Zeitschrift: Mitteilungsblatt / Keramik-Freunde der Schweiz = Revue des Amis Suisses de la Céramique = Rivista degli Amici Svizzeri della Ceramica

Herausgeber: Keramik-Freunde der Schweiz

Band: - (2015)

Heft: 129

Artikel: Le modèle islamique dans les arts du feu en Europe au XIXe siècle : raisons et contradictions

Autor: Labrusse, Rémy

DOI: https://doi.org/10.5169/seals-514035

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist die Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften auf E-Periodica. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Zeitschriften und ist nicht verantwortlich für deren Inhalte. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern beziehungsweise den externen Rechteinhabern. Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen sowie auf Social Media-Kanälen oder Webseiten ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. Mehr erfahren

Conditions d'utilisation

L'ETH Library est le fournisseur des revues numérisées. Elle ne détient aucun droit d'auteur sur les revues et n'est pas responsable de leur contenu. En règle générale, les droits sont détenus par les éditeurs ou les détenteurs de droits externes. La reproduction d'images dans des publications imprimées ou en ligne ainsi que sur des canaux de médias sociaux ou des sites web n'est autorisée qu'avec l'accord préalable des détenteurs des droits. En savoir plus

Terms of use

The ETH Library is the provider of the digitised journals. It does not own any copyrights to the journals and is not responsible for their content. The rights usually lie with the publishers or the external rights holders. Publishing images in print and online publications, as well as on social media channels or websites, is only permitted with the prior consent of the rights holders. Find out more

Download PDF: 13.07.2025

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

LE MODÈLE ISLAMIQUE DANS LES ARTS DU FEU EN EUROPE AU XIXE SIÈCLE
RAISONS ET CONTRADICTIONS

Rémy Labrusse

Commençons par une observation de méthode: pour comprendre les usages de références visuelles islamiques dans les mondes de l'art européens au XIXe siècle, il convient de distinguer deux approches, qui ont coexisté tout en procédant de présupposés intellectuels différents. L'approche orientaliste, d'abord, consiste à utiliser des images de «l'Orient» constituées en Occident, et à les insérer dans des productions visuelles fondées sur les principes de l'esthétique occidentale de la représentation: essentiellement, la création d'un effet de réel par les procédés de la mimésis et la définition de l'image en tant qu'illustration d'un récit. Parallèlement, L'approche islamophile consiste à utiliser des techniques, des formes et des conceptions esthétiques venues des cultures d'Islam et à les acclimater de façon à ce qu'elles transforment et même remettent en cause certains principes fondamentaux de la création artistique en Occident. Les deux démarches divergent radicalement: l'orientalisme renforce les principes de l'esthétique occidentale classique de la représentation et cherche à maintenir, même à exalter l'extériorité fantasmatique d'un objet – «l'Orient créé par l'Occident», selon l'expression d'Edward Said – qui a été circonscrit par le dehors, afin de servir une rêverie exotique; l'islamophilie, au contraire, vise à intérioriser les principes d'une autre esthétique, celle des arts de l'Islam, en effaçant son effet d'altérité mais en utilisant sa capacité à ébranler en profondeur la vision occidentale de l'art.

Dans les faits, il peut arriver qu'on rencontre ces positions incarnées à l'état pur, pour ainsi dire, dans telle ou telle réalisation artistique: nombre d'objets, de peintures, de sculptures orientalistes évoquent «l'Orient» sans rien emprunter à l'esthétique des arts de l'Islam; inversement, on voit se multiplier en Occident au XIXe siècle des compositions ornementales qui s'inspirent de modèles islamiques mais qui n'ont rien d'orientaliste, c'est-à-dire qui ne véhiculent aucune image de «l'Orient». Le plus souvent, cependant, les deux approches sont mêlées dans une seule et même création. Dans le domaine des objets décoratifs, le cas le plus typique d'association des deux démarches est le pastiche, par des manufactures européennes, d'un objet ou d'un type d'objet venu des cultures d'Islam (vase en forme de lampe de mosquée, assiette dans le genre d'Iznik, etc.) : d'un côté, en effet, le pastiche vise à suggérer au spectateur-utilisateur un monde autre, qui mobilise son imaginaire «oriental»; d'un autre côté, il met concrètement en œuvre un vocabulaire ornemental et, parfois, des techniques d'origine islamique, visant surtout à modifier la perception esthétique du spectateur-utilisateur. Selon les cas, un côté l'emporte sur l'autre : parfois, le vocabulaire esthétique islamique – arabesques, entrelacements géométriques, juxtaposition de couleurs primaires – est au service du fantasme orientaliste; parfois, au contraire, l'imaginaire orientaliste est un simple moyen qui permet avant tout à l'artisan d'expérimenter un vocabulaire esthétique nouveau. Enfin, indépendamment des intentions de l'artiste (ou artisan) créateur, ce partage s'opère aussi selon des modalités variées en fonction du regard porté sur l'objet fini par ses utilisateurs.

Qu'en est-il, une fois ce cadre théorique établi, des pratiques d'inspiration islamique dans les arts du feu occidentaux au XIXe siècle? Leur spécificité, d'abord, réside dans le fait qu'elles s'inscrivent dans la longue durée, remontant au moins à la fin du Moyen-Âge et au début de la Renaissance. Les efforts pour élucider le secret du lustre métallique, en Toscane *(ill. 1)* ou en Espagne, les imitations des verres émaillés mamelouks ou, plus tard, de céramiques ottomanes

Ill. 1: Vase dit *Boccia*, manufacture Cantagalli (Florence), vers. 1890. Faïence, décor bleu et lustre rouge. H. 27.5 cm (collection Musée Ariana, Inv. AR 12233) *(Photo: Mauro Magliani et Barbara Piovan)*

d'Iznik, en Vénétie *(ill. 2)*, sont là pour l'attester. Au cours de cette histoire multiséculaire, les usages orientalistes n'ont jamais vraiment disparu: dans la céramique surtout, les rêveries d'Orient se sont glissées dans toutes sortes d'objets, dont les turqueries du XVIIIe siècle (par exemple dans les bibelots de porcelaine) *(ill. 3)* sont l'exemple le plus évident. En revanche, les emprunts spécifiques aux formes des arts de l'Islam ont connu un net reflux, voire une quasi interruption entre la fin du XVIIe et le premier tiers du XIXe siècle. Rien d'étonnant à cela: c'est le moment où la doctrine académique des beaux-arts se fixe et s'institutionnalise en Europe, pesant de tout son poids sur les arts décoratifs et sur les ornements, qu'on entend inféoder aux beaux-arts ; pour que le système se consolide et exerce pleinement son empire, il était alors nécessaire d'en exclure autant que possible tout élément hétérogène.

La nouveauté, au milieu du XIXe siècle, ce n'est donc pas l'orientalisme, lequel a continûment existé, mais c'est la résurgence, après une longue interruption, d'un intérêt esthétique direct pour les formes, les techniques et l'esthétique islamiques, analogue à ce qui avait eu lieu au début de la Renaissance, mais sur des fondements différents. Deux raisons, principalement, contribuent en effet à expliquer ce nouveau virage: la modification en profondeur du savoir occidental sur les arts de l'Islam et la crise de la conscience artistique contemporaine, qui fait trembler sur ses bases la doctrine académique.

La première raison tient donc à l'évolution du savoir sur les cultures matérielles de l'Islam. Ce savoir se transforme, s'étend, s'approfondit, sur un plan historique et sur un plan technique. La situation coloniale, considérée au sens large, facilite les voyages des Occidentaux, qui se multiplient avec un but stratégique de domination, le plus souvent, et qui impliquent aussi l'enregistrement d'innombrables informations sur les productions vernaculaires, de l'architecture aux objets quotidiens. Parallèlement, l'essor des techniques d'impression (gravure et lithographie d'abord, puis photogravure) permet la diffusion toujours plus systématique et détaillée des vastes corpus d'images rapportées de ces voyages et conduit en particulier à la diffusion d'images qui dépassent le niveau simplement pittoresque pour élucider les procédés de construction, les techniques de production,

Ill. 2: Vénétie, 1550-1580. Faïence, polychromie de grand feu. D. 36 cm (collection Musée Ariana, Inv. AR 2007-222) *(Photo: Nathalie Sabato)*

etc. Parmi d'autres, les recueils publiés par Pascal Coste sur le Caire en 1837, par Charles Texier sur l'Asie mineure en 1839, par Owen Jones et Jules Goury sur l'Alhambra en 1843, par Coste à nouveau et Eugène Flandin sur l'Iran en 1867, sont particulièrement spectaculaires et incluent naturellement des références à l'art céramique.

A ces corpus d'images s'ajoutent les objets eux-mêmes, dont le transfert en Occident a été grandement facilité par les situations de domination directe, sur un plan politique et économique, ou indirecte, sur un plan symbolique (les élites locales préférant les marchandises occidentales de médiocre qualité aux productions traditionnelles). Des spoliations à large échelle ou de simples transferts marchands ont alors permis la constitution à moindre coût de larges collections privées et publiques en Europe, où le verre et surtout la céramique occupaient une place très significative: qu'on songe, par exemple, aux presque cinq cents pièces d'Iznik vendues par Auguste Salzmann au musée de Cluny en 1865-1866 et exposées à partir de 1878, ou à l'immense collection de céramiques médiévales persanes à lustre métallique rassemblée par Frederick Du Cane Godman à partir de 1885, à Londres, et publiée par Henry Wallis entre 1891 et 1894, avant d'être léguée au British Museum. Inutile d'ajouter que, notamment en ce qui concerne la céramique architecturale, ces transferts sont souvent allés de pair avec des destructions patrimoniales de grande ampleur, pour toutes sortes de raisons: strictement coloniales en Algérie, du fait de la politique de table rase des colons français à l'égard du patrimoine islamique local; politico-économiques au Caire avec la modernisation à marche forcée de l'ancienne cité; touristiques en Asie centrale avec la commercialisation croissante de fragments de monuments timourides, à partir de la fin des années 1880; etc.

Ill. 3: Groupe *La libération de l'esclave*, manufacture de Zurich, vers 1770. Porcelaine, émaux polychromes, or et argent. H. 16 cm (collection Musée Ariana, Inv. AR 2010-4) *(Photo: Nicole Loeffel, Musée Ariana)*

Cela dit, ces agissements coloniaux ou para-coloniaux n'auraient pu avoir de véritable effet s'ils n'avaient pas été relayés par l'incorporation de ces nouvelles références visuelles dans l'édifice positiviste d'un savoir à visée encyclopédique. L'histoire et la géographie, mais aussi la chimie et l'ingénierie se sont préoccupées de resituer les productions des arts du feu en terres d'Islam dans un contexte général et d'élucider leurs provenances et leurs secrets: c'est ainsi que l'origine des faïences à lustre métallique a été retirée à l'Italie et attribuée à l'Iran et à l'Espagne dans les années 1860, grâce aux travaux du baron Davillier (en 1861) puis d'Alfred Darcel (en 1869). Auparavant, en 1844, la connaissance historico-technique de la céramique, au niveau mondial, a été stimulée en profondeur par la publication des deux volumes et de l'atlas du *Traité des arts céramiques* d'Alexandre Brongniart, directeur de la Manufacture de Sèvres depuis 1800 et responsable de la constitution de son musée spécialisé, à partir de 1805. Inversement, le savoir a toujours été imprégné d'idéologie, notamment à l'égard des répartitions «raciales» entre les productions : une turcophobie tenace, par exemple, a conduit jusque tard dans le siècle à refuser aux céramiques d'Iznik une origine spécifiquement ottomane et à en faire plutôt des productions d'essence «persane»; de même, un certain mépris pour les cultures du Maghreb a certainement joué un rôle dans le retard considérable des travaux sur le patrimoine médiéval maghrébin (la Qala'a ziride des Banu Hammad, en Algérie, avec ses fragments de céramiques à lustre métallique, n'a été fouillée par le général de Beylié qu'en 1908, et il a fallu attendre 1928 pour que paraisse la première étude spécifique sur les exceptionnels carreaux du mihrâb de la grande mosquée aghlabide de Kairouan, par Georges Marçais).

*

La seconde raison permettant d'expliquer le nouveau regard porté sur les arts de l'Islam au milieu du XIXe siècle relève plus généralement de la construction de l'identité européenne moderne. Cette identité se formule sur le mode de la crise, c'est-à-dire du questionnement incessant sur soi. L'élan progressiste du savoir, la volonté de conquête politico-économique universelle sont constamment sous-tendus

par une mélancolie qui répond à l'optimisme historique par une inquiétude et, souvent, par un pessimisme métaphysiques aigus. La victoire toujours plus éclatante de la culture industrielle moderne est aussi vécue comme un effondrement, comme l'occultation désastreuse d'un socle de sens supérieur aux aléas de l'histoire. Ces deux mouvements coexistent le plus souvent au sein d'un même esprit, d'une même pensée, et expliquent que la modalité fondamentale de l'identité moderne soit l'inquiétude critique, une ambivalence à l'égard du monde moderne qui s'établit à la fois sur le plan affectif (par un sentiment d'inquiétude, parfois de panique) et sur le plan rationnel (par une volonté d'enquête critique et autocritique).

Sans aller plus avant dans cette direction qui appellerait de longs développements, il suffira de rappeler ici que cette crise trouve un terrain d'expression privilégié dans le champ artistique, et plus particulièrement encore dans le champ des arts décoratifs, c'est-à-dire au croisement d'une pensée de la création et d'une pensée de la vie sociale. C'est alors que le rapport entre esthétique ornementale et doctrine académique de la représentation est mis en question; alors aussi que se pose la question lancinante de l'union des arts et de l'industrie, de la création (qui porte la marque irréductible d'un individu singulier) et de la production (où l'individu s'efface derrière la technique); alors, enfin, qu'on interroge la légitimité de l'historicisme ou de l'exotisme pour fonder une démarche réformatrice, voire révolutionnaire en matière d'arts décoratifs. Toutes ces questions se structurent pleinement au cours des années 1860, dans les grandes nations industrielles : elles vont de pair avec l'intensification de la compétition coloniale, avec l'impact accru de cette vision mondiale sur les populations (qu'illustrent bien sûr les Expositions universelles), avec les mutations industrielles (par la constante invention de nouveaux procédés de production de masse) et avec le bouleversement des structures de commercialisation et des modes de consommation (publicité, ventes en grands magasins, etc.).

Dans ce cadre, les arts de l'Islam en général, les arts du feu en particulier, sont apparus particulièrement adaptés à certaines des questions que se posaient les artistes décorateurs et les industriels européens, ce qui explique la faveur nouvelle dont ils ont joui, indépendamment de tout penchant orientaliste. Précisément, ce n'était pas leur exotisme qui recommandait aux hommes de l'art ces objets venus d'autres rives mais au contraire leur adaptabilité à de nouveaux contextes culturels, leur souplesse sémantique. Leur faible teneur en significations symboliques ou narratives, du moins en apparence, semblait garantir leur transposition aisée, leur digestion, en quelque sorte, dans d'autres cadres que ceux pour lesquels ils avaient été originellement conçus. D'où l'intérêt particulier, d'ailleurs, qu'ont suscité les productions les plus strictement aniconiques, non narratives, comme les céramiques d'Iznik qui, sous la dénomination de «persanes», ont constitué une source d'inspiration majeure, en France, en Allemagne ou au Royaume-Uni, dans les années 1870. En outre, ces productions promettaient de s'intégrer assez facilement à des modes de production industriels, sans pour autant perdre leur qualité traditionnelle: les formes géométriques, les agencements chromatiques simples semblaient largement compatibles avec une rationalisation systématique des dessins ornementaux et avec des systèmes de variations à partir d'un modèle de base, c'est-à-dire avec les exigences à la fois techniques et commerciales de la production à grande échelle *(ill. 4)*. Autrement dit, tout se passait comme si le fossé entre la tradition artisanale et la culture industrielle, creusé en Occident par le principe d'équivalence entre qualité artistique et irreproductibilité, n'atteignait pas en son cœur l'esthétique des arts de l'Islam. A travers eux, on pouvait espérer que le rêve d'un passage harmonieux, sans perte qualitative, entre production artisanale et production industrielle, devienne réalité. Autant dire que cette référence a pu constituer un soutien précieux dans une stratégie globale de redéfinition et de revalorisation de l'ornemaniste moderne: d'un côté, les objets islamiques incarnaient son émancipation esthétique à l'égard des artistes des beaux-arts ; de l'autre, ils révélaient la dimension intellectuelle, savante, de sa pratique, ils le rapprochaient du scientifique et conjuraient donc la menace d'ouvriérisation que faisait peser sur lui le monde industriel.

Ill. 4: Plat, manufacture de Longwy, vers 1885. Faïence fine, émaux polychromes en relief, cernés à l'oxyde. D. 84.8 cm (collection Musée Ariana, Inv. C 23) *(Photo: Mauro Magliani & Barbara Piovan)*

La question était particulièrement urgente pour les arts du feu. D'un point de vue socio-symbolique, en effet, le céramiste et le verrier avaient toujours joui d'un prestige qui les distinguait au sein du monde artisanal, en les situant au croisement de l'expérimentation scientifique et de la création artistique. En France, la figure tutélaire de Bernard Palissy a constitué tout au long du siècle l'emblème de cette alliance entre science et art céramique: c'est à lui – c'est-à-dire à son mythe – qu'on faisait régulièrement référence pour parfaire l'éloge de créateurs de premier plan comme Théodore Deck ou Emile Gallé. Mais d'un point de vue économique, *a contrario*, les arts du feu étaient un domaine particulièrement touché par le passage aux productions de masse (qu'on pense, en particulier, à l'essor de la céramique architecturale) et par les exigences corrélatives de réduction des coûts : dans le dernier tiers du siècle, la concurrence internationale était de plus en plus intense, entre la France, le Royaume-Uni et l'Allemagne, et elle faisait des innovations techniques et formelles des impératifs économiques, qui devaient allier la simplification des modes de conception et de production avec l'invention de formes, de matières, de couleurs nouvelles et spectaculaires. Dans ce contexte, céramiques et verres d'Islam ont véritablement constitué une planche de salut, sur un plan à la fois visuel et intellectuel. Outre la rigueur de leurs systèmes ornementaux, une aura d'excellence technique, confinant au mystère, les entourait, incarnée par certains procédés qui ont exercé une fascination toute spéciale et n'ont cessé de stimuler la compétition entre maîtres occidentaux, pour en découvrir les recettes et rehausser ainsi leur propre prestige de savants perçant les secrets du passé : Théodore Deck, en France, à partir de la fin des années 1850, et William de Morgan, en Angleterre, à partir du début des années 1870, ont ainsi consacré d'immenses efforts à maîtriser les techniques du lustre métallique ou du rouge d'Iznik en céramique; du côté des verriers, Philippe-Joseph Brocard a suscité l'admiration de tous par sa capacité, dès 1867, à reproduire les verres émaillés mamelouks, avant que d'autres ne s'engagent à leur tour dans cette voie – Philippe Imberton à Paris, Alphonse Giboin à Bordeaux, Gustav Schmoranz à Vienne, jusqu'à Emile Gallé à Nancy.

Les pratiques «islamophiles», en matière de verre ou de céramique, avaient donc leurs raisons profondes, qui expliquent l'intensité et la fécondité de ce nouveau rapport renoué entre l'Occident moderne et les cultures matérielles d'Islam dans la seconde moitié du XIXe siècle. Mais ces raisons n'allaient pas sans contradictions – et ces dernières, à leur tour, contribuent à expliquer les ambiguïtés de productions qui n'ont cessé d'hésiter entre la nostalgie historiciste et l'invention moderniste, ou encore entre l'éloge de l'artisanat et l'éloge de la rationalité industrielle. D'un côté, le contexte historique des arts de l'Islam était mal connu, ce qui autorisait des réutilisations largement déshistoricisées, à la différence, par exemple, du rapport avec les objets du Moyen-Âge européen, lequel impliquait plus naturellement une comparaison entre le passé et le présent, au détriment du second. D'un autre côté, cependant, il s'agissait bel et bien d'un patrimoine ancien, dont on savait que la perpé-

Ill. 5: Bassin, Théodore Deck, Paris, vers 1863. Faïence fine, décor en relief sur fond coloré et sous couverte. D. 41 cm (collection Musée Ariana, Inv. AR 2013-145) *(Photo: Nicole Loeffel, Musée Ariana)*

tuation dans le présent n'était plus assurée et qu'en tout état de cause, elle ne pourrait jamais s'adapter telle quelle aux contraintes industrielles, en dépit de ses principes mathématiques de conception. Sans cesse, ce faisant, les maîtres occidentaux, dans leur rapport avec les sources islamiques, ont balancé entre l'érudition historique et l'invention libre, entre le regard rétrospectif et le regard prospectif.

Souvent, face à cette contradiction, une solution pour préserver les deux positions a consisté à transposer un système ornemental d'une technique dans une autre, ce qui était censé à la fois conserver la beauté intrinsèque de la composition originelle et la doter d'une aura de «modernité» et d'efficacité. Les papiers peints imitant des carreaux de céramique, les récipients en céramique imitant des bassins en métal incrusté *(ill. 5)* ou des lampes de mosquée en verre émaillé, les coffrets de verre s'inspirant d'équivalents en bois ou en ivoire ne sont que des exemples parmi d'autres de transpositions qui, dans leur ensemble, illustrent cette difficulté fondamentale à adopter une position claire à l'égard de l'imitation de modèles islamiques. De même, l'ambiguïté prévaut dans la façon dont ces modèles dirigeaient l'attention vers les vertus de l'artisanat manuel ou, au contraire, de la mécanisation. Certes, leurs fondements rationalistes, leurs soubassements mathématiques en faisaient les messagers privilégiés d'une beauté schématisable et reproductible à l'infini. Mais simultanément, on admirait en eux les marques d'un travail manuel, inégalités et imperfections apparentes, coulures colorées, asymétries légères, tremblements de la matière, qu'on a vite perçues comme intentionnelles, voulues plutôt que subies. C'est en admirant cette alliance devant le vase aux gazelles de l'Alhambra, en 1869, que le jeune peintre Henri Regnault a aussitôt recommandé à son père Victor Regnault, savant chimiste et directeur, à cette époque, de la manufacture de Sèvres, d'en faire faire des copies modernes: «Ne cherchez pas trop à corriger certains accidents et certaines imperfections qui, à mon sens, ajoutent au charme du vase. [...] On sent que le vase de l'Alhambra est fait par un ou plusieurs artistes et non régulièrement et bêtement copié par des manœuvres qui chercheraient froidement la symétrie et la pureté parfaites»[1]. Dans ce même esprit, les céramiques islamiques ont inspiré les dessins volontairement hésitants de William de Morgan ou, un peu plus tard, les craquelures intentionnelles provoquées par une troisième cuisson sur les pièces d'André Metthey *(ill. 6)*, tout en demeurant l'insurpassable référence du plus strict rationalisme ornemental dans les grammaires de l'ornement d'Owen Jones ou de Jules Bourgoin.

Entre raisons et contradictions, demeure une certitude: ces pratiques d'étude et d'imitation passionnées, à l'égard du verre et de la céramique islamiques, dépassent largement le simple phénomène de mode, l'accident stylistique, la curiosité superficielle. Elles sont la caisse de résonance de questions fondamentalement liées à la crise de la culture moderne et, plus particulièrement, à l'énigme de la mécanisation du monde. Sans y apporter de réponse univoque, elles contribuent à la creuser, à l'explorer, à en mesurer tous les enjeux. La complexité du regard qui en est résulté a fait sa richesse mais aussi sa fragilité : c'est peut-être ce qui explique que de telles pratiques de dialogue créateur entre deux mondes, qui ont connu leur apogée à travers tout l'Occident pendant les trois ou quatre dernières décennies du XIXe siècle, se sont étiolées, voire éteintes purement et simplement à partir des années 1910, c'est-à-dire lorsque les clivages entre art, artisanat et industrie se sont durcis ou, du moins, stabilisés, et que l'esthétique décorative, en céramique ou en verre, a dû choisir son camp, en quelque sorte, en basculant totalement soit du côté de l'industrie soit du côté de la pièce artisanale exceptionnelle.

Ill. 6: Vase, André Metthey, Asnières (France), 1910-1920. Terre cuite, émaux et engobes sous glaçure, or. H. 29 cm (collection Musée Ariana, Inv. AR 9751) *(Photo: Angelo Lui, Musée Ariana)*

[1] Henri Regnault, lettre à son père Victor Regnault, de Grenade, octobre 1869, dans *Correspondance de Henri Regnault* suivie du *Catalogue complet de l'œuvre de H. Regnault*, éd. Arthur Duparc, Paris, Charpentier et Cie, 1872, p. 320.