 Picard 1891, p. 10-11.

37 Registre du château de Fontainebleau, registre des autorisations de travail dans le palais, 1 C 261 (1876-1884) et 1 C 262 (1884-1903).

38 Falize 1878, p. 606.

39 François Linke aurait aussi réalisé ses premières copies au début des années 1880. Voir Payne 2012, p. 51.

40 Voir les écoles du South Kensington Museum à Londres et de l'Union centrale des arts décoratifs à Paris.

41 Voir Mestdagh 2010, p. 227, fig. 267.

42 Facture de « 10 120 francs » adressée par Dasso le 27 septembre 1887 pour une « grande commode », Saint-Petersbourg, archives du musée Stieglitz, N 937 D1, ligne 5. Nous remercions Mme Dina Legkova, conservateur du musée, de nous avoir communiqué cette information.

43 Cette commode d'Henry Dasso se trouve aujourd'hui au palais-musée de Pavlovsk. D'autres copies furent livrées au musée Stieglitz, parmi lesquelles une pendule de parquet d'après Riesener (musée du Louvre ; en dépôt à Versailles depuis 2011) par Beurdeley, un cabinet minéralogique d'après celui du prince de Condé par Haupt (château de Chantilly) par Jansen et une copie du bureau du roi (château de Versailles), certainement du même. Voir Prokhorenko et Vlassova 1994.

44 Berlin, Kunstgewerbemuseum, inv. 1887.740 et 1887.741. Voir Zeisler 2014, p. 141.

45 Le Caire, Abdeen Palace. Voir Payne 2003, p. 223.

46 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. Beurdeley ajoute dans son courrier « beaucoup d'entre eux gagnent-ils 16, 18, 20 et 25 francs » de salaire journalier. Dans son étude publiée en 1891, Pierre Du Maroussem précise 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 aux pièces.

47 *Ibid.*

Table des illustrations



Titre

Fig. 1 : Stand de l'atelier Beurdeley à l'Exposition universelle de 1893 à Chicago, photographie. Collection particulière.

Crédits

Reproduction photographique : Camille Mestdagh

URL

<http://crcv.revues.org/docannexe/image/13481/img-1.jpg>

Fichier

image/jpeg, 908k



Titre

Fig. 2 : Charles Cressent (attribuée à), *Commode*, vers 1740, photographie de l'Album Beurdeley. Collection particulière.

Crédits





Reproduction photographique : Camille Mestdagh

URL

<http://crcv.revues.org/docannexe/image/13481/img-2.jpg>

Fichier

image/jpeg, 572k

	Titre	Fig. 3 : Carl Dreschler (et Charles Crozatier?) d'après Jean-François Oeben et Jean-Henri Riesener, <i>Copie du bureau à cylindre de Louis XV</i> , vers 1855-1860, 143 x 183 x 97,5 cm. Londres, The Wallace Collection, F460.
	Crédits	Cliché : © The Wallace Collection
	URL	http://crcv.revues.org/docannexe/image/13481/img-3.jpg
	Fichier	image/jpeg, 276k
	Titre	Fig. 4 : Henry Dasson d'après André-Charles Boulle, <i>Commode</i> , 1881, 88 x 131 x 65 cm. Collection particulière.
	Crédits	Cliché : © Sotheby's
	URL	http://crcv.revues.org/docannexe/image/13481/img-4.jpg
	Fichier	image/jpeg, 200k
	Titre	Fig. 5 : Jean-François Oeben et Jean-Henri Riesener, <i>Bureau à cylindre de Louis XV</i> (détail du dos), 1760-1769, 146 x 190 x 100 cm (bureau). Versailles, musée national des châteaux de Versailles et de Trianon, V 3750.
	Crédits	Cliché : © Château de Versailles / Camille Mestdagh
	URL	http://crcv.revues.org/docannexe/image/13481/img-5.jpg
	Fichier	image/jpeg, 588k
	Titre	Fig. 6 : Carl Dreschler d'après Jean-François Oeben et Jean-Henri Riesener, <i>Copie du bureau à cylindre de Louis XV</i> (détail du dos), vers 1855-1860, 143 x 183 x 97,5 cm (bureau). Londres, The Wallace Collection, F460.
	Crédits	Cliché : © Wallace Collection / Camille Mestdagh
	URL	http://crcv.revues.org/docannexe/image/13481/img-6.jpg
	Fichier	image/jpeg, 840k
	Titre	Fig. 7 : Emmanuel-Alfred Beurdeley d'après Nicolas-Pierre Séverin, <i>Bureau en laque du Japon</i> , vers 1880, 78 x 149 x 83 cm. Collection particulière.
	Crédits	© Bonhams / Gavin MacDonald
	URL	http://crcv.revues.org/docannexe/image/13481/img-7.jpg
	Fichier	image/jpeg, 284k
	Titre	Fig. 8 : Emmanuel-Alfred Beurdeley, <i>Serre-bijoux présenté à l'Exposition universelle de Paris en 1878</i> . Collection particulière.
	Crédits	© Archives photographiques Pierre Lécoules
	URL	http://crcv.revues.org/docannexe/image/13481/img-8.jpg
	Fichier	image/jpeg, 740k
	Titre	Fig. 9 : À gauche : Jean-Henri Riesener, <i>Détail du ventail du serre-bijoux</i> , vers 1787, 246 x 147 x 54,6 cm. Château de Windsor, Royal Collection, RCIN31207. À droite : John Webb (?), d'après Jean-Henri Riesener, <i>Détail du ventail de la copie du serre-bijoux exécutée pour le 4e marquis de Hertford</i> , vers 1855, 248 x 147 x 52,5 cm. Collection particulière.
	Crédits	Clichés : À gauche : © Camille Mestdagh. À droite : © Sotheby's
	URL	http://crcv.revues.org/docannexe/image/13481/img-9.jpg
	Fichier	image/jpeg, 1,6M
	Titre	Fig. 10 : Petit salon de Cornelius II Vanderbilt, photographie, vers 1895. New York (1 West 57th Street).
	Crédits	Cliché : New York Historical Society. Reproduction photographique : Camille Mestdagh.
	URL	http://crcv.revues.org/docannexe/image/13481/img-10.jpg
	Fichier	image/jpeg, 596k
	Titre	Fig. 11 : Henry Dasson d'après Antoine Robert Gaudreaus et Jacques Caffieri, <i>Commode</i> , 1887, 96 x 196 x 74 cm. Collection particulière.
	Crédits	© Christie's Image Limited (1982)

URL	http://crcv.revues.org/docannexe/image/13481/img-11.jpg
Fichier	image/jpeg, 743k

Pour citer cet article

Référence électronique

Camille Mestdagh, « Les copies à l'ère des premières Expositions universelles : les œuvres de Dasson et de Beurdeley, « un XVIII^e qui continue de vivre » ? », *Bulletin du Centre de recherche du château de Versailles* [En ligne], | 2015, mis en ligne le 23 décembre 2015, consulté le 16 décembre 2015. URL : <http://crcv.revues.org/13481> ; DOI : 10.4000/crcv.13481

Auteur

Camille Mestdagh

Camille Mestdagh est doctorante à l'université Paris IV-Sorbonne et travaille pour le National Trust à Londres (Furniture Project). Elle est spécialiste du mobilier et des objets d'art. Ses travaux portent sur l'ameublement en France au XIX^e siècle et plus particulièrement sur la dynastie Beurdeley. Ses recherches précédentes ont été publiées au sein d'un ouvrage : *L'ameublement d'art français (1850-1900)*, Paris, Éd. de l'Amateur, 2010. Vient également de paraître : « Ameublement et luxe au temps de l'éclectisme : le commerce et l'œuvre des Beurdeley », dans *Le commerce du luxe : production, exposition et circulation des objets précieux du Moyen Âge à nos jours*, actes du colloque (Lyon, musées Gadagne, 21-23 nov. 2012), Paris, Mare et Martin, 2015. À paraître : « Type and Uses », dans *A Cultural History of Furniture: The Age of Empire and Industry*, Londres, Bloomsbury Academic. Contact : camille.mes@googlemail.com

Droits d'auteur

© Tous droits réservés