

Mémoire / juin 2014

Diplôme national de master

Domaine - sciences humaines et sociales

Mention - sciences de l'information et des bibliothèques

Spécialité - cultures de l'écrit et de l'image

Souvenirs de Fourvière : la vision de Notre-Dame de Fourvière véhiculée par l'imagerie pieuse lyonnaise du XIXe siècle

Louise Radisson

Sous la direction de Christian Sorrel
Professeur d'histoire contemporaine – Université Lyon II

Remerciements

Je tiens à témoigner toute ma gratitude à :

M. Sorrel, mon directeur de mémoire,

M. Laroche, pour son temps et ses précieuses indications,

Mes grand-parents pour leur intérêt et leur soutien,

Mes parents pour leur présence et leurs conseils avisés,

Diego pour ses schémas et sa relecture,

*Aurore, Jules, Laura, Ludivine, Martina, Natacha, William et tous les autres
qui, de près ou de loin, m'ont encouragée et aidée tout au long de l'année.*

Résumé :

Dans le cadre du renouveau marial du XIXe siècle, nous nous proposons d'étudier l'évolution de l'image de piété lyonnaise consacrée à la dévotion pour Notre-Dame de Fourvière en examinant comment elle participe à la diffusion du pèlerinage en modelant le site en lieu commun.

Descripteurs :

Lyon, Notre-Dame de Fourvière, La Guillotière, pèlerinage, dévotion mariale, image pieuse, souvenir, lithographie, XIXe siècle, fonds Chomarat

Abstract :

In the context of the Marian renewal of the 19th Century, we will be studying the evolution of the Lyon Prayer Cards, in use for the devotion to Notre-Dame de Fourvière, by examining how these participated in the spread of modern pilgrimage by turning the religious landmark into a cliché.

Keywords :

Lyon, Notre-Dame de Fourvière, La Guillotière, pilgrimage, marian devotion, prayer card, lithography, 19th century, the Chomarat collection

Droits d'auteurs

Droits d'auteur réservés.

Toute reproduction sans accord exprès de l'auteur à des fins autres que strictement personnelles est prohibée.

Sigles et abréviations

BML : Bibliothèque municipale de Lyon

INTRODUCTION

*Et Lyon répondit tandis que les anges de Fourvières
Tissaient un ciel nouveau avec la soie des prières*

Apollinaire, *Alcools*, « Vendémiaire »

L'image de piété ne s'impose pas d'emblée comme un objet d'étude historique, bien au contraire : considérée comme un art mineur au XIXe siècle, si ce n'est comme une production néfaste, elle est longtemps jugée dérisoire, subalterne, sans intérêt. Mais c'est justement dans son apparence dérisoire et subalterne que l'image de piété trouve sa valeur. Elle évolue dans l'espace du quotidien, de la familiarité, au plus proche de ce qui constitue l'horizon culturel des populations catholiques du XIXe siècle : « elle se glisse cependant partout, devient intime, parle bas, mais ses mots pénètrent. »¹ Et si elle n'est pas issue de la masse, elle a l'ambition de s'y adresser, elle peut donc nous en dire long sur les goûts, les attentes des récepteurs de telles images.

De là, il n'est guère étonnant que l'image de piété soit devenue un objet historique dans le sillon de l'histoire religieuse populaire : *La Religion populaire dans l'Occident chrétien*² et *Le Christianisme populaire*,³ publiés en 1976, s'intéressent aux pratiques religieuses de la masse des populations, s'éloignant de l'histoire événementielle et de l'histoire des élites. Gérard Cholvy suggère dans la définition qu'il donne de la « religion populaire » l'écueil à éviter de ce genre d'histoire : mettre en évidence des mouvements à sens unique vertical (de l'élite au peuple), ou d'amalgamer sous le terme générique « peuple » et « populaire » une diversité irréductible sociale, culturelle, géographique.

*Il semble que définir la « religion populaire » comme étant la
religion vécue par le plus grand nombre – pour l'essentiel
composés des classes populaires mais non exclusivement- par*

¹André Lanotte, Introduction au catalogue *Art sacré d'aujourd'hui*, Maredsous. Mai-octobre 1958, s.l. n. d., cité par Jean Pirotte, *Images des vivants et des morts. La vision du monde propagée par l'imagerie de dévotion dans le Namurois (1840-1965)*, p. VI

²*La Religion populaire dans l'Occident chrétien*, PLONGERON, Bernard (dir.), Paris, Éd. Beauchesne, 1976

³*Le Christianisme populaire, les dossiers de l'histoire*, PLONGERON, Bernard, PANNET, Robert (dir.), Éd. du Centurion, 1976

opposition à la religion prescrite répondrait à la prudence coutumière aux historiens. ⁴

Dans les années 1980 sont menées les premières études sur l'image de piété : citons avant tout la thèse effectuée par Jean Pirotte⁵ qui fait une enquête afin de constituer un corpus représentatif des images en circulation dans l'espace qu'il étudie, le Namurois, pendant sa période (1840 – 1965), et l'analyse selon des grilles qu'il a lui-même mises au point en s'appuyant notamment sur les travaux de sémiotique de Barthes et de Jakobson, en partant du présupposé que l'image est un système complexe de signifiants, et parvient à mettre en évidence les pratiques et les attitudes religieuses des habitants de la région de Namur. Il conclut ainsi :

Miroir, imparfait sans doute, des préoccupations, mais aussi élément dynamique dans la formation des mentalités, l'image s'affirme comme un témoignage essentiel sur son époque, malgré la persistance d'archaïsmes ou le décalage chronologique observé parfois entre les idées en cours et leur répercussion dans l'iconographie. (...)

Mais il reste beaucoup à dire de l'image religieuse et de ses rapports avec l'évolution des mentalités. Une meilleure connaissance des grands imagiers pourra aider à typer leur productions ; l'approfondissement de l'étude des thèmes traités permettra de repérer des strates plus anciennes et d'établir des correspondances nouvelles avec les autres moyens d'expression ; des travaux réalisés sur base locale favoriseront les comparaisons ; la recherche de traces imprimées ou manuscrites, complétée par des témoignages oraux, introduiront davantage dans le monde complexe de l'image et de ses utilisations multiples ; enfin, les méthodes de l'analyse iconique se corrigeront, se diversifieront et s'affineront. Le présent travail se révélera alors fécond, comme une étape dans un processus de dépassement permanent. ⁶

Nous avons choisi comme espace d'étude Lyon, et comme angle d'attaque la dévotion à Notre-Dame de Fourvière, parce que l'histoire de cette dévotion et du sanctuaire est documenté par les nombreuses *Histoires de Fourvière* écrites au XIXe siècle, dont nous pouvons citer celles de A.M. Cahour⁷, de Dominique

⁴ Gérard Cholvy, « Réalités de la religion populaire dans la France contemporaine (XIXe -début XXe siècles) » dans *La Religion populaire dans l'Occident chrétien*, p. 153

⁵Jean Pirotte, *op. cit.*

⁶Jean Pirotte, *op.cit.*, p. 362

⁷ A. M. Cahour, *Notre-Dame de Fourvière ou recherches historiques sur l'autel tutélaire des Lyonnais, et sur les principaux événements qui en ont retardé ou hâté la gloire*, 1838

Meynis⁸, ou de Joannès Blanchon⁹, par les travaux d'Élisabeth Hardouin-Fugier ; nous nous appuyons également sur la thèse de Pierre-Yves Saunier qui porte sur la construction urbanistique et symbolique de Lyon au XIXe siècle.¹⁰

L'imagerie lyonnaise du XIXe siècle est éditée surtout dans le faubourg de la Guillotière, de telle sorte que nous parlons d'« Imagerie de la Guillotière ». Cette imagerie, et en particulier ses imagiers, a été étudiée par Jean-Paul Laroche¹¹, à partir du fonds Chomarat, dont l'un des axes de collection est l'imagerie dévote et populaire lyonnaise.

Les début et fin de la période envisagée sont intrinsèquement liés au corpus, ce qui correspond à l'arrivée des fabricants de cadre du Tessin au faubourg de la Guillotière dans les années 1820, et à l'évolution de l'édition d'estampes, qui voit les procédés photographiques remplacer la lithographie, les dernières images du corpus datant de 1896 et de 1897.

Notre propos a pour origine l'idée suivante : en tant que produit commercial, l'image cherche à se vendre le mieux, à correspondre aux goûts de la clientèle, et à son horizon d'attente, ce qui conduit à une modélisation de cette image. Pourtant, l'image ne peut se concevoir comme un simple réceptacle des cadres de pensée des imagiers et de la clientèle : elle est dynamique en ce qu'elle modifie, renforce ou infirme ces mêmes cadres de pensée, elle crée le souvenir que les pèlerins emportent avec eux, elle est donc au coeur de la diffusion et de la définition du pèlerinage. Elle est à la fois reflet des sensibilités, agent de diffusion des modèles de la culture, et instigatrice de ces modèles.

Notre première partie sera le lieu de définition de l'objet « image de piété », qui se caractérise par ses origines dans l'imagerie populaire, par sa diffusion massive et les critiques dont elle fait l'objet, dans le contexte de l'imagerie de la Guillotière. Nous nous arrêterons brièvement sur l'histoire de Fourvière, de son pèlerinage et de sa dévotion, en lien avec l'histoire religieuse française et lyonnaise du XIXe siècle.

Dans notre deuxième partie, nous analyserons plus précisément la matérialité et la morphologie de l'image, qui conditionnent son contenu, et encouragent ses évolutions, mais aussi le corpus constitué par le fonds Chomarat, et la spécificité du travail sur une collection. À partir de ces considérations morphologiques, nous serons à même de

⁸Dominique Meynis, *Fourvière au XIXe siècle : tableau des événements principaux survenus à Lyon pendant la première moitié de ce siècle, et marques diverses de la protection de la Sainte-Vierge sur cette ville*, 1854

⁹Joannès Blanchon, *Histoire de la constitution du domaine de Fourvière*, 1897

¹⁰Pierre-Yves Saunier, *Lyon au XIXe siècle, les espaces d'une cité*, 1992

¹¹Jean-Paul Laroche, *Imagerie de la Guillotière. Catalogue raisonné*, 2011

déceler dans l'estampe les traces de son utilisation, soit qu'elle en porte trace, soit que sa matérialité l'ait conditionnée.

Toujours en partant de la matérialité de l'image, nous nous attacherons finalement à mettre en évidence la constitution et la permutation de modèles au sein de l'imagerie de Fourvière, liées à une reconfiguration de l'espace et de la symbolique du lieu.

IMPRIMEURS-ÉDITEURS D'IMAGERIE RELIGIEUSE À LYON AU XIXE SIÈCLE

L'IMAGE DE PIÉTÉ AU XIXE SIÈCLE

Origines populaires et religieuse

L'imagerie de piété trouve son origine dans l'imagerie populaire. Notons que l'expression d'imagerie populaire est problématique à de nombreux égards. Nous ne pouvons nous appuyer sur la première tentative de définition de Jean Mistler de l'art populaire, soit ce « qui est créé par le peuple et pour le peuple »¹², puisqu'il n'y a pas identité entre créateur et utilisateur. Au contraire, les images sont surtout produites par des « imagiers »¹³ citadins avant d'intégrer des circuits de diffusion par colportage. De plus, les sujets de la gravure populaire ancienne ne sont pas tirés du matériau folklorique, mais plutôt de l'iconographie chrétienne.

Le terme même de « populaire » est sujet à discussion : il ne rend compte ni de la diversité des dynamiques à l'œuvre, ni du rôle des individus dans ces dynamiques, ni des échanges entre élite et masses. De là, la deuxième définition que propose Jean Mistler est plus satisfaisante : « Le produit d'une fabrication artisanale d'images gravées destinées à être distribuées ou vendues à bas prix à la foule. »¹⁴

Puisque « l'image populaire est, dans son principe, une gravure dont le dessin est imprimé sur une feuille. »¹⁵, son caractère technique est essentiel.

La gravure étant « l'art de graver profondément et d'une manière durable sur une matière quelconque, des caractères ou des dessins destinés à être conservés ou reproduits, soit dans le but de transmettre des faits ou de multiplier les compositions d'art, soit dans un simple but de décoration. »¹⁶

L'image populaire naît en effet réellement avec la xylographie (la taille d'épargne sur bois), dont les premières traces remontent aux environs de 1400

¹²Jean Mistler, « Les origines de l'imagerie populaire », dans *Épinal et l'imagerie populaire*, 1961, p.7

¹³Christophe Beauducel, *L'Imagerie populaire en Bretagne aux XVIIIe et XIXe siècles*, 2009 p. 62

¹⁴Jean Mistler, *op. cit.*, p. 8

¹⁵Christophe Beauducel, *op. cit.*, p. 55

¹⁶Marius Audin, « Les étapes de la gravure sur bois », *Bulletin officiel de l'union syndicale des maîtres imprimeurs*, Noël, 1933, cité par Beauducel, *op.cit.* p. 55

selon Arthur Hind¹⁷, et qui suit l'introduction du papier en Occident dans les années 1350, elle-même liée à l'utilisation de la chemise au XIV^e siècle. C'est le premier procédé de reproduction à l'identique. Les avantages de la gravure sur bois (« la modération du prix, la multiplicité des épreuves, la variété des détails, la liberté des compositions »)¹⁸ lui assurent un certain succès.

À l'origine, les sujets sont exclusivement religieux, les images remplissent des rôles de *préservation*¹⁹, en étant notamment *meublantes*, *couvrantes*²⁰, ou des rôles d'inscription dans une dévotion ou dans une confrérie. Il est remarquable que la désignation de « feuilles de saints » (feu'd'saints), « saints » perdure dans le territoire spinalien²¹, faisant référence pourtant à une imagerie populaire qui s'est diversifiée dans ses sujets : contes, chansons, figures historiques et militaires, thèmes récurrents (*Le Degré des âges*, *La Mort de Crédit*,...)

Si l'antériorité de l'image religieuse est avérée, l'organisation commerciale de la diffusion des images induit une évolution de fond : au XVI^e siècle, l'imagerie se diversifie et des sujets profanes voient le jour : « Le changement matériel nous est rendu sensible par le fait que la production des gravures cesse d'être anonyme et subordonnée à des fins religieuses, indulgences et pèlerinages. Un certain nombre d'imprimeurs apparaissent et signent de leur nom leurs productions. »²² Cette évolution profane de l'imagerie est au cœur de la Réforme luthérienne,²³ tout comme la production d'objets de dévotion est au cœur de la Contre-Réforme.

La taille-douce -la gravure sur cuivre- ne parvient pas à détrôner la xylographie, principalement parce que le bois est moins cher que le métal, le procédé de fabrication de la plaque nécessitant moins d'étapes, et qu'il s'use bien moins vite qu'une plaque de cuivre,²⁴ différence d'usure que note Jean-Michel Papillon dans son *Traité historique et pratique de la gravure en bois* : « Je puis assurer, sans exagération, que maintenant, en 1761, cette planche a tiré plus d'un million d'exemplaires (...) un chacun la peut voir encore (...) et juger si cent planches de cuivre auraient pu produire ce qu'elle produit encore. »²⁵ La

¹⁷Arthur Hind, *An introduction to a history of woodcut, with a detail survey of work done in the fifteenth century*, Londres, Constable & Co, 1935, cité par Beauducel, p. 55

¹⁸René Perrout, *Les Images d'Épinal*, Paris, Librairie Paul Ollendorff, [s.d.], p.3

¹⁹René Perrout, *op.cit.*, p.1

²⁰Perrout, *op. cit.*, p. 3

²¹René Perrout, *op. cit.*, p. 4

²²Jean Mistler, *op. cit.*, p.33

²³Jean Mistler, *op. cit.*, p. 34

²⁴Christophe Beauducel, *op.cit.*, p.137

²⁵Jean-Michel Papillon, *Traité historique et pratique de la gravure en bois*, Paris, Pierre Guillaume Simon, 1766, t. 1, p. 424-425

xylographie se maintient donc jusqu'à la diffusion de la lithographie au XIXe siècle, qui va de pair avec la modernisation du papier.

Diffusion de masse

L'image pieuse subit un changement paradigmatique avec l'avènement de la lithographie, l'image dite populaire devient la première méthode de communication de masse dans les sociétés occidentales.²⁶ La diffusion à très grande échelle tient à plusieurs facteurs : l'urbanisation qui resserre les dynamiques de diffusion culturelle, le plus grand nombre d'estampes fabriquées en employant le procédé de la lithographie, les réseaux de colportages... Les alliances conclues entre imagiers permettent de proposer aux clients une offre diversifiée et plus adéquate à leurs attentes.

La clientèle même tend à s'accroître en même temps que l'offre. Le faible coût des images leur permet en effet d'être achetées par un plus grand nombre. L'alphabétisation croissante est également en lien étroit avec la production imagière, puisque l'accès à l'écrit est primordial dans le processus de lecture de l'image. Plus important encore, l'image joue un rôle social : elle a une « fonction d'intégration puissante »²⁷ au groupe, puisque elle marque les grands événements de la vie des fidèles : baptême, première communion, décès. Elle est alors distribuée à l'entourage, qui la conserve comme autant de jalons mémoriels.

Elle permet l'identification du fidèle à la divinité par l'intermédiaire de sa représentation familière, présente dans la vie quotidienne. L'Abbé Hurel note dans son *Art religieux contemporain* cette extraordinaire infiltration de l'image pieuse dans le pensé, le ressenti, le vécu :

L'image se colporte, s'échange, se donne ; on en orne la chambre, le livre ; c'est une compagne, une amie ; les yeux humides ou souriants s'y attachent ; l'imagination, la rêverie la caressent ; on l'aime, on la croit, on la choisit conforme à ses sentiments intimes et à ses habituelles pensées. Pour ces raisons, elle acquiert une autorité, un empire véritable sur l'âme. C'est l'ordre des choses

²⁶Christophe Beauducel, *op.cit.*, p. 129

²⁷Dominique Lerch, *Imagerie et société, l'Imagerie Wentzel de Wissembourg au XIXe siècle.*, p. 206

*invisibles devenu sensible, parlant ; non plus dans une trace fugitive, mais dans un miroir tenace et toujours présent.*²⁸

La large diffusion de l'image de piété, comme celle de l'image « populaire » repose sur l'élaboration de lieux communs, qui facilitent non seulement la lecture de l'image, mais aussi fondent sa familiarité. Tout au long du XIXe siècle, les types d'image sont stables, seuls les costumes des personnages représentés étant réellement soumis à des changements.

Comment la diffusion de masse s'inscrit-elle dans le territoire ? « Nul centre de population catholique, qui n'ait sa fabrication ou son dépôt d'images » écrit l'abbé Hurel dans *L'Art religieux contemporain*²⁹, ce qui souligne le caractère systématique de l'image de piété, mais aplanit toutes les disparités liées au territoire. En interrogeant le dépôt légal, Dominique Lerch établit une carte de la production lithographique en France, de 1851 à 1869, qui met en évidence « l'existence d'un « tissu » d'imagiers »,³⁰ qui s'organise autour de centres de production lithographique.³¹ Les plus importants sont : la Loire atlantique, l'Est (la Meurthe-et-Moselle, le Bas-Rhin, les Vosges), Paris, et Lyon. Les centres imagiers s'organisent donc en réseau, afin d'avoir la plus large clientèle possible. Ainsi, la mobilité des images de piété est exacerbée : « The religious prints travelled across country boundaries more than most prints : it was often lettered in two or three languages, and included addresses of publishers in more than one country, sometimes more than one continent. »³²

Critiques

Malgré, peut-être à cause du large succès de l'imagerie dévote, des critiques se font entendre, dès le XIXe siècle. Les reproches portent sur l'ignorance des imagiers en matière de foi chrétienne, leur peu d'intérêt pour l'éducation des masses, l'aspect commercial, sensationnel des images vendues :

²⁸A. Hurel, *L'Art religieux contemporain, étude critique*, Paris, Didier et Cie Libraires-Éditeurs, 1868 (II, chap 5)

²⁹A. Hurel, *ibid.*

³⁰Dominique Lerch, *op. cit.*, p. 79

³¹Dominique Lerch, *op. cit.*, p. 81

³²Michael Twyman, *Breaking the mould*, p. 124, « Les estampes religieuses franchissaient plus de frontières que la plupart des estampes : elles étaient souvent imprimées en deux ou trois langues, et contenaient des adresses d'éditeurs de plusieurs pays, parfois de plusieurs continents »

*Les images de dévotion [...], qui devraient exprimer, sinon avec talent, du moins avec convenance, le sentiment chrétien, sont abandonnées à des industries subalternes qui trafiquent de l'ignorance ou de la simplicité, pervertissent le goût, affadissent la piété et quelquefois même insultent aux dogmes et aux sentiments chrétiens.*³³

L'abbé Hurel, dans *l'Art religieux contemporain*, analyse ainsi la représentation de la Vierge Marie :

*Aussi, non seulement la Mère de Dieu est-elle représentée dans tous les mystères de sa vie : joyeux, douloureux ou glorieux, mais encore une foule de situations imaginaires et fausses, d'attributs de fantaisie, d'actions et de paroles fictives, lui sont octroyés. Très souvent on la met en parallèle et comme en pendant avec Jésus. Il est le bon pasteur, elle est la divine bergère.*³⁴

L'image est un instrument de propagation de la foi, et joue un rôle central dans l'entreprise de cathéchisation au XIXe siècle que promeut notamment Mgr Félix Dupanloup. Mais du fait de son support qui contraint son message, elle ne peut prétendre à une quelconque exhaustivité, ni à un certain degré de sérieux. Si bien que si « l'image pieuse sert de véhicule aux idées religieuses », elle « est à la théologie ce que le canard est à l'information. »³⁵

Autre sujet de critiques, le discours délibérément axé sur la sensibilité, la promotion de valeurs issues du romantisme, afin d'émouvoir le fidèle. L'affadissement auquel fait référence l'abbé Sagette est celui d'une imagerie, d'un art dévot qui se garde de choquer les fidèles, mais cherche au contraire à leur présenter une image familière et attrayante de la religion. La divinité est ici dévoilée, humanisée, elle se tient au creux de la main du fidèle, dans son missel ou sur son mur, ce qui va à l'encontre d'une conception de l'art chrétien qui privilégierait le caché, le mystère, afin de laisser une place à une divinité transcendante.

Cette esthétique du sensible dans l'art dévot a pour caractéristique une certaine unité, que recouvre le qualificatif « sulpicien », qui apparaît pour la première fois dans

³³ Abbé Sagette, *Essai sur l'art chrétien*, cité par Alain Vircondelet, *op. cit.*

³⁴ A. Hurel, *L'Art religieux contemporain, étude critique*, Paris, Didier et Cie Libraires-Éditeurs, 1868

³⁵ Le F. Albaric, cité dans *L'Image de piété en France, 1814-1914*

un roman de Léon Bloy, *La Femme pauvre*, en 1897 : « notre bondieuserie sulpicienne »³⁶, faisant ainsi référence aux articles de dévotion (images, statuettes, crucifix,...) vendus dans les boutiques situées à proximité de l'église Saint-Sulpice à Paris. Le terme de « style sulpicien » devient générique et s'applique a priori à toutes les « bondieuseries » du XIXe siècle et après, concentrant les critiques sur une esthétique.

³⁶Léon Bloy, *La Femme pauvre*, Paris, Georges Crès, 1924, p. 90

IMAGERIE DE LA GUILLOTIÈRE

L'expression « Imagerie de la Guillotière » apparaît pour la première fois sous la plume de Gabriel Magnien, dans son article « L'Imagerie de la Guillotière en 1850 » qui paraît dans *Le Vieux papier* en 1954³⁷ :

Si l'imagerie lyonnaise du milieu du XIXe siècle méritait une appellation distinctive, nous pensons que la désignation : « imagerie de la Guillotière » serait le terme le mieux approprié pour englober la plupart des lithographies éditées sur les rives de nos deux fleuves.

*La commune de la Guillotière était alors le centre de notre imagerie populaire, comme le quartier de la rue Saint-Jacques fut celui de l'imagerie parisienne.*³⁸

Le terme d'*Imagerie de la Guillotière* recouvre donc l'ensemble des estampes éditées à Lyon au XIXe siècle, et si la plupart des éditeurs de lithographies se trouvent bien à la Guillotière, force est de constater que les principaux imprimeurs-lithographes (Gubian, Clappié, Paillet, Senocq, Fugère) se situent dans la presqu'île, aux environs de Saint-Nizier.

*Notre intention est néanmoins de nous attacher surtout aux imagiers de la Guillotière, en ne séparant pas imprimeurs, lithographes et éditeurs. Aux uns comme aux autres, le faubourg doit son renom, renom qui ne souffrira pas de l'annexion de 1852. La plupart des estampes ne changeront pas leur adresse, en raison de cet événement.*³⁹

Il s'agit ici de comprendre pourquoi l'imagerie lyonnaise du XIXe siècle se polarise autour du faubourg de la Guillotière, et non dans le quartier Saint-Nizier, où les graveurs de taille-douce du XVIIIe siècle tenaient leurs ateliers⁴⁰, et d'étudier les spécificités de cette imagerie.

³⁷Gabriel Magnien, « L'Imagerie de la Guillotière en 1850 », *Le Vieux Papier* n°168, 1954

³⁸Gabriel Magnien, *op. cit.*, p. 4

³⁹Gabriel Magnien, *op. cit.*, p. 4-5

⁴⁰Gabriel Magnien, *op. cit.* p. 2

Artisans lombards et tessinois immigrés à la Guillotière

Autour de l'emblématique place du Pont, ce quartier est aussi un carrefour où les derniers venus s'installent. À la périphérie de la ville, il offre, en même temps que des terrains disponibles, des logements ou des garnis bon marché, des emplois sans qualification, grâce à l'industrialisation du 19^e siècle, comme les fabriques de bougies, l'industrie de la chimie, les verreries, le roulage. Le village de la Guillotière passe ainsi de mille cinq cents habitants au début du 18^e siècle à six mille, un siècle plus tard, et à près de cinquante mille au moment de l'annexion.⁴¹

La spécificité du faubourg de la Guillotière comme lieu d'accueil des migrants tient donc à une pluralité de facteurs. Tout d'abord, le faible coût du logement, et un moindre contrôle des migrants.⁴² Puis la position géographique du faubourg, à l'entrée de la ville – le pont de la Guillotière était jusqu'à l'édification du pont Morand en 1774, le seul pont rhodanien de Lyon-, ainsi que la proximité avec les ports de bois et de pierres de taille, qui dynamisent l'activité artisanales puis industrielle du quartier.

Au XIX^e siècle, et jusqu'en 1960, les Transalpins constituent le plus important groupe de migrants à Lyon, si bien que la ville a pu être qualifiée de « colonie italienne »⁴³. Ainsi, dans les années 1880, 60% des étrangers recensés à Lyon sont Italiens.⁴⁴ La migration tessinoise semble suivre des dynamiques similaires à celles des migrations lombarde et piémontaise : ce sont des migrations alpines :

Elles se fondent d'abord sur l'écosystème montagnard qui conjugue à de maigres récoltes un important besoin de main-d'œuvre pendant la très brève saison agricole. L'oisiveté forcée due à la longueur des hivers ainsi que la fiscalité s'ajoutent à ces données structurelles pour pousser les hommes au départ. La théorie des pull et des push factors a systématisé cette image d'une migration

⁴¹Bruno Benoit, « La Guillotière », *Dictionnaire de Lyon*, p. 610

⁴²Jean-Luc de Ochandiano, *Lyon à l'italienne, deux siècles de présence dans l'agglomération lyonnaise*, 2013, p.

⁴³Jean-Luc de Ochandiano, *op. cit.*, p. 7

⁴⁴Jean-Luc de Ochandiano, *op. cit.*, p. 8

*temporaire de pauvres qui trouvent dans l'absence de quelques mois une solution à la crise de l'écosystème montagnard, tout en préservant l'attachement à la terre et à la vallée; le passage de la migration temporaire à la migration définitive renvoyant aux hasards du voyage et aux attraits du plat pays.*⁴⁵

Ces migrations ont un caractère *régional* et communautaire, chaque vallée alpine développant ses réseaux de solidarité et ses savoir-faire. Ainsi, le nouvel arrivant tessinois est accueilli au sein de la communauté tessinoise.

Les maisons d'édition d'images à la Guillotière sont toutes fondées par des tessinois, à l'exception de Gadola, né en Lombardie,⁴⁶ originaires de la vallée de Muggio, située aujourd'hui dans le district de Mendrisio, le plus méridional de la Suisse : Vincent Cereghetti,⁴⁷ Charles Barella,⁴⁸ Vincent Clericetti,⁴⁹ Charles Schera,⁵⁰ Jean Spinedi⁵¹ naissent à Muggio, Jean-Baptiste Bernasconi ⁵² naît à Morbio, Alexandre Ponti⁵³ à Salorino Mendrisio. Ils immigrent à la Guillotière dans la première moitié du XIXe siècle, et s'installent à proximité du pont de la Guillotière, pour exercer une activité de menuisiers-fabricants de cadres.

Les réseaux de solidarité liés à la vallée alpine sont réactivés à la Guillotière ; ainsi au mariage d'Alexandre Ponti, marchand de tableaux et d'estampes, le 26 janvier 1819, Laurent Clericetti et Jean-Baptiste Caldera sont témoins ; Jean Spinedi déclare la naissance de sa fille, Marie-Joséphine-Colorinda Ponti le 28 janvier 1823, Vincent Bernasconi déclare son décès le 10 janvier 1851⁵⁴, tous sont originaires de la vallée de Muggio, tous sont fabricants de cadres, ou marchands de tableaux et d'estampes.

Évolution de la profession : du fabricant de cadre à l'éditeur d'estampes

⁴⁵Laurence Fontaine, « Montagnes et migrations de travail. », *Revue d'histoire moderne et contemporaine* 2/ 2005 (no52-2), p. 26-48

⁴⁶Jean-Paul Laroche, *op. cit.*, p. 236

⁴⁷Jean-Paul Laroche, *op. cit.*, p. 230

⁴⁸Jean-Paul Laroche, *op. cit.*, p. 189

⁴⁹Jean-Paul Laroche, *op. cit.*, p. 233

⁵⁰Jean-Paul Laroche, *op. cit.*, p. 261

⁵¹Jean-Paul Laroche, *op. cit.* p. 267

⁵²Jean-Paul Laroche, *op. cit.*, p. 205

⁵³Jean-Paul Laroche, *op. cit.*, p. 253

⁵⁴Jean-Paul Laroche, *op. cit.*, p. 253-254

Ces fabricants de cadres ont d'emblée une activité essentiellement polymorphe, ce qui leur permet d'exploiter au mieux leurs locaux, témoins les étiquettes commerciales et publicitaires de la maison Ponti :

*Fabrique de Cadres dorés et noirs, grand assortiment de Baguettes dorées et Fabrique de Palissandre, fait les encadrements riches et ordinaires, englomisage pour l'encadrement des Broderies et Tableaux, assortiment de Glaces, blanchit les vieilles Gravures. Le tout à des prix modérés.*⁵⁵

et de la maison Bernasconi :

*Fabrique de cadres en tous genres, grand assortiment d'Estampes, Encadrement de gravures, Assortiment de Glaces, Atelier de Dorures en tous genres, Glaces neuves et d'occasion, Fabrique de pass[e-par]tout*⁵⁶

Par ailleurs, Alexandre Ponti est logeur⁵⁷, et Jean-Baptiste Bernasconi est débitant de liqueurs.⁵⁸

La vente, puis l'édition d'estampes s'intègrent parfaitement à la fabrication de cadres, puisqu'elles répondent à une logique commerciale : les estampes et les tableaux permettent de vendre plus de cadres, de même que la vente de cadres joue un rôle certain dans la diffusion des estampes, ce que Gombrich, dans *The Uses of images*, formule ainsi : « this promotion of the print among the pictures for the home would not have been possible without the ease of framing and glazing »⁵⁹.

Cette activité plurielle, liant travail du bois et vente d'images, dans l'atelier d'un fabricant de cadre à la Guillotière dans la première moitié du XIXe siècle, Gabriel Magnien en fait la description, en s'appuyant sur les indications d'un descendant – Frantz Bernasconi- d'un ancien ouvrier suisse, François Bernasconi :

*La maison Bernasconi fut probablement fondée vers 1821, Grande-Rue de la Guillotière, 67, par François Bernasconi, originaire de Castel-san-Pietro (Tessin)*⁶⁰. Ensuite elle

⁵⁵Jean-Paul Laroche, *op. cit.*, p. 259

⁵⁶Jean-Paul Laroche, *op. cit.*, p. 204

⁵⁷Jean-Paul Laroche, *op. cit.*, p. 258

⁵⁸Jean-Paul Laroche, *op. cit.*, p. 221

⁵⁹E.H. Gombrich, *The Use of images studies in the social function of art and visual communication*, « La progression de l'estampe parmi les images conçues pour décorer la maison n'aurait pas été possible sans l'amélioration de de l'encadrement et de la mise sous verre »

⁶⁰ « Naissance à Morbio », <Lyon, archives municipales : 2 E 1155 [État civil, décès n°500 du 22 mai 1859], Jean-Paul Laroche, *op. cit.*, p. 205

occupera l'étage d'un immeuble cours de Brosses. Derrière ce bâtiment, rue Basse-Combalot, Mme Bernasconi tenait un estaminet, où les cinq ou six ouvriers suisses qu'employait son mari prenaient leurs repas. Tessinois de la montagne, sobres « mangeurs de châtaignes », ils venaient à Lyon pour y gagner leur vie et s'initier, très jeunes, aux métiers de colporteur, vitrier, coloriste ou encadreur.

Les apprentis coloristes travaillaient à l'atelier ou, aux pièces, à domicile, presque toujours hébergés par un compatriote ami ou un parent. Leur tâche exigeait la grande lumière du jour. (...)

Les ouvriers préposés à la fabrication des cadres arrivaient à l'atelier dès 6 heures du matin et se mettaient aussitôt à débiter à la main les planches de bois : ils les rabotaient ensuite à l'aide d'un outil spécial, et enfin les vernissaient. De telle sorte que, chaque soir, à l'heure de la fermeture, ils avaient assemblé deux cents cadres et baguettes de palissandre, érable et sapin du Nord. Après le dur labeur quotidien, ils trouvaient dans les combles du bâtiment les chambres où ils passaient la nuit. ⁶¹

Les dates d'activité des maisons de fabricants de cadres ne coïncident que partiellement avec les dates d'édition d'estampes. Si ces dates ne sont que partiellement fiables, car se fondant sur des sources parcellaires, il n'en demeure pas moins que la fabrication de cadres semble précéder l'édition d'estampes. Le graphique en annexe (*figure 1*) donne un aperçu de l'activité des principales maisons de fabricants de cadres – éditeurs d'estampes de la Guillotière au cours du XIXe siècle, il se fonde sur les dates proposées par Jean-Paul Laroche⁶².

Avec le temps, la profession d'éditeurs d'estampes, notamment pour les maisons Bernasconi et Gadola, prend de l'ampleur, et nous observons un tropisme lyonnais. L'imagerie de la Guillotière tend à quitter le faubourg, puis le quartier de la Guillotière pour investir la presqu'île et le vieux Lyon. En 1881, la maison Bernasconi déménage du cours de Brosses (actuel cours Gambetta) au 31 de la rue Ferrandière, puis se situe successivement rue Childebert, rue Tramassac⁶³ ; vers 1853 Gadola vend des estampes et des antiquités passage de l'Hôtel-Dieu.⁶⁴

À cela, plusieurs raisons : la proximité avec les imprimeurs-lithographes dont les maisons éditent les estampes, puisque la plupart ont leur atelier dans la presqu'île ; des stratégies commerciales visant à vendre des images dévotes non loin des édifices religieux, un changement de statut, lié aux partenariats avec des imagiers célèbres (Bernasconi édite des images de Wentzel, à Wissembourg), ou à des mariages : ainsi Dominique Gadola marie en 1856 son fils Jean-Baptiste avec Marie-Louise Gosselin, la

⁶¹Gabriel Magnien, *op. cit.*, p. 5

⁶²Jean-Paul Laroche, *op. cit.*

⁶³Jean-Paul Laroche, *op. cit.*, p. 224

⁶⁴Jean-Paul Laroche, *op. cit.*, p. 251

fille de François-Désiré Gosselin, un éditeur d'estampes et imprimeur-lithographe parisien.⁶⁵

Les estampes vendues sont différenciées socialement par leur origine comme le souligne brièvement Magnien :

*Nous avons simplement rappelé le commerce local des belles lithographies venues de Paris et de Saint-Gaudens, ces pièces très soignées, réservées à un public privilégié par la fortune, s'opposant à une multitude d'estampes très simples, destinées à embellir d'humbles demeures.*⁶⁶

Diffusion

La question de la diffusion de l'imagerie de la Guillotière est à la fois centrale et problématique. Centrale, parce qu'elle seule permet de juger de l'impact qu'elle a pu avoir sur les mentalités, sur la diffusion de modèles urbains dans un territoire donné, de la permanence ou de l'évolution de ces modèles. Problématique, parce que nous n'avons pas de chiffres exacts quant à cette diffusion, le dépôt légal n'étant pas respecté scrupuleusement, les permis d'imprimer tenant plus de l'exception que de la règle.

Toutes ces difficultés observées, nous avons de nombreux indices qui tendent dans une même direction. Tout d'abord, l'étude de Dominique Lerch sur l'Imagerie Wentzel à Wissembourg, dans le cadre de laquelle l'auteur a interrogé le dépôt légal lyonnais. Les plus de 1000 images déposées entre 1851 et 1869 le font classer le Rhône parmi un des plus grands centres de production lithographie français⁶⁷, ce que confirment Duchartre et Saulnier : « Le Lyonnais a été un centre de production imagière considérable. Son histoire est riche à cet égard... mais pauvre la récolte d'images. »⁶⁸ ; et Magnien :

*Pour apprécier l'importance des fabriques, précieuses seront les annotations manuscrites (permis d'imprimer) portées quelquefois sur les estampes, et indiquant le chiffre de chaque tirage. 500, 1.000 2.000, 4.000 et 5.000 exemplaires semblent être les quantités habituelles.*⁶⁹

⁶⁵Jean-Paul Laroche, *op. cit.*, p; 243

⁶⁶Gabriel Magnien, *op. cit.*, p. 10

⁶⁷Dominique Lerch, *op. cit.*

⁶⁸Pierre-Louis Duchartre, René Saulnier, *op. cit.*, p. 373

⁶⁹Gabriel Magnien, *op. cit.*, p. 4

« Bernasconi et Gadola inondèrent la région d'estampes de valeur très inégale »⁷⁰ : à la production de masse répond un rayonnement régional, et extra-régional, facilité par les antennes en province et à Paris, et par le développement des transports, de telle sorte que les cartes publicitaires de Gadola et de Bernasconi indiquent « en province et à l'étranger », et que les légendes des estampes sont souvent en plusieurs langues, ce qui est le marqueur d'une diffusion internationale.

Le dynamisme des interactions entre éditeurs et imprimeurs-lithographes, les liens serrés avec l'imagerie parisienne ou de Wissembourg, le caractère palimpsestique et stéréotypé des thèmes récurrents⁷¹, le rôle du clergé dans la promotion de ces images, les impératifs commerciaux qui orientent la production posent la question de l'existence d'une spécificité lyonnaise, ou tout du moins d'un goût lyonnais. Pourtant, dans le choix des thèmes abordés, et dans leur facture, il semble que l'imagerie de la Guillotière ait des caractéristiques particulières :

*Sachant le nombre de pièces romantiques publiées à Paris de 1830 à 1860, il est impossible de douter de la résonance de ces sujets à Lyon. Mais nos lithographes furent influencés par le goût lyonnais : d'où leur préférence pour le religieux, le familial, le virginal et l'édifiant.*⁷²

⁷⁰Pierre-Louis Duchartre et René Saulnier, *op. cit.*, cité par Magnien, *op. cit.*, p. 4

⁷¹Christophe Beauducel, *op. cit.*, p. 129

⁷²Gabriel Magnien, *op. cit.*, p. 3

FOURVIÈRE, LE PÈLERINAGE

XIXe siècle : essor du culte marial, renouveau des pèlerinages

Le siècle de Marie

Le congrès marial qui se tient à Lyon du 5 au 8 septembre 1900, et qui se clôt par le couronnement de la statue de la Vierge de l'autel principal et par une illumination de la ville est le point d'orgue porté à un siècle de piété mariale sans précédent : « Le XIXe siècle est sans doute le siècle de Marie », déclare au congrès le R. P. Chatelus, c'est à dire, selon Pierre-Yves Saunier, un « siècle des apparitions, siècle de la construction des grands sanctuaires mariaux, siècle d'extension de la dévotion mariale ».⁷³ Comment se traduit cette marialisation sans précédent de la religion dans l'espace chrétien, et à quoi tient-elle ?

La Restauration fait du catholicisme la religion d'État, et de la France le *Royaume de Marie*, renouvelant ainsi le vœu fait par Louis XIII le 10 février 1638, qui plaçait le Royaume de France sous la protection de la Vierge Marie. Le courant ultramontain se développe, le Pape se fait « promoteur de la restauration concordataire »⁷⁴. Dans le cadre de la reconquête, l'« orientation pastorale (...) prend appui sur les manifestations spontanées de la religiosité »,⁷⁵ sur les pratiques et la piété des masses, qui survivent à l'affaissement des institutions religieuses pendant la Révolution, tendant ainsi à réduire l'écart entre le *prescrit* et le *vécu*.⁷⁶

Le culte marial fait partie de ces constantes qui sont réactualisées et officialisées. Ainsi le calendrier liturgique se voit ponctué par les célébrations en l'honneur de la Vierge Marie, tout particulièrement lors du mois de mai, le Mois de Marie, qui rencontre la ferveur populaire.⁷⁷ Le dogme de l'Immaculée Conception

⁷³Pierre-Yves Saunier, *Lyon au XIXe siècle, les espaces d'une cité*, 1992, T.2, p.281

⁷⁴*Histoire de Lyon des origines à nos jours*, André Pelletier, Jacques Rossiaud, Françoise Bayard, Pierre Cayez, Lyon, Éditions Lyonnaises d'art et d'histoire

⁷⁵Gérard Cholvy, « Réalités de la religion populaire dans la France contemporaine (XIXe-début Xxe siècles) », dans *La Religion populaire dans l'Occident chrétien, approches historiques*, Paris, Éd. Beauchesne, 1976, p. 157

⁷⁶*Idem*

⁷⁷Yves-Marie Hilaire, « Évolution du culte marial au XIXe siècle en France », dans *La Dévotion mariale de l'an mil à nos jours*, Arras, Artois Presses Université, 2005, p. 45

est promulgué le 8 décembre 1854 par le pape Pie IX, répondant à la large diffusion, dès 1832, de la médaille miraculeuse de la Rue du Bac⁷⁸, au verso de laquelle on pouvait lire : « Ô Marie conçue sans péché, priez pour nous qui avons recours à vous. »

La propagation d'une religion plus douce, plus sentimentale, que l'on a pu qualifier de *romantique* fait contre-point à l'approche rationnelle du XVIIIe siècle, elle accompagne « une réaction psychologique et religieuse contre les excès et les persécutions de la Révolution »⁷⁹. Chateaubriand illustre dans le *Génie du christianisme* la dichotomie entre une Vierge Marie médiatrice et maternelle, et un Dieu lointain et terrible qui aurait permis les horreurs de la Révolution :

*Cette tendre médiatrice entre nous et l'Éternel ouvre avec la douce vertu de son sexe un cœur plein de pitié à nos tristes confidences et désarme un Dieu irrité : dogme enchanté qui adoucit la terreur d'un Dieu, en interposant la beauté entre notre néant et la majesté divine! (...) On reconnaît dans cette fille des hommes le refuge des pécheurs, la consolation des affligés : elle ignore les saintes colères du Seigneur ; elle est toute bonté, toute compassion, toute indulgence. Marie est la divinité de l'innocence, de la faiblesse et du malheur.*⁸⁰

Le dynamisme du culte marial tient sans doute à une féminisation du catholicisme⁸¹, perceptible dans le caractère spécifiquement féminin des apparitions mariales qui se multiplient au XIXe siècle. Autre indice : la création de congrégations féminines et leur établissement⁸², répondant mieux qu'auparavant aux besoins de l'époque, elles sont en effet reconnues comme des institutions utiles à la société, la loi du 24 mai 1825 en permet d'ailleurs la reconnaissance légale, contrairement aux congrégations masculines. En 1860, les deux tiers des religieuses sont affectées à l'enseignement primaire,⁸³ elles travaillent aussi dans l'assistance médicale, les pensionnats, elles ont donc une activité éducative et sociale.

Le renouveau des pèlerinages

⁷⁸Claude Langlois, « Le temps de l'immaculée conception. Définition dogmatique (1854) et événement structurant », dans *La Dévotion mariale de l'an mil à nos jours*, p. 370

⁷⁹Georges Tavard, *La Vierge Marie aux XVIIIe et XIXe siècles, Essai d'interprétation*, Paris, Éd. du Cerf, 1998

⁸⁰François-René de Chateaubriand, *Le Génie du christianisme*

⁸¹Yves-Marie Hilaire, « Notes sur la religion populaire au XIXe siècle », dans *La Religion Populaire*, Paris, CNRS, 1979, p. 198

⁸²Claude Langlois, « Les effectifs des congrégations féminines au XIXe siècle. De l'enquête statistique à l'histoire quantitative », *Revue d'histoire de l'Église de France*, n° 164, 1974

⁸³Jacques Gadille, « Les catholiques » dans *Histoire du Christianisme*, t. XI, p. 184

Le renouveau des pèlerinages semble, au premier abord du moins, obéir à des mouvements similaires : ancrage dans la piété populaire, réduction de l'écart entre prescrit et vécu, promotion d'une Vierge médiatrice et consolatrice, appui des autorités cléricales et politiques. La majorité des pèlerinages qui se développent au XIX^e siècle sont liés à la dévotion mariale, qui connaît – nous l'avons vu - une explosion, si bien que Pierre Pierrard qualifie de « temps des madones »⁸⁴ la période allant de 1846 à 1870, à la fin de laquelle on compterait en France 592 grands sanctuaires régionaux voués à la Vierge.⁸⁵

S'il y a naissance de nouveaux sanctuaires, résultant bien souvent de la ferveur populaire entourant des miracles ou des apparitions mariaux contemporains (la rue du Bac, La Salette, Lourdes, pour ne citer que les plus importants), il ne faut pas oublier le réseau de sanctuaires anciens qui se voit redynamisé, par le retour de la paix religieuse marqué par la charte constitutionnelle de 1814. Pierre Pierrard met en évidence le rôle de la piété populaire dans la renaissance de ces sanctuaires :

*...soit que les autochtones aient exhumé une statue vénérée qu'une « main pieuse » avait enterrée ou cachée durant la Terreur, soit qu'ils aient, au moins partiellement, relevé de ses ruines tel ou tel sanctuaire.*⁸⁶

...ce que Claude Langlois conceptualise sous le terme d'« invention de la statue », soit « toute procédure qui permet de faire renaître le pèlerinage à partir de ce qui le fonde, la statue de la Vierge miraculeusement protégée, enfouie, abritée, mise en morceau mais reconstituée, remplacée par une autre Vierge semblable, ramenée enfin en son sanctuaire d'origine. Sans cette invention de la statue, point de revitalisation du pèlerinage. »⁸⁷

La « relance des plus grands sanctuaires mariaux » tient selon Claude Langlois en trois temps⁸⁸ : la « réanimation initiale », la « reprise en main institutionnelle », puis la « reconstruction éventuelle du sanctuaire », l'institutionnalisation de la dévotion s'appuie donc sur un élan populaire initial.

⁸⁴Pierre Pierrard, « La renaissance des pèlerinages au XIX^e siècle (1814-1914), dans *Les Chemins de Dieu, Histoire des pèlerinages chrétiens des origines à nos jours*, Chelini, Jean, Branthomme, Henry (dir.), Paris, Hachette, 1982, p. 308

⁸⁵*Idem*, p. 309

⁸⁶*Idem*, p. 301

⁸⁷Claude Langlois, « Mariophanies sculpturales et modèle provençal sous le Second Empire », dans *Mélanges Michel Vovelle, Volume aixois, Sociétés, mentalités, cultures en France (X^{ve}-XX^e siècles)*, Aix-en-Provence, Publications de l'Université d'Aix-en-Provence, 1997, p. 297

⁸⁸Claude Langlois, « La conjoncture mariale des années quarante », dans *La Salette. Apocalypse, pèlerinage et littérature (1856-1996)*, (Angelier, F., Langlois, Claude dir.), Grenoble, Jérôme Millon, 2000, p. 25

La dynamique pèlerine diffère par de nombreux aspects de celle des siècles précédents, le plus marquant étant « l'utilisation judicieuse des moyens résultant de la révolution industrielle », ⁸⁹ qui permet d'en décupler le rayonnement et la renommée. Gérard Cholvy en compte trois : les chemins de fer, qui jouent un rôle prépondérant dans les mobilités pèlerines, comme le montre l'exemple de Lourdes, où sont acheminées 119 000 personnes, dans 178 trains en 1872 ⁹⁰ ; la statuaire saint-sulpicienne, qui participe à la diffusion et au soutien de la dévotion mariale et du culte des saints ; les progrès de l'édition, qui permettent la diversification et l'augmentation de la publication de journaux comme le *Pèlerin*, fondé en 1873 et de brochures en lien direct avec le pèlerinage : les *Manuels du pèlerin*, dont nous pouvons citer à titre d'exemple celui du R.P.J. Chrysostome de Lyon. ⁹¹ Les pèlerinages tendent à s'institutionnaliser, comme en témoigne en 1872 la création du Conseil général des pèlerins.

Au centre de la vie religieuse lyonnaise : la construction d'un signal

[De tous les autels de Lyon,] il en est un dans lequel finalement s'est incarnée l'expression vivante de la dévotion lyonnaise envers Marie. C'est l'autel, c'est le sanctuaire de Fourvière ! Fourvière, bâti sur les ruines du vieux forum romain. Fourvière dont les racines plongent dans le sol trempé par le sang des martyrs ! Fourvière, l'arche sainte de la cité, où les populations sont venues tour à tour supplier dans les angoisses, remercier dans la joie, demander à Notre Dame de Fourvière le bon conseil, la mettre de moitié dans tous les événements de leur vie. Fourvière, à l'ombre duquel sont nées des oeuvres, des congrégations importantes. Fourvière, d'où sont parties des légions de religieux, de prêtres, de missionnaires, de martyrs ! Fourvière enfin, en qui se personnifie depuis des siècles l'action vivante, la présence habituelle de Marie au milieu de nous. ⁹²

Le discours que prononce l'abbé Chatelus au congrès marial de Lyon le 5 septembre 1900 est un parfait exemple de la place centrale qu'occupe Notre Dame de Fourvière dans la vie religieuse lyonnaise à la fin du XIXe siècle. Or, cette position centrale est relativement récente, le centre de la vie religieuse lyonnaise se situant traditionnellement à la Cathédrale Saint Jean. Pierre-Yves Saunier met en avant dans sa

⁸⁹Gérard Cholvy, « Réalités de la religion populaire dans la France contemporaine (XIXe-début Xxe siècles) », dans *La Religion Populaire dans l'Occident Chrétien, Approches historiques*, Paris, Éditions Beauchesne, 1976, p.158

⁹⁰Pierre Pierrard, *op. cit.*, p. 326

⁹¹RPJ Chrysostome de Lyon, *Manuel du pèlerin à N.-D. de fourvières*, Lyon, P. Josserand, 1867

⁹²Abbé P. Chatelus, *Notre Dame de Fourvière et la piété lyonnaise*, p. 12

thèse⁹³ le déplacement qui s'opère de la Primatiale au sanctuaire de Fourvière⁹⁴ d'une part, d'autre part la construction matérielle et symbolique, dynamique et rétrospective de Notre-Dame de Fourvière en Haut-lieu, en *signal* de la piété lyonnaise, au moment où il s'agit de faire de Lyon le « modèle pour la reconstruction concordataire des autres diocèses. »⁹⁵

Cette investissement de Fourvière a tout à voir avec l'éveil de la piété mariale dans les années 1830, puisque -alors que le sanctuaire, racheté par le cardinal Fesch le 23 Messidor an IV (soit le 11 juillet 1796,) est réouvert par le pape Pie VII le 19 avril 1805 – un élan n'est réellement perceptible qu'à partir de 1832, lors du vœu à Marie pour préserver la ville du choléra, qui se traduit en 1833 par la commande passée à Victor Orsel pour un ex-voto représentant « Lyon sauvé du choléra » ; les inondations de 1840 sont l'occasion d'un autre vœu, plus connu est celui que prononce le 8 octobre 1870 Mgr Ginoulhiac pour protéger la ville des armées prussiennes.

La réanimation du sanctuaire, sa construction en lieu central dans l'espace lyonnais passe par un travail sur la matérialité de la chapelle, et de son inscription dans le profil de la colline.

*Indéniablement, la situation physique de la chapelle lui donne une lisibilité extraordinaire. Mais ce n'est pas cette position donnée une fois pour toutes qui en fait le sommet du Lyon religieux et une des pointes symboliques de la ville. C'est la réinterprétation de cette position en surplomb le long de lignes théologiques établies et le travail d'utilisation matérielle et intellectuelle de ces caractéristiques physiques qui donnent une dimension supplémentaire à la chapelle, et un sens spécifique aux regards qui se tournent vers elle.*⁹⁶

Construction matérielle : la guerre des hauteurs

Il s'agit d'imposer le sanctuaire, et plus largement la présence catholique, sur le profil de la colline, et ce sur l'axe de la verticalité. Ainsi à mesure que se succèdent les vœux, que se recompose le sanctuaire, Notre-Dame de Fourvière se distingue de mieux en mieux sur la colline, jusqu'à occuper la place de signal

⁹³Pierre-Yves Saunier, *Lyon au XIXe siècle : les espaces d'une cité*

⁹⁴Pierre-Yves Saunier, *op. cit.*, p. 299

⁹⁵Jacques Gadille, *op. cit.*, p. 212

⁹⁶Pierre-Yves Saunier, *op.cit.*, p. 300

qu'elle a aujourd'hui. Nous pouvons distinguer deux étapes dans cette dynamique. Tout d'abord, l'inauguration de la statue dorée monumentale (5,6 mètres) dédiée à la Vierge Immaculée, le 8 décembre 1852, soit deux ans avant la proclamation du dogme de l'Immaculée Conception par le pape Pie IX. C'est lors de discussions portant sur la reconstruction du vieux clocher, qui s'est écroulé en 1848, qu'un membre de la confrérie, François Desgeorge, un négociant en soieries suggère de couronner le nouveau clocher par une statue de la Vierge telle que «son éclat rayonnerait aux quatre points cardinaux et que pourrait saluer de loin l'étranger qui a entendu parler des merveilles de ce sanctuaire vénéré. »⁹⁷

Le cardinal de Bonald approuve, le 14 juin 1850, la réfection du clocher et l'érection de la statue, ce qui introduit l'échelle monumentale sur la colline. En effet, la statue, du haut de son clocher, domine la tour de l'observatoire élevée en 1831 par l'architecte Jean Pollet.

Le projet, financé par des souscriptions, aboutit donc le 8 décembre, au lieu du 8 septembre 1852. L'inauguration de la statue, qui se fait de nuit, est l'occasion d'une grande illumination de la ville, qui est orchestrée, mais dont on raconte par la suite qu'elle était spontanée .

L'érection de cette statue monumentale sur le clocher de l'église annonce la mode des statues géantes, qui consiste à « placer dehors et à dresser sur une hauteur naturelle ou artificielle, des *Vierges* destinées à être vue de loin, comme un signal immobile, permanent et lumineux. »⁹⁸ Claude Langlois explique cette mode ainsi :

*Ces mariophanies sculpturales de plus s'inscrivent aussi très largement dans un mouvement systématique de rechristianisation de l'espace urbain, au lendemain de la Révolution ainsi que Régis Bertrand l'a parfaitement démontré pour Marseille : reconquête immobilière par la construction de nouvelles églises, de nouveaux collèges, de nouveaux couvents ; reconquête symbolique par l'érection de croix et de statues.*⁹⁹

Cette reconquête symbolique se poursuit avec le rabaissement à l'automne de l'année 1858 de l'observatoire qui faisait de la concurrence au clocher de Fourvière, et à la statue.

⁹⁷Joannès Blanchon, *Histoire de la constitution du domaine de Fourvière*, p. 81

⁹⁸Claude Langlois, *op. cit.*, p. 298

⁹⁹Claude Langlois, *op. cit.*, p. 302

Le second mouvement de la course des hauteurs tient dans la construction du nouveau sanctuaire après le vœu que prononce le 8 octobre 1870 Mgr Ginoulhiac, pour protéger la ville des armées prussiennes qui engage les Lyonnais à reconstruire Fourvière, dont l'église se faisait trop étroite pour accueillir tous les pèlerins. Inauguré le 16 juin 1896, la nouvelle église recompose le paysage de Fourvière, ayant nécessité la destruction de la nef Saint-Thomas pour aménager une sacristie. Loin du simple agrandissement autrefois projeté, c'est une église placée sous le signe de la grandeur et de la puissance qui voit le jour.

Le 16 mars 1897, un décret papal lui confère le titre de basilique mineure, ce qui lui donne un statut de sanctuaire majeur.

Construction symbolique et historique : l'inscription dans une tradition

Le renouveau du culte, la réanimation du sanctuaire trouvent leur légitimité en s'inscrivant dans une tradition réelle ou fantasmée. Il s'agit pour les promoteurs du culte et du pèlerinage de démontrer l'ancienneté du lien qui unit la Vierge, la colline, et les lyonnais. Notre-Dame de Fourvière se donne à voir au XIXe siècle comme un lieu sacré historique.

Cette légitimation se développe sur deux axes. Le premier est celui de la présence chrétienne sur la colline que les historiens de Fourvière du XIXe (Cahour, Bouillard, Meynis) font remonter jusqu'aux martyrs lyonnais, dont ils situent l'emprisonnement et l'exécution sur la colline, en dérivant *Fourvière* du latin *forum vetus*. Il s'agit principalement de l'évêque de Lyon Pothin :

... quand l'apôtre de Lyon comparut à son tour au Forum. A lui était due la première palme : il allait prendre possession de la colline, au nom du Dieu et de la Vierge, dont le culte devait y remplacer celui des dieux de l'Empire. Son entrée sous ces vastes portiques, au milieu des clameurs et des imprécations de la populace, ressemble à un triomphe sur l'Enfer.¹⁰⁰

... et de son successeur Irénée :

¹⁰⁰A.M. Cahour, *op. cit.*, p. 14-15

Des milliers de chrétiens remportèrent avec lui la palme du martyr ; et leur sang, qui coula par ruisseaux sur les places publiques, consacra de nouveau la colline de Fourvière.¹⁰¹

Ici, les historiens soulignent que Pothin passe pour avoir le premier importé le culte de la Vierge Marie à Lyon.

Et Cahour, et ses successeurs, de fonder les origines du culte marial à Fourvière sur une absence de preuves :

Mais ce sanctuaire, bâti vers le milieu du neuvième siècle, fut-il précédé par quelque oratoire dédié à la Sainte Vierge dès les premiers temps du christianisme ? Tout nous porte à le croire. Nous n'avons cependant que de simples conjectures à présenter sur cette première époque de l'origine de son culte à Fourvière. Nos lecteurs en seront juges.¹⁰²

Mais, malgré les ténèbres qui nous dérobent l'époque précise de son origine, nous ne craignons pas d'affirmer que ce sanctuaire exista longtemps avant la nef de Saint-Thomas¹⁰³

Il s'agit de montrer que tout, à Fourvière, converge vers le culte marial, qui trouve son glorieux parachèvement au XIXe siècle, il s'agit donc d'orienter toute l'histoire de Lyon à cette fin : la fondation de la chapelle dédiée à Saint Thomas Becket par Olivier de Chavannes en 1168, la visite de Louis XI à Fourvière en 1476 qui place la chapelle sous l'invocation de Marie, la création d'un nouvel autel marial en 1582, l'invention de la statue de la Vierge noire après la Révolution :

En 1793, (...) la statue de Notre-Dame fut soustraite à la profanation par un pieux jardinier dont l'histoire a conservé le nom, Pierre Joannon, et cachée par lui, à l'insu de tous, dans les combles de la chapelle, sous un amas de tuiles, de terre et de débris de toute sorte. Elle demeura ainsi enfouie, gardée par la Providence, pendant douze ans.

En 1805, le 18 avril, veille de la réouverture du sanctuaire de Fourvière par le Pape Pie VII, Pierre Joannon, qui avait jusque-là gardé un silence scrupuleux, se présenta et conduisit quelques anciens chanoines de Fourvière et d'autres personnes dans le lieu où il avait caché la précieuse statue. Celle-ci fut authentiquement reconnue et portée sur son autel aux acclamations de la foule.¹⁰⁴

¹⁰¹A.M. Cahour, p. 19

¹⁰²A.M. Cahour, *op. cit.*, p. 22

¹⁰³A.M. Cahour, *op. cit.*, p. 28

¹⁰⁴P. Chatelus, *Notre-Dame de Fourvière et la piété lyonnaise, notes et récits*, chap. 1

Le second axe voit une continuité dans les témoignages de la présence de la Vierge à Lyon, chaque ex-voto est lu comme une preuve de la protection mariale, démontre la puissance du sanctuaire. Cette démonstration est accentuée par le caractère illustre des personnages qui y ont eu recours : la visite d'Anne d'Autriche à l'Ile-Barbe et à Fourvière en 1630, alors qu'elle espère un enfant, trouve son accomplissement huit ans plus tard dans la naissance du dauphin, et dans le vœu de Louis XIII du 10 février 1638 qui consacre le royaume de France à la Vierge Marie. La même année, à Lyon, l'Aumône Générale fait un vœu pour la guérison des enfants atteints du scorbut. Le 12 mars 1643, les Échevins de Lyon pour endiguer l'épidémie de peste s'adressent à Notre-Dame de Fourvière, instituent le pèlerinage d'actions de grâces du 8 septembre, jour de célébration de la Nativité de la Vierge, et placent la ville sous la protection immédiate de Notre-Dame de Fourvière¹⁰⁵. C'est un vœu qui est qualifié de fondateur au XIXe siècle, le vœu de 1832 y faisant référence explicitement.

Rayonnement du pèlerinage

Depuis l'époque moderne, Fourvière est un sanctuaire renommé dans l'espace lyonnais, qui vient après la Cathédrale et Saint-Paul pour ce qui est de l'importance. Le développement du culte marial, qui se fait au détriment de celui de Saint Thomas de Cantorbury, participe à l'inscription du sanctuaire dans la dynamique pèlerine. La situation géographique de Lyon joue un rôle important dans l'ouverture de Fourvière aux pèlerins : « Le passage quasi obligé des pèlerins (de Ars, petite commune de l'Ain) par Lyon contribue d'ailleurs à assurer au sanctuaire de Notre-Dame de Fourvière un vaste rayonnement ».¹⁰⁶ Le succès du pèlerinage est attesté par le nombre croissant d'ex-voto.

Le pèlerinage est soutenu par le développement de l'imagerie dévote, qui joue un rôle certain de propagation de la dévotion, par le biais de la fixation du pèlerinage autour de l'image de la statue votive de l'autel de Notre-Dame de bon conseil, et de l'élaboration de cette image en *Souvenir de Notre-Dame de Fourvière*.

¹⁰⁵Archives de l'Hôtel-de-Ville, Actes consulaires, Registre de l'année 1643, p. 42 bis.

¹⁰⁶Jean Chelini, Henry Branthomme, *Les Chemins de Dieu, Histoire des pèlerinages chrétiens des origines à nos jours*, p. 300

Dans la deuxième moitié du XIXe siècle, le pèlerinage prend de l'ampleur et Fourvière perd son caractère local : « Vers 1852, les comptes du péage de Pauline Jaricot montrent que près d'un millier de personnes emprunte chaque jour le chemin, au prix de 5 centimes. L'afflux redouble chaque samedi et, naturellement, à l'occasion des fêtes »¹⁰⁷

Le couronnement de la Vierge en 1900 consacre Notre-Dame de Fourvière comme un sanctuaire marial important.¹⁰⁸ Mais, contrairement à la plupart des couronnements alors effectués, qui ont pour objet des statues « anciennes, petites, mobiles »¹⁰⁹, c'est la Vierge du nouvel autel¹¹⁰ qui est couronnée, la Vierge noire est seulement amenée en procession, comme témoin de la cérémonie, en un passage de l'ancienne chapelle à la nouvelle église.

¹⁰⁷Élisabeth Hardouin-Fugier, *op. cit.*, p. 31

¹⁰⁸Claude Langlois, 1997/*op.cit.*, p. 298

¹⁰⁹Claude Langlois, *op. cit.*, p. 298

¹¹⁰Christian Sorrel, « Couronnements des Vierges de pèlerinage et mobilisation militante en France à l'heure de la Séparation », dans *Foules catholiques et régulation romaine : les couronnements des vierges de pèlerinage à l'époque contemporaine (XIXe et Xxe siècles)*, p. 168

MORPHOLOGIE DE L'IMAGE PIEUSE

L'analyse des images de piété s'appuie directement sur l'étude de l'image dans sa matérialité, qui conditionne les pratiques de ses possesseurs, et donc sa place dans le champ des mentalités. Partant, nous nous attacherons à déterminer une méthode d'enquête, qui prenne en compte les techniques de production de l'image pieuse, les marques d'utilisation patentes ou latentes, en définissant au préalable le corpus étudié et le statut de l'image pieuse dans la constitution de ce corpus.

ÉLÉMENTS MÉTHODOLOGIQUES

Étudier une collection

La constitution du corpus d'étude apparaît comme le premier problème méthodologique. Comme nous l'avons vu, l'imagerie populaire et l'imagerie dévote ne jouissent pas d'une réputation des plus avantageuses, et si la production est considérable, la conservation de ces images tient de l'aléatoire. Une des principales raisons étant le caractère fragile et bon marché du support, l'estampe lithographique, ce que Twyman explique ainsi :

Lithography also suffered from the baggage it carried from its early days as a cheap and inferior method of printing. For some customers it was simply not proper printing. It lacked the physicality of other methods.¹¹¹

De fait, l'image pieuse emprunte à l'*ephemera* certaines de ces caractéristiques typologiques : elle n'est pas reliée, elle tient en une seule page ; elle est diffusée hors des circuits commerciaux du livre. Nonobstant, l'image pieuse, par le respect attaché aux choses de la religion, est plus volontiers conservée que l'estampe profane, comme le souligne Magnien :

La production régionale (...) fut considérable. Ceci est prouvé par le grand nombre des lithographies conservées. La plupart sont religieuses ou à tendance édifiante et leur caractère semble les avoir protégées. En effet, par respect

¹¹¹Michael Twyman, *Breaking the mould*, p. 171, « La lithographie a également pâti de la mauvaise réputation qu'elle gardait de ses premières années, qui faisait d'elle un procédé bon marché et médiocre. Pour certains clients, ce n'était tout simplement pas un vrai tirage, il lui manquait l'aspect physique des autres procédés. »

*pour le sujet, on ne déchirait pas une image pieuse ; on ne la laissait pas davantage détériorer par les enfants, tandis que la pruderie lyonnaise faisait probablement supprimer, en notre ville mystique, beaucoup de fades lithographies galantes ou légères.*¹¹²

D'autre part, l'imagerie dévote est diffusée dans des circuits commerciaux : elle est une marchandise, qui doit trouver ses clients, dans les maisons d'édition d'estampes de la Guillotière, sur les étals des camelots ou dans les hottes des colporteurs, elle est versée au dépôt légal et nécessite une autorisation pour être vendue – tout du moins telles sont les obligations qu'elle devrait respecter-, tandis que l'*ephemera* est distribué hors de tout circuit commercial, et appartient donc à la littérature grise. Mais, tout comme l'*ephemera*, l'imagerie dévote de la Guillotière « (échappe longtemps) à toute inventorisat[i]on du fait de son caractère éphémère, de sa courte période d'exploitation – moins d'un siècle – et de son mode de diffusion hors des circuits du livre, notamment par le colportage.¹¹³ »

Elle souffre d'une indifférence certaine des collectionneurs, des historiens et des bibliothécaires pendant la période, et ne suscite leur intérêt qu'au XXe siècle, lors même qu'elle se raréfie ; paradoxe souligné par Twyman : « the doubtful privilege of being appreciated only when it faces extinction ».¹¹⁴ S'opère alors un changement de statut : d'objet de dévotion, l'image devient objet de collection, objet esthétique. Cet intérêt pour les images de piété s'enracine dans les travaux précurseurs de l'abbé Marolles, qui constitue, au XVIIe siècle, des albums qui recueillent plus de 123 000 estampes et dont il fait le catalogue ; ou ceux de Champfleury, qui écrit une *Histoire de l'Imagerie populaire*, publiée chez Édouard Dentu en 1869, ouvrage fondateur qui s'inscrit dans le mouvement des études folkloriques.

Du fait de la conservation aléatoire de l'imagerie de piété, de l'irrégularité de ses versements au dépôt légal, de son intérêt esthétique, c'est surtout dans les collections que nous trouvons un corpus conséquent. Or, toute collection est une construction, un assemblage stratifié, aléatoire et dirigé, qui ne peut guère prétendre refléter fidèlement l'ensemble des images effectivement en circulation sur la période. Dans l'introduction de sa thèse, Jean Pirotte souligne ce problème méthodologique majeur :

¹¹²Gabriel Magnien, *op. cit.*, p. 3

¹¹³Jean-Paul Laroche, *op. cit.*, p. 9-10

¹¹⁴Michael Twyman, *op. cit.* p. 3 : « Le privilège ambigu de n'être reconnu que lorsqu'on est en passe de disparaître »

Ces [grandes collections déjà rassemblées] ne donnent qu'une image très imparfaite de la répartition géographique des images et elles risquent de refléter plus les préoccupations et les goûts des collectionneurs que ceux des populations.¹¹⁵

Alors que Jean Pirotte mène une grande enquête dans l'espace du Namurois, qui couvre une large période (1840 – 1965), en recueillant plusieurs milliers d'images et en les sélectionnant suivant des critères rigoureux, force est de constater que nous n'avons guère les moyens de reproduire semblable enquête. Dès lors, nous avons choisi de nous appuyer sur la collection d'images éditées à la Guillotière rassemblée par Michel Chomarat, en nous interdisant toute considération quantitative, et en analysant les images sous l'angle spécifique du rapport à la dévotion à Notre-Dame de Fourvière afin de pallier l'aspect nécessairement fragmentaire de la collection.

Ces estampes se situent donc au sein du fonds Michel Chomarat, que le collectionneur a déposé le 17 février 1992 à la Bibliothèque Municipale de Lyon. Ce fonds gigantesque – il comporte plus de 15 000 documents iconographiques – se déploie autour de quelque thèmes principaux comme la franc-maçonnerie et l'ésotérisme, les luttes homosexuelles, l'histoire de Lyon.

Au sujet du volet de sa collection consacré à l'imagerie de la Guillotière, voici ce qu'il écrit :

Au début, j'ai commencé à réunir les images de la Guillotière pour leur intérêt esthétique voir leur aspect "kitch"(...). Mais quelques estampes ne constituent pas pour autant une collection. Puis, peu à peu, l'ensemble devient significatif, un concept se fait jour, on se trouve à la tête d'un ensemble qui fait sens.¹¹⁶

L'imagerie de la Guillotière constitue en effet un volet à par entière de la collection Chomarat, qui a sa propre cohérence et suit sa propre logique, d'autant plus qu'elle a fait l'objet de deux expositions, la première en 1998, à la BML de la Part-Dieu, intitulée *Si tu es sage, tu auras une image*¹¹⁷, la seconde en 2011 au musée de l'imprimerie : *Au bonheur des images. Estampes populaires à la Guillotière au XIXe siècle*¹¹⁸.

Notre corpus provenant d'une collection, étant donc le résultat de choix et de hasards, il nous faut prendre des précautions quant aux déductions abusives qui chercheraient à statuer sur l'imagerie de la Guillotière en générale à partir d'observations

¹¹⁵Jean Pirotte, *op. cit.*, p. XIX

¹¹⁶Communiqué de presse de l'exposition « Au bonheur des images » au musée de l'imprimerie

¹¹⁷Dossier de l'exposition *Si tu es sage, tu auras une image*, à la BML

¹¹⁸Communiqué de presse de l'exposition « Au bonheur des images » au musée de l'imprimerie

faites sur un corpus restreint, dont la représentativité est difficilement estimable. Les études quantitatives que nous serions amené à faire ne sauraient porter sur autre chose que le corpus.

Ce corpus, soit les images de Fourvière, date des années 1820 à 1897, compte 85 estampes, dont de nombreux doublons, c'est à dire des exemplaires différents provenant d'une même pierre lithographique, et de nombreuses copies (estampes similaires mais non issues d'une même pierre lithographique), ce qui nous donne des informations précieuses sur la constitution de modèles et leur reconfiguration au cours de la période.

Datation

Si les dates de création, d'édition, d'impression et d'utilisation des estampes sont essentielles à une étude historique de corpus, le chercheur est confronté ici à une difficulté de taille. Non seulement les dates d'édition et d'impression ne sont jamais indiquées sur les estampes, mais si elles l'étaient, il serait vain de s'appuyer dessus outre-mesure, puisque nous savons que les modèles sont sujets à copie, recomposition, report, réimpression, ce qui s'explique à la fois par une logique commerciale de moindre coût, par l'inertie que favorise le procédé lithographique, par la pérennité des thèmes et de leur représentation. Les durées d'utilisation sont également assez longues, il est impossible de les déterminer, quand bien même les images portent des indications précises relatives à leur utilisation (date de pèlerinage, d'envoi de l'image à un proche, etc...), d'autant plus que la période d'utilisation ne correspond que partiellement à la date de production : rien n'indique une vente immédiatement successive à l'impression, les traités techniques de lithographie suggèrent au contraire la plus grande production possible à partir d'une pierre lithographique, puis la conservation de cette production et son écoulement progressif¹¹⁹

La datation que nous pourrions proposer pour chaque estampe est donc nécessairement approximative, et relative à sa date de production, et non d'utilisation. Elle s'appuie sur deux champs d'informations complémentaires, les

¹¹⁹Henri Bouchot, *op. cit.*, p. 288

éléments de datation picturaux (relatifs au contenu de l'image), et les éléments de datation appartenant au paratexte éditorial.

L'image tend à accompagner, à documenter les évolutions de la physionomie de la chapelle, et plus largement du coteau de Fourvière, ainsi que les événements qui y sont relatifs, son adéquation à la réalité perçue, son actualité étant un argument de vente essentiel. Les images se rangent alors dans l'échelle chronologique des événements auxquels elles sont postérieures, ces événements étant principalement :

8 décembre 1852 inauguration de la statue dorée de Fabisch

automne 1858 l'observatoire Pollet est abaissé

16 juin 1896 inauguration de la nouvelle église

Certaines estampes¹²⁰ ont la particularité de porter des traces fantômes de l'observatoire Pollet, la pierre lithographique ayant été grattée après qu'il a été abaissé. Ces estampes sont donc postérieures ou contemporaines de l'automne 1858, mais elles sont issues de pierres lithographiques qui en ont été imprimées antérieurement.

Les indications méta-iconiques qui appartiennent au paratexte éditorial permettent de dater bien plus finement les estampes, en s'appuyant sur les raisons sociales et les adresses des maisons d'édition d'estampes, sur les noms et les adresses des imprimeurs-lithographes, travail de fond entrepris par Jean-Paul Laroche :

Il devient possible maintenant en examinant les raisons sociales, les veuves, les coéditions (Saint-Gaudens, Wissembourg, Paris,...), les adresses qui varient au cours du siècle et la collaboration des imprimeurs lithographes locaux ou nationaux, de dater de façon plus précise ces « ephemera ». Les quelques inventaires après décès – véritables zooms panoramiques des appartements et des ateliers – et les contrats de mariage retrouvés évoquent de manière émouvante le cadre de vie de ces éditeurs du XIXe siècle.

*Malheureusement l'absence d'archives familiales ou commerciales – du fait de la déliquescence des fratries, et du désintérêt progressif de la clientèle vis-à-vis de cette production – ne permet pas pour l'instant d'affiner cette recherche.*¹²¹

Analyse

La question de l'analyse de l'image de piété est liée à ce que Twyman appelle « the inadequacy of the intellectual apparatus we have for describing them. »¹²²: les outils

¹²⁰Cf Illustrations n° 2 et 21

¹²¹ Jean-Paul Laroche, *op. cit.*, p. 187

¹²²Michael Twyman, *op. cit.*, p. 174

d'analyse à notre disposition proviennent soit de l'histoire du livre, soit de l'histoire de l'art, et ne peuvent donc être suffisamment performants pour décrire et analyser l'objet image de piété. À ce problème de méthodologie initial, Jean Pirotte répond par la construction d'une grille de lecture qui emprunte aux deux domaines, mais se constitue de manière autonome, en s'appuyant sur les démonstrations linguistiques et sémiotiques de Barthes, de Jakobson. L'image est considérée comme un objet fondamentalement polysémique, dont l'organisation des éléments de signification (signifiants) permettent d'aiguiller le spectateur vers une signification (le signifié), il s'agit donc de repérer, d'isoler chacun des signifiants, puis de l'analyser et tant que tel et en le mettant en relation avec les autres signifiants.

L'image se lit dès lors sur trois niveaux, celui de la dénotation (« un élément invariant et non-subjectif de signification »)¹²³, celui de la connotation (« significations culturelles et subjectives, qui varient en fonction du lieu et du temps »)¹²⁴, et un niveau technique, qui a pour objet la matérialité de l'image.

Les signifiants, les codes étudiés sont multiples : éléments morphologiques de l'image qui conditionne son usage, utilisation de l'espace de la feuille par les différents éléments, figures d'adjonction, de suppression, de substitution, de permutation d'éléments, rôle des couleurs dans la mise en avant de ces éléments....

Dans le cadre de notre travail, nous avons mis l'accent sur le critère d'altérité et d'identité, afin de repérer, constituer et analyser des figures-types, des modèles et leurs variations. Il s'agit donc d'une analyse qui part de l'image, mais cherche à la mettre en relation avec les autres images, à faire système.

¹²³Jean Pirotte, *op. cit.*, p. XXXVII

¹²⁴Jean Pirotte, *idem*

TECHNIQUES DE PRODUCTION

Pourquoi parler de la matérialité de l'image ? Il faut partir de l'idée selon laquelle la matérialité de l'image conditionne son contenu sémantique, et sa réception.

En effet, l'image se donne avant tout comme objet sensible, d'autant plus qu'elle est construite en tant que tel : tout flatte l'oeil, le verso invite à retourner l'image, le collage à soulever le volet, etc

*La conscience populaire a pu donc facilement oublier que cette image populaire est avant tout fait de papier, d'encre et de couleurs, qui constitua la première méthode de communication de masse, par l'image, de nos sociétés occidentales.*¹²⁵

La révolution lithographique

L'histoire de l'image dévote est intrinsèquement liée avec celle de la lithographie, le procédé de production le plus utilisé dans la période, qui induit un changement paradigmatique dans le monde de l'imprimé, de l'image.

Ce procédé, qui est mis au point en 1796 par Alois Senefelder, comporte trois temps : la préparation de la pierre lithographique, par polissage puis par grainage avec du sablon ; le dessin, puis le tirage. Le dessin sur la pierre se fait avec un crayon gras ; la pierre est plongée dans un bain, étant poreuse, elle retient de l'eau sauf aux endroits dessinés. Finalement, on applique l'encre, qui ne se fixe qu'à ces endroits. Henri Bouchot résume cette étape en deux propositions :

1° Produire sur une pierre convenablement polie une tache grasse fixée par l'eau acidulée et susceptible de retenir un encrage gras ;

*2° Ménager par des lavages et garder de l'encrage les parties de la pierre inutilisées et qui ne doivent rien produire au tirage.*¹²⁶

Un changement paradigmatique

La lithographie s'implante en France à la fin du premier Empire, son usage se répand tout au long du siècle, jusqu'à rivaliser avec l'imprimerie dans la deuxième moitié du XIXe siècle¹²⁷, et n'est détrônée que par le développement des procédés photographiques.

¹²⁵Christophe Beauducel, *op. cit.*, p. 129

¹²⁶Henri Bouchot, *op. cit.*, p. 249

¹²⁷Michael Twyman, *op. cit.*, p. 92

Son succès tient non seulement à l'accroissement spectaculaire du nombre de tirages réalisables avec une même pierre, mais aussi – et surtout - aux possibilités techniques qu'elle ouvre : tandis que la gravure sur bois, ou sur cuivre, était si délicate qu'elle nécessitait l'intervention d'un graveur, l'étape du dessin sur la pierre ne diffère pas fondamentalement du dessin sur papier, la correction est simple, le crayon facilement maniable, si bien qu'elle est accessible aux dessinateurs sans l'intermédiaire du graveur. Une pierre dessinée est réutilisable, il suffit de la gratter pour pouvoir dessiner à nouveau dessus.¹²⁸

Des procédés de transfert, d'agrandissement, permettent de dupliquer une image d'une pierre à l'autre, de changer de format, de recomposer l'image à l'envie. La lithographie permet la figuration de caractères non romains : elle a donc été très utilisée dans l'édition des manuels d'égyptologie.

Finalement, la lithographie permet de mêler dessin et mots, écrit et image, au sein d'un même espace : « lithography made it possible for words, pictures, and other graphic marks to be produced together using precisely the same technology. »¹²⁹ Ainsi, l'écrit est facilement incorporé à l'image.

Ornementation de l'image

Une fois l'estampe lithographique imprimée et découpée, elle est soit vendue en l'état, soit, le plus souvent, ornée de telle sorte qu'elle est vendue plus cher. Deux remarques : l'image dévote telle qu'elle est représentée aujourd'hui dans la mémoire commune est celle qui est la plus ornée, la plus colorée. C'est en effet celle qui retient le plus l'attention, qui flatte le plus l'oeil. D'autre part, l'ornementation ou non de l'image crée une échelle de valeurs de l'image de piété : la plus chère, la plus belle, celle qui sera la plus recherchée ensuite par les collectionneurs sera celle qui est imprimée sur le plus beau papier, qui a des dentelles et des filets dorés, l'image à systèmes... Si bien que les maisons d'édition sont amenées à vendre des estampes « de luxe », imprimées sur du papier de Chine, à côté d'estampes bien plus modestes.

L'ornementation de l'image pieuse procède tout d'abord de la mise en couleurs, tâche dont Magnien donne l'aperçu suivant :

¹²⁸Cf Illustrations n°2 et 21

¹²⁹Michael Twyman, *op. cit.*, p. 8 : « La lithographie a permis d'imprimer simultanément des mots, des images, et d'autres éléments graphiques, en utilisant exactement la même technologie. »

*Les apprentis coloristes travaillaient à l'atelier ou, aux pièces, à domicile, presque toujours hébergés par un compatriote ami ou un parent. Leur tâche exigeait la grande lumière du jour. On leur demandait uniquement, semble-t-il, l'observation de quelques règles très simples. Ils devaient respecter les valeurs de la pièce, c'est-à-dire laisser au sujet son équilibre de clairs et de sombres. Pour cette raison, les parties claires étaient, la plupart du temps, à peine teintées d'aquarelle. Les tons légers, ceux des robes par exemple, s'atténuaient encore au contact de l'air et surtout à l'exposition du soleil. Il fallait donc, en effectuant le coloriage, prévoir des transformations dans l'intensité des couleurs. Celles-ci sont généralement rehaussées de touches brillantes de gomme arabique qui donnent à certains coloris plus de profondeur.*¹³⁰

Dans notre corpus, la plupart des estampes sont coloriées et rehaussées à la gomme arabique, il s'agit donc d'une étape essentielle de la fabrication de l'image. Notons que cette étape était réalisée par les ouvriers de la maison d'édition, et non par ceux de la maison d'impression.

Après la mise en couleur, certaines images, les plus luxueuses, reçoivent un filet doré qui encadre le dessin. Les marges de la plupart des images sont découpées mécaniquement de manière à imiter un cadre de dentelle, ce qui est un héritage des canivets, ces images pieuses que les religieuses perforaient avec des outils pointus (canifs), procédé particulièrement long et minutieux. Les dentelles se répandent surtout après 1840, et ne concernent que les petits formats, 44 estampes du corpus en portent. Elles participent de la rhétorique visuelle mise en œuvre pour faire de la petite image de piété un bel objet.

Les images à système s'inscrivent dans la même dynamique, en y ajoutant un discours de la surprise, du trésor, puisqu'il faut soulever un volet, généralement une chromolithographie gaufrée représentant des fleurs, pour découvrir en dessous l'image pieuse¹³¹.

La chromolithographie, qui se répand après 1870, est minoritaire dans le corpus, elle ne concerne en effet qu'une estampe¹³² en dehors des volets d'images à systèmes. Cela s'explique par l'antériorité de la majeure partie du corpus, mais aussi par la transition de la lithographie à la photo-carte, qui ne laisse pas de place à la chromolithographie.

¹³⁰Gabriel Magnien, *op. cit.*, p. 5

¹³¹ Cf Illustrations n°3 à 5

¹³²n°58, *Jls m'ont établi gardienne de leur ville. Sanctuaire de Notre-Dame de Fourvière. Lyon.* - Lyon, Gadola, [ca. 1897] Chomarat Est. 14787

Photographie

La photographie se répand à la fin de la période, remplaçant peut à peu la lithographie dans les différents domaines où elle s'était imposée. Dans l'imagerie dévote, il s'agit tout d'abord d'avoir les mêmes effets que la lithographie, à moindre coût, avec une reproductibilité infinie. La photo-carte est donc tout d'abord une photographie d'image, la photographie étant alors un simple procédé de reproduction. Assez rapidement se développe un langage iconographique spécifique, qui joue sur le cadrage, l'angle de la prise de vue, ..., comme autant de manières de mettre en scène l'objet représenté. Le format reste le même (petit format), mais l'image se fait plus sobre, dans des tons de gris. Les dentelles mécaniques disparaissent, à cause de la rigidité et de l'épaisseur du carton sur lequel est collée la photo, mais l'absence d'ornementation par ailleurs montre un changement de sensibilité.

Le corpus compte 6 exemplaires de photo-carte, datant des années 1870 à 1896.

UTILISATION DES IMAGES

Certaines images pieuses sont destinées à être « exposées » au mur et à être le plus souvent encadrées (...) D'autres, au contraire, sont des images « autonomes », prix d'école ou, le plus souvent, cadeaux ou témoignages offerts aux enfants à l'occasion de certaines cérémonies religieuses comme les baptêmes ou les communions. Elles peuvent aussi être « insérées » dans des livres d'heures ou des missels.¹³³

Petit et grand format

En examinant le corpus, il apparaît que non seulement le format des estampes est sujet à de fortes variations - les estampes mesurent en effet de 4,8 par 7,8 cm¹³⁴ à 42,7 par 56,9 cm¹³⁵ -, mais qu'il est de deux types : le grand et le petit format. Il est malaisé de fixer une taille limite comme critère absolu de distinction des deux formats, puisque les images s'échelonnent dans un continuum de taille de la plus petite à la plus grande, sans hiatus. À titre d'indication, les petits formats tendent à avoir la taille d'une carte à jouer (7 x 11 cm) tandis que les grands formats mesurent plutôt 17 x 22 cm.

Cette dichotomie de format induit des utilisations différenciées, que Paul Saintyves met en évidence :

Dans la plupart des pèlerinages on rencontre des marchands de souvenirs et l'on peut y approvisionner d'images représentant le saint ou le sanctuaire. Certaines de ces images, de toutes petites dimensions, peuvent être mises dans un livre de piété ; et d'autres, d'un format plus grand, sont destinées à l'ornement et à la protection de la maison.¹³⁶

Il y a, d'une part, l'image à encadrer, l'image parisienne, selon l'expression de R. Castaing,¹³⁷ dont un des principaux buts est de décorer les murs de l'habitat.¹³⁸ Elle est donc très souvent encadrée, et 14 estampes du corpus sont conservées dans cet état.

¹³³ Jorge de Sousa, *La Mémoire Lithographique, 200 ans d'image*, Paris, Art et Métiers du Livre Éditions, 1998

¹³⁴ n°13, *Notre Dame de Fourvière Priez-Pour-Nous*. - à Lyon ; Bernasconi, [ca. 1858] Chomarat Est. 18301

¹³⁵ n°41, *Souvenir du Pèlerinage à Notre Dame de Fourvière*. - Lyon ; Bernasconi, Imp. Lanoue, [1864] Chomarat Est. 10961

¹³⁶ Paul Saintyves, « L'Imagerie religieuse ou les Images de sainteté », *Revue de folklore français*, 1930, 1^{ère} année, n°s 5-6, p 214 ; cité par Pierre Lessard, *Les Petites images dévotes, leur utilisation traditionnelle au Québec*, p. 17

¹³⁷ Cité par Dominique Lerch, *op. cit.*, p. 197

¹³⁸ E.H. Gombrich, *op. cit.*

D'après Twyman, l'image à encadrer était avant tout religieuse : « Publishers of religious prints were probably the largest suppliers of lithographs designed to be framed and hung on walls. »¹³⁹ À titre documentaire, nous pouvons exploiter les photos de la chambre du curé d'Ars qui est restée en l'état¹⁴⁰, où l'on voit les estampes pieuses encadrées au dessus du buffet, à côté du lit. L'image encadrée se trouve aussi dans les églises mais la plupart a été détruite dans le mouvement de purification des années 1960¹⁴¹ L'image encadrée par essence, se fond dans le décor, investit l'espace intime et familial, elle est donc à même de façonner les représentations.

La petite image n'est jamais encadrée, elle se glisse dans les missels ou dans les boîtes à images, autrefois elle se cousait dans les vêtements. Puisqu'elle n'est pas encadrée, son verso est le plus souvent exploité : prière, seconde image, annotation manuscrite, ou – plus tardivement – adresse de l'éditeur. Elle se prête aux manipulations de son possesseur, en objet tri-dimensionnel – par opposition à l'image à encadrer – et occupe donc un tout autre espace. Notons que la petite image tend à éclipser l'image à encadrer à la fin de la période, ce que Jean Pirotte explique par une hausse de la piété individualiste.¹⁴²

Inclure les grands formats dans le corpus ne tient pas de l'évidence, bien au contraire, puisque c'est le petit format qui correspond aux canons de l'image dévote. Sur quoi repose le choix d'inclure les grands formats dans le corpus ? Sur la similitude entre les deux types d'image dans leurs circuits de diffusion, leurs techniques de fabrication, leur rôle de propagation de la foi, dans la standardisation des pratiques et des représentations qu'elles opèrent, enfin. De là, une parenté dans la gestion de l'espace iconique, comme dans les sujets représentés, dans le rapport image/pèlerinage, et la construction du souvenir.

¹³⁹Michael Twyman, *op. cit.*, p. 124, « Les éditeurs d'images pieuses étaient probablement les plus importants producteurs de lithographies destinées à être encadrées et accrochées aux murs. »

¹⁴⁰Jean-Paul Laroche, *op. cit.*, p. 277

¹⁴¹Dario Gamboni, « De « Saint-Sulpice » à l'« art sacré », Qualification et disqualification dans le procès de modernisation de l'art d'église en France (1890-1960) », p. 258

¹⁴²Jean Pirotte, *op. cit.*, p. 14

Les prières : un appel à la dévotion

Les prières sont des éléments récurrents, il y en a 43 dans le corpus, soit 50,6%. De même que les dentelles mécaniques, elles appartiennent à la représentation habituelle de l'image dévote, et en forment la substance :

L'image de dévotion, telle que nous l'avons aperçue comme support de la prière individuelle, confiante et secrète, est prière aussi bien par son illustration que par son texte : celui-ci peut varier d'une simple et courte légende jusqu'à une rédaction plus longue qui a même parfois valeur de prière indépendamment de la gravure.¹⁴³

C'est que l'image pieuse est une prière *per se*, un geste posé envers la divinité, le texte de la prière fait écho, répond à l'image de la prière, ici image de la statue de la Vierge, ou de son sanctuaire ; la prière ne fait que renforcer la fonction orante de l'image.

Par son utilisation de la première personne et de l'adresse, elle induit le geste de la prière chez son possesseur : l'image « invite le destinataire à se transformer en utilisateur ».¹⁴⁴ À noter que ce geste n'est pas essentiel, l'image ne requiert pas d'actualisation intentionnelle de son possesseur pour agir, de même que ces prières contre les incendies, la foudre, ou d'autres catastrophes, qu'il suffit de posséder pour se protéger de ces maux.

Les prières sont peu ou prou similaires¹⁴⁵, c'est donc un élément de continuité entre les différentes estampes, puisque des éditeurs différents impriment au verso les mêmes prières, à quelques variantes près. Elles ne concernent, de toute évidence, que les petits formats et non les grands, qui sont destinés à être accrochés au mur, et donc dont le verso n'est pas visible.

À la fin de la période, les prières tendent à disparaître, le verso des photo-cartes est dorénavant occupé par l'adresse et le nom de la maison d'édition¹⁴⁶. On peut y lire une évolution dans la manipulation de l'objet, le verso perd de son importance, sa lecture devient accessoire. Cette tendance va de pair avec la création de Fourvière comme lieu touristique.

¹⁴³Paul Toinet, « Philosophie de la petite imagerie dévote », *Le Vieux Papier*, janvier 1967, t. XXV, fasc. 220, p. 25-26, cité par Pierre Lessard, *op. cit.*, p. 20

¹⁴⁴Jean Pirotte, *op. cit.*, p. XIV

¹⁴⁵Cf Figure n°2 en annexe

¹⁴⁶Cf Illustrations n° 13 et 14

Marques de possession

Les marques de possession renvoient directement à la matérialité de l'objet, qui se fait témoin des manipulations du possesseur, mais aussi moyen de communication, à l'instar de la carte postale, et véhicule affectif, ce qui fait de la petite image un palimpseste, un produit composite où sont perceptibles les traces de ses manipulations successives.

Ces traces sont ici surtout manuscrites, localisées exclusivement au verso des estampes, et se rangent en trois catégories : les annotations adressées à soi-même, celles qui font de l'image un support de communication, et les traces d'appartenance à une collection.

Nous trouvons dans le corpus deux mentions manuscrites dont le récepteur semble être la même personne que l'émetteur :

*Lyon le 25 août 1880*¹⁴⁷

et

*Cette statue,¹⁴⁸ érigée avec le produit d'une quête, fut inaugurée le 8 X^{bre} 1851. Sa hauteur est de 5.^m 60.^c. On lit à sa base cette inscription Beneficiorum. memo. "civitas oere. Lugdunenum, 1852"*¹⁴⁹

Les deux annotations font référence au pèlerinage, la première par la mention de la date, qui la marque donc comme importante et mémorable, la deuxième par la description de la statue.

Il y a trois images qui portent des marques de communication :

*A ma bonne mère. Souvenir de Lyon. 1870. Jean*¹⁵⁰

*Souvenir de grand-mère*¹⁵¹

et *Offert à Mme Morel par Mme Cenure de Lyon*¹⁵²

... ce qui fait de l'image un souvenir affectif et un mode de sociabilité..

¹⁴⁷n°21, *N.D. De Fourvière*, Lyon ; Bernasconi [ca 1860], Chomarat Est. 14877

¹⁴⁸Il s'agit de la statue de Fabisch érigée en 1852 sur le clocher de Notre-Dame de Fourvière

¹⁴⁹n°47, *N D de Fourviere Gardienne de Lyon. Souvenir du Pelerinage de Notre Dame de Fourviere*. - Lyon ; Bernasconi, [ca. 1872], Chomarat Est. 14840

¹⁵⁰n°79, *Souvenir du Pèlerinage à Notre-Dame-de-Fourvières*. - Lyon, ; Bernasconi, [ca. 1870], Chomarat Est. 18337

¹⁵¹n°13, *Notre Dame de Fourviere Priez-Pour-Nous*. - a Lyon ; Bernasconi, [ca. 1858], Chomarat Est. 18301

¹⁵²n°54, *Souvenir du Pèlerinage a N. D. de Fourvière. Vue de la nouvelle Eglise. N. D. de Fourvière Gardienne de la ville de Lyon*. - Lyon ; Bernasconi, V^{re} Neveu, [ca. 1896], Chomarat Est. 14795

Le troisième type de marques, les tampons, numéros qui inscrivent ces images dans une collection, concerne a priori l'ensemble du corpus, puisque les images portent un tampon, parfois une annotation manuscrite, indiquant leur appartenance à la collection de M. Chomarat. Plus loin, certaines images portent la marque de leur passage dans la collection de Gérard Corneloup,¹⁵³ de Gabriel Magnien.¹⁵⁴

Il n'en demeure pas moins que ces marques sont minoritaires dans le corpus, et nous n'avons pas d'indication quant à l'origine exacte de ces images : les placer dans un missel, dans une boîte, ou dans un tiroir est un geste très significatif quant au statut qui leur est conféré. La conservation de l'image se fait ici au détriment de la conservation des marques de son utilisation.

Les marques de possession sont significatives : tout d'abord, le possesseur de l'image, celui qui s'en fait utilisateur, n'est pas seulement le récepteur du message iconique porté par l'image. Il façonne l'image selon ses cadres de pensée, il se l'approprie.

L'estampe étant un objet commercial, le possesseur est client, et la production doit refléter ses goûts, ses attentes (son horizon d'attente) pour être rentable, en même temps qu'elle façonne ces goûts et attentes.

¹⁵³n° 55, Chomarat Est. 14816

¹⁵⁴n°62, Chomarat Est. 14870

SIGNIFICATIONS DE L'IMAGE

L'image, medium privilégié du prosélytisme, emploie toutes ses armes dans une visée persuasive, elle se construit en stéréotype, dont l'évolution nous apporte des informations précieuses quant aux modèles, qu'elle véhicule, et à la place du sanctuaire dans l'horizon d'attente du spectateur.

UN SYSTÈME RHÉTORIQUE PERSUASIF

Médiateté, immédiateté de l'image

Chercher à analyser les images du corpus pose la question théorique de la lecture de l'image de piété que fait le spectateur. En effet, si l'image de piété a connu une telle fortune, c'est en grande part grâce aux propriétés d'instantanéité de l'image : elle ne se laisse pas lire par le spectateur, mais surgit à sa vue, va au-devant de son esprit. En tant que discours non linguistique, elle semble pourfendre et dépasser les codes habituels de communication, pour toucher directement son spectateur ; passant du sensible à l'émotionnel, elle joue sur les affects, elle « émeut. Elle fait « penser », elle pénètre là où les mots n'atteignent pas ; elle entre en consonance avec les vibrations de l'âme qui normalement nous échappent. ».¹⁵⁵ Helene Joffe, en s'appuyant sur Boholm,¹⁵⁶ analyse ce rapport privilégié, singulier de l'image avec le domaine de l'affectif ainsi : « Les images sont instantanément absorbées sans aucune médiation car les spectateurs ne sont généralement pas appelés à les analyser ou à les déconstruire comme c'est le cas quand il s'agit d'un message verbal. »¹⁵⁷ Mais, en tant que discours, non-linguistique, l'image ne s'adresse pas seulement à la sensibilité, elle porte un message dont la cohérence, l'organisation fonde sa réception. Si, comme l'écrit François Boespflug, « Les images sont comme de l'espace fulgurant (...) l'image a dans ses virtualités de synthétiser, simplifier, standardiser, concentrer. », ¹⁵⁸ l'effet immédiat de l'image est conditionné par la maîtrise *a priori* de codes culturels, il y a donc médiation, inconsciente la plupart du temps, dans la lecture de l'image, qui se compose de trois champs, distingués par Roland Barthes dans « Rhétorique de l'image » : « le

¹⁵⁵Jean Onimus, « L'Imagerie religieuse en notre temps », dans *Civilisation de l'image*, Paris, Fayard, 1960, p. 91-92, cité par Jean Pirotte, *op. cit.*, p. VII

¹⁵⁶A. Boholm, « Visual images and risk messages: commemorating Chernobyl », *Risk, Decision & Policy*, 3(2), 1998, p. 125-143

¹⁵⁷Helene Joffe, « Le pouvoir de l'image : persuasion, émotion et identification », *Diogenes* 1/2007, n°217

¹⁵⁸François Boespflug, *op. cit.*, p. 160

message linguistique, l'image dénotée et l'image connotée », ¹⁵⁹ soit « un message iconique codé et un message iconique non-codé », et il y a concordance entre le temps de réception du *message perceptif* et de celui du *message culturel*.

De plus, le *message perceptif* lui-même ne relève pas tant de l'instantané, puisque la lecture de l'image suit nécessairement un tracé, écrit dans la composition de l'image, dans son éventuelle compartimentation en plusieurs registres, dans ses lignes de force : la lecture est balisée et structurée. Nous distinguerons les images simples et les images composées, celles dont la lecture se fait a priori d'une seule préhension, et celles qui en nécessitent plusieurs. Plus qu'une catégorisation dans l'absolu, cette distinction offre une graduation, qui oppose l'image à plusieurs registres, et plusieurs médaillons, chacun représentant une scène différente et l'image la plus épurée du corpus, la photographie de la statue de Fabisch sur fond blanc ¹⁶⁰. Le « taux de complexité de l'image » ¹⁶¹ est également un outil précieux dans son analyse. Il s'agit d'évaluer le niveau de difficulté de son déchiffrement, en recensant tous les codes culturels auxquels elle fait référence et la différence entre message perceptif et message culturel.

De là, il nous faut non seulement analyser ces codes culturels pour comprendre les images, autant que faire se peut, mais aussi analyser leur structure même, afin de dépasser l'effet d'immédiateté.

Écrit et image

Le rapport entre message linguistique et message iconique, ¹⁶² entre écrit et image est fondamental dans l'analyse de l'image de piété. Comme nous l'avons dit plus haut, le support (la lithographie, puis la photographie) y joue un rôle prépondérant, comme le souligne Twyman :

The most obvious benefit offered by lithography – in addition to its economy – was the ease with which pictures and text could be combined. ¹⁶³

¹⁵⁹Roland Barthes, « Rhétorique de l'image », p. 43

¹⁶⁰Cf Illustration n°22

¹⁶¹Jean Pirotte, *op. cit.*, p. 57

¹⁶²Jean Pirotte, *op. cit.*, p. 56-58

¹⁶³Michael Twyman, *op. cit.*, p. 133, « L'avantage le plus évident qu'offrait la lithographie, en plus de son faible coût, était la facilité avec laquelle on pouvait combiner texte et images. »

L'écrit est donc un composant ordinaire et nécessaire de l'image de piété, qui répond à des interrogations balisées, formant tout autant de jalons, dont nous pouvons dresser une typologie.

*Si l'on excepte les cas, peu fréquents, où le dessin ne s'accompagne d'aucun texte imprimé, l'image pieuse livre son double message, linguistique et iconique. Les textes ou légendes sont imprimés dans la partie supérieure ou inférieure de l'image ou encore sont intégrés dans le dessin. Ces textes, de style concis ou prolixe, sont des titres, des commentaires sur la composition, des paroles prononcées par les personnages figurés, des exhortations au lecteur, des méditations ou des prières.*¹⁶⁴

La légende de l'image principale arrive en tête par le nombre d'occurrence : pas un élément du corpus qui ne s'en trouve pourvu. C'est que la légende est nécessaire à l'image de piété, au souvenir de pèlerinage. Tout d'abord pour l'identifier, puisque il n'y a pas grande différence entre les images de deux statues de la vierge, ou de deux processions devant tel ou tel sanctuaire :

*Sur place, chacun reconnaît l'image dont le pouvoir s'exerce (à la fois par l'adoration qui s'exprime et par l'ornementation) ; mais lorsqu'il s'agit d'images mineures, des reproductions que l'on emporte avec soi, le souci d'identification s'impose d'avantage. C'est la raison pour laquelle on ajoute systématiquement une inscription afin d'assurer cette identification ou bien d'encourager la dévotion qu'atténue nécessairement la distance.*¹⁶⁵

La légende agit donc par authentification, elle fonde de là l'autorité de l'image pieuse en la reliant à la dévotion, c'est un vaisseau chargé du caractère sacré du sanctuaire. Pourtant, en étudiant ces légendes, il apparaît clairement qu'elles ne se contentent pas de remplir leur rôle d'identification du sanctuaire et d'authentification de l'image. Les variations montrent une évolution dans la démarche pèlerine en même temps que la manière dont est identifiée la dévotion à Notre-Dame de Fourvière. : au début de la période, les légendes accompagnent le nom du sanctuaire, Notre-Dame de Fourvière, d'une épithète (« Consolatrice des affligés »¹⁶⁶, « Refuge de la douleur »¹⁶⁷, ce qui permet de caractériser la dévotion, ou bien l'accent est mis sur la matérialité du sanctuaire, et sur la ressemblance de

¹⁶⁴Jean Pirotte, *op. cit.*, p. 56

¹⁶⁵David Freedberg, *op. cit.*, p. 144

¹⁶⁶n°2, *Notre Dame de Fourviers. Consolatrice des Affligés*. à la Guillotière ; lith. Gubian, [ca. 1830], Chomarat Est. 1665 ; n°85, *Notre Dame de Fourviers. Consolatrice des affligés*. - [Lyon], [ca. 1850], Chomarat Est. 3535

¹⁶⁷n°1, *Notre Dame de Fourvières. Refuge de la douleur*. à la Guillotière ; lith. Senocq, [1852], Chomarat Est. 4491

l'image à l'autel de la chapelle : l'image est « dessinée d'après la chapelle », ou « d'après l'autel ». C'est seulement autour de 1850 qu'apparaît le thème du « souvenir du pèlerinage » dans les légendes, qui tend à se transformer en simple « souvenir de Lyon » à la fin de la période.

Les images composées de plusieurs médaillons représentant des miracles, inspirés des ex-voto qui recouvrent les murs de la chapelle, sont elles-aussi accompagnées d'une légende, qui permet d'aiguiller l'interprétation de ces médaillons dans le sens de l'ex-voto¹⁶⁸. On en distingue deux sortes. Tout d'abord, les références à des miracles anonymes, qui reposent sur une généralité, et laissent entendre une protection mariale diffuse et toujours renouvelée que pourrait attendre le spectateur: « elle guérit les malades », « elle rend la vue aux aveugles », « elle remet les boiteux », « elle rend la vie à un enfant », « elle rend l'ouïe à un sourd », « elle guérit un paralytique ». D'autre part, les miracles dont les personnages sont identifiés, illustres (le roi Louis XIII), ou non : Pierre Guerrin sauvé des glaces de la Saône, Mgr Collomb et ses missionnaires sauvés des sauvages de Nouvelle-Calédonie, Mgr D'Amata sauvé d'une tempête en Océanie... Ces médaillons s'inscrivent dans une visée plus large de diffusion de la dévotion par la publicité que lui confèrent les prodiges :

*Là encore l'indétermination est souvent la règle. L'évocation des « innombrables prodiges », des « prodiges et faveurs extraordinaires » ou de la « multiplication des miracles » tient lieu de compte et d'exemple. Leur nombre écrasant car imprécis est d'ailleurs en permanence, et notamment dans les tout premiers ouvrages, présenté comme un défi à la malveillance des ennemis de la religion qui pourraient penser à les mettre en doute. Les prodiges sont en premier lieu personnels, domestiques. Familles réunies, éplorés consolés, souffrances guéries sont les prodiges quotidiens de Notre Dame de Fourvière. Car ce que soulignent invariablement nos témoins, c'est que la chapelle est « l'oratoire de famille » des Lyonnais. Ses miracles se réalisent donc avant tout dans le secret de l'âme, du corps ou du foyer, et dans la banalité du quotidien. Toutes choses qui en appellent au lecteur tout en ne réclamant pas de « preuves » éclatantes. On ne renonce cependant pas au pouvoir de l'exempla. Celui-ci est donné par les illustres. Ce sont leurs prières et leur accomplissement qui sont offerts au lecteur; Plus encore que les papes ou les souverains étrangers, conviés pêle-mêle au festin prodigieux, ce sont les rois de France qui illustrent les grands miracles de Fourvière.*¹⁶⁹

Il nous faut pourtant nuancer notre propos, puisque l'interdiction que fait Mgr de Bonald en 1847 des images qui relatent ces prodiges nous montre des différends entre

¹⁶⁸Bernard Berthod, Élisabeth Hardouin-Fugier, *Les Ex-voto de Fourvière, « do ut des », démarches votives lyonnaises*

¹⁶⁹Pierre-Yves Saunier, *op. cit.*, p. 276-277

l'élite cléricale et les « marchands de croix, de chapelets et d'images » qui « cherchent à accréditer tous ces prétendus prodiges », selon l'évêque.¹⁷⁰ Ici, le tableau des prodiges produit un véritable argument publicitaire, qui joue sur « une particularité du visuel : à savoir, le fait qu'il permet de vérifier l'authenticité de l'histoire racontée »¹⁷¹ ; le visuel accorde une valeur de vérité au discours, et fait autorité. La représentation fonde un horizon d'attente et accrédite ce qui est représenté.

La prière du verso constitue le troisième volet de la typologie scripturale. Écrite à la première personne, elle s'adresse à la Vierge Marie, les variations dans l'adresse comme sont un indice de l'évolution de la piété mariale. Il nous faut tout d'abord remarquer que la prière du verso entretient un rapport plutôt lâche et distant avec la dévotion à Notre-Dame de Fourvière : dans le corpus, deux unités seulement portent des prières qui s'adressent explicitement à Notre-Dame de Fourvière, six portent la prière « O bienheureuse Porte du Ciel... », qui fait référence à la protection mariale dont jouissent Lyon, et la France. Le vocabulaire employé dans les prières provient en grande partie des litanies mariales : « étoile du matin », « refuge des pécheurs », « consolatrice des affligés », « protectrice des chrétiens », « reine du Ciel », « bienheureuse Porte du Ciel ». Dans notre corpus, une seule estampe¹⁷² porte à son verso une prière très répandue, le *Souvenez-vous* (*Memorare* en latin)¹⁷³, dont la diffusion a été encouragée par le prêtre Claude Bernard au XVIIIe siècle. Le regain de popularité de cette prière au XIXe siècle est marqué le 11 décembre 1846 lorsque Pie IX attache une indulgence de 300 jours pour sa récitation quotidienne, un mois durant.

S'il y a bien un primat de l'image, il y a aussi nécessité de l'écrit, qui conditionne la lecture iconique, ce qui met à mal le *topos* qui fait des images des « docteurs des ignorants qui ne savent pas lire »¹⁷⁴.

Accumulation du signifiant, univocité du signifié

¹⁷⁰Valérie Belin, *op. cit.*

¹⁷¹Helene Joffe, *op. cit.*

¹⁷²n°84, *N. D. de Fourvière*. - [Lyon], [ca. 1850], Chomarat Est. 3980

¹⁷³Cf graphique n° 2 en annexe

¹⁷⁴Jacques Marchant, *Hortus Pastorum*, Cologne, 1648, p. 485, cité par Jean Pirotte, « Mise en perspective. Images et vie chrétienne. Quels liens ? Pour quel message ? », dans *Images et diffusion du christianisme. Expressions graphiques en contexte missionnaire, XVIe-XXe siècles*, Jean Pirotte ; Caroline Sappia ; Olivier Servais (dir.), Paris, Éd. Karthala, 2012, 399p., p. 20

Le rôle de l'écrit dans l'image de piété est donc de discriminer les interprétations possibles, d'aiguiller la lecture de l'image, ce qui lui suppose une polysémie fondamentale : l'image est chargée d'une multiplicité potentielle de significations, comme le met en évidence Barthes :

*Toute image est polysémique, elle implique, sous-jacente à ses signifiants, une « chaîne flottante » de signifiés, dont le lecteur peut choisir certaines et ignorer les autres. La polysémie produit une interrogation sur le sens ; or cette interrogation apparaît toujours comme une dysfonction (...). Aussi, se développent dans toute société des techniques diverses destinées à fixer la chaîne flottante des signifiés, de façon à combattre la terreur des signes incertains : le message linguistique est l'une de ces techniques.*¹⁷⁵

Mais l'image de piété doit offrir un contenu stable à la lecture, et en tant que « système globale de communication »,¹⁷⁶ elle déploie l'« arsenal de moyens de séduction esthétiques, rhétoriques et émotionnels développés pour frapper l'esprit et toucher le cœur du fidèle tout en flattant ses goûts ».¹⁷⁷ L'image fait flèche de tout bois, et dirige tous ses éléments (symboles, lignes de force, registres,...) vers une unité de sens et une expressivité accrue. Dès lors, l'esthétique du foisonnement organisé qui caractérise les images de la moitié de la période se lit comme un panégyrique visuel.

¹⁷⁵Roland Barthes, *op. cit.*, p. 44

¹⁷⁶Jean Pirotte, *op. cit.*, p. XXXIX

¹⁷⁷Jean Pirotte, *op. cit.*, p. XXXIX

CONSTANTES ET VARIATIONS

Un modèle : Notre-Dame de Bon Conseil

Au début de la période, l'image de dévotion de Notre-Dame de Fourvière se caractérise par la représentation de la Vierge noire de la chapelle, vénérée par les Lyonnais sous le nom de Notre-Dame de Bon Conseil. Les images se différencient selon l'étroitesse de leur rapport au lieu chapelle, où la statue est placée : selon que l'autel soit représenté dans un certain nombre de ses détails¹⁷⁸, soit que seule la statue de la Vierge soit représentée¹⁷⁹. Tout d'abord, décrivons brièvement cet autel, afin de pouvoir repérer les permutations, adjonctions, suppressions et substitutions d'éléments opérés dans les images du corpus. Cet autel, et le chœur de la chapelle, réalisé en 1740 par Ferdinand Delamonce (1678-1753),¹⁸⁰ de style post-baroque, représente le couronnement de la Vierge à l'enfant par Dieu et les anges : deux anges de part et d'autre encadrent la statue, deux anges au dessus tiennent la couronne, la figure de Dieu le Père se détachant sur une nuée et des rayons dorés domine l'ensemble. Le socle de la statue de la Vierge noire repose sur un groupe de cinq angelots. La Vierge noire, quant à elle, porte dans ses bras l'enfant Jésus, tous deux portent des couronnes. Le vêtement qu'elle porte s'apparente à une robe et un manteau, dont seules sa tête et celle de Jésus sortent. Ce vêtement est toujours représenté de la même façon, à quelques variantes près : les couleurs les plus employées sont le bleu, couleur mariale par excellence, le blanc, qui symbolise la virginité, et le rouge, couleur royale. La robe porte en son milieu l'initiale de la vierge, un « M » majuscule calligraphié, une étoile, qui fait référence à l'épithète mariale « étoile du matin », elle porte une croix à la ceinture. Le manteau est orné d'un ruban noué autour d'un bouquet, à gauche comme à droite. La vierge porte trois coeurs suspendus à son cou, un cœur est suspendu à celui de Jésus, rappelant le culte des sacrés coeurs de Jésus et de Marie, initié par Jean Eudes au XVIIe siècle. Finalement, la tête de la statue se détache sur un fond bleu, où des étoiles alignées en arc de cercle soulignent la statue. Ainsi, le modèle

¹⁷⁸Cf Illustration 19

¹⁷⁹Cf Illustration 15

¹⁸⁰Gérard Corneloup, « Delamonce, Ferdinand », *Dictionnaire historique de la ville de Lyon*, p. 371

de l'image « dessinée d'après la chapelle de Notre-Dame de Fourvière » met l'accent sur le caractère glorieux du couronnement de la Vierge Marie.

Les variations sont susceptibles de toucher tous les éléments iconiques ci-dessus, à l'exception de la statue elle-même, ce qui est révélateur de sa position centrale, de pivot, dans l'image. Nous observons, par exemple, la substitution de la couronne tenue par les anges par une couronne de fleurs roses,¹⁸¹ l'ajout d'un sceptre, tenu par la Vierge Marie¹⁸², et d'un globe terrestre tenu par l'enfant Jésus. Pour ce qui est de la figure de Dieu, nous notons la substitution courante d'une colombe à sa représentation en vieillard de l'autel, que nous pouvons expliquer en nous appuyant sur l'analyse de J. Pirotte :

On a souligné la difficulté de donner de Dieu une représentation graphique. Les images pieuses n'utilisent qu'exceptionnellement la représentation de Dieu comme figuration principale (0,5 fois pour cent images). Par contre, les symboles divins sont plus fréquents dans la figuration secondaire (19,8 unités pour cent images). Dieu le Père n'est que rarement représenté sous les traits majestueux d'un vieillard. Le Saint-Esprit apparaît plus souvent sous la forme d'une colombe. (...) Comme signes de la présence divine, l'imagerie fait appel aux rayons de lumière venant d'en haut, ainsi qu'aux nuages rayonnants de la gloire divine.¹⁸³

Toutes les variations sur le modèle de la chapelle sont internes à ce modèle, et y participent. Elles soulignent l'importance de la construction de l'image en stéréotype, qui conditionne le rayonnement du pèlerinage. Le modèle de la chapelle de Notre-Dame de Bon Conseil s'appuie sur une imagerie de dévotion ancienne, pré-révolutionnaire, de manière analogue à l'ensemble de l'imagerie populaire :

Sur le plan chronologique, l'année 1840 marque un point de départ valable. Jusqu'alors en effet l'imagerie populaire prolonge souvent la tradition des siècles antérieurs. On sortit de leurs cachettes, durant les premières années du XIXe siècle, de vieux bois ou cuivres gravés, que certains fabricants avaient dissimulés durant la Révolution plutôt que de les détruire conformément aux ordres visant à extirper du peuple son goût pour l'imagerie religieuse. Quant aux nouvelles réalisations de cette époque, elles se situent dans la ligne des anciennes. Pour percevoir une évolution notable, il faut attendre que l'industrialisation vienne bouleverser le métier d'imagier. Le choix de l'année 1840 permet de saisir à ce moment l'évolution de l'imagerie, lorsque s'élabore et se fixe tout un langage et peu de temps avant que s'amorce la

¹⁸¹n°6, Chomarat Est. 16041

¹⁸²n°6, Chomarat Est. 16041 ; n°7, Chomarat Est. 18290 ; n°14, Chomarat Est. 18304 ; n°8, Chomarat Est. 18359 ; n°26 Chomarat Est. 14859

¹⁸³Jean Pirotte, *op. cit.*, p. 295

Dans le cas de l'imagerie de Fourvière, nous observons un véritable tournant dans les années 1850, avec une hausse de la production d'images, une progression du pèlerinage de Fourvière, et l'inauguration en 1852 de la statue de l'Immaculée Conception au sommet du nouveau clocher de Notre-Dame Fourvière. Le modèle évolue, la Vierge dorée remplace peu à peu la Vierge noire dans l'imagerie et dans l'imaginaire.

Constitution du souvenir : la Vierge dorée

L'image s'ancre dans l'époque, des personnages anonymes apparaissent dans l'image, autrement que dans les médaillons représentant les prodiges de Notre-Dame de Fourvière, le spectateur en discerne les costumes et les attitudes, ce qui supporte l'identification du spectateur à ces personnages, et le projette devant l'église où se déroule la procession. Avec l'inauguration de la statue, l'accent mis sur les processions, c'est le pèlerinage plus que l'ancienne dévotion locale qui est mis en avant. La statue de Notre-Dame de Bon-Conseil est reléguée dans un coin de l'image, tandis que la statue dorée tend à en occuper le centre. Sont précisées ses dimensions monumentales (5m60), ce qui procède de l'argument publicitaire.

La vue du coteau de Fourvière se répand, elle occupe le plus souvent le registre inférieur de l'image ; elle participe de la construction de Fourvière en haut-lieu reconnaissable, le profil de la colline devient une attente, un jalon (mental) de la montée au sanctuaire, du pèlerinage. Cette fixation de l'image du coteau de Fourvière ne se contente pas de souligner la place centrale qu'occupe la dévotion sur la colline, elle associe les deux de manière très étroite.

Dans sa qualité de souvenir, l'image ouvre sur un autre espace, surimprime l'image construite, stéréotypée, de Fourvière à celle du quotidien dans lequel l'image est ancrée, il y a donc un changement dans la nature même de l'image à encadrer : « I believe there is a subtle but important change here in the function of the picture on the walls. It's intended to serve as a reminder, a souvenir. »¹⁸⁵

¹⁸⁴Jean Pirotte, *op. cit.*, p. XVII

¹⁸⁵E.H. Gombrich, *op. cit.* : « Il me semble qu'il y a là une évolution subtile mais importante dans la fonction de l'image accrochée au mur. Elle est supposée servir de rappel, de souvenir. »

IMAGES DE LA VIERGE

À la question posée en préambule, à savoir quelle image de la Vierge Marie, et de Notre-Dame de Fourvière est véhiculée par l'image pieuse lyonnaise, nous devons répondre que cette image est nettement sujette à la reconfiguration du sanctuaire tout au long du XIX^e siècle, et plus encore à la plus grande diffusion du pèlerinage. Se distinguent donc deux images, la première hérite des caractéristiques de la dévotion mariale de l'Ancien Régime, la seconde s'ancre dans un renouveau de cette dévotion.

« Ils m'ont établie gardienne de leur ville »

La première image, la plus ancienne, est celle de la Vierge Marie en figure d'intercesseur entre le fidèle et Dieu, image on ne peut plus ordinaire, puisque la Vierge Marie est la figure médiatrice privilégiée dans l'ensemble des dévotions populaires. Elle est l'objet d'une dévotion privée, comme en témoigne les ex-voto. C'est une figure maternelle, entourée d'un foisonnement d'anges, de symboles.

La définition de la Vierge Marie en « gardienne » de la ville de Lyon, que réactive le XIX^e siècle se situe dans la continuité de cette Vierge médiatrice, elle tisse un lien entre Fourvière et Lyon, ce qui amène le pèlerin à la ville : « Le pèlerin est d'ailleurs invité à ajouter à sa prière personnelle la prière pour la ville de Lyon, ce qui l'emmène vers la communauté plus que vers l'individu. »¹⁸⁶ Fourvière devient le lieu de la relation entre l'individu et la collectivité, et ce lien est alimenté par l'attribution à la Vierge Marie une protection diffuse :

*La litanie miraculeuse confirme donc en cette deuxième moitié du siècle son caractère dématérialisé entrevu dans le récit des prodiges antérieurs et dans celui des années 1830-50. Loin des récits miraculeux traditionnels, elle dresse le portrait d'une protection large et omniprésente, aux manifestations silencieuses mais efficaces, agissant toujours au plus profond des esprits ou des éléments pour infléchir le cours de l'histoire de la cité. Nos auteurs insistent aussi sur le fait que cette protection s'attache exclusivement à une cité et ses habitants : « oratoire de famille des Lyonnais », « autel tutélaire », Notre Dame de Fourvière et Marie protègent Lyon avant tout.*¹⁸⁷

Ce lien entre les lyonnais et Notre-Dame de Fourvière s'illustre dans l'image de piété lyonnaise, qui multiplie les représentations de la procession

¹⁸⁶Pierre-Yves Saunier, *op. cit.*, p. 282-283

¹⁸⁷Pierre-Yves Saunier, *op. cit.*, p. 286

pour l'inauguration de la Vierge dorée, ce qui place la Vierge et les fidèles dans un rapport vertical direct¹⁸⁸ de protection.

Ancienne et nouvelle église : vers une Vierge solitaire

L'adjonction d'une nouvelle église à l'ancienne chapelle, d'une nouvelle statue, gigantesque, à l'ancienne petite statue conduit à un culte à deux faces, une « double dévotion »¹⁸⁹ : d'une part la Vierge dans son rôle de mère, de l'autre l'Immaculée Conception, en Reine du ciel hiératique, double dévotion que figure l'illustration n°23 par sa composition chiasmique : à la Vierge noire et l'ancienne chapelle répondent la Vierge dorée et la nouvelle église. Si la Vierge de Fabisch comme l'église de Bossan répondent à un besoin de visibilité certain en s'inscrivant dans le gigantesque, et mettent en avant la figure de souveraine triomphante de Marie, en la détachant de sa maternité, il n'en demeure pas moins que l'assimilation des deux occulte leur appartenance à des mouvements différents : la Vierge de Fabisch inaugure la série des statues monumentales représentant l'Immaculée Conception, qui se caractérise par un dépouillement extrême, aucun attribut de la Vierge n'étant représenté, tandis que l'église de Bossan est une construction fondamentalement symbolique et allégorique, qui trouve son inspiration dans les litanies mariales. Sainte-Marie Perrin, l'adjoint de Pierre Bossan, souligne la volonté de faire de Notre-Dame de Fourvière une forteresse glorieuse en l'honneur de la Vierge Marie :

*Notre basilique doit à la fois exprimer la défense mystique de la ville qu'elle domine, et chanter la pureté, la virginité, la force et les gloires d'une femme pleine de grâce, bénie par dessus toutes les femmes. Aussi ces nobles murailles seront-elles marquées du triple sceau de la puissance, de la richesse et de la grâce.*¹⁹⁰

La taille monumentale de la statue dorée, le gigantisme de la nouvelle église placent Notre-Dame de Fourvière au dessus de l'échelle humaine, si bien que dans les images qui prennent pour sujet l'aspect extérieur de la nouvelle église, les pèlerins semblent absents, aucun personnage n'est représenté. De plus, la vue habituellement proposée change de direction : d'une vue occidentale, à une vue

¹⁸⁸Cf Illustration n°21

¹⁸⁹Valérie Belin, *Les pèlerinages collectifs à Notre Dame de Fourvière : Mutation ou déclin ?*, 1994

¹⁹⁰Sainte-Marie Perrin, *La Basilique de Fourvière : ses origines, son esthétique, son symbolisme*, 1896

orientale, en contre-plongée, à partir de la porte des lions, ce qui renforce l'impression d'une forteresse inexpugnable.

À la toute fin de la période, l'estampe lithographique devient photo-carte, et représente volontiers la maquette de la Vierge dorée, l'image supplée alors à la perte de visage que subit la Vierge Marie – celui de la statue est peu discernable tant elle est haute- moyen de la rapprocher du fidèle, en abolissant son gigantisme

Double en effet le génie spirituel des Vierges modernes sans leur enfant dans les bras. D'une part tout signe de maternité disparaît de leur image : non plus mères mais plus pures encore de n'avoir pas enfanté. C'est la donnée maîtresse, à tropisme spirituel, de l'imagier marial moderne des Vierges seules. À l'origine, incontestablement, le combat dogmatique pour l'Immaculée Conception qui va façonner la représentation de cette Vierge astrale, seule, en plein ciel, éclairée d'une lumière d'au-delà et écrasant de ses pieds nus le serpent tentateur fortement lové sur un dôme arrondi et désert de la planète Terre. Ainsi, libres de tout lien biologique, dans la période moderne et surtout dans notre monde contemporain, les Vierges d'apparition surviendront le plus souvent solitaires, comme pour pouvoir plus sûrement accomplir dans un monde en perdition leur service d'intercession et de prophétisme tutélaire : témoin la Vierge de Lourdes, figure la plus répandue de ce culte de la Vierge sans tache, pure de tout stigmate originel de l'animalité humaine. Création puissamment centrée sur la seule réalité mariale, mais pouvait-on, dans cette libération de la femme, séparer spirituellement la Mère du Fils, ce lien au cœur même de tout accomplissement dogmatique.¹⁹¹

¹⁹¹Alphonse Dupront, *Du Sacré, Croisades et pèlerinages, Images et langages*, p. 164

CONCLUSION

Aujourd'hui l'image de piété telle qu'elle était au XIXe siècle a disparu, malgré quelques tentatives de renouvellement, au XXe siècle, qui cherchaient un nouveau souffle dans la photographie d'art ou dans le primitivisme. Cet effacement est lié à une baisse de la pratique religieuse, à la laïcisation de la société qui restreignent le public visé. Le rôle social dont l'image de piété était chargé est aujourd'hui occupé par d'autres media. C'est le medium de la carte postale qui reprend le mieux les caractéristiques des images de Fourvière : c'est le lieu de construction du souvenir a posteriori, comme celui de définition a priori de l'objet Notre-Dame de Fourvière. Elle est aussi un support affectif et social. Elle est vide de tout contenu spirituel, de toute valeur religieuse, puisque le pèlerinage s'est muté en tourisme.

De haut-lieu de pèlerinage, de présence catholique à Lyon, l'image s'est infléchie vers un haut-lieu touristique, là où les touristes tout juste arrivés doivent se rendre afin de profiter de la vue sur la ville : Fourvière est devenue une introduction à la ville de Lyon. L'installation du funiculaire qui relie Fourvière au Vieux-Lyon en 1900 participe de cet infléchissement de la symbolique du lieu : l'ascension de la colline se dissocie de la progression dans le jardin du rosaire qui marque l'entrée dans un temps spirituel balisé. Cette évolution est alimentée par la présence immédiatement en contrebas du Vieux-Lyon, le quartier touristique lyonnais par excellence.

L'image aujourd'hui véhiculée de Fourvière hérite des caractéristiques de la fin de la période : mise en avant du caractère gigantesque de la basilique par la contre-plongée, importance donnée à la figure de la Vierge dorée ; les évolutions tiennent pour une part aux innovations techniques, qui permettent de produire une image plus aérienne par un jeu d'angles de vue, notons aussi que l'image stéréotypée actuelle de Fourvière correspond parfaitement à sa visée touristique, puisque depuis, la place Bellecour, elle aligne la statue équestre de Louis XIV, la cathédrale et la basilique de Fourvière, composant une série étagée de monuments choisis comme emblématiques de la ville de Lyon.

L'image est ici vidée de sa valeur religieuse, dans le sens d'un recul du sacré dans l'espace public.

L'image de piété, parce qu'elle s'ancre dans l'évolution du lieu physique, prend une part active à sa construction sur le plan des représentations. Elle prescrit à son spectateur des gestes (la prière), des attitudes, et des cadres de pensée, mais de manière latente. Elle s'adresse à un public diversifié, lyonnais comme pèlerins, et se caractérise par une large diffusion. Issue de milieux non cléricaux, elle est avant tout un objet commercial, qui cherche à plaire, et à séduire son client. De là, nous pouvons nous poser la question des modèles de pratique et de piété diffusés par les manuels de pèlerin, eux aussi diffusés à grande échelle, mais dans des circuits non identiques. Comment la dévotion à Notre-Dame de Fourvière est-elle encouragée par leur intermédiaire, comment influent-ils sur sa représentation ? Pierre Lessard établit une parenté entre ces deux types d'imprimés, jusqu'où est-elle avérée ?

Ces centres de dévotion ont diffusé deux types particuliers d'images qui ne se retrouvent nulle part ailleurs. Le premier consiste en des pièces d'un seul feuillet présentant à la fois une illustration et une prière. L'illustration rappelle souvent la gloire du personnage vedette en présentant une statue ou un tableau de celui-ci. Elle peut aussi transmettre le souvenir des propagateurs ou encore véhiculer une représentation de la basilique, des monuments ou des différents édifices érigés sur les lieux du pèlerinage. La prière, dédiée au saint ou à la sainte, se retrouve toujours au verso de la pièce.

L'image du second type, surtout disponible dans les grands centres bien organisés, se double d'un petit guide à l'usage des pèlerins. Ainsi la pièce, en plus de présenter une illustration, contient, en deux ou trois feuillets, toutes les informations utiles aux fidèles désireux d'effectuer une visite fructueuse tant au point de vue matériel que spirituel. Cette variété d'images répond donc tout d'abord à la nécessité de bien informer les gens; elle peut cependant nous apparaître comme un véritable prospectus où tout est présenté de façon à vanter les mérites et les commodités du centre visités.¹⁹²

¹⁹²Pierre Lessard, *op. cit.*, p. 17-18

Sources

CATALOGUES

LAROCHE, Jean-Paul, *Si tu es sage, tu auras une image, imagerie populaire, religieuse et profane du fonds Chomarat de la Bibliothèque de Lyon*, [Lyon], Éd. Mémoire active, 1998, 149 p.

LAROCHE, Jean-Paul, *Imagerie de la Guillotière. Catalogue raisonné*, Lyon, Éd. Mémoire active, 2011, 998 p.

ESTAMPES CONSERVÉES DANS LE FONDS MICHEL CHOMARAT, À LA BML

Barella et Bianchi

1 *Notre Dame de Fourvières. Refuge de la douleur.* à la Guillotière ; lith. Senocq, [1852]

Lithographie ; 15,5 x 21 cm

BML : Chomarat Est. 4491

Laroche, Catalogue, n°42

Bernasconi

2 *Notre Dame de Fourvieres. Consolatrice des Affligés.* à la Guillotière ; lith. Gubian, [ca. 1830]

Lithographie ; 15 x 18,2 cm

BML : Chomarat Est. 1665

Laroche, Catalogue, n°95

3 *Notre Dame de Fourvières Dessinée d'après [sic] la Chapelle.* [Guillotière] ; lith. Gubian, [ca. 1830]

Lithographie ; 25x 33,7 cm

BML : Chomarat Est. 17216

Laroche, Catalogue, n°96

4 *Notre Dame de Fourvieres. Dessinée d'après la Chapelle.* À la Guillotière ; lith. Gubian, [ca. 1835]

Lithographie ; 25x 33 cm

BML : Chomarat Est. 17223

Laroche, Catalogue, n°107

5 *Chapelle Miraculeuse de Notre Dame de Fourvière.* - à la Guillotière ; Lith. Clappié, [ca. 1852]

Lithographie, 17,5 x 21,5 cm

BML : Chomarat Est. 11559

Laroche, Catalogue, n°144

6 *N.^{tre}-D.^{ame} de Fourvieres.* - à la Guillotière ; Lith. Clappié, [ca. 1852]

Lithographie ; 25,5 x 33 cm

BML : Chomarat Est. 16041

Laroche, Catalogue, n°146

7 *N.D. de Fourviere.* - Lyon ; Lith. Clappie, [ca. 1852]

Lithographie ; 11,5 x 16,5 cm

BML : Chomarat Est. 18290

Laroche, Catalogue, n° 150 (2)

8 *N.D. de Fourviere. Vue de l'Église.* - Lyon, [ca. 1852]

Lithographie ; 7 x 10,5 cm

BML : Chomarat Est. 18359

Laroche, Catalogue, n° 150 (3)

9 *N.D. de Fourviere. Vue de l'Église.* - Lyon, [ca. 1852]

Lithographie ; 7 x 10,5 cm

BML : Chomarat Est. 18398

Laroche, Catalogue, n°150 (4)

10 *Église de N.D. Dd Fourvière. [Sainte Philomene. S.^{te} Philomène Vierge et Martyre].* - Lyon, [ca. 1853]

Lithographie ; 6,7 x 10,5 cm

BML : Chomarat Est. 14833

Laroche, Catalogue, n°196

11 *Notre Dame de Fourviere Priez-Pour-Nous.* - a Lyon, [ca. 1858]

Lithographie ; 6 cm de diamètre

BML : Chomarat Ms 504/VIII,25

Laroche, Catalogue, n°255 (2)

12 *Notre Dame de Fourviere Priez-Pour-Nous.* - a Lyon, [ca. 1858]

Lithographie ; 5,3 x 6,9 cm

BML : Chomarat Est. 14860

Laroche, Catalogue, n° 257

13 *Notre Dame de Fourviere Priez-Pour-Nous.* - a Lyon, [ca. 1858]

Lithographie ; 4,8 x 7,8 cm

BML : Chomarat Est. 18301

Laroche, Catalogue, n° 257 (2)

14 *Notre-Dame de Fourvière, Priez-Pour-Nous.* - a Lyon ; Lith. Clappie, [ca. 1858]

Lithographie ; 6 x 9 cm

BML : Chomarat Est. 18304

Laroche, Catalogue, n° 258 (2)

15 *Pèlerinage à Notre-Dame de Fourvière.* - à Lyon, [1859]

Lithographie ; 31 x 46 cm

BML : Chomarat Est. 10953
Laroche, Catalogue, n°262

16 *Pèlerinage à Notre-Dame de Fourvière.* - à Lyon, [1859]
Lithographie ; 33,8 x 41,8 cm
BML : Chomarat Est. 17347
Laroche, Catalogue, n°262

17 *N.D. de Fourvière.* - Lyon, [ca. 1860]
Lithographie ; 5,7 x 8,5 cm
BML : Chomarat Est. 17064
Laroche, Catalogue, n°291

18 *N.D. de Fourvière.* - Lyon, [ca. 1860]
Lithographie ; 6,8 x 10,7 cm
BML : Chomarat Est. 14828
Laroche, Catalogue, n°292

19 *N.D. de Fourvière.* - Lyon, [ca. 1860]
Lithographie ; 6,8 x 10,7 cm
BML : Chomarat Est. 18315
Laroche, Catalogue, n°292(2)

20 *N.D. de Fourvière.* - Lyon, [ca. 1860]
Lithographie ; 6,8 x 10,7 cm
BML : Chomarat Est. 18374
Laroche, Catalogue, n°294

21 *N.D. de Fourvière.* - Lyon, [ca. 1860]
Lithographie ; 6,8 x 10,7 cm
BML : Chomarat est. 14877
Laroche, Catalogue, n°294 (2)

22 *N.D. de Fourvière.* - Lyon, [ca. 1860]
Lithographie ; 6,8 x 10,7 cm
BML : Chomarat Est. 18355
Laroche, Catalogue, n°295 (2)

23 *N.D. de Fourvière.* - Lyon, [ca. 1860]
Lithographie ; 6,8 x 10,8 cm
BML : Chomarat Est. 14863
Laroche, Catalogue, n°296

24 *N.D. de Fourvière.* - Lyon, [ca. 1860]
Lithographie ; 6,8 x 10,8 cm
BML : Chomarat Est. 18396
Laroche, Catalogue, n°296 (2)

25 *N.D. de Fourvière.* - Lyon, [ca. 1860]
Lithographie ; 7,3 x 9,5 cm
BML : Chomarat Est. 18322

Laroche, Catalogue, n°297 (2)

26 *N.D. de Fourvière !* - Lyon, [ca. 1860]

Lithographie ; 5 x 8,2 cm

BML : Chomarat Est. 14859

Laroche, Catalogue, n°298

27 *N.D. de Fourvière !* - Lyon, [ca. 1860]

Lithographie ; 5 x 8,2 cm

BML : Chomarat Est. 18384

Laroche, Catalogue, n°299

28 *N.D. de Fourvière !* - Lyon, [ca. 1860]

Lithographie ; 6,5 x 10,5 cm

BML : Chomarat Est. 14843

Laroche, Catalogue, n°300

29 *Souvenir du Pèlerinage de Fourvière. Vue de la Colline de N.D. de Fourvière.* - Lyon : Imp. Fugère, [ca. 1860]

Lithographi ; 7,5 x 10,8 cm

BML : Chomarat Est. 10557

Laroche, Catalogue, n° 301

30 *Souvenir du Pèlerinage de Fourvière. Vue de la Colline de N.D. de Fourvière.* - Lyon : Imp. Fugère, [ca. 1860]

Lithographie ; 6 x 10 cm

BML : Chomarat Est. 18257

Laroche, Catalogue, n°301

31 *Souvenir du Pèlerinage de Fourvière. Vue de la Colline de N.D. de Fourvière.* - Lyon : Imp. Fugère, [ca. 1860]

Lithographie ; 6 x 10 cm

BML : Chomarat Est. 18331

Laroche, Catalogue, n°301

32 *Souvenir du Pèlerinage de Fourvière. Vue de la Colline de N.D. de Fourvière.* - Lyon : Imp. Fugère, [ca. 1860]

Lithographie ; 6 x 10 cm

BML : Chomarat Est. 18346

Laroche, Catalogue, n°301

33 *Souvenir du Pèlerinage de Fourvière. Vue de l'église de N.D. de Fourvière.* - Lyon, [ca. 1860]

Lithographie ; 7,5 x 11,3 cm

BML : Chomarat Est. 18255

Laroche, Catalogue, n° 301 (2)

34 *Souvenir du Pèlerinage de Fourvière. Vue de l'église de N.D. de Fourvière.* - Lyon, [ca. 1860]

Lithographie ; 7,5 x 11,3 cm

BML : Chomarat Est. 18326

Laroche, Catalogue, n°301 (3)

35 *Souvenir de N.D. de Fourvière.* - Lyon, [ca. 1860]

Lithographie ; 6,5 x 10,3 cm

BML : Chomarat Est. 18239

Laroche, Catalogue, n°302 (2)

36 *Souvenir de N.D. de Fourvière.* - Lyon, [ca. 1860]

Lithographie ; 6,7 x 10,5 cm

BML : Chomarat Est. 18318

Laroche, Catalogue, n°301 (3)

37 *Souvenir du Pèlerinage de Fourvière. Notre Dame de Fourvière Gardienne de la Ville de Lyon.* - Lyon, [ca. 1860]

Lithographie ; 7,5 x 11,5 cm

BML : Chomarat Est. 18358

Laroche, Catalogue, n°303

38 *Souvenir du Pèlerinage de Fourvière. Notre Dame de Fourvière Gardienne de la Ville de Lyon.* - Lyon, [ca. 1860]

Lithographie ; 7,5 x 11,5 cm

BML : Chomarat Est. 18370

Laroche, Catalogue, n°303

39 *Souvenir du Pèlerinage de N.D. de Fourvière.* [Lyon] ; Lith. Clappié, [ca. 1860]

Lithographie ; 6 x 9,2 cm

BML : Chomarat Est. 18251

Laroche, Catalogue, n°304 (3)

40 *Souvenir de Notre Dame de Fourvière. N. D. de Fourvière d'après nature.* -Lyon ; Lith. Clappié, [ca. 1860]

Lithographie ; 7 x 11,7 cm

BML : Chomarat Est. 18425

41 *Souvenir du Pèlerinage à Notre Dame de Fourvière.* - Lyon ; Imp. Lanoue, [1864]

Lithographie ; 42,7 x 56,9 cm

BML : Chomarat Est. 10961

Laroche, Catalogue, n°378

42 *Souvenir du Pèlerinage à N.D. de Fourvière.* - à Lyon ; Imp. F. C. Wentzel, [ca. 1870]

Lithographie ; 30 x 41,8 cm

BML : Chomarat Est. 4496

Laroche, Catalogue, n°443

43 *Souvenir du Pèlerinage à N.D. de Fourvière.* - à Lyon ; Imp. F. C. Wentzel, [ca. 1870]

Lithographie ; 30 x 44,5 cm

BML : Chomarat Est. 17334

Laroche, Catalogue, n°443

- 44** *Souvenir du Pèlerinage a N.D. de Fourvière.* - à Lyon ; Imp. F. C. Wentzel, [ca. 1870]
Lithographie ; 30 x 44,5 cm
BML : Chomarat Est. 17335
Laroche, Catalogue, n°443
- 45** *Souvenir du Pèlerinage a N.D. de Fourvière.* - à Lyon ; Imp. F. C. Wentzel, [ca. 1870]
Lithographie ; 30 x 44,5 cm
BML : Chomarat Est. 17336
Laroche, Catalogue, n°443
- 46** *Souvenir du Pèlerinage a N.D. de Fourvière.* - à Lyon ; Imp. F. C. Wentzel, [ca. 1870]
Lithographie ; 30 x 41 cm
BML : Chomarat Est. 17394
Laroche, Catalogue, n°443
- 47** *N D de Fourviere Gardienne de Lyon. Souvenir du Pelerinage de Notre Dame de Fourviere.* - Lyon, [ca. 1872]
Photo-carte ; 6,2 x 10,5 cm
BML : Chomarat Est. 14840
Laroche, Catalogue, n°512
- 48** *N.D. de Fourviere.* - Lyon, [ca. 1880]
Photo-carte ; 6,3 x 10,2 cm
BML : Chomarat Est. 14862
Laroche, Catalogue, n°628
- 49** *Souvenir de Notre Dame de Fourvière.* - Lyon ; Lith. Clappié, [ca. 1880]
Lithographie ; 5,4 x 9,2 cm
BML : Chomarat Est. 14793
Laroche, Catalogue, n°629
- 50** *Souvenir du Pèlerinage a N.D. de Fourvière.* - Lyon, [ca. 1890]
Lithographie : 7,5 x 11,4 cm
BML : Chomarat Est. 3997
Laroche, Catalogue, n°654
- 51** *Souvenir du Pèlerinage a N. D. de Fourvière. Vue de la nouvelle Eglise. N. D. de Fourvière Gardienne de la ville de Lyon.* - Lyon, [ca. 1896]
Lithographie ; 7,5 x 11,5 cm
BML : Chomarat Est. 18260
Laroche, Catalogue, n°656
- 52** *Souvenir du Pèlerinage a N. D. de Fourvière. Vue de la nouvelle Eglise. N. D. de Fourvière Gardienne de la ville de Lyon.* - Lyon, [ca. 1896]
Lithographie ; 7,5 x 11,5 cm
BML : Chomarat Est. 18389
Laroche, Catalogue, n°656

53 *Souvenir du Pèlerinage à N. D. de Fourvière. Vue de la nouvelle Eglise. N. D. de Fourvière Gardienne de la ville de Lyon.* - Lyon, [ca. 1896]

Lithographie ; 7,5 x 11,5 cm

BML : Chomarat Est. 9736

Laroche, Catalogue, n°656

54 *Souvenir du Pèlerinage à N. D. de Fourvière. Vue de la nouvelle Eglise. N. D. de Fourvière Gardienne de la ville de Lyon.* - Lyon ; V^{ve} Neveu, [ca. 1896]

Lithographie ; 6,4 x 10,6 cm

BML : Chomarat Est. 14795

Laroche, Catalogue, n°658

55 *Souvenir du Pèlerinage à N. D. de Fourvière. Vue de la nouvelle Eglise. N. D. de Fourvière Gardienne de la ville de Lyon.* - Lyon ; Lith. H. Jannin, [ca. 1896]

Lithographie ; 6,4 x 10,5 cm

BML : Chomarat Est. 14816

Laroche, Catalogue, n°659

56 *Souvenir de Lyon Vue de la nouvelle église de N. D. de Fourvière.* - Lyon, [ca. 1896]

Photo-carte ; 10 x 14,2 cm

BML : Chomarat Est. 18254

Laroche, Catalogue, n°660 (2)

57 *Souvenir de Lyon Vue de la nouvelle église de N. D. de Fourvière.* - Lyon, [ca. 1896]

Photo-carte ; 5,5 x 9,2 cm

BML : Chomarat Est. 18262

Laroche, Catalogue, n°660 (3)

58 *Ils m'ont établi gardienne de leur ville. Sanctuaire de Notre-Dame de Fourvière. Lyon.* - Lyon, [ca. 1897]

Chromolithographie ; 7 x 10,5 cm

BML : Chomarat Est. 14787

Laroche, Catalogue, n° 661

Caldéra

59 *Notre Dame de Fourvière, Dessinée d'après l'Autel à Lyon.* - à Lyon, [ca. 1825]

Bois gravé ; 11,2 x 15,5 cm

BML : Chomarat Est. 17026

Cereghetti

60 *Notre-Dame de la bonne délivrance, Lyon,* [ca. 1846]

Lithographie

BML : Chomarat Est. 14599

Ducieux le jeune

61 *Intérieur de l'Eglise de notre Dame de Fourvière à Lyon.* - à Lyon, [ca. 1820]

Gravure sur cuivre ; 23,8 x 35,7 cm

BML : Chomarat Est. 17337

Gadola

62 *Notre Dame de Fourvière.* - à Lyon ; Lith. Laurant, [ca. 1853]

Lithographie ; 14,8 x 18,6 cm

BML : Chomarat Est. 14870

Laroche, Catalogue, n°843

63 *Souvenir de N. D. de Fourvières. Vue du Coteau de N. D.^{me} de Fourvières.* - Lyon, [ca. 1853]

Lithographie ; 7 x 10,5 cm

BML : Chomarat Est. 14817

Laroche, Catalogue, n°844

64 *Souvenir de N. D. de Fourvières. Vue du Coteau de N. D.^{me} de Fourvières.* - Lyon, [ca. 1853]

Lithographie : 7 x 10,5 cm

BML : Chomarat Est. 18388

Laroche, Catalogue, n°844(2)

65 *Souvenir du Pèlerinage à Notre-Dame-de-Fourvières / Dubouchet Inv. Cettier sculp.* - à Lyon ; Imp. Fugère., [ca. 1853]

Lithographie ; 31,6 x 41,5 cm

BML : Chomarat Est. 17396

Laroche, Catalogue, n°845

66 *Notre Dame de Fourvière.* - à Lyon ; Lith. Laurant, [1855]

Lithographie ; 13,5 x 17,8 cm

BML : Chomarat Est. 14745

Laroche, Catalogue, n°1016

67 *Souvenir du Pèlerinage à Notre-Dame-de-Fourvières./Dubouchet Inv. Cettier Sculp.* - à Lyon ; Imp. Fugère, [ca. 1858]

Lithographie ; 24,8 x 34 cm

BML : Chomarat Est. 17397

Laroche, Catalogue, n°1339

68 *[Souvenir du Pèlerinage à Notre-Dame-de-Fourvières./Dubouchet Inv. Cettier Sculp].* - à Lyon ; [Imp. Fugère], [ca. 1858]

Lithographie ; 15,3 x 21,6 cm

BML : Chomarat Est. 14746

Laroche, Catalogue, n° 1340

- 69** *Église de Notre Dame de Fourvières*. - à Lyon, [ca. 1860]
Lithographie ; 6 x 9,2 cm
BML : Chomarat Est. 14853
Laroche, Catalogue, n° 1424
- 70** *Église de Notre Dame de Fourvières*. - à Lyon, [ca. 1860]
Lithographie ; 6 x 9,2 cm
BML : Chomarat Est. 18343
Laroche, Catalogue, n° 1424
- 71** *N. D. de Fourvière*. - Lyon, [ca. 1860]
Lithographie ; 7 x 11,2 cm
BML : Chomarat Est. 14781
Laroche, Catalogue, n°1426
- 72** *N. D. de Fourvière*. - Lyon, [ca. 1860]
Lithographie ; 7 x 11,2 cm
BML : Chomarat Est. 18372
Laroche, Catalogue, n°1426
- 73** *N. D. de Fourvière*. - Lyon, [ca. 1860]
Lithographie ; 6,8 x 10,7 cm
BML : Chomarat Est. 14841
Laroche, Catalogue, n°1427
- 74** *Notre Dame de Fourvieres*. - à Lyon, [ca. 1860]
Lithographie ; 6 x 9,2 cm
BML : Chomarat Est. 14879
Laroche, Catalogue, n°1428(2)
- 75** *Souvenir du Pèlerinage à N. D.e de Fourvière. / Nap. Thomas*. - à Lyon ; Lith. Gosselin, [ca. 1860]
Lithographie ; 30,7 x 45,7 cm
BML : Chomarat Est. 10954
Laroche, Catalogue, n° 1429
- 76** *Souvenir de Fourviere Eglise moderne 1861 Interieur de l'Eglise 1849 Eglise ancienne. / A. A. G.* - Lyon, [1862]
Lithographie, 25,5 x 30,2 cm
BML : Chomarat Est. 16049
Laroche, Catalogue, n°1502
- 77** *Souvenir du Pelerinage de Notre Dame de Fourvieres*. - Lyon, [ca. 1870]
Photo-carte ; 6,8 x 10,5 cm
BML : Chomarat Est. 14788
Laroche, Catalogue, n° 1729
- 78** *Souvenir du Pelerinage de Notre Dame de Fourvieres*. - Lyon, [ca. 1870]
Photo-carte ; 6,3 x 10,7 cm
BML : Chomarat Est. 18353
Laroche, Catalogue, n° 1729(2)

79 *Souvenir du Pèlerinage à Notre-Dame-de-Fourvières.* - Lyon, [ca. 1870]

Photo-carte ; 6,3 x 10,3 cm

BML : Chomarat Est. 18337

Laroche, Catalogue, n°1730

Ponti

80 *Notre-Dame de Fourviers / Gravé par R. Declé et Sampier, Place Confort N°4 à Lyon. Dessiné d'après la Chapelle par S .- à la Guillotière,* [ca. 1840]

Lithographie ; 25,2 x 33,5 cm

BML : Chomarat Est. 17218

Laroche, Catalogue, n°2065

Spinedi

81 *Notre Dame de Fourvière, Dessinée d'après l'Autel à Lyon.* - [La Guillotière], [1825-1826]

Lithographie ; 9,5 x 14 cm

BML : Chomarat Est. 14747

Laroche, Catalogue, n° 2069

Veuve Vincent

82 *Souvenir de N. D. de Fourvière. A ses pieds j'ai prié pour vous.* - Lyon, [ca. 1897]

Lithographie ; 7,2 x 11 cm

BML : Chomarat Est. 18252

Sans nom

83 *N. D. de Fourvière.* - [Lyon], [ca. 1850]

Planche de 10 images en noir, avant découpe ; 31 x 46,6 cm

BML : Chomarat Est. 17411

84 *N. D. de Fourvière.* - [Lyon], [ca. 1850]

Lithographie ; 6,8 x 10 cm

BML : Chomarat Est. 3980

85 *Notre Dame de Fourviers. Consolatrice des affligés.* - [Lyon], [ca. 1850]

Gravure sur cuivre ; 10,8 x 14,7 cm

BML : Chomarat Est. 3535

Bibliographie

HISTOIRE DES ARTS

BARRAL I ALTET, Xavier (dir.), *Dictionnaire critique d'iconographie occidentale*, Rennes, P.U. de Rennes, 2003, 860 p.

BELTING, Hans, *Image et culte. Une histoire de l'image avant l'époque de l'art*, Paris, Éd. du Cerf, 2007, 790 p.

BOESPFLUG, François, *Caricaturer Dieu ? Pouvoirs et dangers de l'image*, Paris, Bayard, 2006, 222 p.

FOUILLOUX, Étienne, « Autour de Vatican II : crise de l'image religieuse ou crises de l'art sacré ? », dans *Crises de l'image religieuse. De Nicée II à Vatican II*, CHRISTIN, Olivier, GAMBONI, Dario (dir.), Paris, Éd. de la Maison des sciences de l'homme, 1999, 337 p.

FREEDBERG, David, *Le pouvoir des images*, (trad.) GIROD, Alix, Paris, Gérard Montford, 1998, 501 p.

GAMBONI, Dario, « De « Saint-Sulpice » à l' «art sacré ». Qualification et disqualification dans le procès de modernisation de l'art d'église en France (1890-1960) », dans *Crises de l'image religieuse. De Nicée II à Vatican II*, CHRISTIN, Olivier, GAMBONI, Dario (dir.), Paris, Éd. de la Maison des sciences de l'homme, 1999, 337 p.

GOMBRICH, E. H., *The Uses of images studies in the social function of art and visual communication*, London, Phaidon Press, 1999, 304 p.

HUREL, A. (L'abbé), *L'Art religieux contemporain, étude critique*, Paris, Didier et Cie Libraires-Éditeurs, 1868, 458 p.

TARDY, Michel, « L'analyse de l'image. Sur quelques opérations fondamentales », *L'Image et la production du sacré, Actes du colloque de Strasbourg (20-21 janvier 1988)*, Paris, Éd. Méridiens Klincksieck, 1991, 269 p.

YON, Jean-Claude, *Histoire culturelle de la France au XIXe siècle*, Paris, Éd. Armand Colin, 2010, 320 p.

HISTOIRE DE L'ESTAMPE ET DE L'IMAGERIE

BEAUDUCEL, Christophe, *L'Imagerie populaire en Bretagne aux XVIIIe et XIXe siècles*, Rennes, Presses universitaires de Rennes, 2009, 495 p.

BÉGUIN, André, *Dictionnaire technique de l'estampe*, Paris, André Béguin, 1998, 340 p.

BENJAMIN, Walter, *L'œuvre d'art à l'époque de sa reproductibilité technique*, Paris, Éd. Allia, 2003, 78 p.

BOUCHOT, Henri, *La Lithographie*, Paris, Librairies-imprimeries réunies, 1895, 296 p.

DUCHARTRE, Pierre-Louis, SAULNIER, René, *L'Imagerie populaire*, Paris, Librairie de France, 1925, 447 p.

GEORGE, Henri, *La Belle histoire des images d'Épinal*, Paris, Le Cherche Midi, 1996, 127 p.

JACQUEMIN, André, « Les Techniques de l'imagerie populaire », dans *Épinal et l'imagerie populaire*, Librairie Hachette, 1961, 189 p.

LAROCHE, Jean-Paul, *Si tu es sage, tu auras une image, imagerie populaire, religieuse et profane du fonds Chomarat de la Bibliothèque de Lyon*, [Lyon], Éd. Mémoire active, 1998, 149 p.

LAROCHE, Jean-Paul, « Sage comme une image, ou l'imagerie religieuse dans le Fonds Michel Chomarat de la Bibliothèque de Lyon », *Le Fonds Michel Chomarat de la Bibliothèque Municipale de Lyon*, [Lyon], [Éd. Michel Chomarat], 1999, 17 p.

LAROCHE, Jean-Paul, *L'Imagerie de la Guillotière (1825 -1897)*, Lyon, Éd. Mémoire Active, 2011, 277 p.

LERCH, Dominique, *Imagerie populaire en Alsace et dans l'Est de la France*, Nancy, Presses universitaires de Nancy, 1992, 327 p.

MAGNIEN, Gabriel, « L'imagerie de la Guillotière en 1850 », dans *Le Vieux Papier n°168*, Auxerre, Imprimerie Moderne, 1954, 10 p.

MANDROU, Robert, *De la culture populaire aux 17^e et 18^e siècles, la bibliothèque bleue de de Troyes*, Paris, Éd. Imago, 1985, 264 p.

MISTLER, Jean, « Les origines de l'imagerie populaire », dans *Épinal et l'imagerie populaire*, [Paris?], Librairie Hachette, 1961, 189 p.

LESSARD, Pierre, *Les Petites images dévotes, leur utilisation traditionnelle au Québec*, Québec, Les Presses de l'Université Laval, 1981, 174 p.

PAPILLON, Jean-Michel, *Traité historique et pratique de la gravure en bois*, Paris, Pierre Guillaume Simon, 1766, 3 tomes

PERROUT, René, *Les Images d'Épinal*, Paris, Librairie Paul Ollendorff, [s.d.], 162 p.

PIROTTE, Jean, *Images des vivants et des morts. La vision du monde propagée par l'imagerie de dévotion dans le Namurois (1840 - 1965)*, Louvain-la-Neuve/Bruxelles, Éd. Nauwelaerts, 1987, 484 p.

PIROTTE, Jean, « L'imagerie de dévotion aux XIXe et Xxe siècles et la société ecclésiale », *L'Image et la production du sacré, Actes du colloque de Strasbourg (20-21 janvier 1988)*, Paris, Éd. Méridiens Klincksieck, 1991, 269 p.

PIROTTE, Jean, « Mise en perspective. Images et vie chrétienne. Quels liens ? Pour quel message ? », dans *Images et diffusion du christianisme. Expressions graphiques en contexte missionnaire, XVIe-XXe siècles*, Pirotte, Jean ; Sappia, Caroline ; Servais, Olivier (dir.), Paris, Éd. Karthala, 2012, 399 p.

ROSENBAUM-DONDAINE, Catherine, *L'Image de piété en France, 1814-1914*, Musée-Galerie de la Seita, 1984, 199 p.

SOUSA, Jörge (de), *La Mémoire Lithographique, 200 ans d'image*, Paris, Art et Métiers du Livre Éditions, 1998, 255 p.

TWYMAN, Michael, *Breaking the mould, the first hundred years of lithography*, Londres, British Library, 2001, 182 p.

VIRCONDELET, Alain, *Le Monde merveilleux des images pieuses*, Paris, Éd. Hermé, 1988, 147 p.

HISTOIRE RELIGIEUSE

BOUFLET, Joachim, *Une Histoire des miracles du Moyen Âge à nos jours*, Paris, Éd. du Seuil, 2008, 300 p.

CHELINI, Jean, et BRANTHOMME, Henry, *Les Chemins de Dieu, Histoire des pèlerinages chrétiens des origines à nos jours*, Paris, Éd. Hachette, 1982, 493 p.

CHOLVY, Gérard, « Réalités de la religion populaire dans la France contemporaine (XIXe -début XXe siècles) » dans *La Religion populaire dans l'Occident chrétien*, PLONGERON, Bernard (dir.), Paris, Éd. Beauchesne, 1976, 237 p.

CHOLVY, Gérard, « Le catholicisme populaire en France au XIXe siècle », dans *Le Christianisme populaire, les dossiers de l'histoire*, PLONGERON, Bernard, PANNET, Robert (dir.), Éd. du Centurion, 1976, 315 p.

CHOLVY, Gérard, et HILAIRE, Yves-Marie(dir.), *Histoire religieuse de la France 1800 - 1880*, Toulouse, Éd. Privat, 2000, 287 p.

CHOLVY, Gérard, et HILAIRE, Yves-Marie (dir.), *Histoire religieuse de la France 1880 – 1914*, Toulouse, Éd. Privat, 2000, 207 p.

COMBY, Jean (dir.), *Théologie, histoire et piété mariale : Actes du colloque, Université catholique de Lyon, 1er-3 octobre 1996*, Lyon, Éd. Profac, 1997, 367 p.

DUPRONT, Alphonse, *Du Sacré, Croisades et pèlerinages, Images et langages*, Paris, Gallimard 1987, 541 p.

HILAIRE, Yves-Marie, « Évolution du culte marial au XIXe siècle en France », *La Dévotion mariale de l'an Mil à nos jours*, Arras, Artois Presses Université, 2005, 453 p.

LANGLOIS, Claude, « Mariophanies sculpturales et modèle provençal sous le Second Empire », dans *Mélanges Michel Vovelle*, Aix-en-Provence, Publications de l'université de Provence, 1997, 442 p.

LANGLOIS, Claude, « Le temps de l'immaculée conception. Définition dogmatique (1854) et événement structurant », dans *La Dévotion mariale de l'an mil à nos jours*, BÉTHOUART, Bruno et LOTTIN, Alain (dir.), Arras, Artois Presses Université, 2005, 453 p.

LE GOFF, Jacques, et RÉMOND, Raymond (dir.), *Histoire de la France religieuse : XVIIIe-XIXe siècle, du roi très chrétien à la laïcité républicaine*, Paris, Éd. du Seuil, 1991, 540 p.

MOULINET, Daniel, « Pèlerinages mariaux en France aux XIXe et XXe siècles », dans *Jubilé et culte marial (Moyen Âge - époque contemporaine)*, Saint-Étienne, Publications de l'université de Saint-Étienne, 2009, 460 p.

ROLLET, B. A., *Origine du culte de Marie à Lyon et notices historiques sur la Cité lyonnaise, la chapelle et la colline de Fourvières*, Lyon, Éd. Guyot Frères, 1852, 162 p.

SORREL, Christian, « Couronnements des Vierges de pèlerinage et mobilisation militante en France à l'heure de la Séparation », dans *Foules catholiques et régulation romaine : les couronnements des vierges de pèlerinage à l'époque contemporaine (XIXe et XXe siècles). Actes du colloque de Limoges (22 – 23 octobre 2009)*, Limoges, Presses Universitaires de Limoges, 2011, 269 p.

TAVARD, Georges, *La Vierge Marie en France aux XVIIIe et XIXe siècles, Essai d'interprétation*, Paris, Éd. Du Cerf, 1998, 169 p.

HISTOIRE DE LYON

BEGHAIN, Patrice, *Dictionnaire historique de Lyon*, Lyon, Éd. Stéphane Bachès, 2009, 1504 p.

BELIN, Valérie, *Les Pèlerinages collectifs à Notre-Dame de Fourvière : mutation ou déclin ? IXe-XXe siècles*, [Lyon], 1994, 203 p.

BERTHOD, Bernard, *La Colline de Fourvière*, Saint-Cyr-sur-Loire, Éd. Alain Sutton, 2004, 127 p.

BERTHOD, Bernard, HARDOUIN-FUGIER, Élisabeth, *Les Ex-voto de Fourvière. Do ut des, Je donne pour que tu donnes. Démarches votives lyonnaises*. Châtillon-sur-Chalaronne, Éd. De la Taillanderie, 2008, 125 p.

BLANCHON, Joannès, *Histoire de la constitution du domaine de Fourvière*, Lyon, X. Jevain, 1897, 101 p.

CAHOUR, A., M., *Notre-Dame de Fourvière ou recherches historiques sur l'autel tutélaire des Lyonnais, et sur les principaux événements qui en ont retardé ou hâté la gloire*, Lyon, Éd. Pélagaud et Lesne, 1838, 449 p.

CHATELUS, P., *Notre-Dame de Fourvière et la piété lyonnaise : Notes et récits*, Lyon, Librairie Catholique Emmanuel Vitte, 1902, 454 p.

DUFIEUX, Philippe, *Le Mythe de la primatie des Gaules. Pierre Bossan (1814-1888) et l'architecture religieuse en lyonnais au XIXe siècle*, Lyon, Presses universitaires de Lyon, 2004, 311 p.

GADILLE, Jacques (dir), *Le Diocèse de Lyon*, Paris, Éd. Beauchesne, 1983, 350 p.

HARDOUIN-FUGIER, Élisabeth, *Voir, revoir Fourvière*, [s.l.], [s. n.], 1988, 222 p.

HARDOUIN-FUGIER, Élisabeth, *La Colline de Fourvière, sa basilique, son parc, ses musées*, Lyon, Éditions Lugd, 1996, 89 p.

MEYNIS, Dominique, *Fourvière au XIXe siècle : tableau des événements principaux survenus à Lyon pendant la première moitié de ce siècle, et marques diverses de la protection de la Sainte-Vierge sur cette ville*, Lyon, J. B. Pélagaud, 1854, 157 p.

OCHANDIANO, Jean-Luc (de), *Lyon à l'Italienne : deux siècles de présence italienne dans l'agglomération lyonnaise*, Lyon, Lieux-dits, 2013, 272 p.

PELLETIER, André, ROSSIAUD, Jacques, BAYARD, Françoise, CAYEZ, Pierre, *Histoire de Lyon des origines à nos jours*, Lyon, Éditions Lyonnaises d'Art et d'Histoire, 2007, 955 p.

SAINTE-MARIE PERRIN, [Louis], *La Basilique de Fourvière : ses origines, son esthétique, son symbolisme*, Lyon, Éd. Emmanuel Vitte, 1896, 68 p.

SAUNIER, Pierre-Yves, *Lyon au XIXe siècle : Les espaces d'une cité*, 1992, 5 vol., 1209 p.

VANARIO, Maurice, *Rues de Lyon à travers les siècles (XIVe – XXIe siècles)*, Lyon, Éd. lyonnaises d'art et d'histoire, 2002, 333 p.

WEBOGRAPHIE

BARTHES, Roland, « Rhétorique de l'image », dans *Communications*, 4, 1964, p. 40-51, sur Persee

CAHIER, Charles, « Les caractéristiques des saints de l'art populaire », Paris, 1867,
<https://archive.org/stream/caractristique00cahiuoft/caractristique00cahiuoft_djvu.txt> (mars 2014)

FONTAINE, Laurence, « Montagnes et migrations de travail. », *Revue d'histoire moderne et contemporaine* 2/ 2005 (no52-2), p. 26-48
<<http://www.cairn.info/revue-d-histoire-moderne-et-contemporaine-2005-2-page-26.htm>> (avril 2014)

JOFFE, Helene, « Le pouvoir de l'image : persuasion, émotion et identification », *Diogène* 1/2007, n°217, <<http://www.cairn.info/revue-diogene-2007-1-page-102.htm>> (février 2014)

LANGLOIS, Claude, « Les effectifs des congrégations féminines au XIXe siècle. De l'enquête statistique à l'histoire quantitative », *Revue d'histoire de l'Église de France*, n°164, 1974,
<http://www.persee.fr/web/revues/home/prescript/article/rhef_0300-9505_1974_num_60_164_1520> (mars 2014)

SAUNIER, Pierre Yves, « Haut-lieu et lieu haut : la construction du sens des lieux. Lyon et Fourvière au XIXe siècle. », *Revue d'histoire moderne et contemporaine*, n°2, avril-juin 1993, <<http://www.jstor.org/stable/20529877>> (mars 2014)

Communiqué de presse de l'exposition *Au bonheur des images*, Musée de l'imprimerie, 25 mars – 26 juin 2011
<http://www.imprimerie.lyon.fr/static/new_imprimerie/contenu/fichiers/telch/expositions_presse/guillotiere/bdi_commpresse.pdf> (mars 2014)

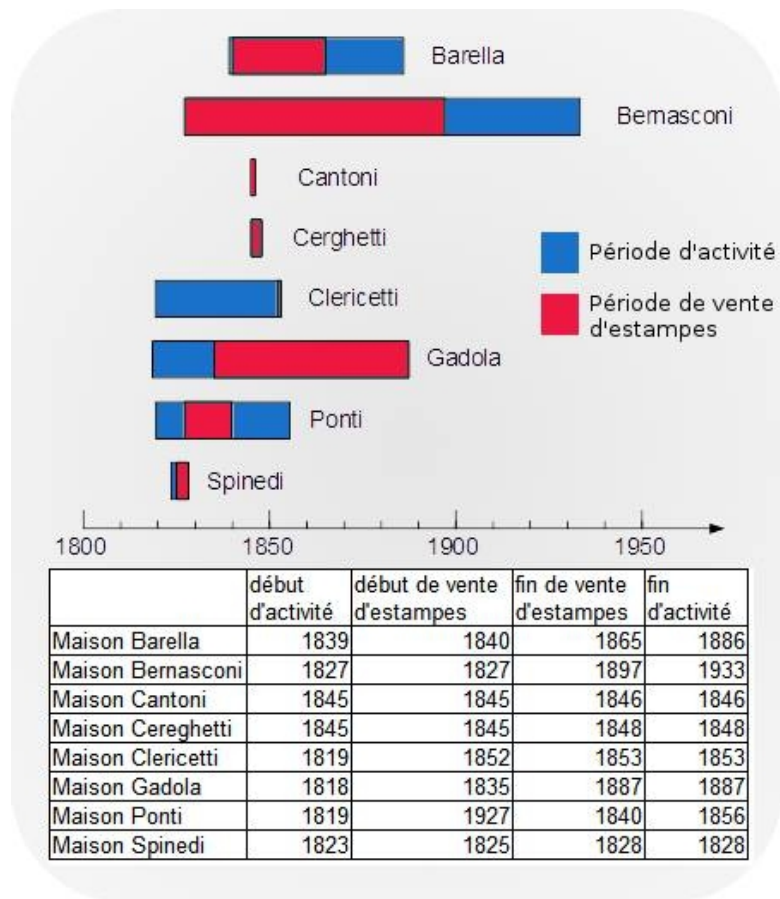
Dossier de l'exposition *Si tu es sage, tu auras une image*, BML, 16 juin – 26 septembre 1998
<<http://www.bm-lyon.fr/expo/virtuelles/chomarat/expo.htm>> (mars 2014)

Table des annexes

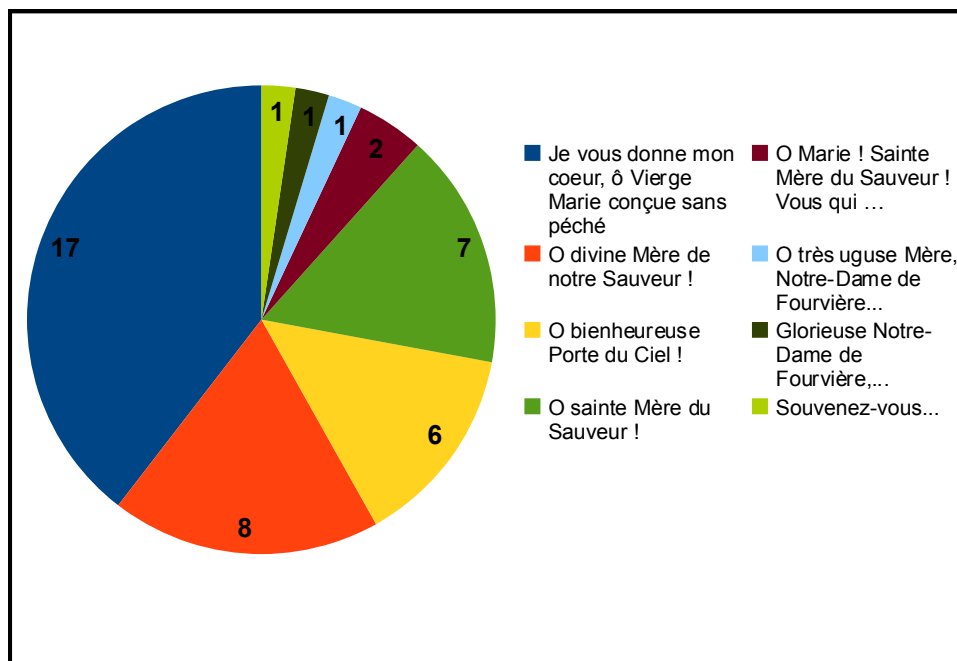
GRAPHIQUES.....	84
ILLUSTRATIONS.....	88

GRAPHIQUES

Dates d'activité et d'édition d'estampes des fabricants de cadres de la Guillotière



Au verso des images : les prières



*O divine Mère de notre Sauveur ! vous qui avez toujours préservé du mal ceux qui ont recours à vous dans leurs moments de détresse et de douloureuse souffrance, combien parmi nous, misérables pêcheurs que nous sommes, ont été soulagés par l'appui de votre clément bonté en exauçant les vœux qu'ils vous adressaient !... Veuillez donc, ô bonne Vierge Marie, source infaillible de consolations, nous assister dans nos calamités, qui sont souvent bien terribles sur cette terre d'exil et de cruelles épreuves. Soutenez-nous dans nos découragements, faites pénétrer dans nos coeurs la Foi, l'Espérance et la Charité, ces trois vertus théologiques indispensables pour obtenir vos grâces infinies, pour être secourus et saucés. Gémissant sous le poids de nos péchés, nous nous prosternons à vos pieds, ô Mère du Verbe, daignez exaucer nos prières en nous accordant votre divine protection. Nous mettons toute notre confiance en vous, ô Marie, car vous êtes la mère de Jésus-Christ, notre Seigneur, qui règne dans le ciel. Ainsi soit-il.*¹⁹³

¹⁹³Chomarat Est. 14787

*Je vous donne mon cœur, ô Vierge Marie conçue sans péché, prenez-le, s'il vous plait ; à vous dès ce moment et pour tous les jours de ma vie : à vous mes pensées et mes plus intimes sentiments ; à vous mes craintes, mes alarmes, mes regrets ; à vous mes désirs et toutes mes plus douces espérances. Je vous donne, ô ma tendre Mère, je vous consacre mon cœur, mon âme et tout mon être à la vie, à la mort, à l'éternité ; fléchissez Jésus en ma faveur, et sauvez-moi. Ainsi soit-il.*¹⁹⁴

*O bienheureuse Porte du Ciel ! Glorieuse Vierge Marie, dont jamais le nom n'a été imploré en vain ! Quelle âme ne se sentirait profondément émue et recueillie en pénétrant dans ce sanctuaire où tant de vœux se sont exaucés ! Cette ville de Lyon, qui s'est placée sous votre puissant patronage, ne vous a-t-elle pas dû souvent son salut, soit lorsque ses habitants redoutaient un fléau qui étendait de toutes parts ses ravages, soit lorsque les fleuves qui le baignent, menaçaient de la détruire complètement ! Soyez toujours la protectrice de notre France où votre nom est béni ; de cette immense cité, déjà préservée par vous de tant de désastres ! Que votre main bienfaisante déverse en tout temps sur nos campagnes le trésor précieux d'une inépuisable fécondité ! Veillez sur la sainte Eglise, sur le Souverain Pontife, sur les prêtres de ce diocèse ; intercédez pour tous les fidèles et pour tous les misérables pêcheurs ! Que nos prières montent sans cesse vers votre trône avec les parfums de l'encens ! Montrez-vous toujours notre Mère, et prêtez assistance à tous ceux qui se confient en votre appui. Ave Maria.*¹⁹⁵

O sainte Mère du Sauveur ! Qui n'éprouverait un saisissement profond et inexprimable, en arrivant auprès de ce temple où tout parle de votre gloire, où tout rappelle vos bienfaits ! A toute heure des pèlerins, guidés par une foi sincère, viennent prier dans cette enceinte ou y déposer le tribut de leur reconnaissance ! Oh ! Vous avez raison, vous qui souffrez, vous qui subissez les rudes épreuves de l'adversité, de vous réfugier sous cette égide tutélaire. L'auguste Reine du Ciel délaissa jamais ceux qui ont espéré en elle, et qui ont imploré son appui. Qu'ils sont bien inspirés les chrétiens qui chaque jour [sic], ô Marie ! invoquent votre bienveillance, soit pour eux-mêmes, soit pour leurs parents et leurs amis ! Leurs espérances ne seront point déçues, leurs vœux seront toujours écoutés ! - Et vous, Mère de miséricorde ! recevez nos vœux, accueillez nos humbles prières, et que les cantiques de la reconnaissance vous portent l'hommage de nos cœurs !

¹⁹⁴Chomarat Est. 18304

¹⁹⁵Chomarat Est. 18358

*Veillez sur nous pendant notre vie et à l'heure de notre mort. Ave Maria.*¹⁹⁶

*O Marie ! Sainte mère du Sauveur ! Vous qui, sans cesser d'être vierge, avez conçu et enfanté le verbe fait chair, venu en ce monde pour racheter les hommes et expier leurs péchés ! Vous qui portez dans vos bras l'enfant Jésus, le fils du Très-Haut ! Etoile du matin, qui précédâtes le divin Messie comme l'aurore devance le soleil ! Vous qui êtes bénie entre toutes les femmes ! Consolatrice des affligés, refuge des pécheurs, montrez-vous toujours notre mère ; implorez pour nous, misérables pécheurs, la miséricorde divine, maintenant et à l'heure de notre mort.*¹⁹⁷

*O très auguste Mère, Notre-Dame de Fourvière, puissante protectrice des chrétiens, consolatrice des affligés, je me jette ainsi que tous ceux qui me sont chers, dans le sein de votre clémence et de votre amour ; je les remets entre vos mains et sous la garde spéciale de votre protection. Recommandez-nous, présentez-nous tous à votre divin Fils, afin qu'après avoir béni nos travaux temporels sur la terre, il nous fasse participer à sa gloire et à son bonheur éternel. Ainsi soit-il.*¹⁹⁸

*Glorieuse Notre-Dame de Fourvière, vous qui n'avez jamais abandonné ceux qui ont imploré votre secours, plein de confiance en votre bonté, je viens réclamer votre puissante protection auprès de Jésus-Christ votre Fils, persuadé que ce Fils chéri ne me refusera pas les grâces qui lui seront demandées par l'intercession de sa Très-Sainte Mère ; mais quoique je sois indigne de vos bontés, ô Vierge sainte, veuillez jeter sur moi un regard de miséricorde et me permettre de venir souvent prier dans votre sanctuaire afin d'obtenir de vous les grâces toutes particulières que vous accordez aux personnes pieuses qui viennent vous visiter dans votre sainte chapelle de Fourvière. Ainsi soit-il.*¹⁹⁹

*Souvenez-vous, ô très-miséricordieuse Vierge Marie, qu'on n'a jamais entendu dire qu'aucun de ceux qui ont eu recours à votre protection, imploré votre secours et demandé vos suffrages, ait été abandonné. Animé de la même confiance, je me hâte de recourir à vous, ô Vierge des vierges ! O ma Mère, je viens à vous, gémissant sous le poids de mes péchés, je me prosterne à vos pieds : Mère du Verbe incarné, ne dédaignez pas mes prières mais écoutez-les favorablement et daignez le exaucer. Ainsi soit-il.*²⁰⁰

¹⁹⁶Chomarat Est. 18255

¹⁹⁷Chomarat Est. 14841

¹⁹⁸Chomarat Est. 18252

¹⁹⁹Chomarat Est. 18399

²⁰⁰Chomarat Est. 3980

ILLUSTRATIONS



Illustration 1: Chomarat Est. 17411

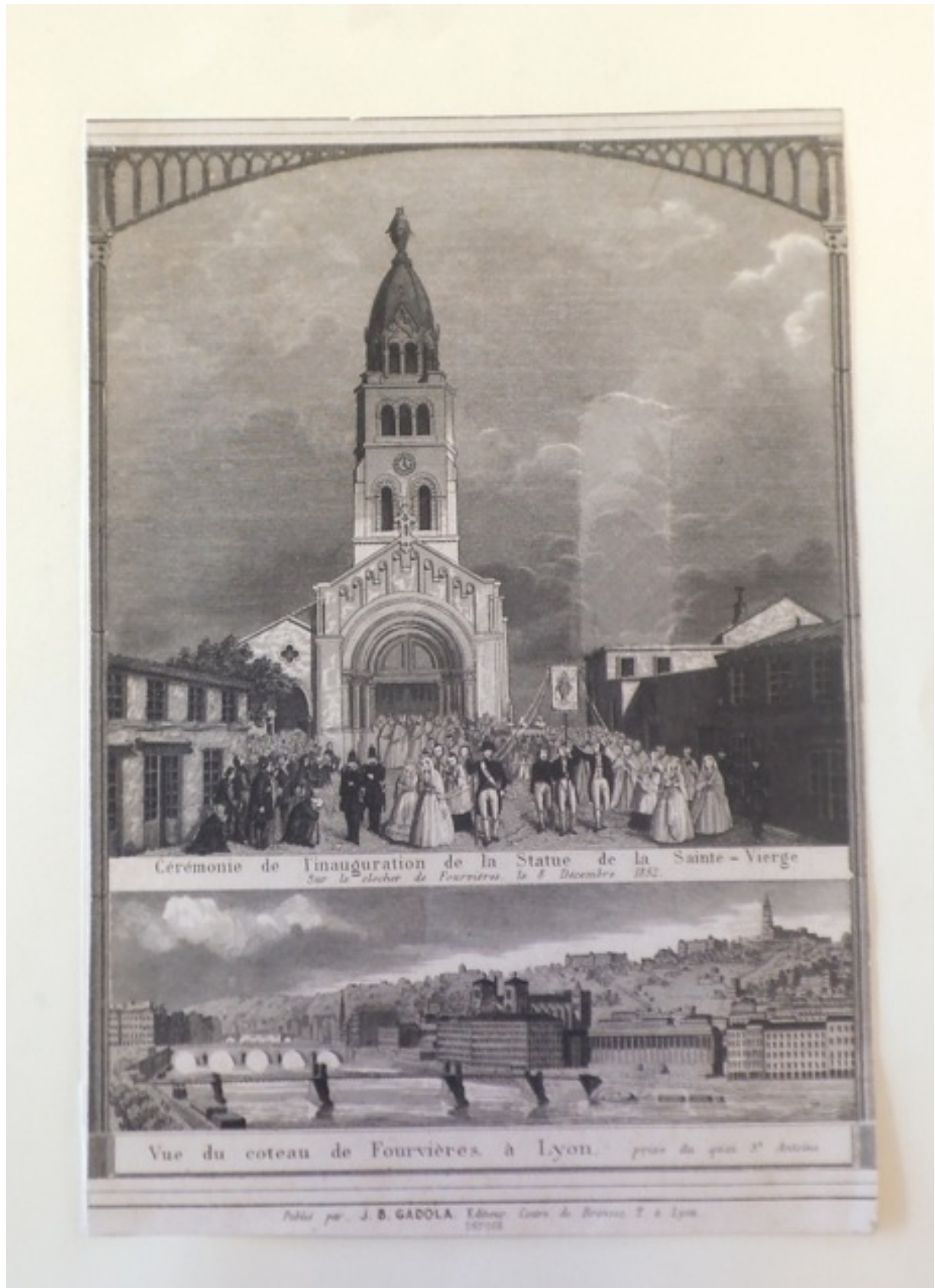


Illustration 2: Chomarat Est. 14746



Illustration 3: Chomarat Est. 14841



Illustration 4: Chomarat Est. 14841

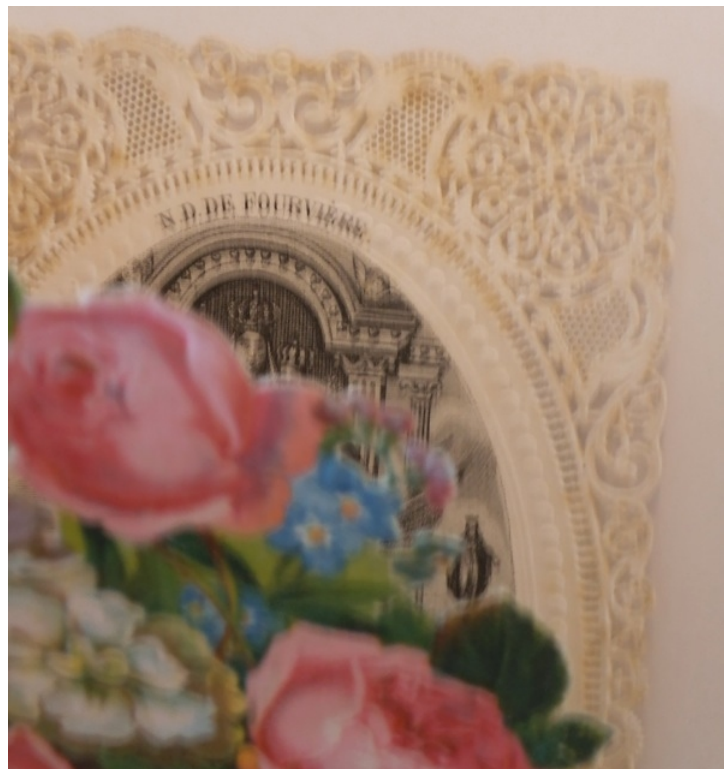


Illustration 5: Chomarat Est. 14841



Illustration 6: Chomarat Est. 3979

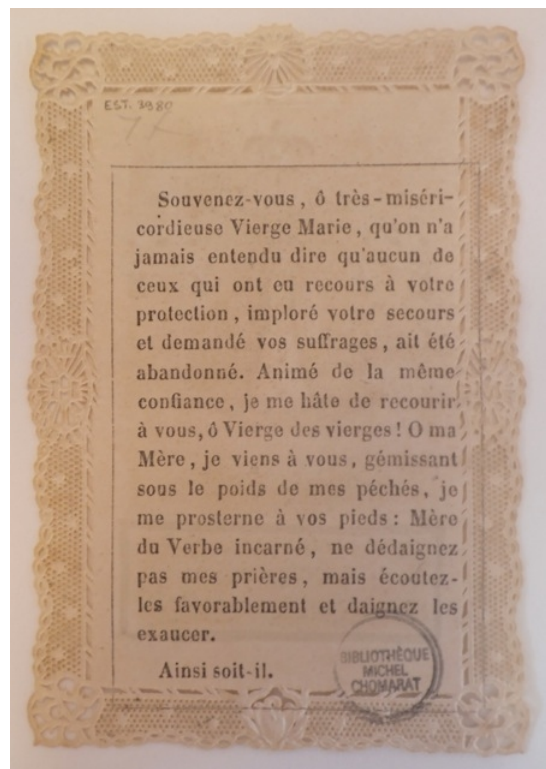


Illustration 7: Chomarat Est. 3980



Illustration 8: Chomarat Est. 14793

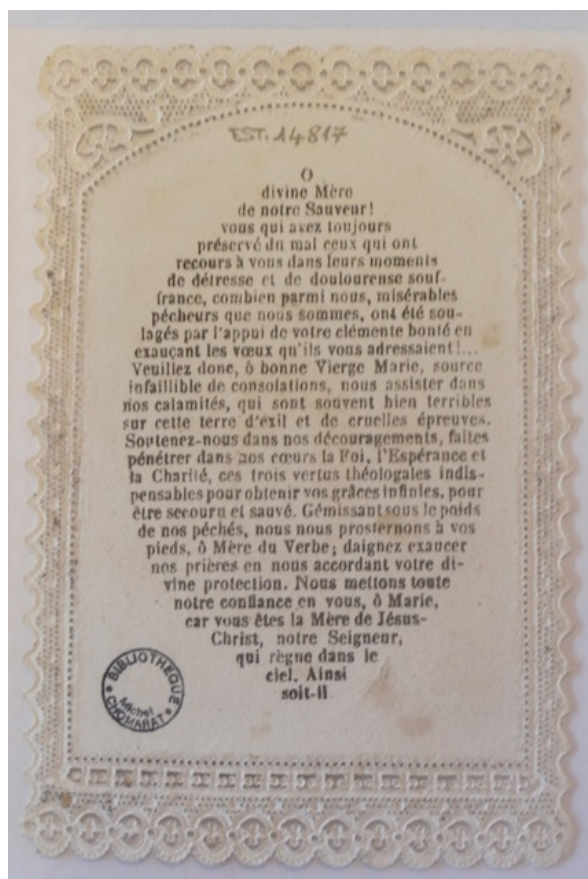


Illustration 9: Chomarat Est. 14817

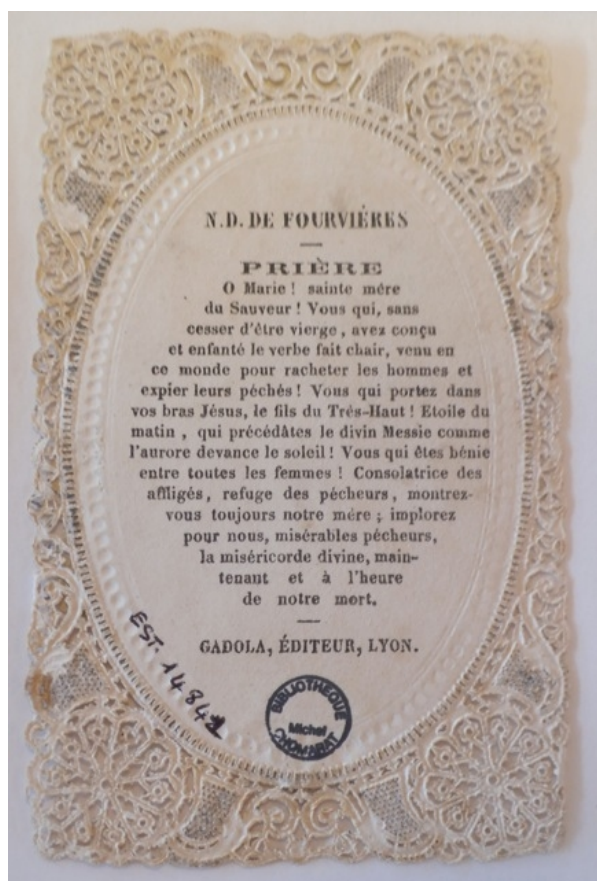


Illustration 10: Chomarat Est. 14841

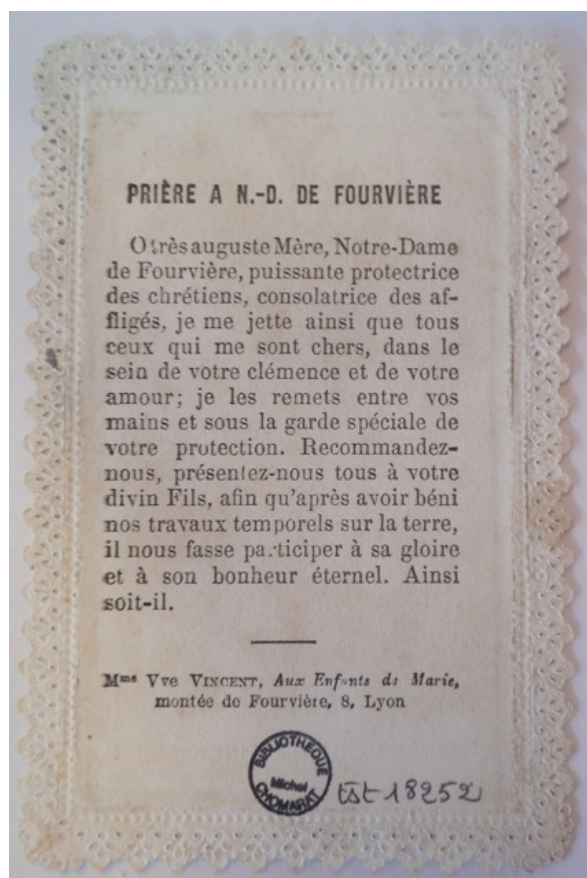


Illustration 11: Chomarat Est. 18252

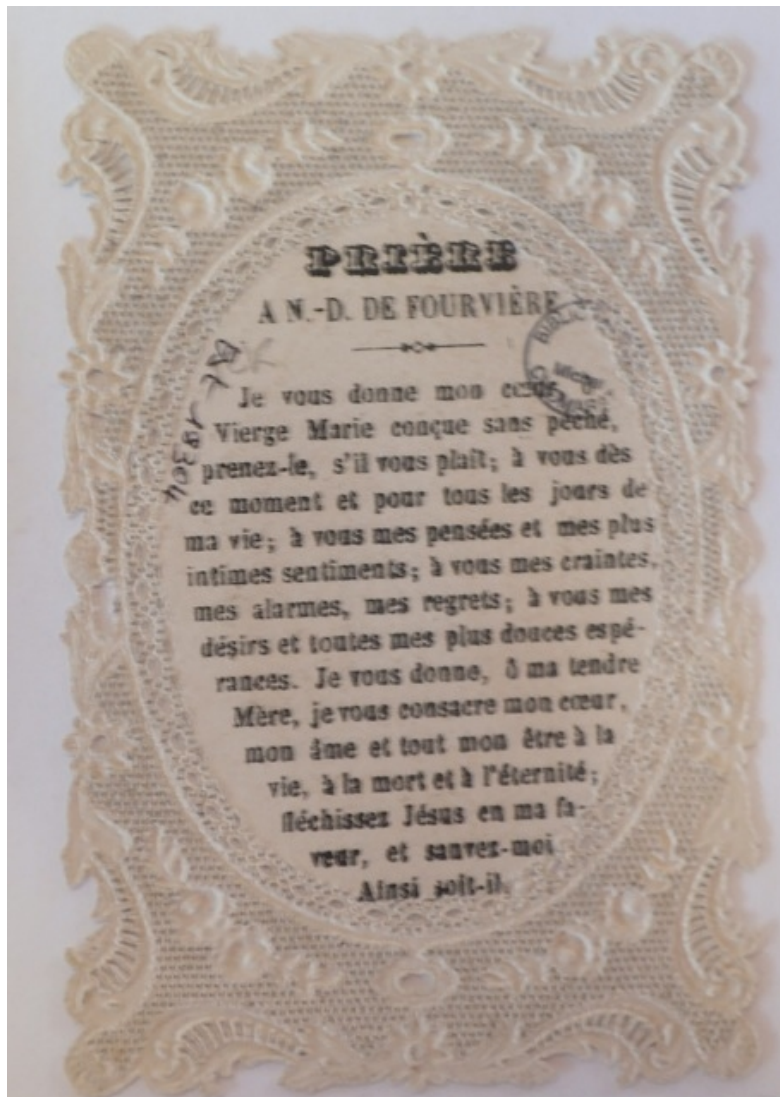


Illustration 12: Chomarat Est. 18304



Illustration 13: Chomarat Est. 18353



Illustration 14: Chomarat Est. 18262



Illustration 15: Chomarat Est. 3979



Illustration 16: Chomarat Est. 18304



Illustration 17: Chomarat Est. 17411



Illustration 18: Chomarat Est. 3980



Illustration 19: Chomarat Est. 14793



Illustration 20: Chomarat Est. 14817



Illustration 21: Chomarat Est. 17397



Illustration 22: Chomarat Est. 18353

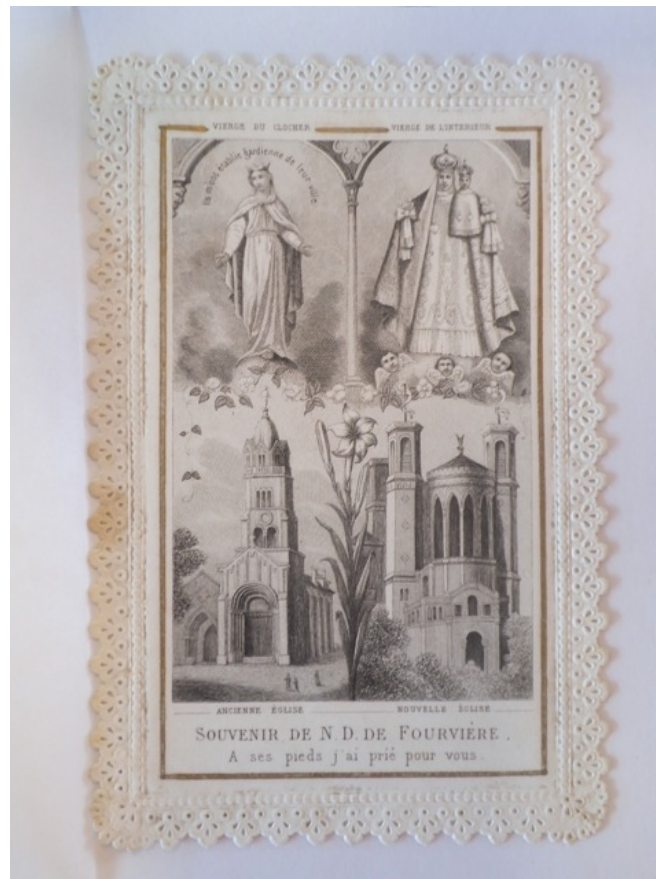


Illustration 23: Chomarat Est. 18252



Illustration 25: Chomarat Est. 18262

Table des illustrations

Chomarat Est. 17411.....	88
Chomarat Est. 14746.....	89
Chomarat Est. 14841.....	90
Chomarat Est. 14841.....	91
Chomarat Est. 14841.....	91
Chomarat Est. 3979.....	92
Chomarat Est. 3980.....	92
Chomarat Est. 14793.....	93
Chomarat Est. 14817.....	93
Chomarat Est. 14841.....	94
Chomarat Est. 18252.....	94
Chomarat Est. 18304.....	95
Chomarat Est. 18353.....	96
Chomarat Est. 18262.....	96
Chomarat Est. 3979.....	97
Chomarat Est. 18304.....	97
Chomarat Est. 17411.....	98
Chomarat Est. 3980.....	98
Chomarat Est. 14793.....	99
Chomarat Est. 14817.....	99
Chomarat Est. 17397.....	100
Chomarat Est. 18353.....	100
Chomarat Est. 18252.....	101
Chomarat Est. 18353.....	101
Chomarat Est. 18262.....	101

Table des matières

SIGLES ET ABRÉVIATIONS.....	7
INTRODUCTION.....	9
IMPRIMEURS-ÉDITEURS D'IMAGERIE RELIGIEUSE À LYON AU XIXE SIÈCLE.....	13
L'image de piété au XIXe siècle.....	13
<i>Origines populaires et religieuse.....</i>	<i>13</i>
<i>Diffusion de masse.....</i>	<i>15</i>
<i>Critiques.....</i>	<i>17</i>
Imagerie de la Guillotière.....	19
<i>Artisans lombards et tessinois immigrés à la Guillotière.....</i>	<i>19</i>
<i>Évolution de la profession : du fabricant de cadre à l'éditeur d'estampes.....</i>	<i>21</i>
<i>Diffusion.....</i>	<i>24</i>
Fourvière, le pèlerinage.....	26
<i>XIXe siècle : essor du culte marial, renouveau des pèlerinages.....</i>	<i>26</i>
<i>Au centre de la vie religieuse lyonnaise : la construction d'un signal.....</i>	<i>29</i>
<i>Rayonnement du pèlerinage.....</i>	<i>35</i>
MORPHOLOGIE DE L'IMAGE PIEUSE.....	37
Éléments méthodologiques.....	37
<i>Étudier une collection</i>	<i>37</i>
<i>Datation.....</i>	<i>40</i>
<i>Analyse.....</i>	<i>42</i>
Techniques de production.....	43
<i>La révolution lithographique.....</i>	<i>43</i>
<i>Ornementation de l'image.....</i>	<i>44</i>
<i>Photographie.....</i>	<i>46</i>
Utilisation des images.....	47
<i>Petit et grand format.....</i>	<i>47</i>
<i>Les prières : un appel à la dévotion.....</i>	<i>49</i>
<i>Marques de possession.....</i>	<i>50</i>
SIGNIFICATIONS DE L'IMAGE.....	52
Un système rhétorique persuasif.....	52
<i>Médiateté, immédiateté de l'image.....</i>	<i>52</i>
<i>Écrit et image.....</i>	<i>53</i>
<i>Accumulation du signifiant, univocité du signifié.....</i>	<i>57</i>
Constantes et variations.....	59
<i>Un modèle : Notre-Dame de Bon Conseil.....</i>	<i>59</i>
<i>Constitution du souvenir : la Vierge dorée.....</i>	<i>61</i>
Images de la Vierge.....	63
<i>Rôle d'intercession.....</i>	<i>63</i>
<i>« Ils m'ont établie gardienne de leur ville ».....</i>	<i>63</i>
<i>Ancienne et nouvelle église : vers une Vierge solitaire.....</i>	<i>64</i>
CONCLUSION.....	67
SOURCES.....	69
Catalogues.....	69
Estampes conservées dans le fonds Michel Chomarat, à la BML.....	69

BIBLIOGRAPHIE.....	79
Iconographie et histoire des arts.....	79
Histoire de l'estampe et de l'imagerie.....	79
Histoire religieuse.....	81
Histoire de Lyon.....	82
Webographie.....	84
TABLE DES ANNEXES.....	85
TABLE DES ILLUSTRATIONS.....	105
TABLE DES MATIÈRES.....	107