

L'imagerie populaire du Grand Ouest

Annie DUPRAT

Professeur d'histoire moderne

Centre d'histoire culturelle, Université de Versailles Saint-Quentin-en-Yvelines

Images, de catéchisme ou de confrérie, images publicitaires insérées dans les tablettes de chocolat ou reçues à l'école dès que le nombre des «bons points» acquis par un travail et une conduite irréprochables était suffisant ou encore vignettes illustrées en tous genres (les correspondances publicitaires, les calendriers des postes, etc.), il existe un très grand nombre de ces figures aux lignes simples et à la lisibilité claire circulant dans toutes les couches de la société, de la fin du XVIII^e siècle à la seconde moitié du XIX^e siècle. L'intérêt de ces images, malheureusement disparues ou dispersées pour la plupart, n'est plus à démontrer¹. Témoin des imaginaires mentaux de sociétés proches de nous par la chronologie mais très éloignées par les références et les pratiques culturelles, l'imagerie populaire a déjà été bien étudiée par les ethnologues et par les folkloristes; mais on peut la considérer également sous l'angle de l'histoire économique et sociale des marchands-fabricants, graveurs ou lithographes qui, notables de leur ville, ont entretenu des relations commerciales importantes avec leurs confrères des régions avoisinantes². À côté de l'étude comparée des figurations, la mesure des flux commerciaux permet de mettre au jour ce monde des artisans et des commerçants qui ont exercé, consciemment ou non, un rôle de faiseurs ou de diffuseurs des opinions au cours des XVIII^e et XIX^e siècles³. Le discours tenu par les

1. Voir les nombreux papiers de commerce avec des en-têtes illustrées conservées à la BNF Estampes dans la série Li.

2. GARNIER, Nicole, *L'imagerie populaire française*, vol. 1 *Gravures en taille-douce et en taille d'épargne*, ATP et RMN, 1990; vol. 2, *Images d'Epinal gravées sur bois*, ATP, RMN et BNF, 1996 (avec la collaboration de Maxime PREAUD et de Suzanne VALLADAS).

3. Voir le travail exemplaire de Vincent MILLIOT, *Les «cris de Paris» ou le peuple travesti. Les représentations des petits métiers parisiens (XVI^e-XVIII^e siècles)*, Publications de la Sorbonne, 1995.

images ne pouvant être dissocié de son support matériel, il faut raisonner en termes d'histoire pointilliste, se préoccuper des conditions d'approvisionnement du papier, des coûts et des techniques de fabrication, de l'organisation du marché, de la diffusion et de la censure par exemple. Ces objectifs pourraient constituer le premier volet d'une grande enquête sur l'imagerie populaire. Une seconde perspective de l'enquête serait de recenser et d'analyser de manière thématique les documents iconographiques qui figurent soit comme illustrations de livres imprimés, soit comme estampes ou séries gravées ou lithographiées, de les relier aux ateliers de fabrication afin de déterminer la spécificité éventuelle de l'imagerie du grand Ouest de la France.

L'intérêt de l'étude de l'imagerie populaire

L'objet matériel

Le terme «d'imagerie populaire» désigne une production d'estampes, généralement en couleurs, de petit ou de moyen format (in-8° ou in-4°), mais également d'autres illustrations comme les vignettes des livres par exemple, les en-têtes de correspondances administratives ou commerciales, voire encore les cartes à jouer destinées à être vendues à la pièce et à très faible prix. Elles sont largement diffusées dans les campagnes par colportage, activité contrôlée et de plus en plus rigoureusement encadrée au cours du XIX^e siècle, grâce au livret du colporteur indiquant son identité et ses déplacements et à la marque figurant sur les feuilles et sur les brochures vendues⁴. Elles circulent aisément, sont conservées, parfois placardées sur les murs, servent de support à des leçons de morale ou entretiennent le souvenir d'événements extraordinaires, que ce soit dans le domaine des faits-divers ou dans le récit des événements récents. L'image de la famille royale, tout comme la légende napoléonienne, par exemple, se sont rapidement diffusées dans les campagnes, dès les premiers mois de la Restauration, grâce à l'imagerie populaire. Mais le vocable «imagerie populaire», au demeurant assez flou, ne qualifie guère les sujets représentés mais davantage son support, l'objet matériel⁵. Les images populaires sont toujours des gravures sur bois, car, lorsque la technique de la gravure sur cuivre a été introduite au XVI^e siècle par les artistes flamands et italiens, elle a été immédiatement réservée aux œuvres savantes et plus onéreuses. La lithographie, mise au point par Senefelder à Prague à la fin du XVIII^e siècle, n'apparaît que tardivement (vers 1850) chez Pellerin à Épinal; la chromolithographie et les autres pro-

4. FONTAINE, Laurence, *Le Voyage et la mémoire: colporteurs de l'Oisans au XIX^e siècle*, Lyon, Presses universitaires de Lyon, 1984, 294 p.

5. Après de nombreuses discussions, le groupe de recherches sur l'imagerie populaire du Musée National des Arts et Traditions Populaires a décidé de s'en tenir à une définition large du terme «imagerie populaire» portant davantage sur les usages de l'objet que sur la figuration.

cédés industriels de reproduction pour les illustrations de livres n'apparaîtront que dans les années 1880. La modification des techniques est importante à plusieurs titres, car il y a une augmentation du nombre des documents produits ainsi qu'un renouvellement des sujets à cause de l'extension d'un public juvénile attiré par les épopées militaires. On assiste alors à l'explosion d'un nouveau genre, qui a fait la fortune de l'imagerie d'Épinal: les grands héros anciens et incontestés de l'histoire de France, Bayard ou Jeanne d'Arc par exemple, les faits d'armes, même contemporains, comme la guerre en Crimée ou les conquêtes coloniales outre-mer⁶.

Ces gravures empruntent fréquemment thèmes, styles ou mises en images à l'iconographie savante, en les adaptant avec un temps de décalage. Elles se placent hors de tout phénomène de mode, ce qui explique que les bois soient vendus et revendus par les libraires imagiers. Lorsqu'on a la chance de pouvoir observer des bois de taille (comme au Musée des Beaux-Arts d'Orléans par exemple), on peut constater que les noms et adresses des premiers libraires-imagiers avaient été effacés des cartouches après cession de l'activité à un confrère; les cartouches sont alors remplis par de la pâte à bois pour faire place au nom du nouveau marchand-graveur. On peut constater également que des modèles d'encadrement (frises végétales ou géométriques) circulent entre les différents fabricants, le centre de la planche étant réservé à l'image proprement dite. Il existe donc un commerce des bois, avec ou sans modification des thèmes gravés, dont il est difficile de mesurer l'ampleur et les flux en l'absence de documents comptables.

Brève histoire de l'imagerie populaire

Selon Jean Adhémar, les débuts du grand développement de l'imagerie populaire en province sont à rechercher lorsque, au début du XVII^e siècle, le divorce est devenu patent entre les graveurs sur cuivre parisiens, qui partent s'installer dans le quartier de la rue Saint-Jacques (rive gauche) tandis que les imagiers sur bois de la rive droite (rue Montorgueil en particulier) sont nombreux à choisir de s'installer en province⁷. Adhémar signale que se constituent alors des dynasties, les Bonnemer à Falaise, les Hoyau à Chartres, les Sevestre, les Perdoux et les Letourmi à Orléans, ainsi que des ateliers dont le rayonnement est grand, comme les maisons Portier puis Leloup au Mans; l'imagerie se développe en relation avec la dominoterie (les papiers peints), avec l'industrie textile qui perfectionne les impressions sur tissu (les indiennes ou tissus imprimés) mais aussi

6. AMALVI, Christian, *Les héros de l'histoire de France*, Albin Michel, 1988; catalogue d'exposition *Images et colonies*, BANCEL, Nicolas, BLANCHARD, Pascal et GERVEREAU, Laurent, (dir.), Achac-BDIC, 1994.

7. ADHEMAR, Jean, *L'imagerie populaire française*, Milan, 1968.

avec le succès des cartes à jouer⁸. L'imagerie populaire excelle dans l'hagiographie et dans une iconographie religieuse providentielle et consolatrice⁹. Mais elle s'attache également à multiplier les rébus, les fables animalières ou les «mondes à l'envers», les comptines et les leçons de morale à destination des enfants, ainsi que les historiettes plaisantes comme *Le cornard volontaire ou le mari commode*¹⁰ ou encore *Damon à la grille du monastère* dont le héros est un fringant militaire séducteur de religieuses¹¹. Mais, tandis que les journaux illustrés, qui se multiplient, s'inscrivent dans la tradition des canards du XVII^e siècle en racontant en images les faits divers les plus sanglants, l'imagerie populaire répugne à ce genre¹². En revanche, la survenue de la Révolution, avec son cortège d'événements emblématiques (au premier rang desquels la prise de la Bastille¹³ (planche 1) stimule un genre qui explose littéralement avec les premières années du XIX^e siècle: l'imagerie politique. En ce domaine, l'imagerie populaire, volontiers emphatique, héroïse tantôt la famille royale (les Bourbons restaurés et le souvenir de Louis XVI et de Marie-Antoinette), tantôt l'Empereur ou le roi de Rome; mais, tout en jouant sur le registre ludique, elle se veut parfois plus engagée comme en témoigne cette image à transformation de Canu, produite à Paris rue Saint-Jacques et très largement diffusée à travers la France¹⁴ (planche 2).

La circulation des images et des imagiers

Sous le titre *La folie des hommes ou le monde à rebours* paraît, à une date encore incertaine (peut-être la seconde moitié du XVII^e siècle?), une planche gravée, composée de seize saynètes, qui a connu un immense

8. Sur les papiers peints, thèse en cours de Christine VELUT, *Production, commercialisation et consommation des papiers peints à Paris, 1750-1820*, Daniel ROCHE, dir., université de Paris I. Sur les cartes à jouer et l'exemple précis du jeu de l'oie, voir les ouvrages, anciens mais encore indispensables: ALLEMAGNE, Henry-René d', *Les cartes à jouer du XIV^e au XX^e siècle*, Paris, 1906, 2 volumes et *Le noble jeu de l'oie en France de 1640 à 1950*, Paris, 1950.

9. La plus récente étude publiée sur le sujet est celle de Christophe BEAUDUCEL, «À propos des images populaires. Étude d'une image caennaise», *Nouvelles de l'estampe*, n°172, p.6-17, consacrée à l'étude du *Cantique spirituel de S^{te} Marie-Madeleine*, produite à Caen, «chez Jean L'Ebahy, cartier, rue Froide-rue», dans les dernières années du XVII^e siècle.

10. À Beauvais, chez Lucien-Côme Diot, vers 1802 (reproduction dans: GARNIER, Nicole, (dir.), *L'imagerie populaire française*, ATP/RMN, 1990, volume 1, p.42).

11. À Chartres, chez Jacques-Pierre Garnier-Allabre, entre 1805 et 1815 (reproduction dans: GARNIER, Nicole, (dir.), *L'imagerie populaire... op. cit.*, volume 1, p.46).

12. SEGUIN, Jean-Pierre, *Canards du siècle passé*, Paris, 1969.

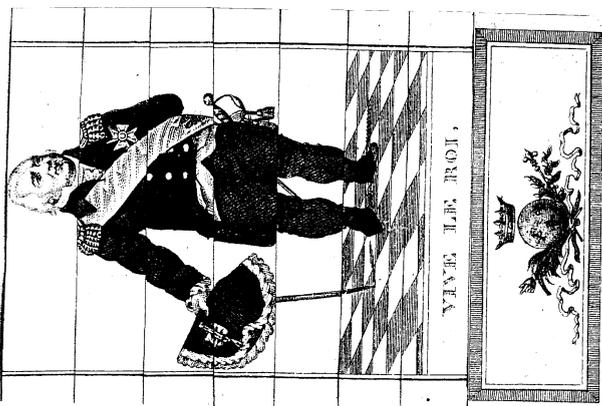
13. Jean-Baptiste Letourmi, le plus fécond des illustrateurs orléanais, place l'image de la Bastille assaillie par les gardes françaises au centre d'une gravure dont la lettre est un couplet héroïque «dédié à la Nation» (reproduction dans: GARNIER, Nicole, (dir.), *L'imagerie populaire... op. cit.*, volume 1, p.81).

14. Nous en avons rencontré un exemplaire au Musée de Tessé, au Mans, sous le numéro d'inventaire 12 367.

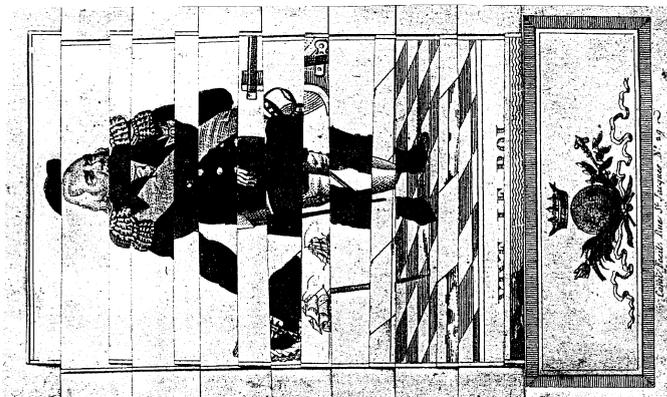
succès à travers l'Europe, pendant plusieurs décennies, voire siècles¹⁵.

Planche 2— Image à transformation, à Paris chez Canu

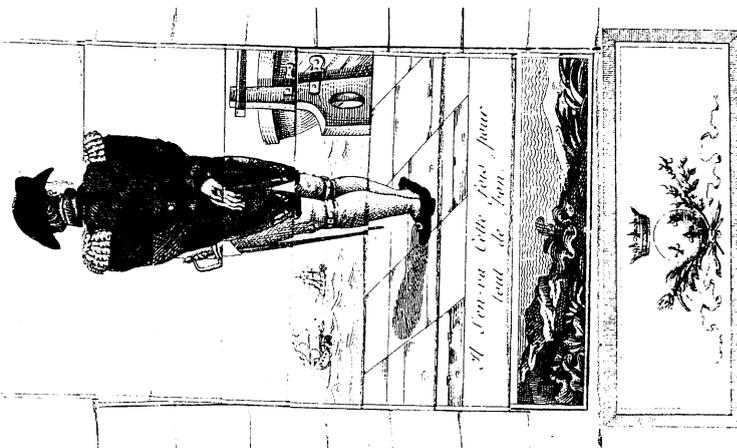
1— Vive le roi, Louis XVIII de face



2— Les deux mêlés



3— Il s'en va, cette fois pour tout de bon.
Napoléon, de dos



On peut y voir un bœuf égorgeant un boucher, un lapin faisant rôtir un chasseur à la broche, un poisson prenant un pêcheur à l'hameçon... et toutes sortes de situations destinées à figurer le monde tel qu'il serait si on le mettait à l'envers. Jean-Baptiste-Henri Bonnart¹⁶, né vers 1678, peintre, graveur, éditeur et marchand d'estampes installé à Paris rue Saint-Jacques à l'enseigne du coq, héritier d'une lignée de graveurs déjà installée depuis 1640 environ, réalise cette fameuse planche pour le marché français¹⁷ (planches 3 et 4). Les estampes qui sortent des presses de la maison Bonnart appartiennent au genre de ce qu'il est convenu de nommer «l'imagerie populaire». La circulation du thème du «monde à l'envers» peut être vérifiée par la présence de gravures strictement identiques dans les fonds de province¹⁸; les dessins sont repris, mais avec des légendes étranges comme sur *The folly of man or the world turned upside down* de la maison Dicey¹⁹. Leur nombre se multiplie au cours de la seconde moitié du XVIII^e siècle quand s'instaure un véritable marché de l'imagerie, qui traverse les frontières des provinces et des pays. Pierre Leloup, imagier mançais, ne se prive pas de reproduire cette gravure (planche 5). Parmi les événements révolutionnaires, outre la célèbre Bastille déjà évoquée, on peut repérer les variantes de l'histoire de Perrine Dugué, «la sainte aux ailes tricolores», dont la mort, en mars 1796 près de Sainte-Suzanne, a été figurée à la fois par les soins de Portier du Mans, de Godard d'Alençon et de Letourmi d'Orléans²⁰.

Mais, à côté de la circulation des thèmes et des images, il faut également considérer les déplacements de nombreux imagiers, à l'instar de la plus célèbre maison du grand Ouest français, les Letourmi d'Orléans. Cette famille était originaire de Brainville, dans le diocèse de Coutances, patrie de nombreux libraires colporteurs du XVIII^e siècle²¹. Jean-Baptiste Letourmi s'installe à Orléans en 1774, après avoir obtenu un brevet de libraire; la présence de l'un de ses frères est attestée à Tours en 1783,

15. TRISTAN, Frédéric, *Le monde à l'envers*, Hachette-Massin, 1980.

16. PREAUD, Maxime, CASSELLE, Pierre, GRIVEL, Marianne et LE BITOUZE, Corinne, *Dictionnaire des éditeurs d'estampes à Paris sous l'Ancien Régime*, Promodis, 1987, p.58-61.

17. BNF Estampes, Tf 17 folio, microfilm R 079789.

18. Pierre Leloup a exécuté au moins quatre des cartons de cette planche (BOUVET, Valérie, *Joseph-Jean Portier (1751-1831), marchand-cartier-dominotier-imagier-papetier en la ville du Mans*, mémoire de maîtrise, université du Maine, 2000, Annie DUPRAT, dir., p.28 et 29).

19. Reproduction dans l'article de Line COTTEGNIES, «Princes et bouffons: aspects du grotesque dans le théâtre de Shakespeare», *Sociétés et Représentations*, Publications de la Sorbonne, n°10, déc. 2000, p.63; DUVAL, Gilles, *Littérature de colportage ou imaginaire collectif en Angleterre à l'époque de Dicey (1720-1800)*, Presses universitaires de Bordeaux, 1991.

20. DUPRAT, Annie, «Un meurtre en Mayenne en 1796: récits et figures de l'événement», Laboratoire d'histoire anthropologique du Mans, à paraître.

21. CASSELLE, Pierre, «Recherches sur les marchands d'estampe d'origine cotentinoise à la fin de l'Ancien Régime», *Bulletin d'histoire moderne et contemporaine*, 1978, Paris, p.75-93.

Planche 3— *La folie des hommes ou le monde à rebours*, à Paris chez Bonnard



Planche 4— Les cochons affamés par des traits inhumains... (détail de la planche précédente)



Planche 5– Thèmes repris de la planche 3

1– *Le bœuf tue le bouché dans la turie*, au Mans chez Le Loup rue St Victor



Le bœuf tue Le bouché dans la turie ~

2– *Les ville sont au-desus des nue...*



Les ville sont au desus des nue Le soleil la lune sur la terre

dans une librairie reprise ensuite par un fils de Jean-Baptiste: ces informations généalogiques expliquent sans doute l'absence d'une imagerie spécifiquement tourangelle²². Un autre exemple de mobilité géographique significative est suggéré par la famille Malassis, originaire de Rouen, qui installe l'un des siens à Brest tandis que d'autres vont à Nantes et à Alençon; autre exemple encore, un commis de la maison Godard d'Alençon, dont le rayonnement s'étendait sur toute la France du Nord-Ouest, Gauthlet, un temps commis chez Malassis, dirige à partir de 1793 et jusqu'à la

22. SAULNIER, René, *L'imagerie populaire du Val de Loire (Anjou, Maine, Orléanais, Touraine)*, Angers, 1945.

Restauration un atelier de gravure à Brest²³. La mise en perspective de ces liens de parenté et de cette mobilité géographique et professionnelle explique sans doute l'identité spécifique de l'imagerie du grand Ouest de la France, qui apparaît très différente de celle des régions de l'Est, Lorraine ou Alsace²⁴. À la fin du XVIII^e siècle, les métiers de ces artisans, parfois colporteurs à l'origine mais qui ont pu également débiter dans les activités textiles (indienneurs) ou encore dans les fabriques de papiers peints (la dominoterie), s'autonomisent tandis que se multiplient les boutiques d'imagiers, qui sont à la fois marchands-graveurs et libraires.

L'imagerie du Mans

La place du Mans et du grand Ouest dans cette activité

Les noms des principaux imagiers du Mans, à la fois ou consécutivement libraires et éditeurs, sont bien connus: Joseph-Jean Portier (1751-1831), Pierre Leloup (1769-1844), René-Thomas Fleuriot (imprimeur et éditeur seulement qui fait appel aux services de Godard II d'Alençon). Il y a vraisemblablement d'autres artistes moins connus, comme le cartier Jacques Gaugain, chez qui Portier a fait son apprentissage, ou encore un certain Rancheron, fabricant de papiers peints²⁵. Grâce à un récent mémoire de maîtrise on connaît mieux à présent la personne ainsi que les activités du plus prestigieux des artisans manceaux, Joseph-Jean Portier²⁶. Fabricant de cartes à jouer, dominoteries, images, imprimeur, mais également marchand, Portier est né rue de l'Oratoire au Mans; il est le fils de Joseph Portier, serger devenu maître vinaigrier après son mariage avec la fille de Gabriel Provost, maître vinaigrier au Mans. Le jeune Joseph-Jean devient apprenti (ou ouvrier) chez Jacques Gaugain, un cartier-dominotier ayant déjà pignon sur rue dans la paroisse du Crucifix au Mans, si l'on en juge par l'inventaire après décès de ses biens, dressé par le notaire Anfray dans les années 1770²⁷. Quoique né et décédé au Mans (1723-1772), Jacques Gaugain est peu connu car il ne signe pas de son nom mais seulement «au Mans, chez Sillé». Il produit essentiellement des images pieuses, de pèlerinage, de confréries et des blasons de corporation, ainsi que des images pour paravents, tours de cheminées et de lit, ou des papiers peints décoratifs, pour boîtes par exemple ou couvertures de livres. Portier, qui a appris son métier avec deux autres ouvriers, les

23. DUCHARTRE, Pierre-Louis et SAULNIER, René, *L'imagerie populaire*, Paris, 1925.

24. LERCH, Dominique, *Imagerie populaire en Alsace et dans l'est de la France*, Nancy, 1992.

25. SAULNIER, René, *L'imagerie populaire du Val de Loire (Anjou, Maine, Orléanais et Touraine)*, Angers, 1945.

26. BOUVET, Valérie, *Joseph-Jean Portier... op. cit.* Un DEA est en cours.

27. CORDONNIER-DETRIE, Paul, «Jacques Gaugain, maître-cartier-dominotier-imagier en la ville du Mans au XVIII^e siècle», *Bulletin de la Société d'agriculture, sciences et arts de la Sarthe*, 1928/4.

frères Lesage, continue à travailler chez «la veuve Sillé» après la mort de Gaugain. Michel Lesage s'installe ensuite sans doute à Orléans, tandis que son frère reste au Mans comme Portier qui s'installe à son compte en 1783, rue Dorée, jusqu'à sa mort. Apparemment, Portier cesse toute fabrication et demeure simplement marchand-papetier à une date qui se situe approximativement entre 1823 et 1831. En 1783, il réalise une *Chanson sur le globe aérostatique* qui commémore l'envol parisien au faubourg Saint-Antoine le 19 octobre 1783, alors qu'il n'illustrera pas le vol du Mans qui se produit le 3 mai 1784: puissance de la mode et de l'attraction de la capitale? Il passera cependant dès 1785 une annonce publicitaire dans les *Affiches du Maine*. Après son mariage le 27 avril 1784 avec Anne-Magdeleine Bigot, il embauche un apprenti, fils d'un tailleur de Sillé le Guillaume, Pierre Leloup: le contrat d'apprentissage a été signé chez le notaire Anfray le 1^{er} mai 1786²⁸. Les familles Leloup et Portier étaient déjà liées par des relations d'amitié et, aux termes de ce brevet, le jeune homme, âgé de 16 ans, était engagé pour une durée de 4 années, nourri, logé, «traité humainement», en échange d'un apprentissage «sans rien cacher ni de cela de ce qui le concerne». Tous les travaux dédiés à l'imagerie jusqu'à présent avaient seulement mentionné une parenté graphique entre les œuvres de Portier et celles de Leloup.

La production de Portier

L'entreprise de Portier est florissante, ainsi qu'en témoigne son patrioisme. La maison de la rue Dorée compte deux étages avec une boutique, au rez-de-chaussée, le magasin de tapisserie au premier, l'atelier au second. Sa production est ainsi présentée le 5 décembre 1785 dans une annonce publicitaire du *Journal, affiches, annonces du département de la Sarthe* :

«Très belles cartes et bien fines (...) toutes sortes de papiers à fleurs en feuilles, soit pour boîtes ou tapisseries et siamoises de la porte en toutes sortes de tapisseries. [Il] tient en général tout ce qui concerne l'état de cartier».

Cartier-dominotier, Portier a probablement fabriqué de nombreuses cartes à jouer et des jeux de société dont le marché était important à l'époque et dont, malheureusement, aucune trace n'est conservée au Mans²⁹. Cependant, si dans l'inventaire, dressé en 1834 après le décès de sa femme, figurent des jeux de l'oie (avec un aigle à la place de l'oie), des jeux de dames, des boîtes de loto ainsi que des dés, seuls deux papiers de dominoterie et huit images nous sont parvenus³⁰. Les images sur bois, conservées au Musée de Tessé, au Mans concernent des thèmes anecdo-

28. Arch. dép. de la Sarthe, 4E 19/636.

29. En revanche, il existe une collection de 52 cartes à jouer politiques de l'époque de la Restauration au Musée des Beaux-Arts d'Orléans (cote A 6435).

tiques, comme le ballon aérostatique, historiques ou religieux (ce sont des images de préservation, entourées de prières; la même image peut ainsi être accompagnée de plusieurs prières différentes selon les cas). Au croisement de l'image religieuse et de l'image d'histoire figure la gravure *Complaintes sur la mort de Perrine Dugué*³¹. Les images d'histoire sont celles qui peuvent nous intéresser le plus directement, dans la perspective des recherches visant à déterminer la part de l'imagerie dans la consolidation de cette «opinion publique» qui est née avec la Révolution: au début du XIX^e siècle, on assiste à l'émergence de la légende napoléonienne, à une nostalgie de l'Empire qui sera combattue par la reconstruction de l'image de la famille des Bourbons lors de la Restauration. Au premier registre appartiennent Buonaparte, Napoléon I^{er} empereur des français, Louis Buonaparte, commandant des hussards des français; au second, Louis XVIII roi de France et de Navarre, ou encore Louis-Antoine duc d'Angoulême (planche 6)³². Plusieurs autres personnages ont été également représentés, comme la mère de Napoléon I^{er}, Murat, Soult, Bara ou Viala, des planches représentent les membres du Tribunat ou du Corps Législatif en grand uniforme mais, si le dossier concernant l'affaire de Melle en mentionne l'existence, aucune d'elle ne nous est parvenue.

Portier vend ses produits bien au-delà du département de la Sarthe; ses papiers montrent des relations commerciales à l'ouest et au sud-ouest vers Angers, Laval et Tours, mais également au nord-ouest vers la Manche et à Paris. À l'occasion de l'affaire de Melle, qui a fait grand bruit comme en témoignent les archives de police ainsi que l'enquête préfectorale, on peut également mesurer la diffusion des images de Portier: le 28 juin 1816, quatre colporteurs sont arrêtés par la gendarmerie de Melle dans les Deux-Sèvres sur l'accusation d'avoir vendu des «images séditeuses» dont le portrait de Murat³³. Certaines avaient été achetées chez Portier, d'autres chez Leloup, ce qui conduit le commissaire de police du Mans, Auguste Delisle, à les interroger et à saisir les images litigieuses (en particulier un portrait de Murat), qui seront ensuite brûlées. L'entourage de Portier subit des poursuites, mais aucune condamnation, tandis que deux des quatre colporteurs sont condamnés à 3 mois de prison.

30. Arch. dép. de la Sarthe, *Inventaire de la veuve Portier*, étude de maître Besnard, 4E 88/223.

31. DUPRAT, Annie, «Un meurtre en Mayenne en 1796», art. cit.

32. Toutes ces illustrations figurent dans la maîtrise de Valérie Bouvet, *op. cit.*, volume 2.

33. CORDONNIER-DETRIE, Paul, «Imagerie et colportage», *Revue historique et archéologique du Maine*, 1953, t. XXXIII, p.4-42. Enquête des préfets, Ach. dép. de la Sarthe, 1T10.

qui font un effet surprenant, et qui n'ont point encore parer [*sic*] en cette ville. Ledit sieur continue toujours de peindre des toiles en indiennes et les siamoises de la porte, en toutes couleurs.»

Chassevent a-t-il un sens très fin de la publicité ou sait-il fabriquer des produits très originaux? Toujours est-il qu'il publie encore, le 31 octobre 1785, une autre annonce publicitaire, qui précise son adresse:

«Le sieur Chassevent, marchand de papiers rue Dorée au Mans, n°1479, donne avis qu'il est seul en cette ville à fabriquer des paravents de toute espèce, mieux construits, d'une solidité de deux pouces de large par feuilles, que ceux de Paris et au même prix. Ledit sieur continue toujours de fabriquer des toiles peintes en toute qualité; sçavoir en indiennes pour ameublement, et imitans les papiers, ainsi que les siamoises de portes. L'on trouvera chez lui toutes sortes de papiers pour tapisseries.»

Quant au «sieur Collet», il a passé son annonce dans le même journal, le 4 juillet 1785:

«Le sieur Collet père, demeurant toujours rue Dorée au Mans, fait sçavoir qu'il continue de teindre laine, soie, fil et coton de toutes couleurs, surtout le fil et le coton d'un très beau noir et à l'épreuve, ce qui lui donne une réputation très étendue par la qualité des ouvrages nouveaux qu'il fait tous les jours. Il fait des toiles peintes pour les ameublements qui imitent les indiennes; il grave des dessins comme on les demande, le tout à juste prix.»

Collet forme avec Gaugain, Chassevent, Portier, Leloup ou Rancheron, tous du Mans, ou encore Choynet actif à Sablé-sur-Sarthe au début du XIX^e siècle une «école de l'imagerie du Maine» qui attend encore son historien.

Godard d'Alençon

L'œuvre de Pierre-François Godard (1768-1838), dit Godard II car il succède à son père, Jean Godard (1734-1802), s'avère majeure pour connaître l'imagerie du grand Ouest de la France. Cette dynastie de créateurs s'achève toutefois avec Pierre-François Godard (1797-1864), dit Godard III, dont l'un des grands mérites fut d'avoir légué la collection de son père à la Bibliothèque Municipale d'Alençon, laquelle, de ce fait, se trouve très riche en œuvres de Godard II; dans ce fonds en effet, plusieurs centaines d'images mais également un manuscrit autobiographique³⁴. Pierre-François Godard II est né à Alençon le 21 janvier 1768, «de parents pauvres», selon son propre aveu; fils d'un imprimeur, à la différence de Portier (il est déjà dans le milieu), dans une ville qui, autre différence avec Le Mans, s'appuie sur une tradition lettrée assez solide. En effet, il y a à Alençon un

34. GAUCHER, Aurélie, *Pierre-François Godard (1768-1838), graveur à Alençon*, mémoire de maîtrise, université du Maine, 2000, Annie DUPRAT, dir. Un DEA est en cours.

collège de jésuites, une société d'agriculture fondée en 1762, trois loges maçonniques, une société littéraire fondée en 1784, un théâtre, une librairie tenue par Jean-Zacharie Malassis, imprimeur-libraire installé depuis 1770, ainsi qu'un libraire-imagier, André Jouenne, établi depuis 1771.

Parcours biographique de Godard II

Jean Godard (1734-1802), dit Godard I, est né aux environs de Mamers mais a rapidement été attiré par la grande ville, Alençon, où il exerce son apprentissage, chez Malassis; il fait de multiples vignettes (symboles maçonniques, écussons) mais également des faire-part, des annonces de spectacles, des ex-libris, etc.). Son fils, Godard II, a sans doute appris son métier dans l'atelier de son père, mais, au départ, il se consacre davantage au domaine de la reliure; cependant, si l'on en croit Léon de la Sicotière, il éprouve une attirance personnelle pour la gravure qui explique sa destinée³⁵. Âgé de quatorze ans, il exécute sa première gravure pour une en-tête de lettre en 1782, puis réalise des vignettes allégoriques portant des symboles monarchiques. Son premier travail important est réalisé en 1787; il s'agit de l'illustration du livre d'Odolant Desnos, *Mémoires historiques sur la ville d'Alençon et sur ses seigneurs*, en deux volumes 8°, imprimé par Malassis. Il travaille donc sur commande, fait des motifs d'ornementation ainsi que des motifs végétaux. Lorsque le marché s'ouvre en 1789, il profite de la nouvelle liberté d'expression affirmée par l'article 11 de la déclaration des droits de l'homme et du citoyen et produit des vignettes révolutionnaires destinées à la correspondance administrative.

Cependant, la politisation de la ville d'Alençon est assez lente: la première société populaire, les «Amis Réunis», ouverte aux citoyens sous condition de paiement d'un droit d'entrée de 3 livres par trimestre, n'est fondée qu'en 1791; elle comptera en moyenne 160 adhérents, sur une population citadine d'environ 16 000 personnes. La production de Godard II au début de la Révolution est foisonnante: outre les commandes des sociétés populaires et des administrations nouvelles, il illustre les hauts faits de la Révolution, comme l'inévitable prise de la Bastille, des figures de héros comme Voltaire ou Marat, ou encore Perrine Dugué, comme Portier et Letourmi, dans un genre très différent. Il ne néglige pas les images de piété et réalise, à une date incertaine, un très beau Benoît Labre, ce saint ultramontain du siècle des Lumières, mort en 1783 et très révérend dans les campagnes³⁶ (planche 7). Godard II se porte volontaire en 1792, avec son frère Jean-Louis, dans les armées de la République au sein

35. SICOTIERE, Léon de la, *Annuaire des cinq départements de l'ancienne Normandie*, 1839, p.434-439.

36. *Bienheureux Labre*, Bibliothèque municipale d'Alençon, Ms 5161, folio 48; LANGLOIS, Claude, «L'iconographie de Benoît Labre. Prolégomènes», *Provence historique*, n°156, 1989, p.199-213.

Planche 7- *Bienheureux Labre*, Godard d'Alençon,
Bibliothèque municipale d'Alençon, Ms 5161, folio 48



du troisième bataillon des volontaires de l'Orne. Au cours de cette marche, il ne cesse de travailler, réalise des marques pour des fabricants à Strasbourg et à Sarrebourg, effectue un dessin de la citadelle de Sedan³⁷, travaille à Lille pour l'imprimeur Vanackère³⁸; lors d'un passage à Gand, il fait des vignettes pour l'inspecteur des Eaux-et-Forêts du département des Deux-Nèthes et pour un fabricant de Rotterdam. Les déplacements du bataillon des volontaires de l'Orne le ramènent ensuite dans l'Ouest de la France, où l'on retrouve sa trace à Rouen (il fait des emballages pour le cartier Fouquet), grave des cachets pour les sociétés populaires de Rennes, de Fougères, de Guingamp, de Lannion, de saint-Brieuc, de Landerneau... Emprisonné à Nantes en 1794, il a toujours avec lui son sac avec ses instruments de travail, ce qui lui permet de correspondre avec les imprimeurs de la ville et de retrouver la liberté, tout comme son frère³⁹. Il reste à Nantes quelque temps pour travailler pour le compte de l'imprimeur-libraire Jean-Augustin Malassis, fils de l'imprimeur-libraire Malassis du Mans et neveu de François-Augustin Malassis l'Aîné d'Alençon. Il réalise alors des vignettes et des cachets officiels pour les sociétés populaires locales, ainsi que deux frontispices pour le *Décadaire républicain nantais* et une *Vue du quartier du commerce*.

L'originalité du parcours de Godard II, comparé à celui de Portier et de la plupart des imagiers actifs pendant la Révolution, réside dans l'engagement personnel de cet homme aux côtés des «patriotes» comme on disait à l'époque. Membre d'une société populaire, la «Société des Amis Réunis» d'Alençon, il réalise pour elle mais aussi pour de nombreuses autres sociétés populaires ou de districts (du Morbihan, de la Loire inférieure, de la Sarthe ou de Rennes) des vignettes emblématiques (planche 8a). Vers 1796, il installe son atelier au cœur de la ville d'Alençon, rue Cave aux bœufs, section de la Raison, donc tout près de l'ancien atelier de son père ainsi que de la boutique de Malassis, se marie et semble se mettre en retrait de toute activité politique. On ne lui connaît pas d'apprenti, cependant sa production considérable et très diversifiée peut laisser supposer qu'il ait pu recevoir des aides ponctuelles. Il produit alors une très belle *Colonne élevée à la liberté à Nantes, l'an 1790* (planche 8b) ainsi que de nombreuses illustrations de livres, scolaires ou classiques (par exemple, les illustrations des *Fables d'Esop mises en français*, ouvrage publié chez Chalopin à Caen, mais aussi les *Fables de La Fontaine* publiées chez Malassis). Il continue toutefois dans la veine traditionnelle de l'imagerie populaire sans négliger les représentations plus politiques du moment:

37. La gravure est conservée au Musée des Beaux-Arts de la dentelle à Alençon.

38. FAILLE, René, «Pierre-François Godard, graveur des imprimeries Hurez à Cambrai et Vanackère à Lille», *Bulletin de la Société historique et archéologique de l'Orne*, t. XXXIII, 1965, p.115-136.

39. Arch. dép. de Loire-Atlantique, L 885 et 2 MI 211, registres des écrous des prisons de Nantes.

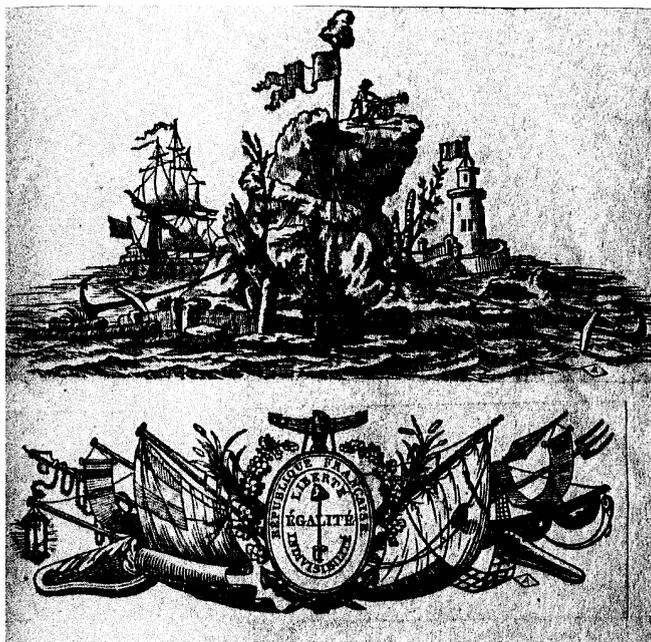


Planche 8a-
Vignettes
emblématiques,
Godard II, Biblio-
thèque Municipi-
pale d'Alençon,
fonds ancien,
Ms 5160

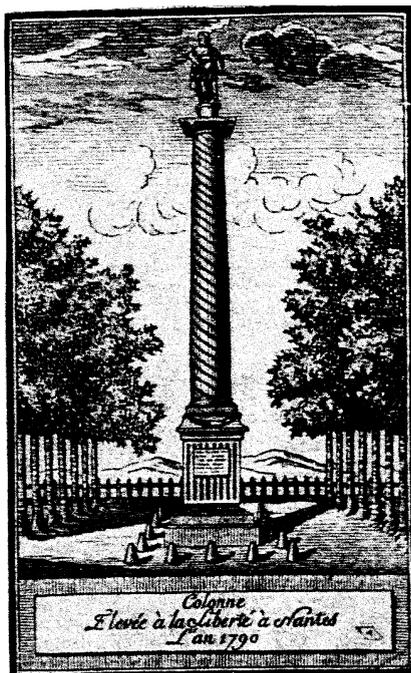


Planche 8b- *Colonne de la liberté élevée à Nantes en 1790*, Godard II, Bibliothèque Municipale d'Alençon, Ms 5160, folio 36

exaltation du souvenir de Louis XVI et de sa famille, et de la famille royale sous la Restauration (planche 9).

Le rayonnement de Godard

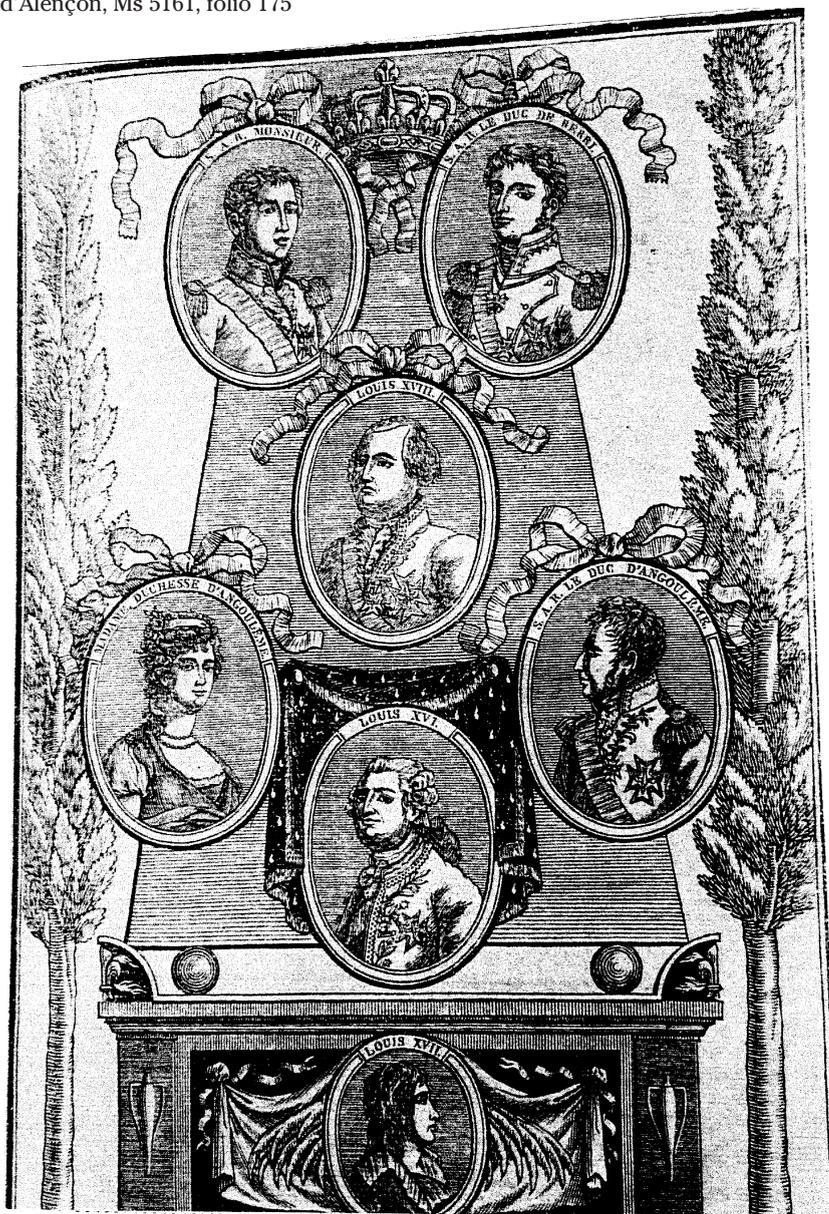
Un point très important dans la carrière de Godard est son rayonnement, au-delà de l'Orne et même bien au-delà de l'Ouest français. Le catalogue des œuvres de Godard compte au moins 184 illustrations faites pour des libraires-imprimeurs variés, Jouenne, Malassis-Cussonnière et Jean-Zacharie Malassis d'Alençon, mais surtout Hurez de Cambrai (172 occurrences) On peut commencer à entreprendre une carte des réseaux commerciaux de Godard grâce aux traces de son activité, en particulier avec les frères Brée de Falaise, Renouard et Méquignon de Paris, Vanackère de Lille, Fleuriot du Mans, Poisson de Caen, Lecrène-Labbey de Rouen, ou encore Ancelle à Evreux. Il apparaît donc, grâce au travail que continue à mener Aurélia Gaucher, que la maison Godard a sans doute été plus importante en son temps que la fameuse maison Letourmi d'Orléans qui cependant jouissait d'un grand nombre de dépositaires un peu partout en France. La grande différence réside dans le fait que les Orléanais diffusent leurs productions propres et sont fréquemment copiés, tandis que Godard travaille pour des imprimeurs dispersés un peu partout.

Conclusion

Au terme de cette présentation rapide, quelques conclusions peuvent être avancées, encore provisoires dans la mesure où il reste encore beaucoup de pistes à défricher. En effet, l'objectif principal de cet article est de réclamer une enquête sur le sujet: faire l'inventaire des ateliers et des boutiques d'imagiers, les étudier sous l'aspect économique, politique, social mais également en considérant les productions (permanence et nouveauté des thèmes, qu'ils soient originaux ou empruntés, à quelle maison, à quelle région, sous quelle forme, impact des événements politiques, etc.). À travers les exemples développés précédemment, on peut formuler l'hypothèse que le rayonnement géographique de l'imagerie mancelle et surtout alençonnaise dépasse de loin le cadre du grand Ouest français pour se propager vers le Nord et le Nord-Est de la France par l'intermédiaire des commandes faites auprès de Godard d'Alençon en particulier. Examiner les liens entretenus par ces imagiers est une autre des dimensions que pourrait prendre cette enquête: repérer dans quelles conditions les graveurs ont pu quitter la capitale, pour s'installer où et dans quelles conditions? Quelles relations entretiennent-ils avec Paris? Pensons au choix opéré par Portier de représenter l'envol du ballon aérostatique qui a eu lieu à Paris en 1783 alors qu'il néglige la chronique locale mancelle, et en particulier l'envol qui se déroule au Mans le 3 mai 1784⁴⁰.

40. Voir l'analyse très fine des convergences entre la lettre et l'image sur la gravure de Portier du Mans dans la maîtrise de Valérie Bouvet, volume 1, p.72-81.

Planche 9- La famille royale en 1815, Godard II, Bibliothèque municipale d'Alençon, Ms 5161, folio 175



Autre perspective de recherche: localiser et mesurer la diffusion des bois gravés dès les premiers mois de la Restauration, en particulier les figures de Bonaparte et de Napoléon, celles des grands chefs militaires de l'Empire, en bref tous ces procédés qui instaurent une concurrence entre les deux dynasties, des Bourbons et des Bonapartes. Les estampes populaires, dont le rôle dans la diffusion des idées nouvelles et la construction des imaginaires sociaux et politiques est si souvent malaisé à saisir et, à bien des égards, très contradictoire, jouent de façon très importante dans ce combat entre les références symboliques nouvelles (celles de l'Empire) et anciennes (celles de la monarchie restaurée). Il resterait également à mesurer l'absence de l'iconographie révolutionnaire et, peut-être, à dévoiler des traces de l'idée républicaine en s'interrogeant sur les raisons profondes de ce très faible héritage.

RÉSUMÉ

Les mots «imagerie populaire» désignent une production d'estampes qui sont des gravures sur bois, généralement en couleurs, et le plus souvent vendues par colportage. Mais on peut y associer également les vignettes des livres, les en-têtes des correspondances administrative ou commerciale, ou encore les cartes à jouer. Les sujets des images populaires sont religieux, historiques, comiques ou moralisateurs: ils servent presque toujours à édifier le lecteur. La plupart des imagiers de la fin du XVIII^e siècle sont également dominotiers avant de devenir des imprimeurs-marchands-graveurs car ils ont développé leur art grâce à la vogue des tissus et des papiers peints. L'ouest de la France devient au cours du XIX^e siècle une terre d'élection pour l'imagerie populaire. À côté de l'entreprise fameuse des Letourmi d'Orléans, il faut compter avec l'entreprise de Portier du Mans et celle de Godard d'Alençon qui viennent de faire l'objet d'études inédites. On se proposera donc dans cet article, après avoir fait le point des connaissances sur le sujet, de suggérer une méthode d'enquête régionale, sous forme de monographies des différents ateliers repérables dans le grand ouest, afin de replacer l'importance de ces provinces dans l'histoire de l'imagerie populaire en France au XIX^e siècle.

ABSTRACT

The words "popular imagery" refer to a production of prints which are engravings on wood, generally in color, and most of the time sold by hawking. But one can also add the labels of books, the headings of administrative or commercial letters, and playing cards as well. The subjects of the popular images are religious, comical or moralizing: most of the time they are used to edify the reader. The majority of the coloured-print makers of the end of the 18th century are also «dominotiers» before becoming printer-merchant-engravers because they developed their art thanks to the vogue of fabrics and wallpapers. The west of France becomes during the 19th century a place of choice for the popular imagery. Beside the famous Letourmi Company in Orléans, we must take into account the Portier Company in Le Mans and the Godard Company in Alençon which have just been the subject of unpublished studies so far. In this article, after summing up what we know on the subject, we will propose to suggest a method of regional investigation, in the form of monographs of the various workshops we can locate in the great west, in order to replace the importance of these provinces in the history of the popular imagery in France in 19th century.