

Provinces-Paris, ou Paris-provinces ? Iconographie et Révolution française

Annie Duprat



Édition électronique

URL : <https://journals.openedition.org/ahrf/738>

DOI : 10.4000/ahrf.738

ISSN : 1952-403X

Éditeur :

Armand Colin, Société des études robespierristes

Édition imprimée

Date de publication : 1 décembre 2002

Pagination : 9-27

ISSN : 0003-4436

Référence électronique

Annie Duprat, « Provinces-Paris, ou Paris-provinces ? Iconographie et Révolution française », *Annales historiques de la Révolution française* [En ligne], 330 | octobre-décembre 2002, mis en ligne le 17 avril 2008, consulté le 23 avril 2022. URL : <http://journals.openedition.org/ahrf/738> ; DOI : <https://doi.org/10.4000/ahrf.738>

PROVINCES-PARIS, OU PARIS-PROVINCES? ICONOGRAPHIE ET RÉVOLUTION FRANÇAISE

ANNIE DUPRAT

Les arts occupent une position de choix dans toutes les réflexions portant sur le double processus de régénération et de conservation du patrimoine à l'œuvre pendant la Révolution. Mais l'imagerie populaire, très importante dans toutes les provinces, a été jusqu'à présent un peu oubliée des travaux des historiens. Son rôle dans la construction de la mémoire des événements est étudié ici à travers le récit de l'histoire de deux « saintes patriotes » de l'Ouest, Marie Martin et Perrine Dugué, et des figurations qui sont faites de leurs morts ; les relations entre les ateliers provinciaux qui sont présentés ici devraient pouvoir donner lieu à une grande enquête nationale.

Mots clés : iconographie ; imagerie populaire ; patrimoine ; vandalisme ; saintes patriotes.

L'art et la Révolution

« Sous un gouvernement libre, au sein d'une vaste république, on doit naturellement voir reflourir les arts et reprendre plus d'énergie avec le sublime enthousiasme qui leur est propre [...] L'image terrible des forfaits, par l'horreur qu'ils inspirent dans les temps de calme, prémunit les peuples contre l'aveuglement des passions, comme l'image de la vertu élève leur âme, leur inspire l'amour du bien et les rend meilleurs, en leur offrant sans cesse les plus touchants exemples » (1).

(1) Charles-Louis CORBET, *Lettre au citoyen Lagarde, secrétaire général du Directoire exécutif*, Paris, an V. Corbet (1758-1808), membre de l'Académie des Arts de Lille dès 1782, puis bibliothécaire dans cette même ville à partir de 1793, est un peintre attentif à la représentation des nouveaux héros de l'histoire de France si l'on en juge par son buste de Bonaparte, exposé au Salon de 1798. Voir Edouard POMMIER, *L'art de la liberté. Doctrines et débats de la Révolution française*, Paris, Gallimard, 1991, p. 313.

Phrases fortes et définitives, écrites en 1796, par le peintre Corbet; comme nombre de ses confrères, il assigne aux arts une fonction civique, et leur reconnaît une responsabilité dans les évolutions culturelles, sociales, et, pourrait-on même écrire, psychologiques de la France en Révolution. Les débats théoriques sur ce sujet, la fonction de l'art et les politiques artistiques de l'État, entre vandalisme et régénération, entre patrimoine et création de nouvelles formes artistiques, et leurs mises en pratique ne cessent de se multiplier au cours de la décennie 1789-1799. Les acteurs principaux de la vie politique parisienne, de Barère à Boissy d'Anglas (2), de l'abbé Grégoire à Condorcet, ou ceux parmi les peintres qui sont devenus des citoyens au service de la cause des arts, comme Chaussard (3), ou le célèbre et très actif Détournelle (4), ou encore, plus surprenant, l'époux de la portraitiste de la reine, Elisabeth Vigée-Le Brun, Jean-Baptiste Le Brun (5), sans oublier l'opiniâtre Antoine Quatremère de Quincy (6) qui ne cesse de défendre l'idée de la liberté des arts et refuse, en particulier, l'idée que le berceau de la liberté (la France) doive être le lieu de la conservation des chefs-d'œuvre du monde (7). Toutes ces prises de position engageant des décisions dont les conséquences sont importantes pour l'ensemble du territoire de la République puisqu'elles permettent tantôt d'organiser au mieux l'inventaire des monuments et des objets d'art confisqués comme biens nationaux, tantôt de veiller à la protection des églises, des monastères, voire des châteaux, parfois transformés en musées.

Quoique ces débats puissent parfois apparaître largement parisiens, ils ne sont pas ignorés des provinciaux. En effet, tandis que plusieurs rapports faits par David pour la Commission des monuments insistent sur la nécessité de dresser des inventaires pour les musées départementaux qui feraient une large place à l'histoire locale, un citoyen, Puthod de Maisonrouge, déjà bien connu dans les cercles érudits de Mâcon, arrive à Paris, le 4 octobre 1790, spécialement pour présenter ses projets concernant la protection des œuvres d'art ; il sera par la suite également membre de la Commission des

(2) François BOISSY D'ANGLAS, *Quelques idées sur les arts, sur la nécessité de les encourager, sur les institutions qui peuvent en assurer le perfectionnement et sur divers établissements nécessaires à l'enseignement*, 1794 ; *id*, *Considérations sur les fêtes nationales adressées à la Convention nationale*, 1794.

(3) Pierre CHAUSSARD, *Essai philosophique sur la dignité des arts*, 1798.

(4) Athanase DÉTOURNELLE, *Aux armes et aux arts! Journal de la société républicaine des arts*, 1794.

(5) Jean-Baptiste LE BRUN, *Essai sur les moyens d'encourager la peinture, la sculpture, l'architecture, la gravure*, 1795.

(6) Quatremère de Quincy, député à la Constituante puis au Conseil des Cinq-Cents, a croisé le fer avec nombre d'autres artistes et avec le ministre François de Neufchâteau en s'opposant à la politique directoriale de transfert des œuvres d'art saisies dans les pays vaincus pour être transportées au Museum national. Voir Annie DUPRAT, « La construction de la mémoire par les gravures. Carie Vernet et les Tableaux historiques des campagnes d'Italie », dans *Les intellectuels européens et la campagne d'Italie*, ss dir. J.-P. Barbe et R. Bernecker, Munster, Nodus Publikationen, 1999, pp. 198-207.

(7) Cette polémique fameuse est entretenue par QUATREMÈRE dans ses *Lettres à Miranda* (rééditées par Edouard Pommier en 1988) ainsi que dans *La Décade*; ses détracteurs lui répondent à travers *Le Moniteur*.

monuments, dans laquelle il exerce tous ses talents et jouit d'une grande influence, ce qui lui vaut de se voir confier la tâche de rédiger l'inventaire des collections du musée de Chantilly. C'est donc bien grâce à ces réseaux très actifs de professeurs de dessin, de bibliothécaires ou de simples collectionneurs érudits, que l'essentiel des collections d'objets et de livres a pu être sauvegardé, classé et conservé dans ces institutions spécifiques que sont les musées. Il arrive parfois que les politiques décidées par l'État central soient mises en œuvre au niveau provincial par des individus dont les opinions méritent d'être relevées. Tel est le cas, à la fin de la période, de François Pommereul, officier de marine qui a pour un temps repris du service dans les armées de Bonaparte, pour devenir ensuite préfet d'Indre-et-Loire de 1800 à 1807, puis du Nord de 1807 à 1810. Dès 1796, Pommereul, à propos des conséquences des campagnes de Bonaparte en Italie sur le transfert des œuvres d'art, s'exprime dans un petit texte vif et très argumenté publié par *La Décade* (8). Pointant les ignorances artistiques des Français, il incrimine les pratiques toujours très centralisatrices de l'Ancien Régime comme des assemblées révolutionnaires car, explique-t-il, « les arts n'y avaient été l'apanage que des grands et des riches ; c'est qu'on les avait trop concentrés dans la capitale ». Pareil sentiment est partagé par Rœderer, dans *Le Rédacteur*, en juillet 1796, lorsqu'il prévient du risque moral qu'il y aurait à déposer uniquement à Paris tous les trésors artistiques ramenés dans les besaces des soldats : « si les monuments d'Italie doivent être le prix des troupes françaises, est-ce à Paris qu'il faut les rassembler, et le reste de la République n'y a-t-il aucun droit ? » (9). La position de Rœderer est à l'opposé de celle de Quatremère car, non seulement il accepte les transferts des œuvres d'art, mais il les considère comme un juste cadeau offert à la fois aux soldats pour leur victoire et à la République pour marquer son triomphe sur les autres nations encore esclaves. Les statues antiques et autres tableaux de la Renaissance italienne deviennent des enjeux de citoyenneté pour l'ensemble des Français, donc il faudrait, là comme ailleurs, faire respecter une stricte égalité dans la répartition des chefs-d'œuvre sur le territoire de la République. L'existence des musées à destination du public, ou des statues dans les rues, ou des peintures ou encore des sculptures au fronton des monuments (pensons aux enjeux de la frise du Panthéon), façonnent l'identité d'un pays et participent du renouvellement de ses références sociales ou politiques. De quelques lieux qu'ils proviennent (du pouvoir central ou des départements), les discours et les réflexions sur la vertu civique de l'art et sur la nécessité d'y faire accéder le public, montrent combien les politiques artistiques participent de l'histoire

(8) *La Décade*, n°s 71 et 72, avril 1796, cité par Édouard POMMIER, *L'art de la liberté, op. cit.*, pp. 337-343. Pommereul republie son texte, augmenté, sous le titre *Des institutions propres à encourager et perfectionner les beaux-arts en France*, en 1798.

(9) *Le Rédacteur*, 25 messidor an IV.

culturelle d'une société en Révolution dans la mesure où elles permettent l'imprégnation de la société par les nouvelles symboliques, l'ensemble des signes et des allégories signifiant la liberté, la conquête des Droits de l'homme ou encore la défense du territoire national. On en voit pour preuve, dès 1789, dans les tableaux et les sculptures qui héroïsent l'événement révolutionnaire ; la Convention, ensuite, organise le grand concours de l'an II (10).

L'imagerie populaire

Mais, à côté de ce que l'on peut à bon droit nommer « le grand genre », il existe une foule de « petites images », gravures sur bois le plus souvent, vendues à vil prix dans les campagnes par des colporteurs, ou dans les villes chez les marchands-libraires, ou, plus souvent encore, chez les cartiers et dominotiers. Cet ensemble d'illustrations est très important à plusieurs titres : à cause du nombre des feuilles produites et diffusées, du nombre des ateliers de fabrication, des marchands-libraires et des colporteurs qui entrent dans ce commerce, par l'idéologie véhiculée à satiété au travers du choix des sujets. En effet, à la différence des gravures de prix (vendues souvent plus de 3 ou 4 livres), l'imagerie populaire se caractérise par son aspect peu onéreux (quelques sols, voire au maximum une livre pour des bois de grand format) qui en facilite la diffusion dans les foyers les plus modestes. C'est pourquoi, à côté de l'étude comparée des figurations (le choix des événements ou des personnages représentés et le traitement graphique de l'image), la mesure des flux commerciaux induits par la vente et les échanges entre les marchands et les fabricants d'estampes devrait permettre de mettre au jour ce monde d'artisans et de commerçants qui ont exercé un rôle de diffuseurs des idées et des opinions à la fin du XVIII^e siècle et, *a fortiori*, pendant la Révolution. Le discours tenu par les images ne pouvant être dissocié de son support matériel, il faut raisonner en historien des pratiques sociales, de façon parfois même pointilliste, en intégrant, par exemple, les conditions d'approvisionnement du papier, ce qui induit un certain coût de la fabrication, en reconstituant l'organisation du marché, conditions indispensables pour la diffusion, et en mettant au jour le rôle de la censure par exemple. Ces objectifs pourraient constituer le premier volet d'une grande enquête sur l'imagerie populaire.

La circulation de ces images édifiantes peut contribuer à créer un esprit révolutionnaire, à élaborer une nouvelle culture toute empreinte d'une actualité prégnante par son foisonnement, bien qu'elle soit parfois contra-

(10) *Aux armes et aux arts. Les arts et la Révolution*, ss dir. Ph. BORDES et Régis MICHEL, Paris, Adam Biro, 1988 ; voir la liste des œuvres primées dans Annie JOURDAN, *Les monuments de la Révolution. Une histoire de représentation*, Paris, H. Champion, 1997, pp. 445-503.

dictoire dans ses finalités et dans son discours. Toutes ces « petites images » forment, si l'on y prête attention, un corpus iconographique immense et intéressant par sa diversité, par les emprunts faits aux registres classiques et par les renouvellements causés par la succession des événements. 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 vérifier si ces images provinciales racontent l'événement révolutionnaire de manière spécifique. Les événements choisis pour être illustrés sont-ils locaux ou non? Les images circulent-elles d'une région à une autre? Quelles relations les imagiers de province entretiennent-ils avec Paris? Peut-on élaborer un classement et trouver des explications aux choix parmi les faits qui sont représentés? Ces gravures sur bois sont toutes assez simples et très lisibles; mais elles empruntent fréquemment à l'iconographie savante des thèmes, des styles ou des mises en images, 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 d'archives de commerce. Les artistes de ces ateliers s'inspirent des grandes iconologies traditionnelles, desquelles découlent les allégories de la liberté figurant sur les en-têtes des correspondances officielles: Hercules antiques ou figures féminines préluces à Marianne, triangles de la Raison associés aux rayons du soleil du monde nouveau et aux canons du peuple défendant ses acquis, abeilles et ruches placées à côté des instruments aratoires pour figurer l'abondance et le travail d'où naît la prospérité. On retrouve des signes identiques sur les médailles, sur les boutons des vêtements, ou encore sur les vignettes d'en-têtes de correspondance administrative. Ces figures constituent un dictionnaire des signes utilisé par tous les graveurs et dans toutes les régions de France à la fin du XVIII^e siècle; il n'y a pas, ici, de renouvellement des échanges entre Paris et la province. C'est pourquoi les allégories traditionnelles figurent systématiquement sur les représentations, dans le bronze ou sur le marbre, des grands textes fondateurs comme la Déclaration des droits. Mais ces images sont assez répétitives car l'iconogra-

phie, qui excelle dans le genre événementiel, peine à représenter des idées. Pour étudier les événements, en revanche, il faut développer une méthode descriptive pour les gravures sur bois, afin de lire et de décoder les signes, les mises en scène et en perspective, d'identifier les protagonistes, de les dater et de les replacer dans leur région géographique. Il faut ensuite identifier l'atelier qui a produit le premier telle ou telle image, puis s'efforcer de connaître l'ensemble de sa production pour mesurer l'importance accordée à l'événement révolutionnaire au milieu des habituelles images de religion, situer le passé comme l'avenir de ce commerce : était-il déjà bien installé sur la place ou au contraire a-t-il profité du moment pour créer ou développer son commerce ? De la réponse à cette question dépendra un jugement éventuel sur le rôle de l'imagerie dans le développement d'une quelconque propagande. Témoin des imaginaires mentaux des sociétés anciennes, l'imagerie populaire a déjà été bien étudiée par les ethnologues et par les folkloristes, mais elle a encore trop peu attiré l'attention des historiens (11). Et pourtant, observer la Révolution à travers le regard de l'imagier permet d'apporter une dimension psycho-affective à l'écriture de l'histoire. Les scènes représentées appartiennent le plus souvent au registre du religieux, mais, s'il est intéressant d'analyser l'impact de la Révolution à travers le choix qui a été opéré de figurer quelques épisodes ou quelques personnages, c'est pour tenter d'accéder à l'épineuse question de la « réception », réception des événements, des discours, ou encore des thèmes civiques véhiculés par d'autres médias, et de poser quelques jalons pour la connaissance des « mentalités » des peuples de France pendant la Révolution. Tous les pluriels sont intentionnels : « des peuples », parce que, à la fin du XVIII^e siècle, rien ne rapprochait les Bretons des Beaucerons, ou les Picards des Provençaux; des « mentalités », ou, du moins des systèmes de représentations intimes, en d'autres termes savoir comment le citoyen de Châteauroux ou de Liboume a pu appréhender la prise de la Bastille ou l'affaire des Suisses du régiment de Châteaueux. Ainsi, les échanges entre les provinces et Paris peuvent être mesurés grâce à une approche culturelle des productions iconographiques : repérage, voire, s'il est possible, comptage des événements le plus souvent représentés, classement raisonné entre les scènes parisiennes et les scènes provinciales, étude des variantes de la lettre et du graphisme, recherche des auteurs, circulation des gravures... Par l'importance de sa diffusion, l'imagerie populaire est un *medium* de choix pour observer quels événements sont rapidement devenus emblématiques dès les premiers jours de la Révolution (la prise de la Bastille figure dans les fonds des ateliers provinciaux que j'ai pu étudier), quels sont les députés les plus représentés enfin, quelle est la part réservée dans les provinces aux grands

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

héros patriotiques de la Convention, de Chalier à Marat, de Bara à Viala, ou à l'héroïsme plus problématique des Suisses du régiment de Châteaueux en révolte contre leurs chefs à Nancy, ou bien à la mise en icône de quelques « victimes des chouans » (12), comme Marie Martin au Teillay ou Perrine Dugué à Thorigné-en-Charnie, à la transposition pure et simple d'une histoire vraie, survenue au départ en Lozère, qui avait ensuite migré sur les flancs des lignes de combat, dans la Meuse, suivant les indications de Léonard Bourdon (13), vers la Vendée; cette « héroïne de Saint-Milhier » est une femme aussi courageuse qu'irréelle, qui défend sa maison et ses enfants contre les insurgés vendéens (14). Il n'est pas innocent de constater également que, parmi les représentations figurées des événements, il y a des manques, comme la « Grande Peur » : ce constat n'a pas encore été expliqué de façon pertinente. Est-ce parce que les ateliers de production, majoritairement parisiens, ne s'intéressent guère à ce qui se passe dans les campagnes ? Faut-il y voir la part de l'indicible, de ce qui ne peut pas être montré de ces violences que l'on ne sait pas encore lire en juillet 1789 ? On pourrait évoquer une explication proche en ce qui concerne les guerres de Vendée. La guerre civile, blessure intime du corps de la Nation, ne peut pas être figurée, sauf quelques rares événements factuels, comme les noyades de Nantes, dont la responsabilité est trop rapidement attribuée au représentant Carrier par exemple pour que l'on n'y décèle pas un soupçon de manipulation. C'est pourquoi l'étude d'un corpus iconographique conflictuel doit passer par une datation fine, l'identification de l'auteur de l'image et/ou de l'atelier de production et le circuit de diffusion, car, et tout particulièrement dans le cas de l'iconographie des guerres de Vendée, la plupart des gravures sont postérieures à l'événement et nourrissent des buts de propagande anti-montagnarde, ou bien ouvertement royalistes (un bon nombre datent de l'époque de la Restauration). À l'inverse, le cas de « l'héroïne de Saint-Milhier », primée au concours de l'an II, est ouvertement d'inspiration montagnarde, destiné à montrer à tout le pays qu'il existe en Vendée des Républicains patriotes. Cependant, les faits marquants de l'histoire parisienne sont toujours repris dans l'iconographie, même en province, ainsi de la prise de la Bastille, publiée chez Letourmy à Orléans, ou de l'envol du ballon aérostatique chez Portier du Mans. Une importante question serait de dresser un inventaire de ces événements parisiens repris tels quels chez les imagiers de province et, à l'inverse, de dresser la liste des événements locaux qui ont

(12) Michel LAGRÉE et Jehanne ROCHE, *Tombes de mémoire. La dévotion populaire aux victimes de la Révolution*, Rennes, Apogée, 1993, pp. 92 et suivantes; Albert SOBOUL, *Paysans, sans-culottes et Jacobins*, Paris, 1966, pp. 183-187; Annie DUPRAT, « Le meurtre de Perrine Dugué en Mayenne en 1796 : récits et figures de l'événement », *Gens de l'Ouest. Contribution à l'histoire des cultures provinciales*, Le Mans, 2001, pp. 329-370.

(13) Léonard BOURDON, *Recueil des actions héroïques et civiques des Républicains*, 1794.

(14) Claude LANGLOIS, « Les dérives vendéennes de l'imaginaire révolutionnaire », *Annales ESC*, mai-juin 1988, n° 3, pp. 771-797.

inspiré les imagiers de province. On pourrait alors poser la question du localisme en ces termes : quelles sortes d'événements sont privilégiées ? Dans quels paysages géographiques sont-ils inscrits (villes, villages, campagnes découvertes ou forêts...) ? Existe-t-il des événements importants, dont la trace a perduré au-delà de la décennie révolutionnaire et qui n'auraient pas connu de fortune iconographique ou, *a contrario*, des histoires, largement racontées et figurées à l'époque mais dont le souvenir s'est totalement effacé de nos jours ?

Comparons l'histoire de l'assassinat de la jeune Perrine Dugué, commis à Thorigné-en-Charnie, dans le Maine, le 22 mars 1796, avec l'histoire, très semblable, de Marie Martin (on l'appelle parfois Marguerite Martin), victime, en septembre 1795, des pires sévices de la part des Chouans, qui l'ont torturée et violentée durant trois jours, avant de la laisser pour morte, attachée à un arbre. L'affaire est racontée en ces termes par le commissaire exécutif du Directoire :

« Une fille de Tresbœuf ayant manifesté ouvertement son attachement au nouveau régime et son aversion pour les chouans, fut saisie par ces derniers au commencement de l'an IV. Ils satisfirent d'abord leur brutalité. Ensuite, successivement, ils lui arrachèrent les ongles des pieds et des mains, les dents, les yeux et lui coupèrent les mamelles. Ils mirent trois jours à tourmenter cette malheureuse victime de leur rage et de leur barbarie. Ensuite, voyant qu'ils n'allaient bientôt plus exercer leur cruauté que sur un cadavre, ils la pendirent à un arbre de la forêt de Teillay, ne lui laissant pour tout vêtement que sa chemise. Elle a été détachée de cet arbre et enterrée au pied. » (15)

Entre la mort de Marie Martin et celle de Perrine Dugué, il s'écoule environ six mois ; les lieux où se déroulent chacune des deux agressions sont proches (une cinquantaine de kilomètres) et semblables (un chemin dans une forêt). Les deux victimes deviennent rapidement des saintes au pouvoir thau-maturge, Marie en « sainte Pataude » et Perrine en « sainte aux ailes tricolores ». Dans un cas comme dans l'autre, les archives sont décevantes mais « l'empreinte des événements est bien plus dans la mémoire collective que dans les registres d'état-civil » (16). L'assassinat de Marie Martin, dont les opinions républicaines étaient connues, a été immédiatement attribué à des chouans ; en revanche, les récits contemporains et immédiatement postérieurs de l'histoire de la famille Dugué et du meurtre de Perrine se contredisent, et la jeune fille, à en croire certains chroniqueurs du XIX^e siècle, aurait été la victime des bleus (17). Michel Lagrée et Jehanne Roche, en étudiant les deux affaires, notaient que la *vox populi* disait que Perrine avait été

(15) Michel LAGRÉE et Jehanne ROCHE, *op. cit.*, p. 72.

(16) Id., p. 9.

(17) Annie DUPRAT, « Le meurtre de Perrine Dugué », art. cit., p. 343.

COMPLAINTE VÉRITABLE SUR LA MORT DE PERRINE DUGUÉ,

Agée d'environ dix-sept ans, native de Thorigny, à deux lieues de Sic-Suzanne.
Elle fut affaillée le xx^e marj 1796, le mardi de la femène fainte, entre Blendovei & fon fays, en allant à la foire de Saicne-Suzanne, pour voir ses fières.



VIE ET MIRACLES DE PERRINE DUGUÉ

PERRINE Dugué est née à Thorigny <0>Ch>nie, depjrtmènt le 11 Mjyennf. c° 17791 de parens honnêtes. Son pere Antoine Dugué, fa mère Marie Kenard, fermiers à la terre nommée les Pins, même paroisse, ont toujours joui de l'écitme & de la considération de leurs voisins. Son pirraia, Joseph Renard, fa marraine, Rente Piquar, aîné de la même paroisse, ont également parties pour d'honnêtes gens.

Des fa plus tendre jeunefse, Perrine Dugué moniroit un caractère doui, affable, respectant ses père & mère. Son naturel à toujours r'ic porté pour la religion, & os U-lu l'in'p'roit fans doute dans fon bas âge; les prières Se les jeûnes, cioient fes

plus chères occupations. Sa conduite fage la faifoit regarder comme un modèle de vertu, par tous ceux qui l'entouroient. La bonté de fon cœur, les c. quelle laifoit, les prévenances qu'elle avoit pour tout le monde, la faifoit aimer 5c chérir. Elle réuniftoit aus bornes du cœur Se d'efpiit, tous les charmes extérieurs; de la taille d'environ quatre pieds CI pouces, les cheuveux 6c fourcils nu-yeux bruns un peu enfoncés, le n° bien fait, Its lèvres colorées Se peu épaifin, Xx figure affez pleine & rouge; fon regard modeste annonçoit une fille vertueufe. Sa taille étoit fort bien prise; enfin l'enfemble de fa personne touchoit au premier coup d'œil.

A O R L É A N S , chez LETOURMY place du Mantol.

Illustration 2
Letourmy d'Orléans
©B.N.F. Arsenal

ICHBI fei larme* . è ruc'e inn
ne leroie point toacier l' dieu !
shel Blatiyre : fet qu'elle et
pié dans un moBrat . loin
de l'UJI fei parcel.

Va ligre srteure . un monf-
ire t/ci-ciarl . d'un homme
forné c'eff le rou-
ce mechini qui adita la belle .
c'eff cet objet qui Ta tout
nepefait.Toute imrtdire, ton
cœur palpite, pour fe Carof
ignorer où fe caubr.

In Tabodiand il prit un ton
Kowet, en l'i difant : la belle,
où allri-ck, s' fi roui voulei
c'effir ma cons'itit, j'aurai
loujwra un très jnuel foïn de
cMû. De ff:et ar-
pr'icte que cette nuit roui
leroni bona amii.

f. La fille ra pleura Hi dit d'u'
ion anrd'fle : retû-
I r'ne ** >0
ne rua pu Toirleieffe.com-
nau l'oua voulei me adf-
hoorer; ah : infa' f

punir : non . J'f.MC a s' i
H'ajir.

Tout courroucé ck tint de
refrappé, dit ei jutant : où,
je Vila te hache! jr

que l'U n'ai p'i'm:il :
l'ir, de rii

i Du premier en; j
-ian,r-
** fecot J
ce,p lui coue: tre mamelle cV
L4 Too co

leg mpj
:ced=1)

-i Borre,
i IMIBI fa

vrafi'l', roudjinemoBi caïro

! arrai ! belt! COO,
ntai Jore fait* : Ion corps
bache se fut éte emporté ; de
fouraupmrnttr la miffite, loa
boureau emjije J' . Anc-
rrr : un rotomatai, dam
en-crivant cat
fune entercairat.

On a plapt. la cr,« en dili-
gence for Ton (onfeau *, quel
f'oude nouveau l'afonno qui
l'ed'Veit en réverose, bien.
Ei apié fui guérie oc fei
-fuius . del homme , fem-
leibonnei intil, en l'invouant
'out qu'Éva bien fon'out.

Dieu a voulu CM faire fon
oracle, pour récompènter fa
pd-Ji's : en lui raïtan, fo...
faire miracle . enven tout ceux
Sci vont l'intercéder!ei fem-
me cenceitci, priant iafaino
afr,iréménondr, foulapem-ri.

Prioi . Chrétions . prioi
lou avec icte, le bon faucler
q-ll prene ainfî noi caruri :
adrei Toni-noui a la faioie fidèle,
pour représènter noi cri, &
fos chunari. O d'eff-
humble & genitile, [
w" que Dieu no..

..fn'jal H' : ...

I r'viffioire de Perriot
DpU, Thorigny eff lon sil-
c de pr' J'di, iCGI
r... cent k'le fille l'g' . est
réduite au monumt.

: J : BUN-
dikaei . en VU-m
s-ol . H'ant-Sufice . i . i . n . . .

..ic, ll run- |

U'e et. aowicr. I l'ote-, lui
dis c. rii-i del ftr.r. :
MUC tr r'

<Jude perd e m .
•order-ran : fun J lir'

"fendani l' cerreLU . co'sino

ronche il .

La place "J il !" l'iaVe, e'efr
... . sui Mu.r fe, «s'ia
i fait . « oracle, pour «ten-
nre u lintrie, elle fall'fou-
vent m.'it c i q-n .
ii priM évMéait, alla ?
obsc.c ton-HRemeni a lui a'li
stias . J' s'iaA . : p'ain'J l'ir J

AUTRE COMPLAINTE J

Sur li nini f'fa.
Ait J.C'mf.
ChretieM.eJ.v.

Il.roMtoujouriclvceda-i
! : clinic & dim l'inour dj

uu i'complit, usi« qteldoi-

• l'an dernier q-o lui

, fana crainis, pour
t'itot & pour lot con- M

I : pauvre fill, douce
M M . le . etodefieroem par-
xM dim le . omen . .

Hii' ahoifis ! c- |
terge . enle priant de te point
: . l'uter. («BilUemOIII (ni»

«rge de vouloir bro
aofli raccompagner . en con-
fiante, en affiance . pour Je-
certain clic a prii feachemin. |

Plein* d'amour l (
eji l'enflamme . chemin faifant J
rri : Dm l'pceirameet, qu'il
loi confève Ton cw'p' ft : Can r
jinc : on qu'il ** pre'e couy

(H.n. idl, f... r- :
mile, jr 'm' founite antra M
volonté preYceitmat. Q

Ah quel moment ! ah J'a-d
Dieu, t'je c'adarme ! rjuand

rocher . fti pouro : li Pe-



Illustration 3
En forêt de Teillay, la « Tombe à la fille » perpétue la légende de Marie Martin, tuée par les Chouans
Cliché Ouest-France



Illustration 4
Chapelle de Penine Dugué.
Collection Annie Duprat



Illustration 5
Godard d'Alençon
Collection Annie Duprat

« torturée à la manière de la sainte de Teillay » (18), hypothèse confirmée par l'observation des représentations figurées. À ma connaissance, il n'existe pas de gravure représentant Marie Martin ; en revanche, parmi les trois images de Perrine, celle de Portier du Mans (illustration 1, p. 17), celle de Godard d'Alençon (illustration 5, p. 20) et celle de Letourmy d'Orléans, cette dernière seule reprend assez exactement les conditions du martyr de Marie Martin : on y voit précisément la jeune fille, en partie dévêtue et attachée à un arbre tandis que l'un de ses agresseurs tire sur un soldat bleu venu la défendre. L'image ne dit pas le réel, mais elle contribue à faire connaître l'événement, quitte à fusionner plusieurs récits en une seule représentation (19) (illustration 2, p. 18). L'essentiel du fait-divers figure sur les trois estampes (une jeune fille est assassinée par une bande de soudards), mais les volontés didactiques sont plus ou moins développées : Letourmy entoure la scène principale d'une série de plaintes et de prières à la « sainte tricolore » ; Portier du Mans ne montre le crime qu'à l'arrière-plan, en tout petit, tandis que Perrine, avec la palme du martyr comme Sainte Julie, se retrouve entourée des mêmes plaintes disposées en frise ; l'image la plus sobre, produite par Godard d'Alençon, nous montre une accorte jeune fille partant au marché, tandis que la scène de mort, très édulcorée, se déroule au second plan. Plus de prières ni de plaintes, mais, près de la tombe de Perrine, une paralytique se libère de ses béquilles en criant « miracle ! ». Les cultes rendus aux deux « saintes », identiques au départ puisqu'elles sont devenues des intercesseurs pour les malades, les paralytiques et les femmes en mal d'enfant, ont connu par la suite une fortune contraire. Le 22 août 2002, *Ouest-France* fait paraître, un petit article de Sylvie Dubs-Paris, sur la dévotion à Marie Martin, en forêt de Teillay en y joignant une photographie sur laquelle on peut voir une croix surchargée de fleurs, de vêtements et de chaussures d'enfant, témoins de la fréquentation actuelle du lieu :

« C'est une sépulture toujours fleurie, surchargée d'objets et de vêtements d'enfants, de plaques de remerciements et de chapelets et de Vierges [...] "La tombe à la fille", ainsi nommée, est devenue un étonnant lieu de vénération. Il a suffi qu'un enfant aille avec sa mère voir la tombe et qu'il fasse ses premiers pas autour de celle-ci pour lui attribuer des pouvoirs. Depuis, des parents, des grands-parents viennent prier au sein de cette chapelle de verdure et implorer la guérison d'un enfant. Traditionnellement, ils amènent les bambins et leur font faire le tour de la tombe pour qu'ils marchent rapidement. « Je suis venue un jour parce que mon fils, âgé de deux ans et demi, ne marchait pas. Quelques heures plus tard... il s'est mis à trotter » raconte cette femme, rencontrée au détour d'une allée. Miracle? Coïncidence? Témoins de cette croyance populaire, des dizaines de dons s'entassent autour et sur la tombe. Une paire de petites chaussures marron,

(18) Michel LAGRÉE et Jehanne ROCHE, *op. cit.*, p. 93.

(19) Gravure sur bois coloriée chez Letourmy à Orléans, B.N.E Arsenal.

une brassière en laine bleue, une grenouillère orange ont été déposées voici peu. Leurs tissus sont intacts, pas encore délavés par les pluies. Pas comme ceux pendus à un long fil en arrière-plan. Les mois et les années les ont décomposés. Lambeaux de vie aux couleurs fanées, ils attestent des souffrances et des espoirs, incitent au recueillement et au silence. » (20)

Située dans une clairière appartenant au domaine public, la tombe de Marie Martin continue à être fréquentée (illustration 3, p. 19), tandis que le sort de celle de Perrine Dugué est bien différent. En effet, lorsque, dès le 14 octobre 1797, une chapelle avait été érigée pour conserver sa tombe, sur les lieux mêmes de son martyre, le culte attesté par les autorités locales tend à déperir (21). La chapelle est à présent devenue une propriété privée, une dépendance de la ferme de la haute Mancellière, dont on ne peut obtenir les clés qu'après avoir pris rendez-vous (illustration 4, p. 19). Les lieux sont difficiles à trouver, isolés et comme abandonnés, et, hormis les propriétaires, les voisins semblent avoir oublié l'histoire de Perrine Dugué, malgré la présentation de l'affaire, par des personnages en cire, au musée de l'Auditoire, à Sainte-Suzanne en Mayenne.

Deux crimes semblables, mais deux traitements différents qui montrent, au bout du compte, la complexité du rôle des images dans la perpétuation de la mémoire : Perrine Dugué inspire tant les imagiers qu'ils ajoutent à la représentation de son martyre des éléments de celui de Marie Martin. Mais aujourd'hui, la mémoire de cette dernière, la « sainte Pataude » ignorée des gravures, est toujours vivante, tandis que celle de la « sainte aux ailes tricolores » a totalement disparu. Si les images jouent leur rôle dans la construction de la mémoire de la Révolution, elles ne suffisent pas à la perpétuer ; rien ne permet d'affirmer que l'imagerie serve à soutenir une propagande au sens actuel du terme, c'est-à-dire une volonté délibérée de forger les esprits, dans quelque sens que ce soit. Tout juste peut-on affirmer que Pierre-François Godard, grand spécialiste en vignettes administratives pour tout l'ouest de la France, est personnellement engagé (il est membre de la société populaire d'Alençon, s'enrôle dans les armées de la République pour aller combattre en Vendée où il est fait prisonnier) mais, dès 1795, il évolue, pour épouser les transformations politiques de son temps. Les destins de Jean-Baptiste Letourmy d'Orléans et de Joseph-Jean Portier du Mans ne montrent aucun engagement que ce soit. Les mots sont piégés, mais une prudence trop extrême concernant une histoire culturelle qui intègrerait l'histoire des pratiques culturelles pour apporter de l'eau au

(20) *Ouest-France*, éd. de Rennes, 22 août 2002 (copyright Ouest-France).

(21) Chapelle de Perrine Dugué, photographie de Annie Duprat ; Christine PEYRARD, « Gloire des martyrs et culte des héros : des bienheureux de Laval à Perrine Dugué, la Sainte-Patriote », *L'événement*, Centre méridional d'histoire sociale, Aix-en-Provence, 1983, pp. 237-250 ; Annie DUPRAT, « Le meurtre de Perrine Dugué », art. cit., pp. 346-347.

moulin de l'histoire des mentalités risque d'obérer les recherches dans ce domaine précis. Michel Vovelle attire l'attention sur ce point lorsqu'il s'exprime ainsi :

« Il est vrai que l'idée a été longtemps répandue selon laquelle travailler sur des sources non écrites c'était un moyen, justement, d'échapper à l'éminente dignité du travail historique. Cette affirmation d'un positivisme daté, c'est l'argument, soit explicite, soit implicite, de tous ceux pour lesquels hors du texte point de salut. L'image doit rester dans le statut d'illustration dans lequel elle a été jusqu'alors confinée. Et il est à la limite indécent de vouloir dire plus que l'écrit. Or, c'est quand même la démarche d'arriver à décrypter une expression non écrite, qu'elle soit graphique, ou plus acrobatiquement orale, et d'y découvrir précisément des phénomènes de représentation que l'écrit ne permet pas de percevoir. » (22)

L'étude du rôle des images dans la formation de la conscience politique d'un peuple constitue une des préoccupations majeures des politologues, des sociologues, des chercheurs en histoire des médias, et de nombreux historiens contemporanéistes. Pourquoi s'est-on si peu attaché à étudier l'impact des événements révolutionnaires sur les esprits à travers des études des productions figurées ?

Les ateliers provinciaux

Ce domaine est immense puisqu'il existe une dizaine de centres de production d'imagerie populaire en France au XVIII^e siècle, le plus important étant celui d'Orléans, avec les maisons, Pierre-Fiacre Perdoux, Dubocq, Michelin, Huet-Perdoux, Rabier-Boulard, Herluison, Marron, Le Blond-Sevestre et Letourmy (23). Nombre d'autres ateliers copient des bois venus d'Orléans qui ont souvent été achetés. Il est donc difficile de s'y retrouver et d'attribuer, sans erreur, l'invention d'un nouveau thème à telle ou telle maison; la datation, absente, pose également des problèmes lorsque l'on s'intéresse à l'histoire événementielle. Étudier l'imagerie populaire provinciale en privilégiant un double regard, des provinces vers Paris, mais aussi les relations des provinces entre elles, pourrait apporter des informations très riches, pour peu que l'on respecte un certain nombre de méthodes de traitement. Trier, recenser et sélectionner les « images », le terme est assez vague, à dessein. Il existe d'abord des estampes, le plus souvent coloriées, vendues à la pièce ou en séries, avec l'indication du marchand-libraire ; c'est le fonds le plus facile à repérer, dans les biblio-

(22) Michel VOVELLE, « Des mentalités aux représentations », *Sociétés et représentations*, n° 12, octobre 2001, p. 24.

(23) Nicole GARNIER, *L'imagerie populaire, op. cit.* ; l'imagerie orléanaise est traitée dans le volume 1, pp. 57-113.

thèques, aux archives, mais le plus souvent dans les musées, voire dans les collections privées. Mais il existe aussi des « petits papiers » (24), en-têtes de lettres, d'affiches et de documents administratifs en tout genre, papiers de commerce illustrés, ou faire-part qui comportent parfois des dessins. Il faudrait également considérer les illustrations, frises figurant en bandeau, ou culs-de-lampe en fin de journal, de la presse périodique ou des « canards », de province ou de Paris, ou encore les almanachs, les livres de peu de prix. Les objets décorés, déjà mentionnés, constituent une autre source d'étude pour l'historien iconographe : les jetons, les boutons (25), les médailles civiques et commémoratives, que l'on classera à part de la monnaie dans la mesure où celles-ci sont le plus souvent issues des ateliers parisiens, sur les modèles antiques (26) ; les décors sur des objets, assiettes et cruches de faïence par exemple, les cartes à jouer, les tabatières, les papiers peints (27) et papier domino (les devants de cheminée), les drapeaux (28). Dans tous les cas, et quel que soit le support, il faut classer les images, identifier les sujets, mesurer les occurrences, les répétitions et les changements. Mais tous les documents iconographiques n'ont pas le même statut. Il convient donc de tenir la chaîne par plusieurs bouts, du producteur au destinataire et les modalités de la diffusion (commerciale, ou en récompense pour services rendus par exemple). Les premiers travaux entrepris montrent une prépondérance de la présence d'imagers dans l'ouest de la France (29). Figures d'émetteurs par excellence dans une théorie de la communication, les marchands-libraires fabriquent et vendent une production qui est parfois leur œuvre : ils sont alors dessinateurs-graveurs et marchands ; mais souvent, les dessinateurs-graveurs passent contrat avec un marchand-libraire, avec lequel ils ont passé un marché, (comme c'est le cas pour Pierre-François Godard, graveur établi à Alençon mais qui travaille beaucoup pour le libraire Hurez de Cambrai) ; parfois encore, et le cas est fréquent, ils réalisent des copies (que l'on nomme contrefaçons, déclarées ou non, sans que ce terme recouvre aucun aspect de grivèlerie ou de fraude parce que la notion de droit d'auteur n'est pas encore bien établie, surtout pour ce genre d'activité) (30). La diffusion se

(24) Conservés à la B.N.F., département des estampes, sous la cote Li.

(25) Nicole PELLEGRIN, *Les vêtements de la liberté. Abécédaire des pratiques vestimentaires françaises de 1780 à 1800*, Paris, Alinéa, 1987.

(26) Jean-Charles BENZAKEN, *La Conologie des monnaies françaises, 1789-1799*, thèse de doctorat d'histoire, Université Paris I, ss dir. Michel Vovelle, 1992.

(27) Christine VELUT, *Production, commercialisation et consommation des papiers peints à Paris, 1750-1820*, thèse de doctorat d'histoire, ss dir. Daniel Roche, Université Paris I, 2001.

(28) Élisabeth LIRIS, *La symbolique de la régénération, 1790-1793 : Paris-Province (avec référence particulière au département de l'Allier)*, thèse de doctorat d'histoire, Université Paris I, ss dir. Michel Vovelle, 1990.

(29) Nicole GARNIER, *L'imagerie populaire française, op. cit.* ; Annie DUPRAT, « L'imagerie populaire du grand Ouest », *Annales de Bretagne et des pays de l'Ouest*, tome 108, 2001, n° 2, pp. 45-66.

(30) Jacques BONCOMPAIN, *La Révolution des auteurs. Naissance de la propriété intellectuelle (1773-1815)*, Paris, Fayard, 2001.

fait surtout en fonction de l'efficacité d'un réseau commercial et de la notoriété de l'imager, comme c'est le cas pour la maison Letourmy qui possède un réseau de plus d'une centaine de débitants d'estampes dans de très nombreuses villes en France. Une enquête nationale (comportant également les colonies) pourrait être entreprise ; elle n'en est encore qu'à ses débuts. Outre Jean-Baptiste Letourmy d'Orléans, qui détrône les Perdoux et les Sevestre-Leblond, quelques figures prépondérantes apparaissent comme celle de Joseph-Jean Portier (1751-1831) au Mans, qui a appris son métier chez Jacques Gaugain (1723-1772) et apprend à son tour le métier à Pierre Leloup (1769-1844), citons encore la « dynastie » des Godard (Godard I, II et III), dont le plus illustre et le plus prolifique est sans conteste Pierre-François Godard (1768-1838).

Le grand développement de l'imagerie populaire provinciale passe par le choix des sujets représentés, les vies de saints, les dits et les contes moraux, comme en témoignent les productions des XVIII^e et XIX^e siècles. Les débuts de son développement doivent être fixés au début du XVII^e siècle lorsque le développement de la technique de l'eau-forte divise les imagiers parisiens qui se répartissent alors de part et d'autre de la Seine, graveurs sur cuivre dans le quartier de la rue Saint-Jacques (rive gauche) et imagiers sur bois rive droite (rue Montorgueil en particulier). Mais, un bon nombre, parmi ces derniers, choisissent de s'installer en province et de véritables dynasties se constituent alors, les Bonnemer à Falaise, les Hoyau à Chartres, les Sevestre, les Perdoux et les Letourmy à Orléans, Portier au Mans et Godard à Alençon. L'imagerie populaire sur bois se développe au cours du XVIII^e siècle parallèlement à l'essor de la dominoterie, de l'industrie textile qui nécessite de perfectionner les impressions sur tissu (les indiennes ou tissus imprimés), mais aussi avec le succès des cartes à jouer et des jeux de l'oie (31). L'imagerie populaire, qui excelle dans l'hagiographie et dans une iconographie religieuse providentielle et consolatrice (32), 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 ». Tandis que les journaux illustrés s'inscrivent dans la tradition des canards du XVIII^e siècle en racontant en images les faits divers les plus sanglants, l'imagerie populaire répugne à ce genre (33). En revanche, la Révolution stimule un genre qui explose littéra-

(31) Sur les papiers peints, voir Christine VELUT, *op. cit.* Sur les cartes à jouer et l'exemple précis du jeu de l'oie, voir les ouvrages, anciens mais encore indispensables, d'Henry-René DALLEMAGNE, *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.

(32) Voir l'article de Christophe BEAUDUCCEL, « À propos des images populaires. Étude d'une image caennaise », *Nouvelles de l'estampe*, n° 172, pp. 6-17, consacré au *Cantique spirituel de S^{te} Marie-Madeleine*, image produite à Caen, «chez Jean L'Ebahy, cartier, rue Froide-rue», dans les dernières années du XVII^e siècle.

(33) Jean-Pierre SEGUIN, *Canards du siècle passé*, Paris, 1969.

lement avec les premières années du XIX^e siècle : l'imagerie politique. En ce domaine, l'imagerie populaire, volontiers emphatique, héroïque 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, selon le moment.

Mais, à côté de la circulation des thèmes et des images, il faudrait pouvoir retracer les déplacements de nombreux imagiers, à l'instar de la plus célèbre maison du grand Ouest français, les Letourmy d'Orléans. Cette famille était originaire de Brainville, dans le diocèse de Coutances, patrie de nombreux libraires colporteurs du XVIII^e siècle (34). Jean-Baptiste Letourmy s'installe à Orléans en 1774, après avoir obtenu un arrêt de libraire ; l'un de ses frères est attesté à Tours en 1783, dans une librairie reprise ensuite par un fils de Jean-Baptiste : ces informations généalogiques expliquent sans doute l'absence d'une imagerie spécifiquement tourangelles (35). 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, celui de Gauchlet, commis de la maison Godard d'Alençon, dont le rayonnement s'étendait sur toute la France du Nord-Ouest, qui, après avoir été un temps commis chez Malassis, dirige à partir de 1793 et jusqu'à la Restauration un atelier de gravure à Brest (36). La mise en perspective de ces liens de parentés et de cette mobilité géographique et professionnelle explique sans doute l'identité spécifique de l'imagerie du grand Ouest, dont les thèmes d'illustration présentent une grande cohérence d'ensemble, différente de celle des régions de l'Est, Lorraine ou Alsace (37).

Parvenus au terme de cette présentation rapide, on peut avancer quelques conclusions, 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.). 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 et pour s'installer où et dans quelles conditions ? Ont-ils fait leur apprentissage et entretiennent-ils des relations,

(34) Pierre CASSELLE, « Recherches sur les marchands d'estampes d'origine cotentinoise à la fin de l'Ancien Régime », *Bulletin d'histoire moderne et contemporaine*, 1978, pp. 75-93.

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

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

(37) Dominique LERCH, *Imagerie populaire en Alsace et dans l'Est de la France*, Nancy, 1992.

commerciales ou autres, avec Paris ? 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 Bourbon et des Bonaparte. 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.

Annie DUPRAT

Centre d'histoire culturelle de l'Université
de Versailles - Saint-Quentin-en-Yvelines
Institut d'Histoire de la Révolution française
3, rue de la Grande Chaumière
75006 Paris
annie.duprat@wanadoo.fr