Mémoire de master 2 / août 2018

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

Les mutations de l'image populaire à l'exemple du centre imagier de Metz (1819-1892)

Noémie Bodé

Sous la direction de Philippe Martin
Professeur des Universités – Université Lyon 2, UMR LAHRA

Remerciements

Mes remercient vont en premier lieu à mon directeur de recherche, M. Philippe Martin, qui par le hasard d'un séminaire m'a suggéré ce sujet et dont l'étude s'est révélée passionnante. Je tiens une fois encore à le remercier de m'avoir orienté et prodigué ses conseils pendant ces deux années de recherche.

Mes pensées vont dans un second temps aux acteurs et professionnels qui ont su guider mes travaux et sans qui ce mémoire n'aurait pu voir le jour. J'adresse mes remerciements aux personnels du Musée de l'Image d'Épinal, à Mme Martine Sadion, en premier lieu qui a eu la bonté de m'accueillir pour un stage de quatre mois. Je remercie Mme Jennifer Heim pour son aide et ses nombreux conseils tout au long de mon parcours à Épinal. Une pensée toute particulière à Mme Celine Espinosa, Mme Marie Poulain et Mme Magali Pelletey pour leur soutien, leur professionnalisme et leur amitié.

J'adresse également mes remerciements aux personnels des Archives départementales de la Moselle, tout particulièrement à son directeur, M. Jung, qui a eu la générosité de me fournir les catalogues informatiques des collections messines, sources indispensables pour mes travaux. Un remerciement également à Mme Sylvie Faure, restauratrice, pour sa disponibilité face à mes nombreuses visites et interrogations.

Mes remerciements vont également le personnel des Archives départementales des Vosges, et plus précisément Laurence Gentil, ainsi que des Archives Municipales d'Épinal qui ont pris le temps d'effectuer des recherches pour faciliter mon repérage des imagiers messins dont le circuit était et reste encore périlleux.

Je remercie le personnel des Archives Municipales de Metz ainsi que de la Bibliothèque municipale de Metz – je pense ici tout particulièrement à MM. Dominique Ribeyre et Nicolas Jourdan – de m'avoir bien laissé disposer de leurs fonds ainsi qu'à l'Académie Nationale de Metz.

Mes remerciements s'étendent également à Mme Claire Meunier, conservatrice du Musée de la Cour d'Or de Metz d'avoir bien voulu me rencontrer pour discuter des questions de conservation et de traitement des images populaires auprès des institutions muséales, ainsi que de m'avoir confié un inventaire de leurs collections. Dans cette même pensée, je remercie Mme Nancy Herbin et Émilie Girard, du Musée des Civilisations de l'Europe et de la Méditerranée de Marseille ainsi que M. Michel Mieussens du Musée National de l'Éducation à Rouen.

Mes travaux n'auraient pas pris cette directive sans les renseignements et la générosité de Mme Marion Duvigneau et de M. Dominique Lerch. Leur disponibilité et les références fournies pour cette étude ne seront pas oubliées et je ne peux que leur témoigner toute ma gratitude à cet égard.

Les recherches sur l'imagerie populaire de toute région ne seraient rien sans l'intervention de ses principaux acteurs, je remercie M. Thierry Depaulis, directeur du *Vieux Papier* de m'avoir tendu la main face à certaines impossibilités rencontrées et de m'avoir offert l'opportunité de faire connaître mes travaux. J'adresse également mes remerciements et mon affection à M. Gérard Kopf, grand

Droits d'auteur réservés.

collectionneur d'images populaires dont l'étendue de la collection est à l'échelle de la passion qui l'anime.

Enfin, j'adresse mes plus sincères remerciements à mes proches et à ma famille, tout particulièrement à mon père pour ses nombreuses relectures et conseils. Merci à Gaëtan pour son soutien, sa présence et sa patience. Je suis reconnaissante à tous ceux qui de près ou de loin m'ont soutenu dans ce projet.

Droits d'auteur réservés.

Résumé :

Désignée trop brièvement comme un ensemble d'images aisément compréhensibles et destinées à une grande diffusion, l'imagerie populaire constitue néanmoins une source exhaustive difficilement saisissable. Cantonnée pendant longtemps au statut de « rivale d'Épinal », l'imagerie messine constituait pourtant pendant le XIX^{e} siècle un centre d'importance dont le manque de sources archivistiques et le support populaire ne permettaient pas de rendre compte. Si le défaut d'information est certes à prendre en considération, la dépréciation des théoriciens de l'imagerie populaire doit également être soulignée et fut très probablement à l'origine de la méconnaissance de cette production – à leurs yeux – « trop mécanisée » pour être proprement populaire.

Descripteurs : Imagerie populaire – Lithographie – XIX^{e} siècle – Histoire de la Lorraine – Histoire culturelle – Histoire industrielle – Dembour – Gangel

Abstract :

Designated too briefly as a set of images easily understandable and intended for a wide distribution, popular imagery nevertheless constitutes an exhaustive source difficult to grasp yet. For a long time cantoned as a "rival of Épinal", the Metz imagery constituted a major iconographic centre that the lack of archival sources and popular support did not allow to be considered. If the lack of information has certainly to be taken into consideration, the depreciation of popular imagery theorists has also to be underlined and was probably the cause of the ignorance of this production seen in their eyes as "too mechanized" to be properly popular.

Keywords : Popular prints – Lithography – 19th century – History of Lorraine – Cultural history – Industrial history – Dembour - Gangel

Droits d'auteurs

Droits d'auteur réservés.

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

Sommaire

SIGLES ET ABRÉVIATIONS 8

INTRODUCTION..... 11

L'INTRODUCTION DE LA LITHOGRAPHIE OU L'ENSEIGNEMENT PAR L'IMAGE 18

À l'origine de l'imagerie messine 19

Tavernier et l'École d'Application et du Génie 19

La création de l'École municipale de dessin, l'histoire d'un mouvement artistique 30

La question sociale et l'œuvre de l'Académie royale de Metz..... 40

Les ambitions de Benoît Faivre 40

L'enseignement de l'imagerie : une édification morale 47

L'ÉVOLUTION DES IMAGES À TRAVERS LES STRATÉGIES DES IMAGIERS ..... Erreur ! Signet non défini.

Une nouvelle politique de diffusion 64

Un changement de stratégie commerciale 64

Chronologie des évolutions thématiques : les images et leurs discours **82**

Gangel ou « l'imagerie du Second Empire » 99

Naissance d'un nouveau public aux prémices de l'estampe artistique, l'œuvre du « dessinateur inconnu ».....**100**

Vers une concurrence plus forte **113**

STATUT DE L'IMAGE, DE L'IMAGIER-ARTISTE À L'IMAGIER-INDUSTRIEL ? 126

L'image populaire, une définition d'une méthode 128

Connaître pour estimer, un support à définir **128**

Maîtriser la taille d'un centre imagier : le dépôt légal **138**

Concurrence et plagiat : une juridiction de l'image ? 147

L'influence des planches de l'Est, Paris et les fonds des graveurs aux premiers temps de l'industrie iconographique......**147**

Une diffusion stratégique, le commerce du colportage et de la librairie **158**

CONCLUSION 168

SOURCES.....175

BIBLIOGRAPHIE.....180

ANNEXES.....191

TABLE DES ILLUSTRATIONS 209

TABLE DES MATIÈRES.....215

Droits d'auteur réservés.

Sigles et abréviations

A.D.M.	Archives Départementales de la Moselle
A.M.M.	Archives Municipales de Metz
A.N.	Archives nationales
M.A.M.	Mémoire de l'Académie de Metz
M.I.A.	Musée de l'Image à Épinal
B.M.M.	Bibliothèque Municipale de Metz
Cf.	*conffere*
Ibid.	*Ibidem*
Op. cit.	*Opus citatum*

Droits d'auteur réservés.

Droits d'auteur réservés.

INTRODUCTION

Donner une définition précise de l'imagerie populaire se révélait difficile de prime abord puisqu'elle soulevait une double problématique quant à la définition propre de l'art populaire et à la place de l'imagerie dans cette production. Par art populaire, devons-nous entendre l'art du peuple ou l'art à destination du peuple ? Une confusion qui de plus apparaissait oxymorique selon Duchartre et Saulnier – personnalités demeurant associées de manière définitive à l'étude de l'imagerie[1] – qui dans leur *Imagerie populaire* débutèrent par un replacement étymologique : « *Qui dit art, dit création individuelle, et populaire sous-entend création collective*. […] *Les mots d'Art populaire prêtent très souvent à la confusion suivante, qui est de considérer un objet, une image, comme populaire parce qu'elle a été extrêmement répandue et vendue à bas prix*. […] *Nous entendrons, par objet populaire, art populaire, tout ce qui a été créé par le peuple, pour son usage ou son plaisir* ».

Est ainsi populaire ce qui répond à une expression directe d'une sensibilité partagée par tout un milieu qui la comprend spontanément, de par son histoire et un mode de vie commun, sans que l'éducation ou l'instruction aient à intervenir dans ce processus. Nous retrouvons les premières convictions de cette interprétation de Champfleury, affirmant que l'imagerie ayant été pendant longtemps l'esthétique de prédilection du peuple, elle en fut le meilleur reflet. Il conclut ainsi par ce postulat, « *si l'on ne juge pas digne de faire entrer, même au dernier rang, l'image dans l'histoire de l'art, elle tiendra sa place au premier dans l'histoire des mœurs* ».

Évoquant « l'imagerie populaire de demain », il conclut par le souhait d'une intégration entre les productions artisanales traditionnelles et l'art populaire. Ce

[1] « [Pierre-Louis Duchartre] est secrétaire général de la Commission nationale des Arts populaire de la France et de ses colonies en 1927 où il joue un rôle important dans la section « régionalisme » de l'Exposition internationale de 1937 ainsi que dans celle de New York en 1939. Pendant la guerre, il est chargé, en 1942, de diverses missions, notamment au service de l'Artisanat et de la Production industrielle. Inspecteur général des musées en 1945, « il aura une action déterminante dans la rénovation et la création de nombreux musées en région ». Il possédait une collection d'images qu'il annotait parfois au crayon. Il prit une grande part à la rédaction du célèbre livre cosigné avec René Saulnier. [Ce dernier] a travaillé dans une collaboration suivie avec Duchartre, de 1925 à 1948. Tous deux possédaient une collection d'images. Celle de Saulnier, de loin, la plus importante, est entrée à la Bibliothèque nationale. Banquier, sa spécialité était l'inspection des succursales provinciales ; c'est donc lors de ses tournées qu'il a pu découvrir et sauver ses admirables images. Duchartre est probablement le rédacteur principal de leur grand livre sur l'imagerie, mais la connivence qui marquait leurs recherches communes ne permet pas de déterminer la part de chacun. » André et Marie-Thérèse Jammes, *Images populaires : Amiens-Beauvais-Belfort, Bordeaux-Caen-Cambrai-Chartes-Dijon-Épinal-Lille-Le Mans- Montbé-liard-Nancy-Nantes-Orléans-Rennes-Paris-Toulouse : 1500-1840*, Paris, Ed. des Cendres, 2017, p.43.

Droits d'auteur réservés.

vœu répondait à un constat qui résultait de la rareté de ces images populaires à l'orée du XIX[e] siècle, raison pour laquelle il importait de sauver les quelques bois survivants des poêles :

> *« J'ai vu jadis, dans le musée archéologique du Mans, des bois curieux sur lesquels l'humidité développait ses lichens et ses mousses. Dans d'autres musées, le temps avait produit une action telle sur des planches déjà minées par les vers, qu'il n'en restait plus que l'épiderme. Le dessous n'était que ruines et cavernes. Un coup de rouleau d'imprimerie eût suffi à enlever le travail du graveur. On* restaure *tous les jours de précieux tableaux qui restent à jamais déshonorés par des retouches à des agents chimiques. Les bois n'ont rien à craindre du travail des clicheurs. Ainsi serait conservée l'imagerie. – Pauvre image dira-t-on. Il n'y a pas de pauvres images pour des yeux curieux. Longtemps le peuple a été intéressé par ces estampes ; nous connaissons son sentiment intime en pénétrant dans ces enluminures. Ceux qui étudient l'imagerie populaire ne prétendent pas qu'on ouvre un cours sur ce sujet à l'Ecole des beaux-arts. Ce n'est point de l'art académique. Il a pourtant sa gravité, sa tenue* »[2].

C'était en effet en termes de valeur esthétique, mais aussi éthique, que s'exprimait alors Champfleury, craintif de ne vouloir laisser le peuple porté par une imagerie teintée par « l'art de la ville ». De cette imagerie mécanisée, industrialisée – souvent évoquée comme « de Second Empire » – il s'avérait nécessaire de retrouver les traditions, l'histoire même du peuple que l'histoire et la littérature tendaient à minimiser. À partir de cette idée, Pierre-Louis Duchartre, mais *in extenso* les érudits et collectionneurs de l'imagerie populaire, agirent pour rendre ses lettres de noblesse à cette production. C'est ce dont Frédéric Maguet témoignait avec la prise en compte d'une tradition artisanale, au-delà de ses savoir-faire, comme dépositaire des qualités menacées de disparaître et qui sont en vérité des « qualités nationales »[3].

Parallèlement à cette doctrine se développa successivement un large réseau d'amateurs, collectionneurs et érudits qui avaient tous à cœur la réhabilitation de

[2] Champfleury, *Histoire de l'imagerie populaire,* Paris, Ressouvenances, 2004, réédition 1869, pp. XXXI-XXXII
[3] Frédéric Maguet, « Pierre-Louis Duchartre et l'imagerie, la construction d'un discours sur l'image », *Du folklore à l'ethnologie*, Paris, Editions de la Maison des Sciences de l'homme, 2009.

Droits d'auteur réservés.

l'art – et donc de l'imagerie – populaire reconnue par les institutions patrimoniales et culturelles avec l'aide de particuliers pour percer les mystères de l'absence des images dans les collections d'archives et de musées. Les échanges entre René Saulnier, le collectionneur Guy Ramard et l'archiviste Jean-Julien Barbé que nous évoquerons plus loin en sont un exemple. « *La synthèse des connaissances sur le domaine suivra une voie parallèle,* nous informe Frédéric Maguet, *collectionneurs et érudits locaux (ce sont parfois les mêmes) se rencontrent au sein de sociétés savantes locales ou participent aux travaux du* Vieux papier. *C'est dans ce contexte que travaillent Duchartre et Saulnier. Disposant d'un vaste réseau dans le milieu des érudits, ils compilent l'ensemble des études locales disponibles, dont ils opèrent une synthèse rigoureuse qu'ils complètent de leurs propres recherches* ». Il aurait été difficile en effet de faire autrement compte tenu de la rareté des registres d'archives sur l'imagerie populaire, nécessaires pour percer l'étendue d'un centre à un moment donné de son histoire placée dans le contexte national.

Partant de ce postulat, Duchartre guida ses travaux pour la réhabilitation d'un art du peuple, à l'égal d'un art savant avec lequel il ne prétendait pas pour autant rivaliser par ses qualités techniques ou esthétiques. Se posait ainsi le problème de la délimitation d'un corpus selon les bases de ce qui était « vraiment populaire » en veillant à écarter les productions intermédiaires jouant de plein pied entre le savant et le populaire. Duchartre et Saulnier l'énoncèrent avec fermeté :

> « *À l'étage intermédiaire entre l'art des Maîtres et l'art populaire se place une production aussi volumineuse qu'insipide, qui ne relève ni de l'art ni du folklore. Elle est due à des graveurs, ou, plus exactement, à des ouvriers en gravure qui n'ont jamais été en état de grâce, comme tant d'imagiers populaires, et qui, en outre, n'ont pas reçu en partage la moindre personnalité, le moindre talent. Ceux-là seuls, qui, comme nous-mêmes, ont feuilleté les cartons d'estampes depuis de longues années, en tous lieux, savent quel ennui se dégage de telles œuvres. Ayant exploré ce purgatoire de l'estampe, nous n'avons l'intention d'y entrainer personne* ».

Droits d'auteur réservés.

Cette notion d'authenticité d'une sensibilité strictement populaire et naïve par sa production conduisait ainsi à des impasses méthodologiques. Sur la fiche concernant l'histoire des images messines, Duchartre et Saulnier optèrent très fermement de ne pas détailler l'histoire de certains ateliers au détriment d'autres, tel que l'atelier de Dupuy qui ne présentait de leur point de vue aucun intérêt car la production bien qu'abondante, ne possédait aucun caractère populaire puisque dévolue seulement à la production d'estampes savantes[4]. Le constat est le même pour l' « art industriel » ou l' « art de masse » dans lesquels l'imagerie messine s'inscrit et qui suscitent, toutefois, à la différence de l'art savant l'opprobre des théoriciens de la « véritable imagerie populaire ». Toute la stratégie de légitimation de l'imagerie populaire passe ainsi par l'établissement de critères normatifs, à savoir les limites de la véritable imagerie populaire et du « kitsch industriel » qu'elle supplante au début du XIX^{e} siècle attirant la désapprobation des collectionneurs et érudits. Toutefois, la production de l'Est de la France, et celle de Metz que nous visons plus particulièrement, n'est pas dénuée d'importance dans cette production populaire, dont la définition établie par les théoriciens contribuerait à l'en éloigner.

Au court de la restitution de l'histoire et de la production du fonds wissembourgeois pour cette même période, les travaux de Dominique Lerch le conduisirent à étudier les recherches de Rudolf Schenda qui avait relevé l'intérêt d'un catalogue d'images de 1860, issu du travail de la *Commission d'examen des livres du colportage.* Cette dernière fournissait, de 1853 à 1858, six catalogues détaillant la *liste des gravures, estampes et lithographies qui ont été mises sous les yeux de la commission permanente des livres, écrits et gravures destinés au colportage et qui peuvent sans inconvénient être vendus par les colporteurs.* En mai 1860, ces six catalogues sont fondus en un seul, de 8 000 planches autorisées. Par ce dépouillement, Rudolf Schenda dressa une liste des douze principaux producteurs français en indiquant le pourcentage du total des images autorisées à la vente par le colportage et établis en cet ordre :

[4] Duchartre et Saulnier, *L'imagerie populaire* : *les images de toutes les provinces françaises du XVe siècle au Second Empire. Les complaintes, contes, chansons, légendes qui ont inspiré les imagiers*, Paris, Librairie de France, 1925, p. 209.

Droits d'auteur réservés.

1)	Bès et Dubreuil (Paris)	16 %
2)	Gangel (Metz)	13 %
3)	Basset (Paris)	6 %
4)	Wentzel (Wissembourg)	6 %
5)	Dembour et Gangel (Metz)	5 %
6)	Lordereau (Paris)	4 %
7)	Mine (Paris)	4 %
8)	Gosselin (Paris)	4 %
9)	Augustoni Frères (Paris)	3 %
10)	Hollier (Paris)	3 %
11)	Pellerin (Épinal)	2 %
12)	Maesani (Paris)	2 %

Ce palmarès indiquait ainsi l'existence d'une imposante France imagière de l'Est qui, avec Metz, Wissembourg et Épinal, fournissait 26 % de cette production, pourtant considérée comme exclusivement parisienne[5]. Véritable contrepoids à la capitale, la place de Metz était loin d'être anodine dans ce classement, figurant en deuxième puis cinquième position, avec un total de 18 % de la production sur les 26 % de la production de l'Est. Son importance au sein de l'histoire de l'imagerie populaire était indubitable et justifiait de fait sa mention auprès des notices établies par Duchartre et Saulnier en comparaison à la production de Pellerin, rangée, elle, comme image populaire « véritable ».

Nous avions tenté dans un premier temps de dresser l'histoire de l'élaboration de ce centre messin dans son cadre historique et géographique[6], recherche que nous prolongeons ici dans une première partie. Nous connaissions ainsi globalement les motivations sociales de sa fabrication ainsi que le milieu dans lequel elle s'opérait. Il s'agissait ensuite de saisir l'ampleur du message véhiculé par l'imagerie messine selon les tendances temporelles et techniques. Dans cette perspective, les documents iconographiques cherchaient à s'appuyer sur un discours construit pour le renforcer ou le nuancer. C'est pourquoi, nous avons tenté de repérer le reflet de l'image messine, en tant qu'indice de changement d'une sensibilité nouvelle.

Aux origines, le peuple des campagnes s'intéressait à des thématiques d'un intérêt plus général nous disait Champfleury : « *piété, légendes, amours traversées,*

[5] Dominique Lerch, *Imagerie populaire en Alsace et dans l'Est de la France*, Nancy, Presses universitaires de Nancy, 1992, pp. 133-134

[6] Noémie Bodé, *L'imagerie messine : imprimeurs, lithographes et imagerie populaire à Metz, 1800-1870*, Villeurbanne, Mémoire de l'Ecole Nationale Supérieure des Sciences de l'Information et des Bibliothèques, 2017, 170 p.

Droits d'auteur réservés.

joyeusetés, jouent un rôle considérable dans l'imagerie, et si un souverain prend place dans cette Iconographie du pauvre, c'est que partout le conquérant a laissé trace de ses pas triomphants. [Après les vieux centres], *Lorrains et Alsaciens s'emparent de cette branche, alors qu'elle manque de sève dans les villes citées plus haut ; ils la greffent, l'entretiennent, et en recueillent des fruits qu'ils écoulent sur tous les marchés français. Épinal, Nancy, Metz, Montbéliard, Wissembourg, ont les derniers labouré les champs de l'imagerie, et si le sentiment populaire a subi aujourd'hui l'influence des villes, c'est que l'art est en perpétuelle bascule* »[7].

L'imagerie de Dembour, Gangel et de leurs successeurs a-t-elle témoigné ces différents basculements face à l'accroissement considérable du public potentiel et de l'adaptation immédiate de ses sujets ? De plus, des modifications sociales importantes s'opéraient de telle sorte que nous voyons le passage de l'atelier familial où l'homme fabriquait et la femme vendait, à des fabriques où les ouvriers se comptent par dizaines (voire par centaines). Dans quelle mesure l'étude de l'image populaire est-elle une source d'information de l'évolution des mentalités ? L'imagerie du XIX^{e} siècle peut-elle encore prétendre à la notion de « populaire » ?

En réponse à ces interrogations, nous avons tenté d'organiser et de quantifier un *corpus* d'images répondant aux impératifs fixés, c'est-à-dire la disponibilité pour un traitement immédiat face au temps imparti, et de nos objectifs propres : la prolongation de l'histoire de l'imagerie messine (les conséquences de son apparition et son succès) et l'appréhension de son discours iconographique, détonnant – ou non – des imagiers de l'Est. Nous avons ainsi taché de rassembler un corpus aussi exhaustif que possible par l'emploi des fonds de référence – les Archives départementales de la Moselle – ainsi que ceux dans la prolongation des recherches actuellement entreprises dans cette voie – le Musée de l'Image. D'emblée, cette étude ne peut être complète puisque les fonds de référence sont absents de notre base de données, dont en premier lieu – et le plus imposant – celui du Cabinet des Estampes de la Bibliothèque nationale, ou encore celui du Musée des Civilisations de l'Europe et de la Méditerranée, composé par les fonds antérieurement conservés au Musée des Arts et Traditions populaires de Paris. Les institutions locales comme la Bibliothèque Municipale de Metz ou encore le Musée de la Cour d'Or sont également présentes à l'esprit mais non intégrées, et nous ne

[7] Champfleury, *Histoire de l'Imagerie populaire*, Paris, Ressouvenances, 2004, réédition 1869, pp. XIV-XVII.

Droits d'auteur réservés.

parlerons pas des collectionneurs qui regroupent une catégorie toute particulière de documents.

Les recherches nous ont également permis d'identifier des fonds d'images messines dans des lieux où on ne les aurait pas soupçonnés tel que le Musée National de l'Éducation de Rouen (lointain avatar du Musée pédagogique de Ferdinand Buisson). Il paraît évident que seule une enquête nationale serait susceptible de montrer l'hétérogénéité de tous ces fonds au sein de ces institutions. L'étude de ce corpus, son identification ponctuelle et les conditions de production ont souligné l'étendue des difficultés du traitement iconographique populaire comme source, et de différents obstacles que nous nous proposons de résumer dans un dernier temps.

Droits d'auteur réservés.

L'INTRODUCTION DE LA LITHOGRAPHIE OU L'ENSEIGNEMENT PAR L'IMAGE

Nos précédents travaux avaient pour ambition de jeter un éclairage des conditions du succès de l'imagerie mosellane dans un contexte d'émergence industrielle[8], tout ceci dans l'optique d'appréhender son essor. Un premier constat révélait un flottement des dispositions législatives, tout particulièrement en ce qui concernait l'imagerie proprement dite – jumelle de l'imprimerie, mais sans l'être vraiment – et la lithographie, technique nouvellement implantée dont le statut nécessitait une réglementation. L'ordonnance du 8 octobre 1817[9] mit fin à cette interrogation en l'assimilant d'emblée à l'imprimerie à laquelle elle se rapprochait progressivement. Ce rapprochement quasi « naturel » entre imprimerie et lithographie s'observe aussi à Metz dans la mesure où les anciennes « dynasties » d'imprimeurs présentes antérieurement au XIX^{e} siècle furent progressivement supplantées par les imprimeurs-lithographes durant la période 1821-1850, période au cours de laquelle leurs ateliers témoignent d'une longévité plus grande que ceux de leurs prédécesseurs. Le cas est loin d'être anodin, ce que constatait déjà Dominique Lerch affirmant que la « nouveauté » de ce brevet avait su attirer des vocations et une forte concurrence à la photographie, également novatrice, dès la fin du Second Empire[10]. Si nous tenons compte du fait que la lithographie était implantée à Metz depuis 1820 par Robert Tavernier, cela implique une exploitation quasi-immédiate de cette technique par les imprimeurs messins qui voyaient sans doute dans cette nouvelle technique une opportunité d'amplifier leur succès personnel. Adrien Dembour fut le premier à s'engouffrer dans cette brèche.

« *De toutes les techniques qui ont jalonné l'histoire de l'imprimerie* – nous dit Bruno Delmas –, *la lithographie est, sans conteste possible, celle qui a, au XIXe siècle, à la fois le plus marqué la banalisation de l'image, et cela avant même l'invention de la photographie, et en même temps contribué à l'essor de l'imprimerie industrielle. En effet, elle permet de passer directement non*

[8] Noémie Bodé, *L'imagerie messine : imprimeurs, lithographes et imagerie populaire à Metz, 1800-1870*, Op. *cit.*.

[9] Ordonnance du Roi relative aux impressions lithographiques, *Bulletin des lois du Royaume de France*, a. 1817 (1818), 7^{e} sér., t.5, n°177, pp. 245-246.

[10] Dominique Lerch, « Métiers de l'imprimé : une possibilité pour des Juifs en Alsace et en Lorraine au XIXe siècle », *Société d'histoire des israélites d'Alsace et de Lorraine*, 37^{e}, 38^{e} et 39^{e} colloques, Strasbourg, 2015, 2016 et 2017, pp. 38-69.

Droits d'auteur réservés.

seulement du dessin à sa reproduction, sans avoir besoin de graver, mais également de l'écriture à sa copie en nombre, sans avoir besoin de composer le texte. A ce titre, elle représente une étape essentielle dans l'industrialisation et la production de masse de l'écrit et dans l'histoire de la civilisation de l'écrit »[11].

Accompagnant l'émergence d'une nouvelle ère industrielle, l'introduction de la lithographie revêt également un aspect économique en ouvrant une nouvelle page de l'imagerie populaire messine qui s'inscrit dans un mouvement général observé à l'échelle internationale. On peut cependant s'interroger : le cas de Metz est-il particulier ou s'applique-t-il également à ses voisins imagiers ? Pour tenter de répondre, il convient, dans un premier temps d'étudier son implantation et le contexte de son exploitation.

À L'ORIGINE DE L'IMAGERIE MESSINE

Tavernier et l'École d'Application et du Génie

La production iconographie messine restée clairsemée au cours de la première décennie du XIX[e] siècle connut ensuite, à partir de 1820, un développement considérable dont l'impulsion allait de pair avec l'introduction des premières presses lithographiques dans cette ville. Découvertes à Munich en 1796 par Senefelder, les presses lithographiques n'entendaient pas à leur phase de conception être exclusivement destinées à l'impression iconographique. À la recherche d'une technique plus économique que la taille-douce, Senefelder tâchait depuis plusieurs années de produire un nouveau procédé pour diffuser ses productions littéraires. L'image de son côté – développée en annexe par l'autographie – se trouvait principalement réduite au format de vignette, une nouvelle forme certes mais qui ne jouait fondamentalement que le rôle d'ornement. Elle fut successivement rattachée au domaine de l'estampe dès son introduction en Alsace par l'éditeur de musique Anton Andrée en 1800 où elle donna une nouvelle valeur esthétique à l'image. Senefelder l'appliqua dès 1808 à la reproduction des œuvres d'art, domaine réservé jusque-là à la gravure au burin. Par ce moyen, une structure de production et de diffusion fut rapidement mise en place par les

[11] Bruno Delmas (avec la collaboration de Corinne Bouquin) « Lithographie et Lithographies à Paris dans la première moitié du XIX[e] siècle », *Le Livre et l'historien : études offertes en l'honneur du Professeur Henri-Jean Martin*, Genève, Librairie Droz, n°24, 1997, 817 p.

Droits d'auteur réservés.

éditeurs marchands d'estampes, à la suite des pionniers que furent Engelmann, imprimeur de Mulhouse bientôt installé à Paris, en 1816, et Lasteyrie à Paris en 1815.

Oscillant entre l'industrie et les Beaux-arts, la lithographie se distinguait véritablement des différentes techniques de reproduction par son statut économique et sa facilité d'exécution. Dessinant sur la pierre comme il le ferait sur le papier, l'artiste peut laisser libre court à son imagination sans se soucier des contraintes techniques. De plus, autre avantage économique, les pierres peuvent être réutilisées après impression et les images peuvent être plus largement diffusées. Ce basculement suscita toutefois des critiques auprès de différents milieux qui la jugeaient soit trop « populaire » pour être artistique, soit inversement trop artistique pour être populaire. Ce débat « des Anciens et des Modernes » est très virulent dans la capitale comme en témoigne un article du *Journal des Débats* de 1823 qui revient sur ce nouveau procédé : « *une foule d'écoliers, séduits par l'idée de voir leurs œuvres* imprimées *et étalées dans les rues, se mirent à griffonner sur la pierre tout ce qui leur passait par la tête. Ce déluge de productions désagréables discrédita tellement l'art de la lithographie que, pendant près d'un an, les hommes de talent qui cherchaient sérieusement à l'améliorer n'osèrent pas publier leurs essais, dans la crainte d'être confondus avec ceux des maladroits qui, comme on dit, avaient gâté le métier* »[12]. Hors de ce contexte parisien dominé par les canons esthétiques en vigueur, l'Est de la France, et Metz en particulier adoptent une attitude différente à l'aube du XIX^{e} siècle. Singularité majeure dans le domaine de l'impression, et tout particulièrement pour l'imagerie, la France de l'Est fut en effet la seule région en mesure d'exercer une concurrence réelle face à Paris. Il n'est pas incohérent de supposer que l'apparition de la lithographie venue de Bavière constitue un événement de taille qui explique ce phénomène. Son introduction en Moselle, et à Metz plus particulièrement, en est un exemple des plus intéressants.

Pierre-Edouard Wagner fut le premier à noter le lien qui unissait l'apparition et le développement à Metz de la lithographie et la présence de l'École d'Application du Génie et de l'Artillerie à Metz : « *Loin de n'être sensibles, comme certains esprits chagrins ne manquèrent pas de le leur reprocher, qu'aux charmes austères des mathématiques, les professeurs de l'école, comme les élèves,*

[12] *Manuel du Dessinateur lithographe*, par Engelmann, directeur de la Société lithographique de Mulhausen », *Journal des Débats , 6 février 1823, p. 1-4.*

Droits d'auteur réservés.

manifestaient un certain talent à taquiner, souvent avec bonheur, et entre bien d'autres choses, le dessin et l'aquarelle »[13]. Longtemps dépréciée pour son militarisme austère où ne régnait que « l'amour pour la géométrie » et « l'idolâtrie pour l'algèbre » comme le formula E. Gandar dans *L'Union des Arts* de l'année 1851, l'influence de l'École d'Application et du Génie, née de la fusion de l'École de Génie avec l'École d'Artillerie depuis le 10 décembre 1802 et principale école d'application de l'École polytechnique, ne doit pas être négligée pour appréhender l'évolution des différents secteurs de l'activité messine, et, en premier lieu, les activités intellectuelles et artistiques[14].

Le graphisme, pour ne pas parler de l'art *stricto sensu*, constituait une part intégrante du cursus dispensé pendant les deux années d'études où l'attention était accordée en priorité à la réalisation et à la présentation des travaux. Cette pratique suivant celle établie à l'École polytechnique de Paris rendait nécessaire la présence parmi les professeurs d'un maître de dessin. Robert Tavernier, professeur de dessin de cette école, fut envoyé à Paris en 1819 pour se former à ce nouveau procédé d'imprimerie dans l'atelier lithographique de l'École polytechnique. À son retour, il inaugura la première presse lithographique de la ville au sein de l'École d'Artillerie et du Génie. Technique somme toute artistique, la lithographie y était uniquement utilisée pour des buts typographiques afin de faciliter l'impression des cours. Michael Twyman, qui s'est penché sur les premiers temps de la lithographie, nota d'ailleurs cette caractéristique en signalant d'emblée la particularité de notre École messine : « *Les productions les plus ambitieuses de ce genre furent produites à l'École d'Application d'Artillerie et du Génie à Metz dans les années 1840. Les textes – que l'on peut également appelés modules – étaient écrits à la main sur un papier spécialement préparé (appelé papier de transfert) et transférés sur la pierre, laissant ainsi de l'espace pour dessiner les illustrations au côté des passages appropriés* »[15].

Les premières planches sorties des presses de l'École sont signées par Michaud nous dit Pierre-Edouard Wagner, fait non négligeable. Il s'agissait en

[13] Pierre-Edouard Wagner, « Inventaire des collections de dessins et d'estampes du XIX[e] siècle : les lithographies de paysage (1821-1856), *Cahiers Elie Fleur*, Bibliothèque de la Ville de Metz, n°3, 1991, p. 45.

[14] Bruno Belhoste, Antoine Picon (dir)., *L'École d'application de l'artillerie et du génie de Metz (1802-1870) : enseignement et recherches. Actes de la Journée d'études du 2 novembre 1995,* Paris, Ministère de la Culture, Musée des Plans-Reliefs, 1996.

[15] « The most ambitious productions of this kind were made at the Ecole d'Application d'Artillerie et du Génie at Metz around 1840. The texts – we might call them course units – were written out by hand on specially prepared paper (known as transfer paper) and transferred to stone, leaving space for the illustrations to be drawn alongside the appropriate passage of text." Michal Twyman, *Breaking the mould: the first hundred years of lithography*, Londres, British Library, 2000, p. 6.

Droits d'auteur réservés.

effet probablement de Louis Michaud (1777-1858), fils de Claude Nicolas, graveur de son état. À la mort de son père en 1796, Louis reprit le métier de ce dernier et établit son propre atelier avec lequel il ne tarda pas à obtenir un certain succès. Artiste polymorphe, il travaillait pour les militaires, les commerçants ou encore des particuliers et collabora à de nombreux ouvrages historiques et artistiques. Il travailla, pour ne citer qu'un exemple, pour l'érudit messin Émile-Auguste Bégin en réalisant les portrais de sa *Biographie du département de la Moselle* (1829-1832) ou les planches destinées à figurer dans son *Histoire et description pittoresque de la cathédrale de Metz, des églises adjacentes et collégiales*[16]. Si Louis Michaud se distinguait comme un graveur et artiste de talent, il se révéla être également un excellent professeur et forma le dessinateur Adolphe Bellevoye et, plus important pour notre sujet, Adrien Dembour.

Formait-il ses élèves dans son atelier ou à l'École d'Application ? Nous ne pouvons le dire. L'article de Pierre-Edouard Wagner fait apparaître néanmoins dans la liste des travaux des élèves une lithographie de Dembour laissant supposer qu'il suivait ces cours de dessins.

Illustration 1. - – Complainte en l'honneur de l'un de nos plus recommandables concityoens…*[au président Bergery]. Texte signé :* un des amis du Président. *Litho. de Dembour à Metz, 422 x 280 mm [vers 1830-1835] (Musée de la Cour d'Or de Metz).*

[16] Pierre Brasme, « Louis Michaud », *La Moselle et ses artistes,* édition Serpenoise, 2002, p. 168.

Droits d'auteur réservés.

Texte

Air du Juif errant (air de toutes les complaintes)

Ecoutez petits et grands
le récit épouvantable
d'un Concert abominable
donné à un président.
ce prêcheur de fariboles
donneur de belles parles
fut mis en possession
d'un demi-prix Monthyon (sic)
pour avoir écrit un livre
plein d'une morale à suivre
où il dit qu'avec vingt sous
un ouvrier peut partout
faire vivre sa famille
et de plus doter sa fille.
Il dit encore bien des choses
mais je vous épargnerai
de peur de forcer la dose
l'ennui de les écouter.
officier d'artillerie
il voulut changer de vie.
Il prit son congé et puis
s'en revint dans son pays.
alors d'une Académie
on le nomma président
pour avoir toute sa vie
déraisonné savamment.
Or un jour d'après-dîner
cet homme si distingué
rêva la Conversion d'lécol'
d'application
« Oui dit-il ces jeunes gens
vivent immodestement.
Ils s'en vont faisait parade
aux spectacles à l'Esplanade
des femmes dont ne voudrait pas
le dernier de nos goujats.
Je veux moi que rien n'égale
mettre fin à ce scandale.
Alors notre président
prend la plume incontinent
fait un article superbe
et l'insère dans la Gerbe
journal du département
qu'on ne lit pas très souvent.
Il croyait avoir gagné
un autre demi-laurier.
Mais au lieu d'une couronne
c'est un concert qu'on lui donne.
Et voici les instruments
qui ont figuré dedans.
En premier lieu des sifflets
des fifres des flageolets
bassinoires et chaudrons
trompettes et mirlitons
des casrol's et des pincettes
puis des cornets à bouquins
qui menaient un si grand train
que l'on étourdi
de tout ce charivari.
Plaignez tous petits et grands
le vertueux président.
C'est ainsi qu'il fut floué
parce qu'il s'était mêlé
de choses qui n'étaient pas
d'sa compétence ici bas.
Par un des Amis du Président.

Le programme des études, nous dit Pierre-Edouard Wagner, précise que le professeur de dessin est « chargé de […] classer et conserver les dessins et mémoires destinés à servir de modèles, ainsi que ceux que les élèves réalisent pendant leur séjour »[17]. Ce dernier élément nous conforme dans notre idée - émise plus haut - dans la mesure où la lithographie signée Dembour laisse apercevoir en marque : « par l'École d'Application à Metz. 1830 ». S'il nous est impossible de préciser avec certitude l'implication de Dembour en tant qu'élève des cours de dessin de l'École d'Application et élève formé par Louis Michaud, il semble certain néanmoins que cette relation avec l'école l'a très probablement influencé tant au point de vue artistique que culturel.

En fréquentant les cours de dessin de l'École d'Application comme nous le supposons, il fut à même de connaître la nouvelle technique introduite par Tavernier pour laquelle il formula une demande de brevet le 5 octobre 1826, brevet

[17] Pierre-Edouard Wagner, *op. cit.*, p. 77.

Droits d'auteur réservés.

qui lui fut rapidement refusé par crainte de concurrence face aux presses lithographiques de Robert Tavernier et Robert Dupuy déjà implantées à Metz. Ironie de la situation, l'élève avait su dépasser le maître puisque Dembour réussit néanmoins à l'obtenir par le rachat du brevet transféré par Tavernier à sa veuve le 21 juin 1833[18], contournant ainsi efficacement les difficultés de la concurrence.

De plus, cette possible relation avec l'École d'Artillerie ne pouvait lui être que bénéfique car elle lui permettait d'approcher le cercle des élites intellectuelles formé, notamment, par les professeurs et les élèves gravitant dans les réseaux de l'Académie Royale de Metz – dont Robert Tavernier et Robert Dupuy étaient membres – sans oublier la future École municipale de Dessin dirigée par Robert Dupuy. Il est certes difficile d'appréhender les débuts du graveur Dembour tant les renseignements restent lacunaires Toutefois les quelques gravures de cette période dont nous disposons, à supposer qu'il s'agisse de commandes faites à notre graveur par les artistes locaux, témoignent de cette influence artistique et intellectuelle. Nous retrouvons en effet, à titre d'exemple, des gravures de Dembour d'après les dessins de Mennessier. S'agit-il d'Auguste Mennessier, peintre attaché au mouvement de l'École de Metz et ayant suivi une formation à l'École municipale de Dessin ou bien son fils Gabriel René Mennessier probablement en plein cursus militaire au moment des faits ? Nous ne pouvons le préciser. Il demeure néanmoins que le lien entre Dembour et les différents artistes suivant les enseignements de l'École d'Application ou de l'École municipale de dessin semble bien démontré.

[18] AN F[18] 2003

Droits d'auteur réservés.

Illustration 2– *Dessin signé Menessier en bas à gauche d'après une gravure de Dembour, en bas à droite.*

À titre de nouvel exemple, signalons que Dembour entra également en contact avec Octave Penguilly-L'Haridon lors du cursus de ce dernier à l'École d'Application en 1833 et 1834. Artiste largement reconnu du grand public pour ses vignettes, Dembour se faisait très souvent le graveur de ces dernières en particulier pour la presse locale. Le *Courrier de la Moselle* du 5 septembre 1835 annonça une lithographie imprimée chez Dembour et vendue chez Fietta Frères « *due au crayon énergique de M. L'…* [Octave Penguilly-L'Haridon] *que Metz aime à ranger parmi ses artistes les plus distingués* ». Cette vignette avait figuré une année auparavant dans une nouvelle du peintre Auguste Rolland publiée dans le *Messager patriote de l'Est, Almanach pour 1835* et reprise telle quelle dans l'*Utile* dirigé par François Blanc de novembre 1834[19].

[19] Pierre-Edouard Wagner, *op. cit.*, pp. 97-98.

Droits d'auteur réservés.

Illustration 3. – La danse et le prête *signé OPL en bas à droite, gravé par Dembour*[20]*(Académie nationale de Metz)*

Fait non équivoque, Dembour inventa dans le courant de cette même année un nouveau procédé de taille-douce appelé « ectypographie métallique » ou – selon ses propres termes – dessin reproduit en relief sur cuivre. Ajoutons également que l'inspiration de cette invention semble découler de la lithographie dont ce procédé emprunte quelque peu la technique. Par sa formation auprès de Louis Michaud, sans oublier celle de son père, Jean Dembour également graveur, Dembour était à l'affut des différentes inventions techniques qui émergeaient à cette époque dans le milieu de l'imprimerie et de la gravure et que l'on retrouvera dans la réalisation de sa propre technique. Après avoir étudié les différents procédés de la gravure sur bois, nous expose-t-il, et en comparant ces genres « *avec celui qu'emploient avec succès nos célèbres artistes pour l'exécution des jolies vignettes qui sortent de leurs mains* »[21], Dembour tâcha de pallier la difficulté de la durée de réalisation de la gravure sans pour autant dénaturer le dessin de l'artiste. Souhaitant ainsi affranchir le dessinateur du graveur afin qu'il puisse reproduire seul ses compositions, il se tourna du côté de la lithographie pour obtenir l'effet souhaité

[20] Tiré du *Description d'un nouveau procédé de gravure en relief sur cuivre, dite* Ectypographie métallique, *inventé par A. Dembour,* Metz, Impr. S. Lamort, 1835.

[21] *Ibid.,* p. 21.

Droits d'auteur réservés.

sur la gravure en relief. Le résultat fut convaincant : « *le dessinateur, deux heures après avoir terminé son dessin sur la planche de cuivre, le verra reproduit sous la forme d'une gravure en relief* »[22].

Les inquiétudes émanant du comité consultatif des arts et manufacture quant à la crédibilité de ce nouveau procédé avaient été résumées dans nos précédents travaux[23]. Force était de constater, en dépit des soupçons que suscitaient son authenticité, que cette invention connut un véritable succès. Salué de toutes parts, Dembour reçut notamment les éloges du renommé Firmin Didot[24], imprimeur-typographe, mais aussi des édiles et artistes de la ville. Cette renommée se concrétisa avec l'attribution d'une médaille de 1ère classe de la 9e section, Beaux-Arts, lors de l'Exposition de l'Industrie et des Beaux-Arts de la Moselle de 1834. Il est étonnant à ce point de constater l'attribution de cette médaille par la section des Beaux-Arts plutôt que par la 4e section « Papeteries et emploi de leurs produits » pour laquelle l'Académie Royale de Metz avait dressé une liste des différentes imprimeries en lettres et imprimeries lithographiques de la ville.[25]

Les années 1830 avaient vu en effet l'ouverture de cinq imprimeries lithographiques à Metz (Dupuy[26], Nouvian, Dembour, Toussaint et Verronnais), alors qu'elles avaient été limitées par la concurrence lors de la décennie précédente au seul nombre de deux, à savoir les presses de Tavernier et Dupuy. Tous ces établissements connurent dès lors un développement progressif en concomitance avec celui du brevet de lithographe. Pourquoi donc cette invention touchant à son métier propre ne figurait-elle pas dans cette dernière section ? La réponse doit se lire dans l'introduction formulée par Dembour lui-même : « *Le graveur sur bois, qui crée la taille, qui la compose et qui la coupe avec habileté sort de la ligne que je veux décrire : celui-là est l'artiste* »[27].

[22] *Description d'un nouveau procédé de gravure en relief sur cuivre, dite* Ectypographie métallique, *inventé par A. Dembour*, Metz, Impr. S. Lamort, 1835, p. 22.

[23] Noémie Bodé, O*p. cit*., pp. 87-90.

[24] In *Description, «* Lettre de Firmin Didot à M. Dembour, Graveur à Metz : « C'est avec beaucoup de plaisir que nous avons reçu les épreuves de votre nouveau procédé de Gravure. Il me paraît préférable à tous les essais faits jusqu'à présent, quoique Monsieur Girardit ait obtenu des résultats à peu près semblables, en faisant mordre l'acide sur des pierres lithographiques. Le grand inconvénient est que si l'on fait mordre trop, l'acide entame la pureté du trait du dessin, et que si on fait mordre peu profondément, il y a beaucoup de travail pour creuser les tailles, afin que les creux ne marquent point. Je ne doute point que l'on n'emploie à la suite, et avec succès, votre procédé de Gravure ».

[25] « Il existe dans le département de la Moselle deux papeteries, deux fabriques de carton, neuf imprimeries en lettres, cinq imprimeries lithographiques, trois fabriques de papiers de tenture, une fabrique de cartes à jouer, plusieurs fabriques de tabatières en carton, un grand nombre d'ateliers de reliure. Des propriétaires de tous ces établissements, les cinq imprimeurs lithographes et trois relieurs, ont seuls répondu à l'appel que l'Académie a fait à l'industrie. » Benoît Faivre, « Rapport sur l'exposition départementale de l'Industrie et des Beaux-Arts ouverte par l'Académie Royale de Metz » *Mémoire de l'Académie Royale de* Metz, année 1833-1834, p.29.

[26] L'association entre Robert Tavernier et Robert Dupuy avait cessé d'être depuis l'année 1828.

[27] Adrien Dembour, *Description d'un nouveau procédé de gravure en relief sur cuivre, dite* Ectypographie métallique, *inventé par A. Dembour*, Metz, Impr. S. Lamort, 1835

Droits d'auteur réservés.

Au lendemain de l'approbation de ce procédé par l'Académie, le journal des lettres et des beaux-arts fit un résumé élogieux des résultats obtenus :

> « *Le travail du graveur, comme toutes les traductions, a presque toujours l'inconvénient d'altérer plus ou moins le type primitif de l'original. Chaque artiste a dans ses ouvrages un caractère particulier, et quoique le talent du graveur consiste à ne pas se mettre à la place du maître qu'il reproduit, il est de toute impossibilité qu'il ne se rencontre malgré lui, par-ci par-là, quelques traces d'individualité qui se mêle à celle du peintre et la modifie toujours un peu.*
>
> *La lithographie n'a pas cet inconvénient ; et si le peintre, lui-même, reproduit sur la pierre sa composition, toutes les épreuves sont autant d'*originaux. *Mais la lithographie est loin d'offrir toutes les ressources de la gravure : elle ne peut arriver au même degré de fermeté et de vigueur, ni à la même franchise de ton dans les ombres, etc.*
>
> *Un genre de gravure qui offrirait aux peintres (lesquels ne sont pas habitués à manier le burin) les mêmes facilités d'exécution que la lithographie ou qu'un simple dessin, rendrait aux arts un immense service. L'artiste n'étant plus éloigné d'un genre de travail tout-à-fait étranger à ses habitudes, se livrerait plus volontiers au plaisir de multiplier par la gravure et de répandre au loin ses productions »* [28].

À la lecture de ce témoignage, il paraît trop hasardeux de voir dans l'invention de Dembour une stratégie de vente qui serait à l'origine de son succès futur. Néanmoins, Dembour en semblait convaincu en affirmant que ces gravures pouvaient aisément se polytyper[29], *« le cuivre étant plus dur que le bois, on peut sans craindre son altération tirer un grand nombre d'exemplaires, et ne point faire usage des clichés qui ont presque toujours besoin de retouches, à moins que l'on ne veuille en tirer parti en les livrant au commerce »*[30]. Toutefois ce n'était sans doute pas le but recherché. Car, cherchant à offrir un avantage à la gravure sur bois, Dembour envisagea ce nouveau dispositif non pas à l'avantage des fabricants

[28] Adrien Dembour, *Ibid.*, p. 22.

[29] « Le polytypage (début du XIX[e] siècle) et le cliché (années 1820), transfert du motif sur une matrice en plomb ; ainsi étaient obtenus des tirages plus importants, et les vignettes, mises en vente par le fondeur ou par l'atelier de gravure, devenaient aisément susceptibles de réemploi. » Ségolène Le Men « Bois de bout, gravure », *Encyclopédie universalis.*

[30] Adrien Dembour, *Description…Op. cit.,* p. 28.

Droits d'auteur réservés.

d'images ou lithographes mais à celui des artistes avec lesquels il avait su entrer en contact au début de sa carrière de graveur. La conclusion de son rapport sur sa méthode est d'ailleurs révélatrice de ses intentions : « *Puisse-t-elle être utile à l'art ! Quoique graveur, je n'ai point cherché à l'enfouir ; je serai même froissé dans mes intérêts, puisque je suis plus graveur que dessinateur ; mais mu par un sentiment plus élevé, je la publie dans l'intérêt de l'art* »[31]. En ami des arts, il chercha certes à affranchir le dessinateur du graveur, en lui permettant de graver lui-même ses propres ouvrages sans pour autant dénigrer les talents du graveur. De par son métier et ses origines, Dembour ne connaissait que trop bien les efforts et progrès notables tout particulièrement dans le milieu de la presse. Cette conscience était d'autant plus personnelle qu'il fournissait lui-même ces épreuves par le concours des dessinateurs de l'École d'Application ou de l'École de dessin aux journaux de sa ville.

Parlant du dessinateur, il affirme que « [s'il] *exécute son dessin sur le papier, il faut qu'il soit sûr du talent du graveur, et souvent son travail n'est point reproduit selon la scrupuleuse exactitude de l'artiste. Si, comme cela se fait dans la nouvelle gravure sur bois, le dessinateur exécute sur le bois son dessin, il ne laisse au graveur que du* métier *que ce dernier remplit avec plus ou moins d'habileté, suivant son habitude de faire* »[32]. Participant au *métier de l'art,* comme il le formule, le graveur ne se conçoit en vérité que comme l'exécutant de l'artiste calquant son dessin sur un support nouveau.

Loin de l'image de notre scrupuleux industriel, nous retrouvons dans cet exposé une sensibilité artistique de Dembour qui ne doit se dissocier – à notre avis – de la technique pour laquelle il propose une nouvelle exécution. En dépit de la révolution iconographique visible dans l'imagerie populaire (et plus tard industrielle), notre messin, comme le signale Marion Duvigneau, ne se lança dans l'image lithographiée seulement après son association avec Charles Nicolas Gangel. Elle affirma notamment qu'une certaine maladresse était perceptible à son encontre ce qui expliquait son exploitation tardive[33]. Une réserve d'une technique novatrice face aux antérieures plus « classiques » peut certes être prise en avancée mais ce serait sans compter sur l'effervescence artistique que connut la ville de Metz au cours de ces mêmes années.

[31] Adrien Dembour, *Description…Ibid.,* pp. 30-31.
[32] Adrien Dembour, *Description…, Ibid.*, p. 22.
[33] Marion Duvigneau, *Images de Metz : 1835-1892*, Saint-Julien-les-Metz, Archives départementales de la Moselle, 1999, p. 53.

Droits d'auteur réservés.

La création de l'École municipale de dessin, l'histoire d'un mouvement artistique

De retour à Metz, Robert Tavernier effectua des tirages selon cette technique nouvellement acquise à partir de pierres émanant du département de la Moselle. L'expérience fut par la suite résumée en un mémoire présentée à la future Académie Royale de Metz dans le courant de l'année 1821. Il n'existe aucune trace de ce mémoire dans les archives. Il est cependant connu par un résumé présenté à la Société des Lettres, Sciences et Arts de Metz au cours d'une séance du 15 avril 1821 :

> *« M. TAVERNIER, qui a été chargé par l'École d'artillerie et du génie d'aller étudier à Paris les procédés de la lithographie, a lu un mémoire fort intéressant sur cet art nouveau, qui peut imiter dans la perfection la gravure en taille-douce, à l'eau-forte, en manière noire, au lavis, et reproduire fidèlement la touche originale du crayon ou de la plume.*
> *Les pierres que l'on emploie dans la lithographie, se tirent ordinairement de Bavière ; mais M. TAVERNIER a trouvé dans le département de la Moselle, des carrières considérables de pierres propres à la lithographie, et sur lesquelles il a exécuté différens dessins qui ont très-bien réussi.*
> *L'auteur fait connaître dans son mémoire les diverses préparations à donner aux pierres, la composition des crayons ou de l'encre lithographique, les moyens d'exécuter les divers dessins, de les imprimer, de les transporter à volonté sur d'autres pierres ou des cartons préparés, et de multiplier ainsi indéfiniment le nombre des épreuves. M. TAVERNIER et M. DUPUY, tous deux Membres Agrégés de la Société, sont sur le point d'établir à Metz une imprimerie lithographique.*
> *Les premiers essais qu'ils ont présentés à la Société, et qui consistent principalement en dessins linéaires et en détails anatomiques, sont remarquables par la pureté des traits et le moelleux des touches.*
> *La Société a vu avec intérêt que les travaux de ces deux artistes pouvaient soutenir la comparaison avec les dessins sortis des presses lithographiques les plus renommées.*

Droits d'auteur réservés.

L'établissement de MM. TAVERNIER et DUPUY ne peut manquer de prospérer. Ils attireront sans doute, par leurs talens et leurs soins, la confiance générale qu'ils méritent d'ailleurs sous tous les rapports »[34].

Cet établissement fut installé à côté de l'École Municipale de Dessin dont Dupuy assura la direction, dans l'ancienne maison des Prêcheresses. Cette proximité lui fournissait l'avantage de former plusieurs élèves à ce nouveau procédé dont il vulgarisa véritablement la technique auprès de la population messine comme l'affirma Jean-Julien Barbé. Historien et peintre de son époque, Auguste Migette décrivit dans son manuscrit biographique[35] les débuts de cette entreprise et les apprentis lithographes en question :

« *M. Dupuy aimait à étendre ses attributions et à grouper du monde autour de lui. Depuis 1821 il avait déjà formé une association avec M. Tavernier, lithographe, employé, je le crois, à l'École d'application. Ils établirent leurs presses dans les greniers de l'école des prêcheresses, où ils employèrent comme dessinateurs et comme imprimeurs, sous le titre d'apprenti ; le plus longtemps possible, les jeunes élèves qui espéraient ainsi se créer une position lucrative. MM. Etienne* [Henry ou Dominique ?], *Rival, Maurice, Pécheur, Borieu et beaucoup d'autres passèrent par là. Cette lithographie qui avait des chances de succès, mais qui cependant ne fit que végéter, s'occupait de tout ce qui pouvait être utile au commerce, à l'imagerie, produisit quelques modèles de dessin et fut très utile à quelques amateurs en imprimant leurs dessins et surtout quelques vues de Metz très rares aujourd'hui.* »

Malgré l'attraction qu'une nouvelle technique pouvait apporter au public, l'entreprise comme l'association entre Tavernier et Dupuy fut de courte durée. Jean-Julien Barbé, qui avait déjà tenté de tracer une ébauche du développement des ateliers lithographiques à Metz[36], souligna que quelques désaccords avaient été perceptibles entre les deux hommes jusqu'à un point de non-retour dans le courant

[34] *Société des Lettres, Sciences et Arts*, années 1819-1820, Metz, chez Antoine, imprimeur du Roi, pp. 55-56.
[35] B.M.M. : Auguste Migette, Manuscrit 1284, *L'école municipale de dessin*, Bibliothèque municipale de Metz.
[36] Jean-Julien Barbé, *La Lithographie à Metz*, Metz, Impr. Béha, 1910, 137 p.

Droits d'auteur réservés.

de l'année 1828. Bien que figurant comme titre bibliographique de référence pour l'histoire de l'imagerie messine, l'ouvrage de J.-J. Barbé recèle des lacunes dans les références historiques du travail et donc dans son interprétation des faits. Néanmoins, sa longue carrière d'archiviste de la ville suffisait probablement à accréditer ses informations. Nos propres dépouillements dans les fonds des Archives Municipales de la Ville de Metz nous ont permis néanmoins de cerner les sources qui inspirèrent l'ouvrage de J.-J. Barbé résumées en un document, à savoir le manuscrit de l'antiquaire Renaud Thorel[37]. Probablement contemporain des évènements que nous traitons, ce mince manuscrit de neuf pages seulement suffit à notre historien pour en tirer les renseignements nécessaires à son dernier ouvrage dont les tableaux et phrases sont en tout point identiques.

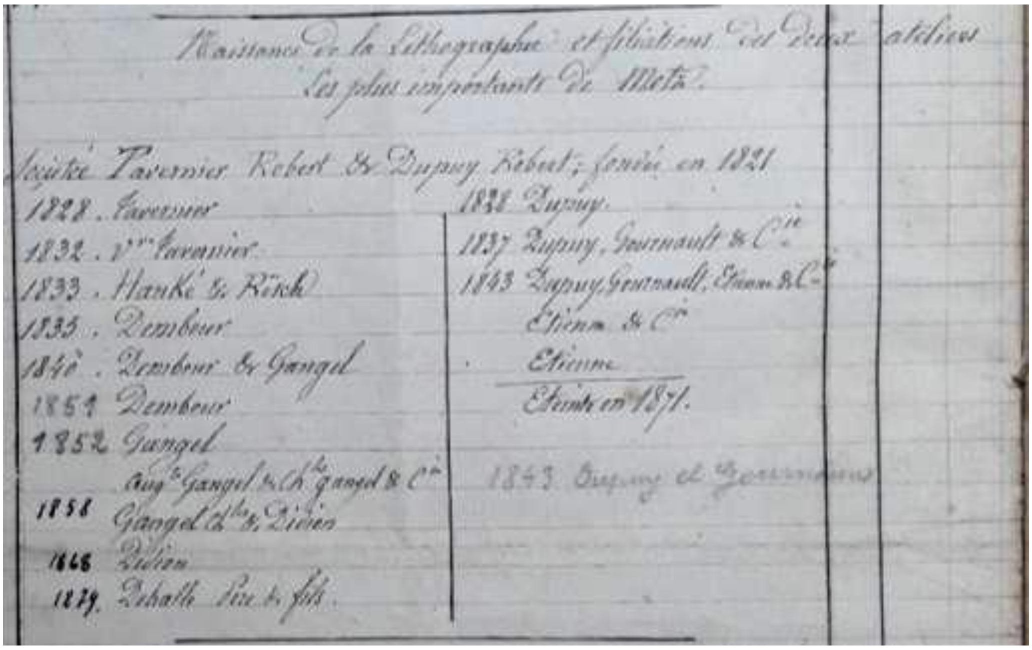
Naissance de la Lithographie et filiations des deux ateliers les plus importants de Metz.
Société Tavernier Robert & Dupuy Robert ; fondée en 1821
1828 . Tavernier — 1828 Dupuy
1832 . Vve Tavernier — 1837 Dupuy, Gouvernault & Cie
1833 . Hanke & Reich — 1843 Dupuy, Gouvernault, Etienne & Cie
1835 . Dembour — Etienne & Cie
1840 . Dembour & Gangel — Etienne
1851 Dembour — Eteinte en 1871.
1852 Gangel
Augte Gangel & Ch. Gangel & Cie — 1843 Dupuy et Gouvernault
1858 Gangel Ch. & Didion
1866 Didion
1879 Dehalle père & fils.

Illustration 4. – Manuscrit de Renaud Thorel retraçant l'entreprise de Tavernier et Dupuy (AMM. 1 S 5)

Ce tableau n'est pas sans rappeler celui proposé par Jean-Julien Barbé qui avait déjà fait l'objet de notre étude antérieure[38]. Face à ce nouvel éclairage archivistique, il nous est désormais plus aisé d'appréhender le choix adopté par J.-J. Barbé d'une succession en « filiations » des grandes « familles » lithographiques de Metz qui dénotait une vision ancrée dans un système propre au XVIIIe siècle. Cette vision pouvait certes paraître étrange pour un homme du XXe siècle. La

[37] AMM : 1 S 5 Manuscrit de Renaud Thorel antiquaire à Metz… *La lithographie à Metz depuis 1821 jusqu'à 1871.*

[38] Noémie Bodé, *Op.cit.*, p. 50

Droits d'auteur réservés.

raison était en vérité assez simple puisqu'il reprenait les mots d'un contemporain des faits donc imprégné dans cette culture.

Si nous nous référons à la lecture de ce manuscrit, il n'existait entre les deux associés que très peu de sympathie : « *l'un était artiste, et l'autre n'était pas même industriel* »[39]. Cette absence de sympathie entraina des frictions qui ne pouvaient donc que s'aggraver à la force du temps. Une ultime querelle apporta la touche décisive : « *Tavernier, dans le cours d'une altercation reprocha à M. Dupuy d'avoir été la principale cause du renvoi de M. Desorin, professeur précédent, travailleur et qui n'était pas sans talent, pour le remplacer, ce qui du reste était vrai, et lui dit de plus qu'il ne voulait plus rester son associé* ».

La dissolution de leur association opérée, Dupuy occupa à son propre compte l'atelier de la rue des Prêcheresses où il fit travailler à son profit ses élèves de l'École de dessin. Si l'atelier avait fait l'objet d'éloges pour sa qualité artistique lorsqu'il était encore à la gestion de Tavernier et Dupuy, ce fut très probablement pour les talents de Tavernier plus que pour ceux de Dupuy qui, semble-t-il, possédait avant tout la technique. Dupuy n'était en effet jamais l'auteur de créations originales qu'il laissa plutôt au soin de ses élèves de l'École de Dessin, signant seulement la reproduction lithographique et respectant le dessin sans l'imaginer[40]. Auguste Migette ne cacha nullement son avis à son sujet, « *comme dessinateur, architecte, ornemaniste et peintre, [Dupuy] était nul* »[41]. Plus qu'un avis strictement personnel, les critiques de Migette semblaient être partagées par bien d'autres puisque nous retrouvons cette même vision dans le manuscrit de Renaud Thorel qui se trouve tout étonné de la nomination de Dupuy comme membre de l'Académie, « *on en sait pourquoi ni sur quel travail présenté par lui, car il n'a jamais rien produit pas même la plus simple esquisse* ».

Ce défaut de talent de Dupuy était toutefois compensé par son activisme en faveur de sa ville, à laquelle il assura un rayonnement en sa qualité de directeur de l'École de Dessin où il sut donner une réelle envergure aux branches artistiques. Bien que souvent récompensé de distinctions honorables par l'Académie, l'atelier lithographique de Dupuy ne présentait à vrai dire que le seul mérite d'être le premier atelier de cette nature d'où « *sont sortis la plupart des artistes et des*

[39] Bien qu'il nous est difficile de connaître l'identité de l'artiste et de l'industriel, l'animosité que porte l' auteur envers Dupuy nous porte à supposer que la critique est à son encontre.

[40] Christine Peltre, *Les débuts de l'École de Metz*, *Op. cit.*, p. 87.

[41] B.M.M.: Auguste Migette, *Manuscrit 1281*, p. 202.

Droits d'auteur réservés.

ouvriers qui exploitent à Metz cette branche importante de l'industrie » [42]. Néanmoins, cette production fut progressivement délaissée pour ne s'attarder qu'à son premier emploi, choix qui n'était pas pour déplaire à notre directeur, reconnaissant l'avantage là où il se trouvait et – surtout – au vu de ses capacités réelles :

> « *En apprenant les succès soutenus de l'École de dessin, le rang très honorable que ces succès lui ont mérité au grand concours de l'année dernière* [1867] *et les noms de ses professeurs actuels, qui, tous, ont été mes élèves soit à l'école de la ville, soit à mon atelier, j'ai éprouvé une vive satisfaction qui est pour moi la récompense de mes longs travaux et du sacrifice que j'ai fait de mes intérêts particuliers, en m'occupant plutôt de l'école qui grandissait chaque année, que de mon établissement lithographique, lequel, bien certainement, m'eut permis de faire une fortune honorable* » [43].

Pour revenir sur notre première idée, Christine Peltre dans sa thèse sur les *Débuts de l'École de Metz* avait pressenti le lien étroit entre l'École d'Application et les débuts de l'École de Metz sans qu'aucun document apparent ne puisse étayer cette hypothèse : « *On devine […] le rôle déterminant joué par l'armée, omniprésente à Metz, et dont l'influence n'est pas toujours immédiatement perceptible : la culture des officiers d'alors, leur goût des réunions, l'animation qu'ils introduisent dans une cité où ils ne font que passer enrichissent les Messins souvent peu enclins, par leur tempérament, à l'innovation* » [44]. Ce mouvement nous paraît être contingent à celui de l'évolution de l'imagerie populaire messine.

Longtemps réduite à sa seule fonction militaire, Metz ne semblait pas à l'aube du XIX[e] siècle se soucier de l'art ou de ses artistes : « *Si Metz jouit de quelque renommée, ce n'est point aux arts qu'elle en est redevable… ; elle nomme ses magistrats, ses guerriers, ses savants, elle ne nomme point ses artistes* »[45]. Cette déploration de Benoît Faivre n'était pourtant pas nouvelle et traduisait une opinion commune sur un fait bien établi à Metz. Dès 1823, l'introduction à l'Exposition des produits de l'Industrie soulignait déjà cette production

[42] « Rapport sur l'exposition départementale de l'Industrie et des Beaux-Arts », *M.A.M.*, 1833-1834, p.59.
[43] AMM : 1 R 451 Lettre de Dupuy au Maire de Metz, datée du 5 mars 1868.
[44] Christine Peltre, *Les débuts de l'École de Metz*, *Op. cit.*, pp. 77-78.
[45] Benoît Faivre, « Rapport sur l'état de la peinture à Metz », dans *Congrès scientifique de France*, 1837, p. 468.

Droits d'auteur réservés.

ineffective : « *La Cité de Metz, quoique peu renommée pour tout ce qui tient aux Beaux-Arts, n'est pourtant point une des villes de France, qui ne s'y croit livrée avec le moins de succès et l'on aurait tort de croire que jusqu'à ces derniers temps, elle ait absolument manqué de bons artistes* » [46]. Cette tendance ne tarda pas à s'inverser avec l'ouverture d'une École de dessin soutenue ensuite par une active politique culturelle influencée par la municipalité durant tout le XIX[e] siècle. De la « marâtre des arts » jusqu'à l'élévation de son École artistique, Metz connut – comme le formula Henry Contamine – un développement artistique que l'indifférence des débuts du XIX[e] siècle ne faisait pas présager[47].

Suite à une demande formulée par Nicolas Madot à la municipalité, une École municipale et gratuite de dessin ouvrit ses portes au début du XIX[e] siècle. Madot y prit ses fonctions de directeur le 18 octobre 1814. Son directorat fut néanmoins bien court puisqu'il mourut l'année suivante. Il fut remplacé par Robert Dupuy. À la différence de son prédécesseur, Dupuy se trouva longtemps à la tête de cet établissement puisqu'il ne quitta son poste qu'en 1853 pour des problèmes de santé[48]. Les débuts sont timides mais prometteurs puisque l'établissement ne compte que huit élèves en 1816 pour s'élever au nombre de quarante l'année suivante[49]. L'école était sise dans l'ancien couvent des Prêcheresses, près de l'atelier lithographique de son directeur, Dupuy qui sut profiter du matériel de l'École et de ses élèves pour développer son « institut lithographique » comme il aimait l'appeler.

Elle ne fut nullement délaissée par la municipalité qui y voyait au contraire un intérêt pour une ville qui « *compte déjà beaucoup de bons ouvriers en fer et en bois et à la suite il y en aura bien plus encore [sachant] que l'on exporte ordinairement de Metz pour l'étranger quantité de meubles et d'effet de très bon goût et bien conditionnés* » [50]. *Ipso facto*, elle offrit une indemnité annuelle de 500 francs à Dupuy à la condition seule que ce dernier enseignât gratuitement. Plus tard encore, entre 1818 et 1819, le conseil municipal de la ville vota des fonds pour accorder tous les trois ans au meilleur élève, une bourse de 1 000 francs destinée à financer trois années d'études à Paris. Cette mesure permit à l'École d'attirer

[46] *Mémoires de l'Académie de Metz,* « Exposition des Produits de l'Industrie, section VIII, Beaux-Arts », 1823, p. 170

[47] Henry Contamine, *Metz et la Moselle de 1814 à 1870*, Nancy, Société d'impression typographique, 1932, t. 1, p.87.

[48] A.M.M. : 1 R 451 : Demande de pension de Dupuy.

[49] A.M.M. : 1 R 451-452 : Rapport de Dupuy sur les travaux de l'École de 1816 à 1825.

[50] A.M.M. : 1 R 451 : Lettre du conseil municipal de la Ville pour le remplacement de M. Madot par M. Dupuy, 22 juillet 1816.

Droits d'auteur réservés.

nombre de jeunes élèves désireux par ce biais de finaliser leurs études dans la capitale avant de retourner dans leur ville natale pour s'y fixer honorablement. Toutefois cette politique prit fin subitement en 1825 après l'envoi de seulement trois élèves émérites, au nombre desquels figura Auguste Hussenot, artiste phare de l'École de Metz et futur directeur du Musée de Metz.

Quoi qu'il en soit, l'École municipale de Dessin contribua à la formation de nombreuses générations d'artistes qui se regroupèrent en un élan artistique que la postérité reconnut notamment grâce à la critique de Baudelaire lors du Salon de 1845. Inspirée par le courant romantique – peut-être en partie en raison la proximité avec les frontières allemandes – l'École de Metz s'exprima par la peinture, le dessin ou encore le vitrail, mais trouva également dans la lithographie cette recherche du paysage et de la mélancolie d'une quête du passé médiéval de sa ville. Bien avant son exploitation par les imagiers, la lithographie messine restait immanquablement associée à un usage strictement artistique comme cela était déjà d'usage en Alsace et à Paris pour la représentation des paysages ainsi que l'influence des guides touristique et des pratiques de voyages. Réalisée à l'aide d'un crayon lithographique, elle imite le fusain et donne un effet d'esquisse particulièrement favorable au rendu de paysage. La technique est nouvelle à une période où l'eau-forte demeurait privilégiée pour ce type de sujets. En mordant la planche à l'acide, cette dernière offrait une plus grande liberté de trait que le burin. *Le Voyage pittoresque et romantique dans l'Ancienne France* publié par le baron Taylor participa à ce nouveau tournant dans la vision de la lithographie, amenant très rapidement le public à associer paysage et lithographie.

Elle ne pouvait difficilement faire autrement à Metz où la veine romantique et ses représentations panoramiques en faisaient une technique de choix pour l'expression de cette sensibilité. Au-delà des demandes purement commerciales, l'atelier de Dupuy reflétait cette tendance en publiant de nombreux portraits, paysages et vues de Metz que répandirent les élèves fréquentant l'École de dessin. Ce nouvel esthétisme a été étudié par Christiane Pignon-Feller sous son aspect architecturale qui soulignait l'influence de ce courant sur les murs de la ville et de ses monuments. Son article pointe également du doigt l'influence de l'École municipale de Metz dans cette politique culturelle et artistique, affirmant toutefois que « *si le grand art a la part la plus belle, les arts mineurs, arts industriels, arts*

Droits d'auteur réservés.

décoratifs, arts d'ornements, à la recherche d'une définition et d'un statut trouvent cependant des encouragements dans des structures en place » [51].

L'année 1834 marqua certes l'éclosion d'une nouvelle génération d'artiste mais signe également l'entrée de Dembour dans les affaires commerciales après un passage remarqué dans les presses locales où les contacts artistiques sont à nouveau perceptibles. Dès 1824, Dupuy avait fait appel à Jean-François Blanc, professeur de dessin issu de l'École impériale des Arts et Métiers de Châlons-sur-Marne, pour le seconder dans ses cours. À son arrivée à Metz, François Blanc se distingue auprès de la communauté par ses démarches culturelles ; il propose à l'Académie de Metz un mémoire *Sur l'enseignement du dessin* couronné par l'Académie de Metz en 1823 et que Dupuy reprendra pour l'appliquer à ses enseignements dans l'École de dessin. Il quittera cette dernière en 1832 pour embrasser la carrière journalistique plus apte à diffuser ses opinions en devenant dans un premier temps le rédacteur en chef de *L'Indépendant de la Moselle*, puis propriétaire du *Courrier de la Moselle*. François Blanc devient une figure emblématique de l'élite messine par sa contribution à l'art dans ses premières années de professeur au sein de cet environnement éminemment artistique auquel il apportait une diffusion favorisée par la presse dans des journaux tels que *L'Utile, L'Union des Arts*[52] et *Le Courrier de la Moselle,* tous deux dirigés par François Blanc.

L'implication de François Blanc dans le quotidien culturel de Metz nous permet d'éclairer les premières initiatives de Dembour en tant que graveur puis imagier. Actif dans la publication de la presse, Dembour, nous l'avons dit, gravait pour le concours de nombreux artistes dont les dessins figuraient dans les titres de François Blanc. Christine Peltre nous informe qu'une fois devenu rédacteur en chef de l'*Indépendant de la Moselle*, ce dernier quitte le journal, organe du parti constitutionnel, parce qu'il ne correspondait pas à ses opinions politiques et il se dirigea alors au *Courrier de la Moselle* et devient un farouche défenseur des libertés républicaines[53]. J.-J. Barbé signale que sous sa direction, le journal resta constamment fidèle à répandre, à vulgariser dans le rayon de sa publicité, les principes de 1789 et à en assurer légalement l'application[54]. Membre de

[51] Christiane Pignon-Feller, « Le beau dans l'utile », *Metz au temps de Verlaine*, Metz, éditions Serpenoise, 1996, p. 81.

[52] Publication éphémère qui n'exista qu'entre 1851 et 1852 mais qui laissa le plus important témoignage de l'École de Metz.

[53] Christine Peltre, *Les débuts de l'École de Metz, op. cit.,* pp. 89-90.

[54] J.-J. Barbé, *Les Journaux de la Moselle*, Metz, Imprimerie Lorraine, 1928pp. 28-31.

Droits d'auteur réservés.

l'Académie de Metz, François Blanc contribua aux développements culturels en rédigeant les articles concernant cette société savante et sur les diverses sociétés artistiques de la ville. Bien avant de reprendre le *Courrier,* François Blanc avait fondé en janvier 1833 avec l'aide des rédacteurs et principaux collaborateurs du *Courrier de la Moselle,* un journal intitulé *L'Utile* qui reflétait d'ailleurs les opinions du *Courrier,* mais avec pour objectif leur diffusion auprès des masses. Il portait comme en-tête une vignette représentant une ruche d'abeilles jouxtée de l'épigramme : « Liberté par les lois, - Égalité parle travail, - Moralité par l'instruction, - Prospérité par l'économie »[55].

Notre travail prosopographique avait fait apparaître le passé politique de Dembour lors d'un incident d'une saisie de caractères. Défendu par les autorités qui souhaitaient encourager le commerce florissant des images sortant des ateliers de Dembour, un point avait été véhiculé à l'avantage de Dembour à savoir la crainte de voir ressurgir son passé politique :

> « *M. Dembour dans les années qui suivaient 1830 s'était laissé aller à des opinions libérales fort exaltées, depuis il est revenu à des sentimens plus modérés, il a senti qu'il était indispensable qu'il se créât une existence et une position sociale en dehors de la politique et de ses passions ; il l'a fait en fondant à Metz une branche d'industrie dont je vous demande avec lui le soutient, la lui fermer par un refus de brevet ou de qualité, ce serait le jeter de nouveau dans un partie duquel il a eu le bon esprit de se tenir à l'écart* » [56].

Les *Mémoires de l'Académie* restèrent en effet très discrètes sur les illustrations politisées de notre imagier. Christine Peltre suppose que la raison est à chercher chez Louis Michaud, maître de Dembour, qui mettait son talent au service de l'organe du parti républicain. C'est en effet dans le *Messager patriote de l'Est* et très probablement pour *L'Utile* que Dembour fit paraître quelques dessins en 1834. Comme pour ses images, pour lesquelles il avait pris l'habitude d'échopper les signatures des graveurs de bois anciens, Dembour ne signale que rarement ses sources, bien que Christine Peltre présume qu'il s'inspirait de modèles. Nous savons toutefois par J.-J. Barbé que Dembour y publia des caricatures, des

[55] J.-J. Barbé, *Les journaux de la Moselle*, pp. 37-38 .
[56] AN F[18] 2003 : Lettre du député de la Moselle au ministre de l'Intérieur en faveur de Dembour, 10 juillet 1839.

Droits d'auteur réservés.

lithographies et des gravures sorties de ses ateliers – bien souvent dessinées par Auguste Rolland – dont Barbé propose la liste suivante : *La Conscription, Les trois pouvoirs politiques, La Liberté de la Presse, Les droits ruineux, Monsieur Mulet, La charrue monarchique*.

De ces nombreuses publications, nous ne sommes parvenus à n'en trouver qu'une seule, *Monsieur Mulet*, preuve indéniable de la rareté de ces productions.

Illustration 5. – Histoire fanatico-burlesque de Monsieur Mulet la plus forte tête de son temps, *Dembour (Metz, Musée de la Cour d'Or)*

Parti turbulent, les républicains messins s'exprimèrent activement entre les années 1829 et 1831 par le biais de figures représentatives telles qu'Adolphe et Auguste Rolland, le futur maire de Metz Félix Maréchal, et surtout de Jean-François Blanc. Sous sa tutelle, le *Courrier de la Moselle* et *l'Utile* se firent les porte-parole du courant artistique mais également politique dans lesquels nous constatons la participation étonnante de notre imagier, lui qui affirmera bien plus tard, en 1840, ne faire que peu état de politique ou de tout ce qui « *ne serait point en harmonie avec nos institutions et les lois qui nous régissent* » [57]. Il semble toutefois que cette exaltation ne fut que de courte durée puisque Dembour se détournera bien rapidement de ce mouvement – les publications de *L'Utile* cessant

[57] A.N. F[18] 2003 : Lettre de Dembour au Préfet de la Moselle, vers 1840.

Droits d'auteur réservés.

en 1835 – pour ne se consacrer ensuite qu'à l'impression imagière : « *M. Dembour, que nous avons déjà fait connaître si avantageusement comme graveur, a joint à cette première industrie un établissement lithographique qui donne déjà d'intéressants résultats, et qui est sur le point encore de prendre un nouvel accroissement* » [58]. Il serait probablement plus juste de considérer cet épisode comme un effet de distinction d'un jeune graveur cherchant à établir des relations nécessaires pour un avenir commercial.

Plus importante pour la relation politique et artistique de cette époque, la création à Metz d'une église saint-simonienne en 1830, présidée par le peintre Maréchal et l'académicien Benoît Faivre, témoigne d'un élément supplémentaire à la contribution du développement de l'industrie imagière qui est indissociable de cet élan général.

LA QUESTION SOCIALE ET L'ŒUVRE DE L'ACADEMIE ROYALE DE METZ

Les ambitions de Benoît Faivre

À l'issue des confusions résultant des dernières années du XVIII[e] siècle, avec les guerres révolutionnaires et impériales, la ville de Metz tourna cette page troublée pour s'avancer vers une « Renaissance intellectuelle ». On peut – nous dit Christine Peltre – dans la vingtaine d'années qui s'écoulent entre 1814 et 1834, saluer quelques créations d'importance qui vont transformer le climat intellectuel et artistique de la cité, tout en gardant à l'esprit que ce dernier s'inscrivait dans un élan national[59]. Supprimée comme ses semblables lors de la Convention, la « Société Royale des Sciences et des Arts de Metz » renait en 1819 ajoutant désormais les « Lettres » à son titre, pour être finalement élevée au rang d' « Académie Royale » par Charles X en 1828. Composée d'une société éclairée, ses fondateurs ne s'étaient initialement fixés d'autre objet que l'édification intellectuelle, affirmant dans leur règlement « *[ne s'occuper] que de choses relatives au plan d'étude qu'on s'est proposé sans entrer dans des matières de religion ou d'Etat, ni souffrir aucun discours qui puisse blesser la pudeur, la*

[58] M.A.M., 1833-1834, p. 60.
[59] Christine Peltre, *Op. cit.*, p. 54.

Droits d'auteur réservés.

charité fraternelle et l'honnêteté publique »[60]. À une époque où la surveillance des cercles littéraires était forte, ou encore les simples rassemblements d'individus ainsi que la diffusion d'écrits limités ou interdits, ces dispositions étaient justifiées. Toutefois, l'Académie ne souhaitait pas reléguer son rôle au seul devoir d'une société savante mais entendait bien prendre des initiatives à grand retentissement.

Henry Contamine notait, en effet, qu' « *il y avait bien à Metz une Académie, sœur de ces académies provinciales qui sont un des traits de nos villes, mais sa devise, "L'Utile", semblait lui donner comme mission principale l'organisation de cours industriels pour les ouvriers, d'expositions des produits de l'industrie, et les encouragements à l'agriculture* »[61].

Rassemblant en majorité l'intelligentsia de la ville, ses membres fondateurs se composaient également d'héritiers fortunés de l'industrie dont l'investissement pour leur ville et les préoccupations qu'elle suscitait tendaient vers l'amélioration de cette société. Il ne s'agissait pas comme il était souvent d'usage d'une société réunissant des esprits cultivés soucieux de satisfaire leur curiosité intellectuelle seule, mais aussi – pour citer à nouveau Christine Peltre[62] – d'hommes actifs mêlés à une vie sociale sur laquelle ils souhaitaient avoir une influence. Sa devise, « L'Utile », se veut d'ailleurs la définition de cette directive et croit bon d' « *écarter tout ce qui ne présenterait pas un but d'utilité ou d'agrément spécial* »[63].

L'influence de l'Académie de Metz fut déterminante car elle offrait une nouvelle voix d'expression aux branches artistiques, majeures comme mineures. Veillant au bon développement culturel de la cité, l'Académie rassembla pour ses Expositions de l'Industrie les artistes aux côtés des productions industrielles, à entendre par là les lithographes, graveurs ou dessinateurs, dont la formation et les œuvres correspondaient davantage aux travaux et objectifs de ses membres. Les activités artistiques de tout horizon furent organisées et connues du public avec un rayonnement touchant les couches les plus diverses de la population. Ces évènements annuels ne pouvaient qu'être bénéfiques aux projets de l'Académie, de l'École de dessin et, plus généralement, d'une municipalité bienveillante. Les artistes accompagnés de leurs œuvres sortirent des années troubles pour retrouver chaque année aux belles journées de juin leur public qui, quant à lui, s'élevait vers

[60] Jean-Luc Chaffard, *L'Académie royale et nationale de Metz. 1819-1852*, Mémoire de maîtrise d'Histoire, p. 1.
[61] Henry Contamine, *Op.cit.* p. 86
[62] Christine Peltre, *Ibid*., p. 56.
[63] *M.A.M., 1819-1820,* Metz, Impr. Lamort, 1820, p. 57.

Droits d'auteur réservés.

un goût éclairé largement diffusé par les nombreuses critiques publiées dans la presse et encouragé par les édiles municipaux.

Gardienne des traditions artisanales tout en travaillant leurs perfectionnements technologiques, l'Académie de Metz influença considérablement le devenir artistique de la ville[64]. Toutefois cette direction n'était pas collective et ne découlait en vérité que de la conviction de personnalités emblématiques dont les idées dominaient les discussions des séances. Il est nécessaire de distinguer dans cette étude l'œuvre de Benoît Faivre dont nous n'avions seulement esquissé le portrait dans notre premier mémoire.

Peintre miniaturiste de métier, il fit une entrée distinguée à l'Académie en 1821 par ses créations artistiques en collaboration avec l'atelier de Tavernier et Dupuy : « *M. Faivre, peintre et MM. Tavernier et Dupuy, dessinateurs lithographes, ont présenté divers échantillons de leur art, qui ont mérité vos applaudissements* » [65]. En dépit de ces éloges flatteurs, ce n'est pas une injure de penser qu'en tant que peintre, sa carrière était loin d'être aussi brillante que celle de son frère, Émile, ou des maîtres du mouvement comme les « Augustes » Migette, Hussenot ou Rolland. Il ne pouvait vivre de son art que grâce à ses enseignements qui lui permirent par la même occasion de faire la connaissance de Laurent Charles Maréchal, chef de file de la jeune École de Metz. Mus par une sympathie réciproque, les deux hommes partageaient non seulement les mêmes goûts artistiques mais aussi les ambitions pour l'amélioration des mœurs sociales. Ces deux thématiques ne tardèrent pas d'ailleurs à se confondre vers une même préoccupation, préoccupation qui conduisit Faivre à prendre la parole et à se positionner en première ligne du bouillonnement culturel qui animait la ville entre les années 1820 et 1830.

De cette implication, Pierre Brasme, dont l'ouvrage biographique retrace le parcours, affirme que ses idéaux et ses démarches avaient pour dénominateur commun le nom de *générosité,* « *une générosité qui en 1830 le pousse vers le saint-simonisme, dont il est à Metz, pendant quelques mois, la cheville ouvrière et la figure emblématique, et qu'il veut mettre au service des besoins matériels, moraux et intellectuels de ses semblables* » [66].

[64] Christine Peltre, *Op*. cit., p.64.
[65] Académie de Metz : Dossier Benoît Faivre, Registre des délibérations, tome 1, 1819-1824, séance du 1er juillet 1821 pp. 66-67
[66] Pierre Brasme, *Benoît Faivre, 1798-1869 : La passion de l'humanité*, Metz, Editions Serpenoise, 2005, p. 13.

Droits d'auteur réservés.

Partant du postulat que la Révolution française avait failli dans ses objectifs, Claude Henri de Rouvroy, comte de Saint-Simon (1760-1825) développa une doctrine en faveur d'une élévation d'une société industrielle incarnant la voie de cet achèvement. Théoricien de ce que l'on nommerait aujourd'hui les origines du socialisme, Il veilla avant tout à prendre en considération les récents développements de l'industrie au profit d'une émulation de la justice sociale. Son idée fondamentale supposait que le progrès général ne pouvait se faire indépendamment de celui de l'humanité et que la science et l'industrie offraient ce vecteur vers l'égalitarisme. Son ambition embrasait également le projet d'une rechristianisation, plus préoccupée de morale évangélique que de dogmes, dévouée au paupérisme en faveur du bonheur social : « *Saint-Simon ne se contente pas de proposer une théorie du changement social, mais il cherche des moyens concrets de le réaliser, et de passer du système féodal bureaucratique au système industriel démocratique. […] Une idéologie selon laquelle l'industrie doit révolutionner la société en profondeur* »[67].

Cette doctrine se situait dans la juste prolongation des démarches entreprises par l'Académie Royale de Metz depuis sa résurrection et pour laquelle Benoît Faivre, présent dès ses premiers jours, œuvrait activement. Sous l'initiative du docteur Chaumas, l'Académie inaugura en 1823 la première exposition industrielle dont l'organisation fut confiée à Benoît Faivre. Le succès fut tel que l'expérience fut reproduite presque annuellement. Dans la même logique sociale, la question de l'enseignement fut aussi évoquée avec plus d'ampleur, notamment à l'initiative de Claude-Lucien Bergery, professeur de mathématique qui plaida en faveur de l'institution de cours industriels gratuits à destination des ouvriers.

Persuadé que l'industrie était synonyme du progrès et que ce dernier ne pouvait se faire au détriment de l'éducation des ouvriers, Bergery se positionna comme son fervent défenseur :

> *« Notre but, Messieurs, est bien différent : persuadés que les hommes sont d'autant plus heureux qu'ils sont plus civilisés ; persuadés que la civilisation marche toujours comme les sciences et les arts, nous voulons propager les lumières et les accroître, s'il nous est possible ; nous voulons hâter les progrès de l'industrie, et nous recherchons avec*

[67] Pierre Brasme, *op. cit.*, p. 76

Droits d'auteur réservés.

sollicitude les moyens d'y parvenir. Déjà, pour seconder ces vues de notre Société, plusieurs de ses membres ont exécuté ou entrepris des travaux utiles, d'autres ont fait des propositions qui ne resteront pas sans résultats »[68].

Et les résultats furent immédiats. Cet effort en faveur de l'instruction de base ne se limita pas aux seuls cours industriels : en 1829, Émile Bouchotte, alors membre de l'Académie, fut chargé par le Comité d'instruction primaire d'inspecter les écoles du canton de Conflans. Les conclusions de ses observations furent rapportées à l'Académie par Benoît Faivre dans un mémoire dénonçant « l'état déplorable où il a trouvé l'enseignement dans presque la totalité des communes »[69]. D'emblée, l'Académie nomma une commission chargée de réfléchir aux moyens d'améliorer l'instruction dans les campagnes. Cette démarche fut renouvelée l'année qui suivit, à la demande du maire de Metz, par la désignation d'une nouvelle commission chargée de vérifier l'état de l'enseignement dans les écoles de la ville. Convaincu du rôle éminent de l'Académie dans le domaine éducatif, il projeta d'en faire un « *foyer d'où rayonnent toutes les vérités, toutes les découvertes utiles ; ne faisons pas de la science seulement pour satisfaire une curiosité vaine* ». Il conclut cette injonction en professant : « *Fidèles à notre devise, soyons utiles avant tout ; instruisons, éclairons nos concitoyens !* »

Robert Decker a bien résumé l'action de l'Académie dans ce domaine :

« *C'est ainsi que l'Académie mettait sur pied des expositions, tant industrielles qu'artistiques, organisait des visites et des conférences pour le grand public, s'intéressait par exemple à l'hygiène et au bien-être matériel et moral des populations, à l'enseignement voire aux questions morales sociales et politiques. C'était aussi le fait d'une moins grande spécialisation des sociétés savantes que celle que l'on connaît depuis. Et à cette époque, l'instruction étant moins répandue et développée qu'aujourd'hui, le nombre des hommes valables n'était pas assez considérable dans une ville ou un département pour qu'il soit*

[68] Discours de Bergery à la séance générale du 14 avril 1822, *Société des Lettres, Sciences et Arts de Metz*, Metz, Antoine impr., 1819-1820, p. 5.

[69] Benoît Faivre, « Rapport sur l'instruction primaire dans les campagnes », *Société des Lettres*, 1829-1830, pp. 365-378.

Droits d'auteur réservés.

permis de se disperser en plusieurs groupements, sans manquer à l'efficacité »[70].

Il se dégage des activités de Metz en ce premier tiers du XIX[e] siècle un esprit particulier, de « typiquement messin » comme aime à l'entendre Christine Peltre. Dans l'élan de ces instigations, Benoît Faivre apporta une contribution essentielle à ces différents travaux et, à l'initiative de Bergery, avait des objectifs précis visant à pallier le déficit scolaire. Dans un rapport présenté à l'Académie sur l'état de l'enseignement primaire à Metz dans le courant de l'année 1830 à 1831, il préconisa avec ferveur une instruction gratuite d'enseignement mutuel sous l'égide de l'Académie et de la municipalité dotée de cours d'adultes, ouverts aux ouvriers. La base partait de l'enseignement du dessin, plus facile pour des élèves retardataires et plus utile pour leur formation professionnelle.

En effet, en tant que professeur de dessin, le concours lancé par l'Académie en 1828 lui fournit l'occasion d'exprimer ses idées. Sous le conseil de Dupuy, la mission consistait, pour l'enseignement du dessin, à déterminer un mode convenant à la fois aux ouvriers et aux jeunes gens se destinant à une véritable carrière artistique. En résumé, une méthode valable aussi bien pour le « dessin géométrique » que pour le « dessin d'imitation ». L'Académie reçut au bout de quelques mois deux mémoires, examinés par une commission qui furent résumés lors de la séance du 3 mai 1829. Jugés tous deux de valeur égale et dignes d'intérêt, ils valurent à leurs auteurs une médaille d'or d'une valeur de cent francs. Les figures s'étaient positionnées sur ces propositions n'étaient autres que François Blanc et Benoît Faivre, ce dernier postulant en anonyme.

De même que Metz « la guerrière » devait faire place à « l'artistique », le « dessin géométrique » propre aux mathématiques fut exclu pour ne s'intéresser qu'au « dessin d'imitation », ou dessin libre assimilé au même rang que l'enseignement de l'écriture et du calcul : « *Le Dessin est considéré comme un art utile, et les élèves l'apprendront comme on apprend à lire et à écrire, non parce qu'on y trouve du plaisir, mais parce qu'il le faut.* »

Benoît Faivre compléta sa réflexion en offrant la définition d'un professeur de dessin idéal, occasion pour lui de lancer un vibrant appel au renouveau de l'enseignement en général : « *Ne confions la direction de notre enseignement qu'à*

[70] Robert Decker, *Il y a cent ans un messin au grand cœur, Benoît Faivre (1798-1869)*, Communication donnée au Congrès de la Fédération historique lorraine, Metz, le 7 juin 1952, p.5.

Droits d'auteur réservés.

des mains éprouvées. Avant tout, c'est du choix des professeurs que dépendent les succès dans l'instruction publique (…). Qu'on ne se borne pas à chercher un mode convenable ; qu'on s'efforce avant tout de former des professeurs, et que dans ceux-ci l'amour du bien public, l'abnégation de l'intérêt personnel précèdent l'amour même de leur science (….). Que dans toutes les branches de l'enseignement, la même ardeur de concourir à l'utilité générale enflamme les hommes à qui est confié l'espoir des générations nouvelles. Le Dessin, du point de vue sous lequel nous le considérons, n'est plus un art frivole : il devient une des parties essentielles de l'instruction commune »[71].

D'après les travaux de Pierre Brasme dont nous nous inspirons très largement pour résumer l'impact de ses ambitions sociales, le rôle de l'artiste était pour Benoît Faivre équivalent à celui du savant, de l'écrivain ou de l'Académicien dont la mission se devait de servir le progrès de l'humanité, et d'apporter leur contribution au bien-être des plus défavorisés, un progrès dont la finalité ultime était le perfectionnement moral de l'homme, rendu possible par l'amélioration de ses conditions de vie et des institutions. Émanant certainement du mouvement bref mais influent du saint-simonisme, ces idéaux annonçaient de ce que l'on désignera au cours des années 1880 comme le catholicisme social, comme l'avait déjà formulé Marion Duvigneau dans ses travaux sur l'imagerie messine. S'il convient néanmoins de nuancer cette hypothèse, force est toutefois de constater que l'influence de l'Académie Royale de Metz, avec Benoît Faivre à sa tête, et de l'École municipale de dessin ne peuvent être ignorés dans le contexte de l'émergence de l'imagerie messine et des ambitions moralisatrices des débuts de Dembour. Qu'il s'agisse d'une peinture ou d'une estampe, leur valeur était la même et étaient utiles au service de la moralisation. Constatant le succès populaire des images et des estampes, Benoît Faivre souligna son exaspération en 1836-1837 en voyant que l'essentiel de ces images proposées par les marchands étaient « *absurdes, immorales, ou pour le moins insignifiantes, tandis qu'elles pourraient être un si utile et quelquefois un si touchant enseignement* »[72].

Fidèle à ses convictions, il ne tarda pas à y remédier par le détail en proposant un vaste programme dont les répercussions semblent bien conduire au point de départ d'une imagerie populaire messine :

[71] Pierre Brasme, *Benoît Faivre, 1798-1869 : La passion de l'humanité*, Metz, Editions Serpenoise, 2005, pp. 40-44.

[72] Discours prononcé lors de la séance publique de l'Académie, 15 mai 1837, *Mémoires de l'Académie de Metz*, 1836-1837, p. 13.

Droits d'auteur réservés.

« On sait d'ailleurs indépendamment des livres, il est un puissant moyen de propagation pour les idées : je veux dires les images. *Langage attrayant, énergique, intelligible pour les esprits les plus bornés ; les images ont une vertu merveilleuse pour réfléchir la pensée, et la traduire dans un idiome universel, idiome entendu dans tous les temps dans tous les lieux.*

Le peuple est avide d'images : il s'écrase devant les magasins de nos marchands d'estampes ; il se porte en foule dans nos musées. Quelque pauvre qu'il soit, le paysan, l'artiste, le simple manœuvre, achète des images. Les ateliers, les échoppes, les chaumières en sont tapissées : il est inouï ce que le commerce en verse annuellement parmi la population. […]

Ceux qui les fabriquent, ne font pas cette réflexion. Elles se vendent ; peu leur importe qu'elles soient plus morales, si elles ne doivent pas se vendre davantage. Sans doute le commerçant peut raisonner ainsi lorsqu'il ne considère que l'intérêt de sa maison ; mais le sage, mais le philanthrope verra-t-il du même œil cette déplorable indifférence ? non, il s'en affligera, et s'efforcera d'y remédier.

Une société de gens de bien s'entendrait avec les imagiers pour leur fournir des sujets ; elle leur composerait, leur dessinerait, au besoin, leurs tableaux, et s'efforcerait d'y faire entrer ces leçons populaires que réclame si instamment la morale publique. Ce serait peut-être à peu de frais faire un bien incalculable »[73].

Dembour, qui cherchait depuis quelques années à établir une imagerie au succès équivalent des divers centres de l'Est, saura tirer parti de ce climat culturel et intellectuel.

L'enseignement de l'imagerie : une édification morale

Benoît Faivre encourageait fortement une telle entreprise de construction d'une imagerie morale à Metz : *« voilà un établissement qui honorera la première*

[73] Discours de Benoît Faivre, *M.A.M.*, 1836-1837, pp. 12-14.

Droits d'auteur réservés.

ville assez sage pour en doter son heureuse population »[74]. Activement présent dans toutes les sphères où se prodiguaient les bienfaits de l'Académie, il est à supposer qu'en tant que membre-agrégé de celle-ci, ami de l'ancien professeur de dessin François Blanc et successeur de l'atelier Tavernier, Dembour ait su jouer de ce dynamisme culturel pour asseoir ses ambitions commerciales dans un premier temps, puis sa position sociale par la suite. Les récurrentes prises de parole aux séances de l'Académie et aux rencontres saint-simoniennes firent très certainement de Benoît Faivre une personnalité éminemment populaire. De plus, étant également sensible à la question sociale – tout particulièrement à ce qui touchait la petite enfance – Dembour adhéra coup sur coup aux perspectives d'une régénération sociale, d'autant plus qu'elles lui furent bénéfiques en tout point.

Par rapport aux livres, l'image jouissait certes de l'avantage de la transmission immédiatement du message sans devoir s'appuyer sur un quelconque niveau d'instruction. Elle atteignait aussi ceux qui ne savaient pas lire. Depuis 1833, année du vote de la loi Guizot, l'Académie se préoccupait de la question scolaire selon la même perspective du devoir moral. Claude-Lucien Bergery, en qui Benoît Faivre avait probablement vu un excellent compagnon d'armes pour ce combat, avait emprunté ces conceptions, non seulement dans l'esprit de la loi Guizot mais également du modèle allemand qui considérait l'instruction comme un devoir pour les familles, soit « *de rendre obligatoire pour tous les parents l'envoi des enfants à l'école pendant au moins six mois de l'année* » [75].

Décrétant que « *le père doit à son fils le pain spirituel tout aussi bien que le pain matériel »,* Claude-Lucien Bergery affirma que ces dispositions allemandes avaient su démontrer d'excellent résultats, en dépit des méfiances des premières générations, mais encouragées par les générations suivantes qui surent reconnaître les profits qu'elles en avaient tirées. La situation en Moselle était pourtant loin d'être catastrophique. Appartenant au quart nord-est de la France très alphabétisée, en dépit de son partage en deux zones linguistique, le département comptait dès les années 1830, un tiers des habitants sachant lire et écrire. Selon le rapport de Villemain, en 1837, la Moselle était le second département en nombre d'écoles par rapport au nombre des communes et au sixième rang par rapport au nombre total

[74] Discours de Benoît Faivre lors de la séance publique de l'Académie, le 15 mai 1837, *Mémoire de l'Académie de Metz*, 1836-1837, p. 12.

[75] Discours de Bergery « Sur l'instruction primaire » prononcé dans la séance publique de l'Académie le 31 mai 1832, *Société des lettres,* 1931-1932, p. 4.

Droits d'auteur réservés.

de la population[76]. En 1850, le taux d'alphabétisation était estimé à 90 %[77], pour atteindre 93 % selon les chiffres de conscriptions de 1866[78], alors que la moyenne générale de la France n'était encore que de 66%. La Moselle se classait ainsi parmi les départements les plus instruits de son temps. L'Académie se plaisait à croire que son action avait participé à cet état.

Pour parlants qu'ils soient, ces chiffres restent à relativiser car tant leur mode de confection que leur interprétation demeurent sujets à caution et à débats[79]. la portée des chiffres, nous pouvons néanmoins confirmer que ces dispositions prises furent avant tout une réponse aux courants pédagogiques influencés par la Révolution industrielle qui touchait le sol national, mais l'Europe dans sa grande majorité, dont l'enseignement mutuel représentait un aboutissement de ces réflexions.

Après 1815, les exigences ou les effets de la première révolution industrielle accentuèrent le décalage entre les besoins d'instruction nécessaires pour répondre aux nouveaux besoin de main-d'œuvre et les dispositions mises en action pour satisfaire ces besoins. Le cas de Metz représente à ce titre un exemple distinctif et des plus particuliers. Suivant ce pressentiment que les progrès de l'industrie ne pouvaient que suivre ceux de la société, les industriels et intellectuels de l'époque percevaient dans le système mutuel – qui consistait à confier plusieurs centaines d'élèves à un seul maître assisté de moniteurs – un moyen de formation rapide et économique capable de développer chez les futurs travailleurs des habitudes de régularité, d'ordre et de réflexion. Outre ses visées pédagogiques, l'enseignement mutuel visait aussi à garantir l'instauration ou le maintien d'une paix sociale. Par-là, il rejoignait le saint-simonisme et le catholicisme social[80].

Au sein de ces dispositifs, l'imagerie populaire apparaissait véritablement comme un outil de cohésion sociale soutenu par la municipalité dont elle entend refléter la politique. C'est dans ce contexte, et en réaction à l'application de la loi Guizot, que la mairie de Metz municipalisa l'école d'enseignement mutuel en 1835 ce qui fournit très probablement à Dembour un nouveau sujet iconographique.

[76] Villemain, *Tableau de l'état actuel de l'Instruction primaire en France*, Paris, Renouard, 1837, p. 28 et 37.
[77] Ernest Poirée, *La France et ses colonies. Atlas illustré*, Paris, Paris, Migeon, 1850.
[78] A.D.M. : 1 T 81.
[79] Sur cette question, on peut se référer à la polémique Grew/Harrigan-Luc, Raymond Grew, Patrick J. Harrigan & James B Whitney, « La scolarisation en France, 1829-1905 », *Annales ESC*, janv.-févr. 1984, p. 116-157 ; Raymond Grew, Patrick J. Harrigan, *School, State and Society. The Growth of Elementary Schooling in Nineteen Century France A Quantitative Analysis,* Ann Harbor, University of Michigan Press, 1991 ; *Ibid;, L'école primaire en France au XIX^e siècle. Essai d'histoire quantitative,* Paris, EHESS, 2002 ; Jean-Noël Luc, « La scolarisation en France au XIX^e siècle : l'illusion statistique », *Annales ESC*, juillet-août 1986, p. 887-911.
[80] Sur les composantes idéologiques des divers courants en faveur du développement de l'instruction élémentaire, *cf.* François Jacquet-Francillon, *Naissances de l'école du peuple, 1815-1870*, Paris, Les éditions de l'Atelier, 1995.

Droits d'auteur réservés.

Selon une hypothèse de Marion Duvigneau, il s'agirait d'une commande de la Société de Saint-Vincent de Paul, société saint-simonienne, dont les activités s'étaient rapidement orientées vers le patronage des écoles et des apprentis[81].

Illustration 6. – École d'enseignement mutuel, *image éditée par Dembour et Gangel d'après un original de Dembour probablement daté de 1835-36. (Épinal, Musée de l'Image).*

Texte

Instruisez-vous, enfants, dès l'âge le plus tendre, vous deviendrez heureux si vous voulez apprendre.

CONSEILS À LA JEUNESSE.

Commence toutes tes actions par la prière, et tu réussiras. Prie et travail, et tu ne manqueras de rien. Loue le Seigneur, et n'oublie pas ses bienfaits. Remercie Dieu pur chacun de ses bienfaits, car un cœur reconnaissant est agréable au Seigneur. Sois compatissant et sensible aux malheurs des autres ; car ce sont tes frères. Qui donne de bon cœur aux pauvres, prête au Seigneur, et amasse un trésor éternel dans le ciel. N'offense personne ; car Dieu le voit. Ne méprise pas le petit ; car il a une âme immortelle, et son Dieu pour ami. Ne te réjouis pas quand les autres souffrent, et n'applaudis quand ils prêchent ; car tu serais en abomination au Seigneur. Mais réjouis-toi du bonheur de ton prochain, et tâche de faire celui de beaucoup de personnes. Ne conteste pas, et ne rends pas le mal pour le mal. S'il est possible, ayez la paix avec tout le monde. Laisse à chacun ce qui lui appartient, ne désire pas même ce qu'un autre a ; et tu plairas à Dieu. Les richesses passent ; mais celui qui aime Dieu demeure éternellement. Aime tes parents, et obéis leur de bon cœur, et tu vivras longtemps et heureux sur la terre. Honore ton père et ta mère, et respecte-les ; car jamais tu ne pourras leur rendre les soins, les peines et les inquiétudes que tu leur a causés. N'afflige pas tes parents ; car tu serais en abomination aux hommes. Ne chagrine pas tes frères et sœurs ; car Dieu a dit : il est beau que les frères s'aiment et que les amis s'accordent bien. Ne sois pas oisif, parce que l'oisiveté apprend

[81] Marion Duvigneau, *Images de Metz*, p. 98

Droits d'auteur réservés.

le mal. Apprend et travaille dans la jeunesse, et dans ta vieillesse tu passeras avec honneur des jours heureux. La bénédiction de Dieu est nécessaire en toutes choses. Ne jure jamais, car il ne peut arriver rien de bien à un jureur. Ne ments jamais, car Dieu hait les menteurs.

O jeunesse, saisis ces instructions, à présent que ton cœur y est disposé. Que personne ne soit plus ardent que toi à se préserver du moindre vice, et à révérer sans cesse la vertu.

Le dessin semble réaliste si nous nous référons aux descriptions données par Antoine Léon : les élèves se groupent en demi-cercles autour des moniteurs de lecture ou prennent place devant de longues tables au bout desquelles d'autres moniteurs, munis de modèles d'écriture ou de tableaux de grammaire et de calcul avec questions et réponses, règlent dans les moindres détails, par coups de sifflet ou gestes conventionnels, les exercices scolaires ou les déplacements. L'instituteur dirige l'ensemble des activités du haut de sa chaire. Les fautes, sanctionnées par un tribunal d'enfants, sont rachetables au moyen de billets donnés à titre de récompense.[82] Toutefois, au même titre que le saint-simonisme, l'essor qu'avait connu l'enseignement mutuel s'estompa progressivement pour ne connaître qu'à un bref regain lié aux évènements de 1848, ce qui offrit d'ailleurs l'opportunité d'une réédition de cette image par Dembour et Gangel, en commerçants soucieux de leur vente.

Au-delà du support iconographique, les légendes soutenant l'image font écho aux propos des membres de l'Académie, et notamment à celle de Bergery : *Prie et travail, et tu ne manqueras de rien* nous conseille plus haut Dembour, deux instructions qui résumaient les linéaments de la pensée de Bergery au sujet du devoir moral de l'instruction dans laquelle le rôle de la religion est indéniable : « *La morale et la religion peuvent être unies ou séparées. Dans les deux cas, elles forment la seule base solide sur laquelle puissent être assises les sociétés humaines. Aussi n'est-il aucun peuple civilisé qui ne la cultive et ne les honore* »[83].

À cette morale religieuse s'entremêlait de surcroit la « morale industrielle » comme le formule François Vatin[84]. En effet, la nécessité de compléter l'instruction (technique) du peuple par son éducation (morale) était l'inspiration motrice en lien avec les idéaux de Benjamin Franklin et de son œuvre, *La science du bonhomme Richard, trésor de morale pour tous les âges et toutes les conditions,* dont Bergery s'inspirait avec profusion. Dembour s'était fait également

[82] Antoine Léon, « Pédagogie. – Les courants modernes » , *Encyclopédie Universalis* [en ligne]

[83] Claude-Lucien Bergery, « Système de l'enseignement dans les Écoles normales primaires », *Cosmographie des écoles primaires précédée du système raisonné de l'enseignement primaire*, Metz, impr. Thiel, 1835, 3e éd. revue et augmentée, pp. IX-X.

[84] François Vatin, *Morale industrielle et calcul économique dans le premier XIXe siècle. L'économie industrielle de Claude-Lucien Bergery (1787-1863)*, Paris, L'Harmattan, 2007, 400 p.

Droits d'auteur réservés.

très bon élève et comprit rapidement que cette thématique pouvait lui offrir la clé du succès. L'exemple de prospérité qu'illustrèrent les entreprises spinalienne et nancéenne le conforta très rapidement dans cette vision d'un avenir honorable qu'une imagerie puissante pouvait lui prodiguer. Restait seul le rapport aux dispositions judiciaires – lui qui était désormais considéré comme rattaché au parti républicain, ce qui lui valut une surveillance constante de la police – et la concurrence locale à surmonter sous peine d'échouer dans ses intentions.

À nouveau, l'Académie de Metz lui assura le soutien qui lui manquait. Les premières œuvres qui étaient sorties de l'atelier de Dembour avaient somme toute pour objectif de satisfaire les projets de l'Académie. Il n'est donc pas étonnant que l'Académie le soutienne gracieusement. On constate que, peu de temps après avoir fait l'acquisition des fonds Lacour en 1836, Dembour grava nombres d' « images morales » dont le rapport de François Blanc dénombra les principales définissant aux mieux les missions de l'Académie. Ainsi *Prenez et lisez,* qui a déjà fait l'objet d'une étude préliminaire dans notre mémoire de M1, conviait à une fraternité morale et religieuse qu'inspiraient les modes de la liberté et de l'égalité : « *La liberté faculté de choisir à l'aide de l'instruction, entre le bien et le mal, entre l'amour de soi et l'amour des autres, l'Égalité qui en définitive n'est que la justice* » [85].

À la satisfaction de Bergery, Dembour s'inspira à son tour de l'œuvre de Benjamin Franklin pour fournir les sujets et textes de *La Clé d'or* et de *La Clé d'Argent*, images « *d'excellents traités d'économie et de conduite particulière* » offrant les grandes lignes de cette morale industrielle.

[85] Jean-François Blanc, « Rapport de l'Académie royale de Metz sur les images de Dembour de Metz », *Mémoire de l'Académie de Metz,* Metz, Impr. Lamort, 1837-1838, pp.357-362.

Droits d'auteur réservés.

Illustration 7. – La Clé d'or *publié par Gangel d'après une originale de Dembour (Musée de la Cour d'Or, Metz)*

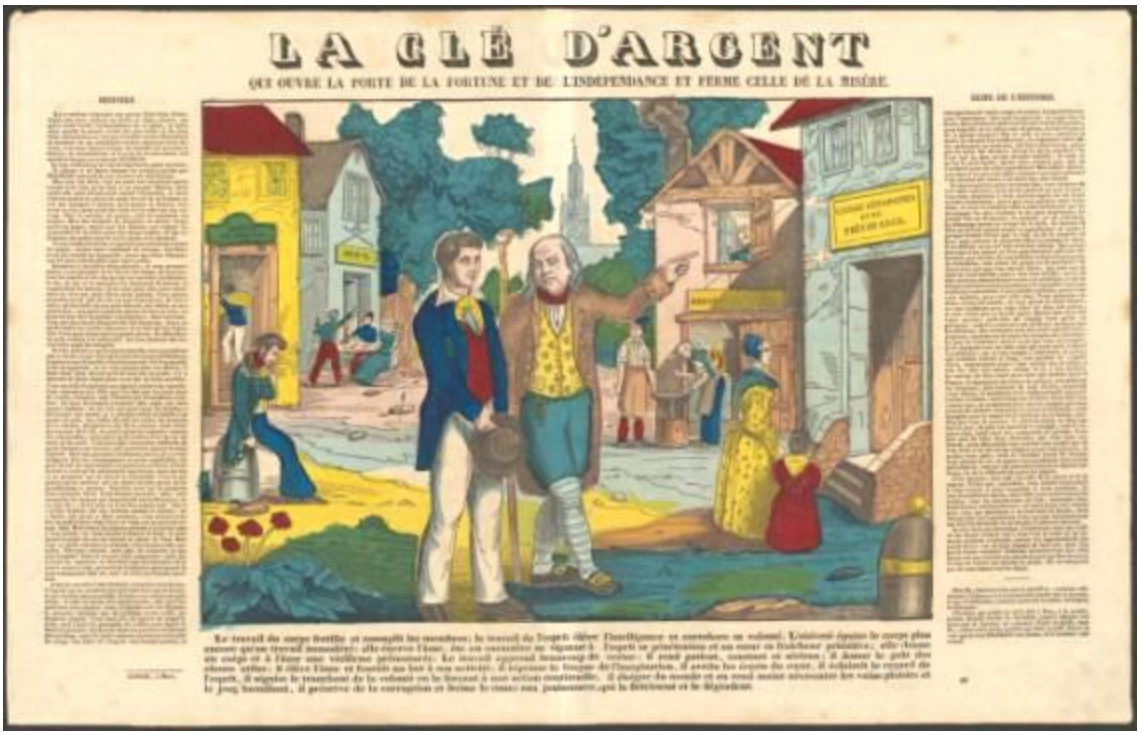

Illustration 8. – La Clé d'Argent *publié par Gangel d'après une originale de Dembour (Musée de la Cour d'Or, Metz)*

Droits d'auteur réservés.

Muni également d'un fonds de vieux bois dont les images « *se voient depuis longtemps en France jusque dans le moindre cabaret du plus obscur village* » [86], *Crédit est mort* et *l'Horloge de crédit,* aux thématiques populaires « *composées de manière à répandre des préjugés défavorables sur certaines profession* [et dont] *les paroles qui les accompagnent, sont généralement d'une trivialité dégoutantes* » [87] furent savamment détournées par Dembour aux bénéfices de la morale officielle certes, mais avant tout à ceux de l'idéologie prônée par l'Académie.

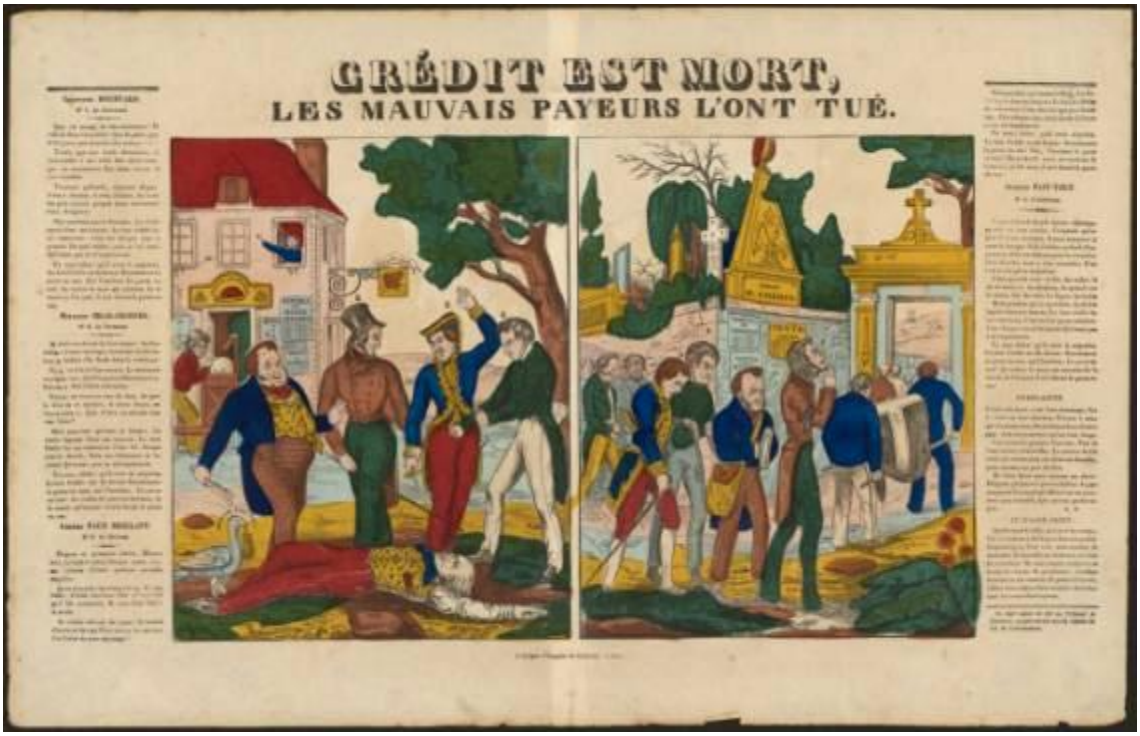

Illustration 9. – Crédit est mort, les mauvais payeurs l'ont tué *publié par Gangel d'après un original de Dembour (Musée de la Cour d'Or, Metz).*

Par ces réimpressions détournées mais bien connues, « *M. Dembourg a voulu ainsi prévenir le peuple du cabaret que crédit est mort. Il a fait une horloge de crédit autour de laquelle sont attablés bourgeois et soldats buvant ensemble, mais argent comptant au bonheur de la France, à l'union des français, à l'union des peuples. Cette idée, dans sa simplicité n'est-elle pas de nature à frapper au cabaret même, des esprits aigris par l'ardeur de la dispute ou échauffés par le vin : elle rappelle la paix, l'union ? Ne vaut-elle pas mille fois mieux que celle de*

[86] Jean-François Blanc, « Rapport de l'Académie royale de Metz sur les images de Dembour de Metz », *Mémoire de l'Académie de Metz,* Metz, Impr. Lamort, 1837-1838, pp.357-362.
[87] *Ibid*., pp. 357-362.

Droits d'auteur réservés.

la réprobation financière dont l'image du vieux crédit est mort ! *poursuivait de temps immémorial, les musiciens, les peintres et les maîtres en fait d'armes ? […] Il y a telle de ces images qui tirée à 100, 200 et même 300 000 exemplaires va faire passer sous les yeux d'autant d'individu, et peut-être déposer au sein d'autant de pauvres familles, les préceptes les plus intelligibles de l'évangile et ceux du bonhomme Richard, morale que l'homme ignorant et pauvre n'irait point chercher dans un livre qui en donne souvent trop à la fois et qui coûte encore trop cher, il la trouvera à côté de l'image enluminée dont il aura, pour un sou, décoré sa chambre : les yeux seront ici le chemin du cœur. Cette morale lui sera d'ailleurs présentée sous une forme inoffensive, indirecte, amusante même ; et c'est ainsi qu'elle porte souvent les plus heureux fruits*[88].

Illustration 10. – Horloge de crédit *publié par Gangel d'après un original de Dembour (Musée de la Cour d'Or, Metz)*

En dehors de l'*intra muros* messin, l'étendue de cet aspect propre à l'imagerie messine suscita les éloges de Champfleury, qui aux termes de son ouvrage propose un champ de réflexion sur l'avenir de l'imagerie. Bien qu'il évoque la Lorraine et l'Alsace sur le même pied d'égalité, l'exemple messin et la

[88] François Blanc, *Op. cit.*, p. 362.

Droits d'auteur réservés.

puissance morale des images de Dembour sont très nettement sous-entendus. Affirmant d'emblée que « *l'image, chez tous les peuples, même chez les sauvages, est le premier moyen d'enseignement* », il était à s'étonner que nul n'ait pensé à utiliser ses bienfaits dans l'instruction des couches les plus pauvres de la société et poursuit sa réflexion – quelque peu crûment – qu' « *une idole dégrossie à coups de hache dans un tronc d'arbre indique à ceux dont les lèvres murmurent à peine des sons humains que tel est le dieu qu'il faut adorer* ».

Arborant les bonnes mœurs en excitant de surcroît « *la piété des femmes en leur déroulant la légende du Christ en une suite de tableau* », elles participaient à une cohésion politique en figurant le respect dû au souverain par le rappel de ses victoires et ses conquêtes.

Il poursuit ensuite sur l'exemple des images morales : « *Il y avait, même dans ces pays voués au travail, des paresseux et des ivrognes ; les résultats de la débauche et de l'ivrognerie furent exposés dans une série de feuilles où la moralité se cachait sous l'enjouement. L'enfant prodigue fut une leçon constamment mise sous les yeux de ceux qui voulaient quitter les champs. Pour ceux qui aimaient à rire, l'image se fit plaisante et joyeuse* ».

Illustration 11. – L'enfant prodigue, *réédition d'une image de Dembour. Déposé à la préfecture le 23 octobre 1843 par Dembour et Gangel (Archives Départementales de la Moselle : 1 T 93)*

Droits d'auteur réservés.

Le seul regret qui pouvait découler de cette belle entreprise restait la question d'alphabétisation et d'instruction : « *Combien durent regretter alors de ne pouvoir lire les légendes explicatives de colorations si intéressantes ! Il s'en trouva certainement plus d'un déplorant son ignorance qui se dit : « Je veux que mes enfants apprennent à déchiffrer ces caractères ! »* Mais là encore, l'image était véritablement source d'enseignement par les yeux, poussant à la lecture, elle en ferait de même pour l'écriture en déduit Champfleury. Une fois encore, le rapprochement de l'instruction et de l'imagerie populaire est perceptible, y compris par une source contemporaine des faits.

De tous ces bénéfices, l'auteur termine cet exemple, presque par une interrogative, en professant qu' « *un éditeur intelligent serait celui, qui étudiant les parties de la carte encore noire, renouvellerait l'imagerie, dirigerait les colporteurs dans ces pays déshérités et activerait ainsi les progrès de l'instruction».* De cette opération, Champfleury entonne par ce dicton de son cru « bonne action, bonne opération du même coup »[89] ; sur ce point, Dembour semble avoir réussi remarquablement.

Par ce biais, Dembour obtint de surcroît une amélioration de ses ventes au moment où il visait à concourir efficacement à l'amélioration morale de ses consommateurs. Avec cet échange de bons procédés, l'Académie ne pouvait qu'approuver cette entreprise dont elle fut une instigatrice indirecte. Par cette « déclaration officielle », François Blanc et *a fortiori* l'Académie prodiguèrent à Dembour un soutien sans faille (ce qui lui fut utile à maintes occasions déjà étudiées antérieurement[90]) et lui assurèrent une prospérité toujours croissante, garantie « *que les vœux et la sollicitude de l'Académie ne [lui] manqueront jamais*. »

À compter de ce jour, Dembour réimprima les belles images de Lacour, toujours demandées par un public traditionnel, tout en y introduisant quelques créations originales sur bois aux thématiques éclairées destinées à satisfaire les idéaux moraux et socials de l'Académie. De cette période de production, Duchartre et Saulnier qualifièrent les images d'un « coloris […] chaud sans être violent et doux, sans être fade »[91]. Le succès de son entreprise de Dembour reposait ainsi à la fois sur sa réputation mais aussi sur son art.

[89] Champfleury, *L'imagerie populaire, Op. cit., I*pp.206-207.

[90] Noémie Bodé, *L'imagerie messine : imprimeurs, lithographes et imagerie populaire à Metz, 1800-1870, Op. cit.*.

[91] Ducharte et Saulnier, *L'imagerie populaire, Op. cit.,* p. 204.

Droits d'auteur réservés.

Les premières planches de Dembour étaient en majorité de production xylographique que l'achat en 1836 des vieux bois de la fabrique nancéenne de Lacour avait contribué à pérenniser jusqu'à son association avec Charles Nicolas Gangel. À la suite des bouleversements que l'introduction de la lithographie avait suscités, il est étonnant de constater ce retour aux techniques traditionnelles de la gravure sur bois de bout, si nous jugeons d'autant plus qu'à ses débuts Dembour avait été graveur sur cuivre puis lithographe de profession. Selon notre examen de cette production, des essais en lithographie avaient bien été mis au point pour connaître finalement une inversion des méthodes. Évoquant le cas de l'imagerie messine dans l'ensemble des productions populaires, Pierre-Louis Duchartre et René Saulnier affirment qu'il se produit une évolution exceptionnelle par un remplacement progressif de la taille-douce par les lithographes, eux qui à l'inverse firent le choix de ne produire que des images en taille de bois en raison de leurs succès populaires *a contrario* des estampes lithographiées[92].

Pour étonnante qu'elle soit, cette tendance peut s'expliquer pour diverses raisons. Marion Duvigneau avait déjà noté que Dembour ne s'était lancé à l'image lithographiée seulement qu'après son association avec Charles Gangel, affirmant qu'une maladresse était perceptible dans les premiers reports de cette technique. Cette supposition n'est pas infondée si nous nous référons une fois encore au manuscrit Thorel, cité auparavant :

> « *M. Dembour graveur, reprend le fond lithographique de Mrs Hanké et Rösch et se livre à l'impression commerciale, facture mandats etc. Rue Fournirue. En 1837, cette partie périclitait, la gravure elle-même était peu encouragée. Vers 1838, étant secondé par un bon contremaître imprimeur lithographe, M. Dembour eut l'idée de faire du crayon après quelque essais infructueux, le 15 mai 1839, il se servit de l'entremise de M. Bodin lithographe allié à la famille Lorrain Peintres à Metz, pour engager M. Renard qui habitait alors Paris, à venir enseigner le dessin au crayon sur pierre aux jeunes gens de ses ateliers. De 1840 à 1848 sous la raison sociale Dembour & Gangel, la fabrique employait environ deux cents ouvriers, sans compter les artistes qui travaillaient en ville et était une providence pour Metz, car il y avait de*

[92] Duchartre et Saulnier, *L'imagerie populaire*, *Op. cit.*, p. 202. Cette évolution fut influencée par le succès des Pellerin et de l'Image d'Epinal, mais aussi par la renaissance de la gravure sur bois, à l'époque romantique, qui fut utilisée un grand nombre de graveurs.

Droits d'auteur réservés.

l'ouvrage à la portée de tout le monde, on y occupait les filles, les femmes & mêmes les jeunes garçons au coloris, au séchage par pliage et à l'emballage…. enfin la fabrique était à son apogée. Un inventaire fait en 1844 portait le matériel de la maison, ainsi que l'outillage à quatre cents vingt mille francs. Chiffre énorme pour ce genre de travail en province ».[93]

De nouveau, la proximité stylistique avec la monographie de J.-J. Barbé est saisissable[94]. Transparaissent toutefois l'affirmation que la lithographie en ces temps, forte de son exploitation artistique, restait essentiellement recluse au milieu des artisans de l'imagerie. Ces derniers, maladroits ou incertains face à la modernité de cette technique qu'ils considéraient comme trop industrielle, se montrèrent sans doute incapables de l'exploiter commercialement dans l'immédiat. Nous supposons que ce n'est que par l'entremise de peintres (émanant probablement du courant de l'École de Metz), dont la formation à l'École de Dessin les mettait à même d'enseigner cette technique dans les règles, que la lithographie fut introduite dans les ateliers de Dembour et Gangel aux prémices de leur récente association. Si la production Dembour et Gangel marqua certes les débuts d'une industrialisation massive de leurs images par le biais de la lithographie, elle fut également l'effet d'une circonstance fortuite à une période où l'exploitation de cette technique fut au plus fort.

Par l'entremise des informations fournies par le manuscrit Thorel, J.-J. Barbé nous renseigne que l'atelier de lithographie dirigé par Dembour et Gangel était sous la direction d'un M. Jacques, originaire d'Arras, issu de la célèbre maison Lemercier, de Paris. Édouard Renard dirigeait pour le compte de la maison, un atelier de dessin sur pierre, situé à l'origine à la rue Saint-Eucaire puis rue des Allemands après 1841[95]. Bien que nous n'ayons pu trouver d'informations

[93] A.M.M. : 1 S 5 Manuscrit de Renaud Thorel antiquaire à Metz…*La lithographie à Metz, op. cit.*.

[94] En comparaison au texte de J.-J. Barbé sur la partie « Dembour (Adrien) 1835-1840 » : « M. Dembour, graveur élève de Michaud, artiste messin renommé, avait déjà fait quelques essais en lithographie dans son atelier situé rue Fournirue, 52, lorsqu'en 1835 il acquit le fonds de MM. Hanké et Rösch. […] Vers 1838, M.Dembour se servit de M. Bodin, lithographe allié à la famille Lorrain, peintre à Metz, pour engager M. Renard, notre compatriote, qui habitait alos à Paris, à venir enseigner le dessin sur pierre aux jeunes gens de son atelier. Sous la direction d'un bon contremaître imprimeur-lithographe, auquel vint se joindre pour la partie artistique M. Renard, la lithographie prit bientôt un développement considérable ; l'établissement compta jusqu'à 60 ouvriers. » *La Lithographie à Metz*, Metz, Impr. Béha, 1910, pp. 17-18. ; Pour la partie « Dembour et Gangel, 1840-1852 » : « Le personnel se composa d'abord de 110 ouvriers et ouvrières qui travaillaient en ville pour le compte de la maison. C'était une providence pour la ville de Metz, car il y avait de l'ouvrage à la portée de tout le monde. On y occupait des jeunes filles, des femmes et même de jeunes garçons, pour le coloris, le séchage, le pliage et l'emballage », pp. 25-26.

[95] J.-J. Barbé, *La Litho. Op.cit.,* p. 26, d'après le manuscrit Thorel (A.M.M. : 1 S 5 « Dans le temps le plus heureux pour la fabrique, l'imprimerie sur pierre était dirigée par le contremaitre, M. Jacques originaire d'Aras (sortant des ateliers Lemercier à Paris), et l'on tirait de belles épreuves de 1838 à 1843 on a même fait de très belles

Droits d'auteur réservés.

concernant ce M. Jacques, nos recherches faites aux Archives Municipales de la Ville de Metz confirment la présence d'Édouard Renard aux ateliers de Dembour et Gangel jusqu'en 1846 du moins, date où nous avons retrouvé une lettre de sa main formulant son intention d'occuper la place de professeur adjoint de l'École de Dessin :

> *« Je vois sur les journaux qu'une place de professeur adjoint est vacante à l'Ecole de Dessin de Metz, ancien élève de cette école, ayant reçu le premier prix de paysage d'après nature au concours de 1836 et l'accessit de paysage d'après le modèle dans le courant de 1837 un livret de 200 fr donné par la ville pour récompense d'un portrait de Monseigneur le duc d'Orléans, offert à Madame la Duchesse de Mecklembourg après un voyage de deux années pour me perfectionner dans la lithographie, j'ai reçu une récompense à ce que l'on m'a dit en 1838 (voir le livret des prix distribués) au concours de 1840, j'ai encore obtenu le premier prix de tête d'après nature. Depuis j'ai toujours dessiné en lithographie pour la Maison Dembour & Gangel qui sait apprécier mon travail, et je viens me présenter comme candidat à cette place »*[96].

Concernant la composition des graveurs, plumistes et dessinateurs de cet atelier, nous restons à nouveau tributaire des informations fournies par ce manuscrit qui, une fois n'est pas coutume, furent réexploitées par J.-J. Barbé.

chromolithographies. Vers 1842, M. Renard alors antiquaire a fait encore quelques dessins sur pierre pour rendre service à M. Gangel, jusqu'au moment où M. Bettannier jeune (oncle de notre peintre patriotique du même nom) est venu travailler pour la fabrique. Après le départ de M. Bettannier en 1871, le dessin au crayon est abandonné et l'on ne fait plus que l'imagerie commune. »

[96] A.M.M. : 1 R Lettre d'Edouard Renard au Maire de Metz, datée du 2 novembre 1846. « École de Dessin. Professeurs. Demande d'un sous-maître pour le cours des adultes faibles en dessin ».

Droits d'auteur réservés.

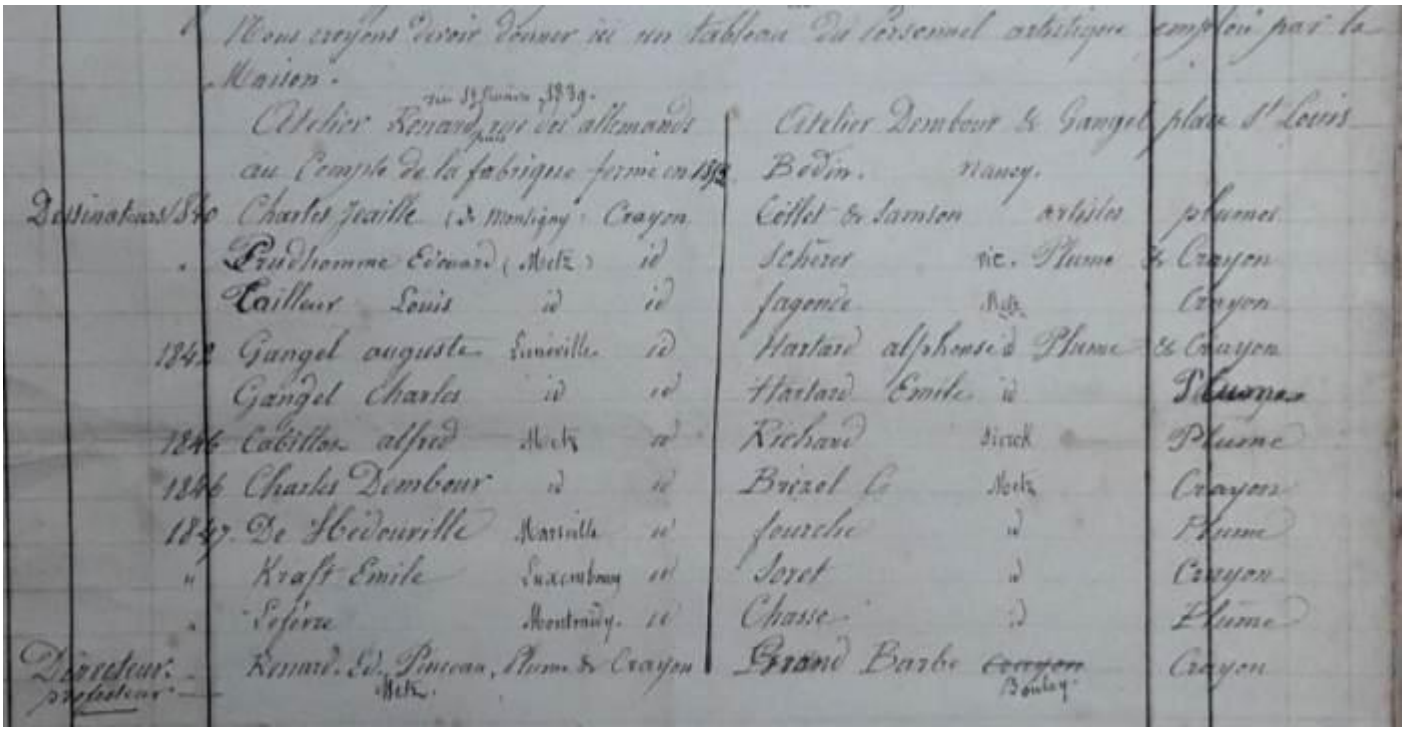

Figure 12. – Manuscrit de Renaud Thorel *(Archives Municipales de la Moselle : 1 S 5), tableau des ateliers Dembour et Gangel*

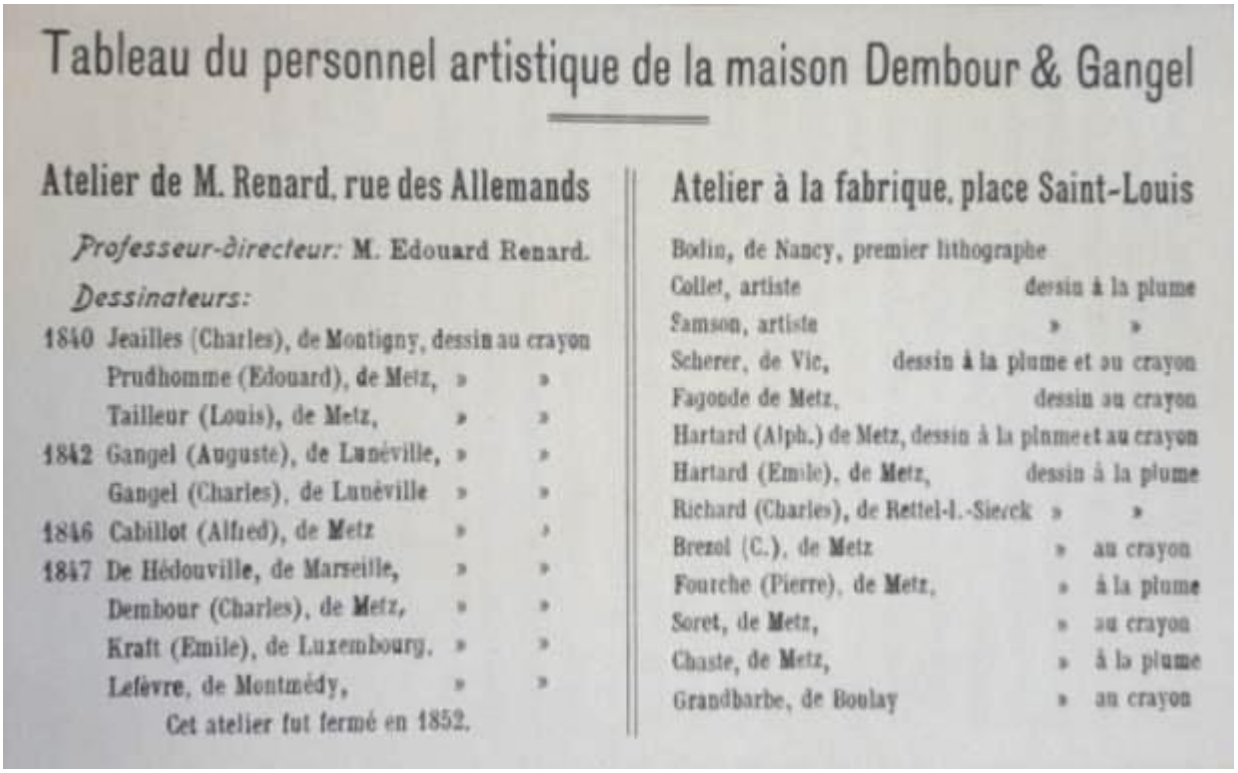

Tableau du personnel artistique de la maison Dembour & Gangel

Atelier de M. Renard, rue des Allemands

Professeur-directeur: M. Edouard Renard.

Dessinateurs:

1840 Jeailles (Charles), de Montigny, dessin au crayon
Prudhomme (Edouard), de Metz, » »
Tailleur (Louis), de Metz, » »
1842 Gangel (Auguste), de Lunéville, » »
Gangel (Charles), de Lunéville » »
1846 Cabillot (Alfred), de Metz » »
1847 De Hédouville, de Marseille, » »
Dembour (Charles), de Metz, » »
Kraft (Emile), de Luxembourg, » »
Lefèvre, de Montmédy, » »
Cet atelier fut fermé en 1852.

Atelier à la fabrique, place Saint-Louis

Bodin, de Nancy, premier lithographe
Collet, artiste — dessin à la plume
Samson, artiste — » »
Scherer, de Vic, — dessin à la plume et au crayon
Fagonde de Metz, — dessin au crayon
Hartard (Alph.) de Metz, dessin à la plume et au crayon
Hartard (Emile), de Metz, — dessin à la plume
Richard (Charles), de Rettel-l.-Sierck » »
Brezol (C.), de Metz » au crayon
Fourche (Pierre), de Metz, » à la plume
Soret, de Metz, » au crayon
Chaste, de Metz, » à la plume
Grandbarbe, de Boulay » au crayon

Illustration 13. – J.-J. Barbé, La Lithographie à Metz, *tableau du personnel artistique de l'imagerie Dembour et Gangel repris du manuscrit Thorel*

Droits d'auteur réservés.

Si l'exploitation tardive de la lithographie peut ainsi s'expliquer par des craintes techniques – apaisées ensuite par le soutien et l'enseignement d'artistes auprès des imagiers et graveurs –, les raisons peuvent également découler de lu contexte politique. En effet, le passé journalistique de Dembour jouait très probablement contre l'usage tardif de l'estampe à une période où la presse dotée de caricature lithographiée, très en vogue dans le cercle des journaux parisiens, avait grandement contribué à sa dépréciation.

Le critique d'art renommé, Jean-Baptiste-Bon Boutard affirma en 1823 que les sujets politiques hautement polémiques avaient fortement desservi la manière dont cette technique fut reçue à ses débuts : « *Ce moyen rapide de publier sa pensée, en séduisant les uns, en offensant les autres, ne laissa que dans quelques esprits calmes et exclusivement occupés des arts cette impartialité nécessaire pour juger du mérite, de l'avantage et de l'état de perfection d'une invention […] qui était toute nouvelle pour la France en 1815* » [97]. Pour suivre sa pensée, ce fut simultanément pour ses contributions à la critique politique, les caricatures comme les images rappelant la nostalgie napoléonienne, que la lithographie fut l'objet de critiques virulentes et d'une surveillance renforcée. Les principaux journaux brimés par la loi De Serre ne pouvaient ainsi se permettre de vanter la lithographie, dont l'autorisation de publication remise par le gouvernement était désormais obligatoire sous peine de brimades judiciaires. Nombreux furent ceux qui se tournèrent alors vers des gravures plus traditionnelles, au burin ou à l'eau-forte, qui représentaient la famille royale ou des scènes historiques peu sujettes à polémique, déguisant ainsi les charges lithographiques pour continuer à les faire paraître[98]. En dépit de cet attrait précoce que suscita la lithographie dès son introduction, en France plus généralement mais à Metz également *a posteriori*, la gaucherie qui la frappa engendra un décalage par rapport à l'expansion de sa pratique. Pour le comprendre, nous dit Gervaise Brouwers, il faut s'intéresser aux thèmes abordés par la lithographie, à savoir la caricature et l'épopée napoléonienne[99]. Moins ferventes qu'à Épinal – exemple type de la représentation iconographique des légendes napoléoniennes – tout en s'écartant au plus près des dissidences que pouvaient provoquer une implication trop politique, l'imagerie

[97] « Manuel du Dessinateur lithographe, par Engelmann, directeur de la Société lithographique de Mulhausen », *Journal des Débats*, 6 février 1823, p.1-4.

[98] Gervaise Brouwers, « La lithographie passée en revues : entre controverses politiques et enjeux esthétiques », *Sociétés & Représentations*, vol. 40, no. 2, 2015, pp. 183-200.

[99] Gervaise Brouwers, *Ibid*. pp. 183-200.

Droits d'auteur réservés.

messine se définissait dans ses premiers jours à l'intérieur d'un processus de contrôle social en faveur d'une cohésion sociale. Toutefois, cette explication n'est-elle fondée que par l'exploitation tardive de cette technique seulement ? Si Dembour seul entendait mener son imagerie vers une direction morale, cette tendance ne semblait plus être la même dès son association Dembour et Gangel, coïncidant de pair avec l'exploitation progressive de la lithographie dans leurs ateliers. Dès lors, l'imagerie des premiers jours qui ne souhaitait traiter que de sujets religieux et moraux, mettant une stricte condition à s'écarter de tout sujet peu prisé par le régime en place, offrit désormais une diversité de thématiques vers lesquelles elle s'acheminait pour percer dans sa nouvelle voix.

Droits d'auteur réservés.

L'EVOLUTION DES IMAGES A TRAVERS LES STRATEGIES DES IMAGIERS

Du fait de cette pression politique et de la connotation que renvoyait cette technique, les lithographes diversifient de leur propre chef leurs champs thématiques en prenant garde aux effets de la censure. Ces dispositions aboutirent à l'étonnant résultat d'un élargissement des sujets iconographiques qui, à mesure des évolutions politiques et culturelles, se glissèrent progressivement vers une remise en question esthétique. À partir des images à un sou des premiers jours dont l'art populaire illustrait grossièrement les traits se développèrent désormais des estampes fines facilitées par la lithographie et l'exploitation de nouveaux procédés techniques. À la différence des « naïves images » du XVIII^{e} siècle privilégiant le seul sujet au détriment du goût, l'imagerie du Second Empire comme aiment à l'appeler Pierre-Louis Duchartre et René Saulnier se veut savamment confectionnée par le recours à une technologie ancrée dans son siècle pour un public en continuel agrandissement qu'elle tente de satisfaire. Dès les débuts de la lithographie, l'une des craintes des artistes est de voir cette technique rapide et bon marché concurrencer celles plus reconnues, telle la gravure au burin. Craignant le déversement d'images bon marché par des artisans prétendument appelés artistes, la lithographie populaire se heurtait de front avec l'estampe savante.

UNE NOUVELLE POLITIQUE DE DIFFUSION

Un changement de stratégie commerciale

À ses débuts, Dembour ne se lança qu'un temps vers la gravure et la lithographie mais ne rencontra que très peu de succès. S'étant fait acquéreur d'un fonds de vieux bois de la fabrique Lacour, il privilégia la gravure en taille de bout qui lui offrit la stabilité dans sa récente activité d'imagier. Il réalisa lui-même de nouvelles planches, souvent fondées sur d'anciennes thématiques au sens détourné pour mieux les adapter aux bonnes mœurs, mais également des sujets nouveaux illustrant les tendances du moment. Si l'atelier connut quelques faiblesses au départ, les recettes ne tardèrent pas à s'accroitre d'année en année sous cette nouvelle formule.

Droits d'auteur réservés.

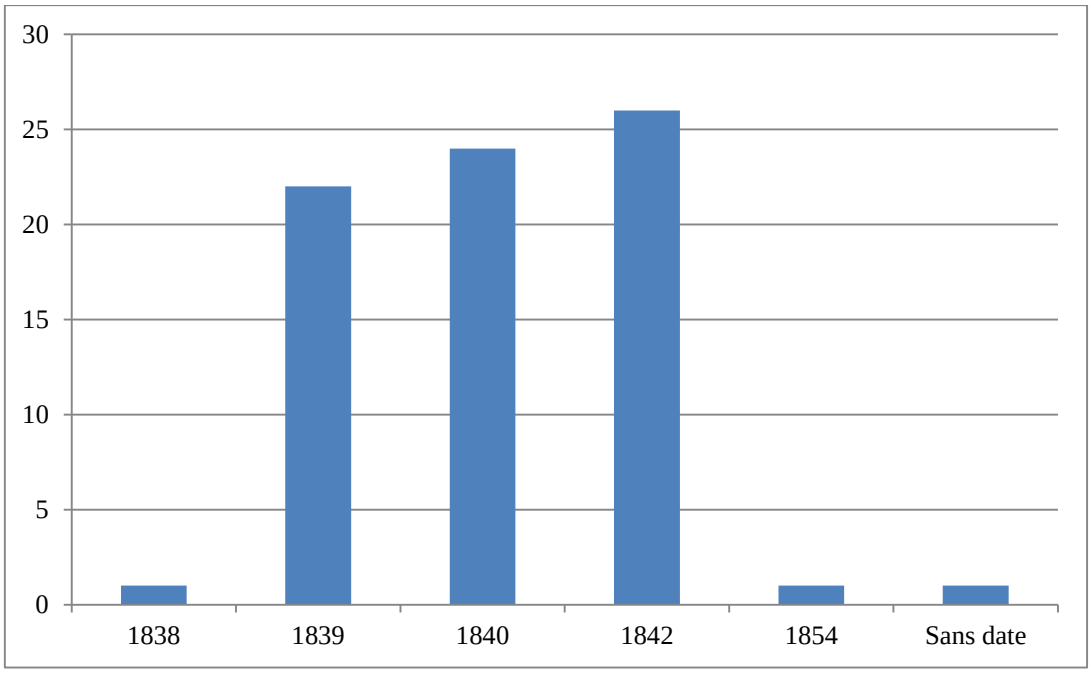

Tableau 1. – Èvolution du dépôt légal sous Dembour.

Les conséquences de ce succès l'amenèrent rapidement à faire appel en 1840 à un associé commercial dans la figure du lunévillois Charles Nicolas Gangel. Aux 100 000 francs que Dembour engagea dans sa société, s'ajouta ainsi la mise sociale de 40 000 francs de son nouvel associé tel qu'il est stipulé dans leur acte de société: « *Chacun des associés apportera en société une mise de quarante mille francs, ce qui fera un total de quatre-vingt mille francs ; toutefois les associés se réservent de porter le fonds social à cent cinquante mille francs* » [100]. Si la consultation des deux partenaires était de rigueur pour le bon déroulement de cette association, les rôles de chacun furent préalablement bien délimités, Dembour étant le principal porteur de cette société, par ses connaissances, ses brevets et son matériel. Le contrat stipulait l'attribution stricte des charges de cette nouvelle société aux différentes parties Aussi «*M. Dembour sera chargé particulièrement de la partie artistique et de la fabrication et […] M. Gangel s'occupera de la partie commerciale* » [101].

Cette société étant principalement régie sous sa tutelle, il n'est nullement étonnant de constater au revers des images soumises au dépôt légal la seule signature de Dembour comme le montre la reproduction ci-dessous :

[100] A.D.M. 353 U 67 : « Acte de société passé devant M. Guerquin, notaire à Metz entre Adrien Dembour et Charles-Nicolas-Auguste, le 30 janvier 1840 », archive de l'étude notariale Jung, texte disponible en annexe.
[101] A.D.M. 353 U 67 : « Acte de société passé devant M. Guerquin, notaire à Metz entre Adrien Dembour et Charles-Nicolas-Auguste, le 30 janvier 1840 », archive de l'étude notariale Jung,

Droits d'auteur réservés.

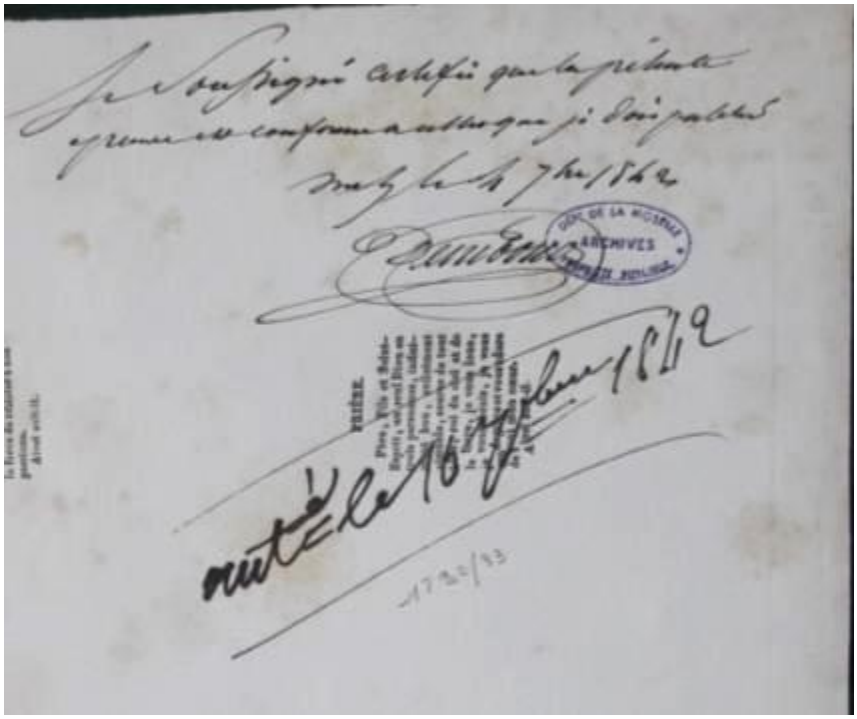

Illustration 14. – Image déposée par Dembour à la Préfecture de la Moselle, le 4 septembre 1842. (Archives départementales de la Moselle, 1 T 91)

Dembour assurant la direction artistique de cette société, il aurait selon ses habitudes antérieures, pu se contenter d'un certain conservatisme dans l'édition xylographique. Néanmoins, cette hypothèse ne se confirme pas. Nous avons eu l'opportunité lors de notre année universitaire d'effectuer un stage d'une durée de quatre mois au Musée de l'Image à Épinal afin d'évaluer l'importance du centre messin dans la production imagière à l'échelle nationale au XIX^{e} siècle. Dans ce but, nous avons pu constituer une base de données rassemblant les collections messines – évaluées à un total équivalent de 4 000 images – de ce musée ainsi que celles des Archives départementales de la Moselle, regroupées dans la sous-série 1 T (soit environ 3360 images). Quoique le travail de saisie et d'exploitation n'ait pu être achevé, en raison de la quantité des images disponibles - ce qui implique une prolongation de la recherche -, il nous a toutefois permis de poser quelques jalons, d'observer des tendances et d'émettre des hypothèses, qu'il conviendra de vérifier ultérieurement.

Nombre d'études portant sur l'imagerie messine tendent à se rejoindre sur l'exploitation tardive de la lithographie par Dembour, affirmant qu'elle ne fut usuelle seulement après son association avec Gangel. La prédominance du bois est

Droits d'auteur réservés.

en effet nettement marquée avec un total de 55 % de la production globale, ce qui est aisément explicable par le rachat des bois Lacour et les planches originales. On observera toutefois, avec étonnement peut-être, l'importance des planches lithographiées représentant un peu moins de la moitié de cette production (45 %) pour la période de 1833 à 1840. En dépit des débuts infructueux en la matière, les planches lithographiées de Dembour semblent pourtant démontrées et supposent d'emblée une production suffisamment importante pour constituer la deuxième catégorie de vente après les bois. Employés pour stabiliser un commerce naissant, les vieux bois entendaient stimuler les ventes d'une iconologie traditionnelle et la lithographie devait satisfaire un public plus enclin aux nouveautés. Il est fort à croire qu'il s'agissait avant tout de lithographies religieuses dans l'optique de rassurer les autorités mais les statistiques actuelles ne nous permettent pas de le confirmer.

Bien que déjà présentes sous Dembour, les planches lithographiées connurent un développement considérable au moment de l'association Dembour/Gangel avec 65 % de la production contre 35 % pour le bois, ce qui confirme l'hypothèse formulée plus haut. Ce fut également à la même époque, peu avant 1848 sans doute, qu'ils éditèrent les premières images lithographiées à la plume coloriées et dorées. Duchartre et Saulnier notent l'exclusivité de cette formule puisque, dès 1846, Dembour et Gangel essayèrent de faire des soldats, en gravure sur bois, coloriés et dorés qui seront ensuite imités par Pellerin et de nombreux imagiers[102]. Tendant à perfectionner les techniques, ils tentèrent également la chromolithographie dont l'esthétisme peut-être trop précoce pour cette première moitié de siècle n'apporta pas le succès espéré. La généralisation de cette technique au détriment de l'exploitation du bois est palpable d'un successeur à un autre. La collection René Saulnier contient un décor pour ombres chinoises, qui est une des seules images obtenues avec ce procédé. L'effet en transparence est amusant.

Suite au départ de Dembour pour Paris, l'association de ces deux graveurs messins poursuivie pendant douze ans fut dissoute d'un commun accord en 1852. Charles Gangel se mit dès lors à son compte et perpétua l'entreprise avec un réel succès commercial à l'échelle nationale jusqu'à atteindre la deuxième position du classement établi par Schenda pour l'année 1860. Les images elles-mêmes étaient

[102] Duchartre et Saulnier, *L'imagerie populaire, Op. cit.,* pp. 204-205.

Droits d'auteur réservés.

l'âme de ce succès ; il prolongea aux premiers temps de son activité personnelle la stratégie de vente initiale de son ancien associé et acheta le fonds de l'imagerie Deckherr de Montbéliard en 1854 composé à nouveau de vieux bois. Par la diversification des thèmes imagiers, la lithographie prit certes davantage d'ampleur sous Dembour et Gangel (65 % d'images lithographiées pour 35 % de bois), sans pour autant remplacer définitivement la gravure sur bois, évolution que nous retrouvons plus tard chez Gangel seul (lithographie : 54 %, bois : 31 %). Cependant, si son emploi avait su cristalliser l'imagerie messine dans ses premiers jours, la lithographie ne tarda pas à supplanter rapidement les vieux bois selon Pierre-Louis Duchartre et René Saulnier. Considérée comme passée de mode dès 1865 (ce que Gangel avait pressenti dix ans auparavant !), la tendance se tournait désormais vers une imagerie fine dont les crayons lithographiés offraient une nouvelle appréciation esthétique et détonaient des burins du XVIII^{e} siècle. Parlant de sa production, Gangel affirmait privilégier l'imagerie commune plus apte à se répandre et à satisfaire sa clientèle qui s'étaient détournée des anciennes planches, désormais invendables[103].

Ce fait est très significatif car il lui permit de s'affirmer face à la concurrence locale et régionale. Aux confins de la ville, l'atelier Verronnais, pourtant seul concurrent sérieux de Gangel, n'opéra pas cette transition technique ou du moins qu'épisodiquement, la préférence étant toujours donnée à la gravure sur bois (59 % de sa production) plutôt qu'à la lithographie (38 %). Sur le plan régional, la concurrence dépassait les querelles entre ateliers implantées la même ville. Porté au plan national, les imagiers usaient de tous les moyens pour faire de l'ombre au commerce concurrent. Ce point avait déjà été évoqué brièvement dans le mémoire de M1 qui signalait la présence des différents imagiers au sein des fabriques de l'Est. Tout un chapitre y avait été consacré à l'exemple de Jules Chaste. Son introduction auprès de la firme spinalienne n'était pas sans conséquence puisqu'il apporta avec son talent la technique méconnue auparavant. L'importance des images messines avait suffi pour justifier l'ouverture d'un atelier à cet effet qui placé sous la tutelle de Jules Chaste.

Quoique n'étant certes pas à l'origine de cette découverte, Metz contribua largement à populariser cette technique. La statistique que nous avons effectué sur les techniques en usages dans les différentes imageries de la ville depuis leur

[103] Rapport du 17 juillet 1855 retranscrit par Jean-Julien Barbé dans : *L'Imagier de Metz*, Metz, M. Mutelet, 1950, pp. 48-51.

Droits d'auteur réservés.

commencement jusqu'à l'annexion, illustre véritablement l'importance prise par la lithographie dès son introduction.

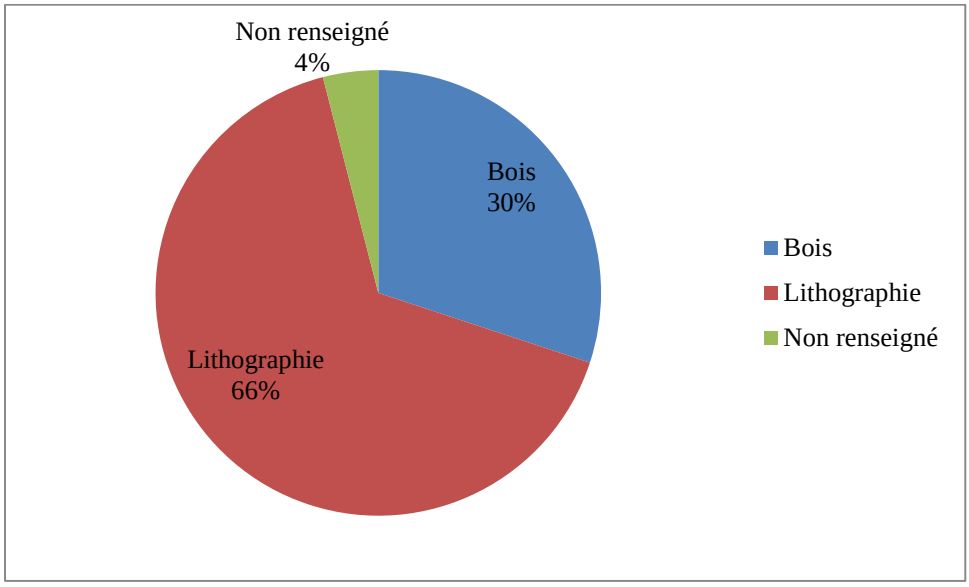

Tableau 2. – Recensement des différentes techniques auprès des collections iconographiques du Musée de l'Image et des Archives départementales de la Moselle.

Et is quidem, pour l'extension de son marché car la lithographie était plus rentable et plus belle que la gravure sur bois. Après la retraite de son père, Louis Auguste Gangel effectua les démarches pour reprendre l'entreprise familiale. Présents aux premiers moments de l'association en 1842, les frères Gangel dessinateurs au crayon pour le compte de leur père et son associé devinrent les maîtres de cette entreprise. En bons élèves de leur père, ils suivirent la même voie avec une production de 87 % de planches lithographiées pour 13 % sur bois. À la mort de son aîné, Charles Gangel fils prolongea l'association avec Paulin Didion en 1861. Sous cette dernière association, le tournant fut définitivement marqué par l'emploi 14 presses lithographiques, puis de 18 en 1862. Une fois encore, les statistiques reflètent ce choix : 87 % de lithographies pour 18 % de bois sous Gangel et Didion, pour 3 % de bois pour 97 % de lithographie pour Didion seul. La méthode de calcul de Garnier, reprise par Elke Hilscher, permet également de donner quelques estimations du chiffre de cette production. De nouveau, nous nous inspirons de la méthode employée par M. Dominique Lerch[104]. Aussi, à compter de

[104] « Sur le nombre de presses de Wentzel sous le Second Empire (18 presses), les possibilités de chaque presse (une planche toutes les 36 secondes, soit au maximum 1 300 planches par jour ; [Garnier] compte en fait 3 à 400 exemplaires pour tenir compte des poses et déposes, de l'humidification…), et le nombre de jours ouvrables dans l'année, 300 jours. Au total, il estime la production de Wentzel à 18 (presses) × 300 (exemplaires par presse et par jour)

Droits d'auteur réservés.

1862, pour 14 (presses en 1861) × 300 (exemplaires par presse et par jour) × 300 (jours ouvrables dans l'année), la production se comptait à environ 1 260 000 pièces.

Enfin, le rapport entre la technique de production et les motifs iconographiques semblait tout aussi évident. Les légendes napoléoniennes et les faits politiques à la mode en France en ce deuxième quart de siècle ne pouvaient être retranscris vulgairement et méritaient probablement un trait plus souple. La lithographie offrait visuellement cette netteté digne des imageries communes et fines en provenance des ateliers parisiens, modèle commercial dont les ateliers provinciaux s'accaparèrent à partir de la seconde moitié du siècle. Au-delà de l'espace régional, le marché parisien offrait un atout commercial nécessaire pour une expansion nationale, voire extranationale.

Dans cette perspective, nombre d'imagiers, et les Messins n'étaient pas les moins actifs, se lièrent avec des libraires et éditeurs des différents centres. C'est ainsi Dembour et Gangel, avec leur influence sur le marché allemand, se lièrent avec « Mlle Eléonore Heoho » de Wissembourg pour déverser leurs estampes bilingues français-allemand. Néanmoins, cntre toute apparence, les connections avec les autres centres de l'Est étaient loin d'être privilégiées dans la mesure où les risques de contrefaçons étaient probablement plus à craindre. Susceptible de s'ouvrir vers le marché méditerranéen, Dembour et Gangel préférèrent diffuser leur production vers le sud de la France, occupant des points à Marseille et Toulouse (*à Marseille et Toulouse, chez Forgues*), Avignon (*chez Cramori et C^ie^, Fabricant de cadres rue Sauvage, 13, à Avignon*) et Carpentras (*propriété de Roussiaux à Carpentras*). Cependant les relations avec les éditeurs parisiens étaient plus ardues car elles signifiaient de concurrencer les ateliers de la rue Saint-Jacques. Selon cette stratégie de vente, les images de Dembour seul portent fréquemment les mentions *à Paris, chez Hocquart* ou encore *chez Le Bailly, libraire rue Dauphine, 24, Paris*, où celles-ci côtoyaient sur un même pied d'égalité les imageries de la firme spinalienne. Pellerin assurait en effet par sa production le tiers du chiffre d'affaires de cette dernière maison[105], nous ne pouvons seulement qu'imaginer ce qu'il pouvait en être pour les ateliers messins.

× 300 (jours ouvrables dans l'année) soit 1,6 M de pièces », Dominique Lerch, *Imagerie populaire en Alsace et dans l'Est de la France*, *op. cit.*, p. 142.

[105] J.-J. Darmon, *Le colportage de librairie en France sous le Second Empire*, Paris, Plon, 1972, p.78.

Droits d'auteur réservés.

Marchand d'estampes, installé au 25 quai des Augustins en 1826, la maison Hocquart succéda à celle de Basset, installée au 64 rue Saint-Jacques en 1833. Toutefois ce dernier reprit sa boutique en 1836 et Hocquart disparut définitivement du marché de l'estampe. Fort de ces alliances parisiennes, Dembour s'inspira de la notoriété des thèmes parisiens pour varier ses propres représentations imagières. De la production d'Hocquart, Duchartre et Saulnier nous informent qu'elle fut similaire à celle de Basset – avec qui Dembour et Gangel s'associeront ultérieurement, en 1840 –, ajoutant enfin que « dans la collection Magnien, nous avons vu un Saint-Nicolas, taille-douce coloriée, qui a servi de modèle à Dembour, de Metz, pour un grand bois de ce saint » [106].

Sous Dembour et Gangel, la firme messine suivant l'exemple de ses concurrents régionaux semble s'être bien implantée à Paris par l'acquisition d'une succursale au numéro 7 rue Serpente. Ils disposaient également d'une voie de distribution *via* la maison Basset située au n°64 de la rue Saint Jacques, comme il a été mentionné plus haut, et qui n'était pas sans importance. Ses origines remontant aux débuts du XVIII[e] siècle, Jacques-Marin Garnier consacre un chapitre de son œuvre à cette maison décrite comme « considérable » à ses yeux : « *cet établissement, qui, il y a peu de temps encore, subsistait à sa quatrième ou cinquième génération, possédait en estampes et en images le fond le plus important de la capitale* »[107]. Point d'appui, voire tremplin pour accéder au commerce étranger, cette maison jouissait d'une réputation reconnue par « *ses nombreuses relations en France et à l'étranger [*si bien que*] son nom et ses produits étaient-ils connus partout* ». Dembour avait-il joué sur les atouts d'une maison d'estampe possédant une légitimité professionnelle pour valoriser ses produits en France comme à l'étranger ? On peut le supposer, même si cette hypothèse mérite d'être étayée par un dépouillement au sein des archives nécessiterait pour mesurer l'importance du marché messin dans la capitale ainsi que sa place au sein de ce réseau, véritable porte d'entrée pour les échanges internationaux. Cet aspect a déjà été soutenu par Dominique Lerch : « *quand, combien, avec qui, avec quels effets sur la production, quelles possibilités d'aborder des créateurs parisiens, autant de questions sans réponse* »[108]. En dépit de l'intérêt de cette question pour notre étude, pour le moment nous ne pouvons

[106] Duchartre et Saulnier, *L'imagerie parisienne : l'imagerie de la rue Saint-Jacques,* Paris, Librairie Gründ, 1944, p. 216.
[107] Jacques-Marin Garnier, *L'Imagerie populaire,* Le Guilvinec, Nanga, 1991, p.119.
[108] Dominique Lerch, *Imagerie populaire en Alsace et dans l'Est de la France, Op. cit.,* p. 140.

Droits d'auteur réservés.

que glisser quelques éléments, nécessitant très certainement un approfondissement mais dont l'étendue dépasserait le cadre de ce mémoire.

Concernant cette production *extra muros*, nous savons que la renommée de l'entreprise connut un tel essor qu'elle trouva des points commerciaux non seulement en Europe mais également en Amérique latine. Désireux de propager son imagerie à une échelle plus étendue, Dembour usa de différentes stratégies commerciales pour arriver à ses fins. Dans un premier temps, il eut recours à l'utilisation de légendes bilingues. L'analyse du dépôt légal aux Archives départementales de la Moselle permet d'établir une chronologie de cette évolution, en gardant toutefois à l'esprit que la fiabilité de nos sources doit toujours être prise avec précaution.

De 1838 à 1840, sur les 92 images déposées 24 sont bilingues français-espagnol avec une majorité centrée sur les planches religieuses. Le lien avec le marché allemand n'est pas évident si ce n'est par l'existence d'un catalogue de Dembour datant de cette même période qui mentionnait que « *la plus grande partie de nos planches sont imprimées en texte allemand* »[109]. Ce n'est qu'une fois associé que la firme messine s'orienta davantage vers un public germanophone, trouvant un point d'appui auprès de la librairie wissembourgeoise mais surtout en établissant des relations commerciales à la frontière franco-allemande chez le libraire David König de Pirmasens[110] (*ist zu finden bei David König, in Pirmasens*).

Somme tout, l'essentiel des légendes, et donc à supposer la production, visait à toucher, du moins dans les premières années, un public hispanophone. Ajoutons qu'après observation de ces légendes constituant en très grande majorité des images et série de saints et saintes, ces légendes pouvaient aisément être adaptées au commerce italien, dont l'onomastique ne différait que de peu avec celle de l'espagnol. Les différents points commerciaux établis dans le sud de la France nous confortent dans cette opinion sans compter que Dembour et Gangel possédaient de représentants à Barcelone (*casa Marignac calle Puerta Ferissa, Barcelona*) ou, mieux encore, au Mexique (*Meunier & C^ie^, Editeur, Almazón de la Professa in Mexico, calle de San Francisco*). Bien qu'elle soit fréquemment évoquée, notamment pour son dépôt à New York par J. Chevallier, l'importance

[109] A.N. F[18] 2003 : Catalogue de Dembour, graveur, lithographe et imagiste à Metz (Moselle).
[110] À l'époque Pirmasens appartenait au Royaume de Bavière.

Droits d'auteur réservés.

des images messines à l'étranger et leur répartition à l'échelle européenne et internationale restent encore trop négligées.

En effet, l'impact sur les pays anglophones ne semble intervenir qu'à partir de la moitié du siècle, à en croire l'évolution des légendes. L'évènement déclencheur pourrait être lors de l'exposition universelle de Paris en 1855 qui ouvrit une voie vers le marché britannique. Inspiré par le succès de la première Exposition universelle de 1851 à Londres, initiée par l'Angleterre, l'Empereur décréta en 1853 la construction d'un palais d'exposition à Paris, sur le système du Crystal Palace londonien, ce qui fournit un beau sujet d'actualité à Dembour et Gangel. Si Londres devança certes Paris pour la tenue de la première Exposition universelle, elle offrit de son côté la première exposition nationale d'art contemporaine, peinture, sculpture, médailles, architecture et, sans oublier, lithographie. Construit en 1853 et 1855 sur les Champs Elysées, ce palais fut destiné à accueillir une exposition universelle des produits de l'agriculture, de l'industrie et des beaux-arts ; le pari fut rempli par un équivalent de plus de cinq millions de visiteurs ainsi que par la présence de la reine Victoria[111].

Ce n'est pas sans amusement que nous retrouvons ici un clin d'œil des expositions départementales dans lesquelles Metz occupait une place d'honneur. Les idéaux que propageaient les Messins avec leur souci d'allier économie et invention artistique dans un objectif de diffusion d'idéaux sociaux étaient aussi véhiculées par Napoléon III sur l'ensemble de son territoire national. Le préfet de la Moselle avait chargé 56 exposants de représenter dignement son département dans la capitale. L'imagerie Gangel y prenait naturellement part. À son terme, l'exposition lui offrit le sujet de plusieurs lithographies, avec, pour la première fois, des légendes franco-anglaises.

Cependant, l'apparition tardive d'estampes bilingues visant un public anglophone s'expliquait également sous un autre angle touchant une fois encore à la pédagogie. Évoquant le chiffre d'affaire des images vendues en Amérique, Jean-Julien Barbé rapporte en effet que Gangel aurait réalisé une bonne affaire en traduisant les textes. Néanmoins, conclut-il, ce fut un échec commercial et l'on revint à la légende française, et la vente reprit. Il était alors probable que

[111] Sur les expositions universelles et leur impact sur l'imaginaire français, *cf.* Linda Almone, Carlo Olmo, *Les expositions universelles, 1851-1900*, Paris, Belin, 1993 ; Christiane Demeulenaere-Douyère, Liliane Pérez (dir.), *Les expositions universelles : les identités au défi de la modernité*, Rennes, Presses universitaires de Rennes, 2014 ; Anne-Laure Carré, Marie-Sophie Corcy, Christiane Demeulenaere-Douyère, Liliane Pérez, *Les expositions universelles en France au XIX^e siècle : techniques, publics, patrimoines*, Paris, Ed. du CNRS, 2012.

Droits d'auteur réservés.

l'imagerie française ne fut tolérée outre-Atlantique que pour autant qu'elle servait aux petits Américains d'exercices pratiques pour les cours de français[112].

On constate cependant que l'élargissement commercial vers l'international se développa en concomitance avec celui de ses légendes, désormais plus variées allant jusqu'à une combinaison de quatre langues, signe d'une volonté de « cibler » davantage un public plus vaste. En effet, « [ses] *produits* [lui furent] *demandés par les deux Amérique, la Turquie, la Suède, l'Italie, l'Espagne, la Savoie, la Suisse, la Hollande et la Belgique* ». Gangel conclut par ailleurs cette liste en signalant la perspective de ses « *relations commerciales* [qui] *s'étendent journellement*[113]». Il est inutile d'ajouter que l'ouverture de cet espace commercial fut brutalement remis en cause aux lendemains des évènements de 1870. Rupture involontaire de la production avec ses centres de diffusion, la commercialisation messine pouvait s'estomper à moyen et à long termes. Là encore, seuls les chiffres du dépôt légal parisien nous permettraient d'obtenir une estimation exacte de son influence. Comme cela ne nous pas été possible, nous nous risquons à une comparaison avec son équivalent, l'imagerie Wentzel, entreprise possédant également l'Europe comme arrière-pays.

L'examen du dépôt légal effectué par Dominique Lerch offre une visualisation de la place de Wissembourg en France par rapport à ses pairs. Proche d'Épinal, de Metz et de Nancy, son importance se dégage également de l'étude des légendes, de ses images, de sa stratégie commerciale, avec son dépôt à Paris et ses co-éditions avec Lyon notamment. À ce stade, Metz emprunte une stratégie similaire mais apparait moins virulente que sa consœur alsacienne. Wentzel privilégiait quatre marchés essentiels mais ne négligeait pas pour autant les débouchés marginaux. Là où l'espagnol apparaît comme une langue mineure pour la firme wissembourgeoise, elle occupe la seconde place des légendes messines pour lesquelles l'exportation en Espagne et au Mexique expliquent cette politique commerciale. Forte de cette politique d'exportation, l'imagerie de Dembour et Gangel, et surtout celle de Gangel seul, s'affirment comme des imagiers européens, voire internationaux, comme le montre le tableau ci-dessous :.

[112] J.-J. Barbier, *L'Imagier de Metz, Op.cit.*, pp. 20-21.
[113] J.-J. Barbé, *L'Imagier de Metz, Op. cit.,* p. 51.

Droits d'auteur réservés.

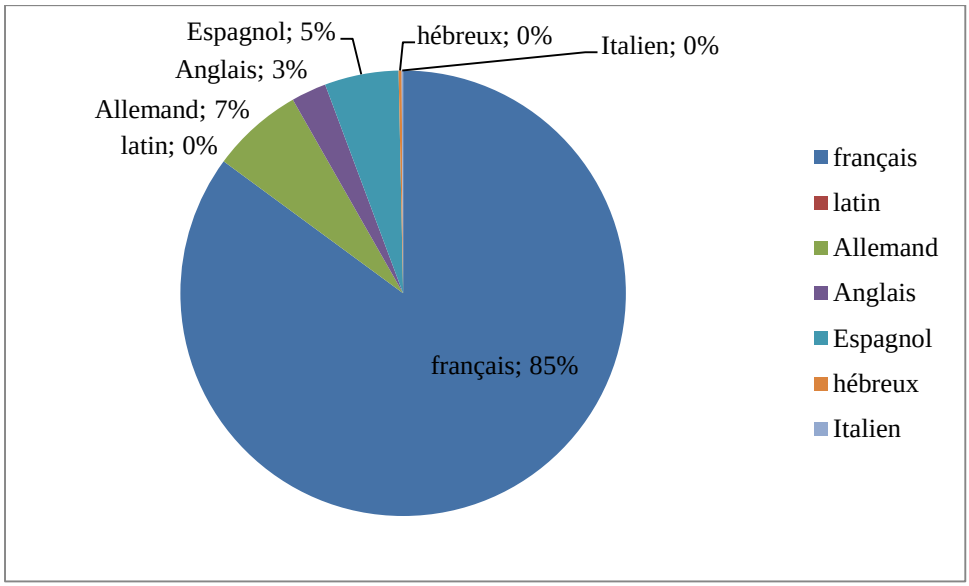

Tableau 3. – Statistique des légendes messines bilingues issue de notre base de données.

Concernant la hiérarchie des thématiques à destinée internationale – notamment pour l'allemand et l'espagnol –, l'imagerie religieuse reste prépondérante jusqu'en 1860. Ce choix commercial se calquait en vérité sur la stratégie adoptée au plan national, ce qui n'est guère étonnant. L'engouement des images religieuses était perceptible depuis le XVIII^{e} siècle, encouragé de surcroit par l'Église qui considérait ces images comme un excellent moyen « pédagogique » pour la formation d'une culture iconographique chrétienne dans les campagnes. Il s'agissait en effet de créer une relation immédiate entre le texte, les couleurs et l'image afin de les lier étroitement liés et de déclencher un certain automatisme des reconnaissances du message religieux par le biais de l'imagerie pieuse.

En revanche, paradoxalement l'usage qu'il en était fait ne correspondait pas nécessairement aux *desiderata* de l'Église catholique qui craignait que le support lui-même ne se transforme en objet de culte et n'occulte le message religieux. Néanmoins cet aspect particulier du fait religieux n'était nullement caractéristique d'une quelconque ferveur cultuelle mais plutôt le résultat d'une superstition populaire. En effet, l'image populaire, économique et très maniable, favorisaient, bien plus qu'un livre ou une sculpture, un accaparement et une utilisation quotidienne ce qu'aucun autre support ne permettait. De ce fait, son usage intensif l'ancra progressivement dans le quotidien des populations. Suspendue sur les murs, l'image participait au quotidien visuel de chacun sans oublier son emploi cultuel qui amena l'Église à limiter sa diffusion. En effet, les images de saints

Droits d'auteur réservés.

étaient éminemment populaires en raison des pouvoirs et des vertus thaumaturgiques qu'on prêtait aux figures représentées. Les images dites de « corporation » présentaient le saint, avec ses attributs et le corps de métier qu'il patronne. « Saint Honoré, patron des boulangers », de Gangel, présente ainsi un évêque tenant une crosse et une pelle à four, avec en arrière-plan une scène de village campagnarde et Saint Honoré a premier plan désignant presque du doigt l'artisan boulanger à l'œuvre.

Illustration 15. – Saint Honoré, patron des boulangers. *Image de Gangel (Musée de l'Image, Épinal).*

Bien au fait de ce phénomène, les fabricants et commerçants d'images en avaient très bien perçu l'ampleur ainsi que les avantages qu'ils pouvaient en tirer.

Droits d'auteur réservés.

Au risque de détourner de l'image romancée de l'artisan graveur, l'imagier reste d'abord un commerçant dont le but est de faire prospérer son affaire et qui utilise donc des figures bien connues du public afin d'accroître son chiffre de vente. La dimension théologique de l'image ne devait que modérément lui importer, ce qui peut également s'observer par l'évolution des thématiques sous Dembour, puis Dembour et Gangel.

Dans cette même perspective, l'imagerie messine travaillait sur commande en exploitant les modes de la dévotion lors d'évènements clés tels que les pèlerinages, véritables évènements commerciaux. L'imagerie de pèlerinage occupait ainsi une place prépondérante dans les catalogues des imagiers jusqu'à la fin du siècle, suffisamment longtemps pour que la figure des colporteurs vendant leurs images prenne à son tour les caractéristiques des pèlerins[114]. « *Ainsi,* nous renseigne Marion Duvigneau, *pour le jubilé de Trèves, en 1844, ou lorsqu'elle co-édite, avec Cramery, "fabricant de cadres" à Avignon, une* Notre-Dame de Grâce de Rochefort *et un* Saint Gens, *avec Roussiaux, libraire à Carpentras, un autre* Saint Gens *et une* Notre Dame de Santé *en 1854, avec le lyonnais Sève-Lioger, des images du curé d'Ars, avec Guéraud et Cie à Nantes, un* Grignon de Montfort, *avec Munier, librairie au Puy, un* R.P. Maxime de Bussy*…, ou lorsqu'elle lance ses apparitions de la* Vierge de la Salette*, et surtout lorsqu'elle fournit des saintes espagnoles ou irlandaises à ses revendeurs des deux Amériques »*[115].

[114] David M. Hopkin , *Soldier and Peasant in French Popular Culture, 1766-1870*, Suffolk, Rochester, Royal Historical Society, The Boydell Press, 2003 p.41

[115] Marion Duvigneau, *Images de Metz. 1835-1892*, Saint-Julien-lès-Metz, Archives départementales de la Moselle, 1999, p. 181.

Droits d'auteur réservés.

Illustration 16. – Vignettes à découper pour le jubilée de 1844[116] éditées par Dembour et Gangel. et déposées le 8 août 1844.

Révélatrice de l'évolution des thématiques, et *a fortiori*, des mentalités, les feuilles de commandes ou les catalogues de vente tout en révélant une stratégie de vente complémentaire, fournissent des informations essentielles à l'étude de l'imagerie populaire. La méthode était simple : envoyés aux libraires ou mis à la disposition des colporteurs, ils indiquaient le nombre de feuilles désirées, en noir ou en couleur[117], en garantissant que « *les envois seront faits dans le plus bref délai possible et accompagnés de nos lettres de voiture ; le prix de transport sera débattu au mieux des intérêts des destinataires »*[118]. Un catalogue de Dembour et Gangel conservé aux Archives départementales du Bas Rhin avait fait l'objet d'une étude thématique par M. Dominique Lerch[119] dans le but de dissocier les différents discours thématiques de ces deux imagiers, Wentzel et Dembour et Gangel. Les Archives Nationales détiennent un catalogue similaire de ce dernier sous la raison sociale de Dembour seul qui, bien que non daté, peut à la lecture des images « d'actualité » situé en 1840 ou 1841. Nous avons estimé judicieux d'effectuer une

[116] Publiquement exposée en 1810, la robe du Christ attira un nombre considérable de pèlerins. L'expérience fut renouvelée par une ostension solennelle de 1844 à Trêve qui suscita un mouvement sans précédent. En fin commerçant, Dembour et Gangel pressentirent un succès commercial et éditèrent 15 images de la « Sainte Robe » entre le 8 et 9 août 1844 dont 9 en allemand, 4 bilingues français-allemand et seulement 2 en français. Nos imagiers visaient un public religieux, plus spécifiquement les catholiques allemands.

[117] Dominique Lerch, *Imagerie populaire en Alsace et dans l'Est de la France*, *Op. cit.,* p. 172.

[118] AD Bas Rhin T 39 : Catalogue de vente de Dembour et Gangel (1851)

[119] Dominique Lerch, *Imagerie populaire en Alsace et dans l'Est de la France*, *Op. cit.,* p. 178.

Droits d'auteur réservés.

comparaison de ces deux catalogues selon les critères définis par M. Dominique Lerch pour appréhender l'évolution des deux raisons sociales.

Sans surprise, le pourcentage de l'imagerie religieuse reste le plus important des différents critères avec un total de 41 %. Cette dernière se concentre certes sur Marie et Jésus avec une attention portée sur les séries de saints et saintes. Au vu et lu de nos réflexions faites plus haut, ce choix n'est en rien étonnant et s'inscrit plutôt dans une démarche commerciale type des imagiers dans la prolongation de la tradition du XVIII^{e} siècle. Comparons désormais avec le catalogue de 1851. Ces images religieuses regroupent la catégorie dite de « préservation » diffusées en plus grand nombre et se focalisant sur les notions de Bien et de Mal dans l'optique de régler les mœurs à l'aide de leçons mêlées de reproches, ce que Dominique Lerch désigne comme « religiosité doloriste ». Ces dernières sont peu nombreuses, nous renseigne Dominique Lerch, insistant davantage sur les oppositions (*L'enfer* et *Le Purgatoire*, *La mort du Juste* et *La mort du* pécheur, etc.). En revanche, les images concernant Jésus, et surtout Marie dont le culte marial de la seconde moitié du siècle avait suscité une production massive de son image sous toutes ses formes, sont en hausse à la différence des saints et saintes qui décroissent légèrement. Cette thématique mariale déjà étudiée par Dominique Lerch fait ressortir en effet la tendance messine à s'intéresser, raisons commerciales obligent, à une aire mariale très étendue et de dimension européenne (la série des Notre-Dame de Halle, de Sarragosse, de Luxembourg, de Rumengol, de Montaigu, etc.). Mais là encore, un problème méthodologique se pose : où classer *La Sainte Famille* ou *La Sainte Trinité* au sein de l'une ou l'autre de ces catégories ? La catégorie « image pieuse » a été définie dans ce but mais nécessiterait d'être approfondie par une analyse plus fine. De plus, les représentations iconographiques de Marie ou de Jésus appartenant à une histoire commune, l'*Évangile*, sont concomitantes et révélatrices de la difficulté à les intégrer dans une catégorie spécifique. Il demeure néanmoins que l'iconographie religieuse est en baisse à l'aube de la seconde moitié du siècle, et ce en dépit des 300 images supplémentaires entre le catalogue de 1840 et celui de 1850.

Droits d'auteur réservés.

	Dembour, vers 1840-41		Dembour et Gangel, vers 1850	
	Images	%	Images	%
Dieu				
a) Jésus et l'Evangile	26	5	53	6
b) Marie	36	6	69	8
c) Saints et Saintes	134	24	184	22
d) Images protestantes Juives Ancien Testament	-		0 1 10	0 0,1 1
e) Images pieuses	35	6	19	2
TOTAL	231	41	336	39
L'Enfant				
a) Le jeu	11	2	302	35
b) Le conte, les chansons	32	6	24	2
c) L'enseignement	29	5	-	
TOTAL	72	13	326	37
La Patrie				
a) En guerre (batailles, faits militaires)	4	1	24	3
b) Planches de soldats	117	21	54	6
c) Légende napoléonienne	68	12	-	
d) Les Souverains	18	3	30	3,5
TOTAL	207	36	108	12,5
Le Quotidien				
a) Vie affective et collective	13	2	85	10
b) Scènes de la vie, le travail	23	4	10	1
c) La chasse	-	-	4	0,5
d) Caricatures	23	4	-	
TOTAL	59	10	99	11,5
TOTAL	**569 images**		**869 images**[120]	

Tableau 4 – Statistique comparative des thématiques iconographique à partir des entrées des catalogues de 1840 et 1850.

Nous pourrions tenter une seconde analyse statistique pour les images dédiées à la patrie, représentant à 36 % du total en 1840, soit le deuxième chiffre de vente après la série de saints. Ce chiffre qui doit néanmoins être manié avec précaution. En effet, les planches de soldats bien que représentatives d'un

[120] « Les deux autres pages embrassent deux catégories d'images, les *estampes fines* d'une part, *l'imagerie nouvelle demi-fine* d'autre part. Au total, ce catalogue présente un choix de 785 planches, dont 113 d'*imagerie nouvelle* et 131 planches réservées aux enfants dans la première partie. Même au niveau des images, il présente plus d'*images* que de *planches*, puisque certaines planches ont 2 images à la feuille, d'autres 4. Nous avons estimé que le client pouvait les séparer et nous avons donc compté en images, soit 869 images. Il convient par ailleurs, pour avoir un ordre de grandeur des planches lithographiées par Dembour et Gangel, de tenir compte du fait que chaque planche est, au choix, en noir ou en couleur. », Dominique Lerch, *Imagerie populaire en Alsace et dans l'Est de la France*, p. 172.

Droits d'auteur réservés.

sentiment militaire sont avant tout destinées à un public enfantin, et donc rattachées à cette catégorie spécifique. En les soustrayant de la catégorie Patrie, celle-ci ne se monterait plus qu'à 15 %, contre 34 % pour la catégorie Enfant.

Si les légendes napoléoniennes ne sont pas officiellement comptées dans le classement mis au point par M. Dominique Lerch, cela ne signifie pas pour autant qu'elles ne sont pas présentes. « *Les souverains "contemporains", les armées étrangères n'intéressent guère Dembour et Gangel et leurs clients. En effet, les 24 images ont trait à la guerre ; en fait 15 concernent les guerres napoléoniennes, trois touchent Napoléon III, une la "Saint famille" :* la famille des 5 Napoléons. *On retrouve ce culte dans* La mort de Napoléon *(5 images), la série de la* Vieille garde impériale *et dans les découpures* Histoire de Napoléon »[121]. Bien que décroissante face aux 68 images présentes en 1840, la légende napoléonienne se distingue de l'ensemble dédié à la Patrie, détrônant même la dynastie orléaniste en place. Alors que l'imagerie messine ne se positionnait de façon agressive en faveur des images napoléoniennes, à l'opposé de sa rivale spinalienne, leur présence reste néanmoins assez marquée dans sa production. Thématique commerciale ou conviction politique ? La question sera évoquée plus en détail dans un second temps.

Enfin, une évolution nette ne peut nous échapper dans cette comparaison : les *enfantina* et l'enseignement. Du catalogue de 1850, une première page est consacrée uniquement à l'enseignement avec un choix varié de « *grand assortiment de couvertures de cahier, le livre d'images pour les petits enfants* de Dembour, les *boîtes de soldats, les processions, maisons, édifices et arbres pour former des villes et des promenades, un grand assortiment de cartes géographiques et les cartes illustrées des départements* »[122]. En tenant compte des planches de soldats, l'imagerie enfantine passe de 34 % en 1840 à 43 % en 1850, soit une augmentation de 9 % en 10 ans, et s'observera continuellement par la suite jusqu'en 1870.

Caractéristiques de l'essor de cette thématique à l'échelle européenne, les légendes bilingues hollandaises – en collaboration avec la très vieille firme de papeterie de l'imprimeur amstellodamois Wijsmuller[123] – pourtant complètement

[121] Dominique Lerch, *Imagerie populaire en Alsace et dans l'Est de la France, Op.cit.,* p. 177.
[122] Dominique Lerch, *Ibid.*,p.172.
[123]« Bien que Wijsmuller ait produit lui-même une série de planches dans les années 1840, et à nouveau autour de 1860, il était surtout revendeur de planches d'au moins une quinzaine d'autres éditeurs, y compris étrangers. Ce qui ne rend pas facile le répertoriage des planches ni leur identification. Car comment savoir qu'une planche avec le nom de Wijsmuller n'était qu'une commande de ce dernier, et non pas une planche de sa propre création ? D'autant plus que les

Droits d'auteur réservés.

absentes de notre classement, sont bien présentes au sein de cette production d'éditions enfantines, essentiellement des constructions d'ombres chinoises de la maison Gangel que nous évoquerons plus loin. « *Ces feuilles choisies*, nous dit J.-J. Barbé, *parmi les contes et les divers sujets de l'imagerie messine, ne présentaient qu'un texte hollandais ; elles étaient mises en vente dans beaucoup de localités belges et hollandaises* »[124].

Un changement semble bien perceptible : les thématiques morale (absentes de ce classement) et religieuses s'amenuisent considérablement au fil du temps. L'imagerie messine s'aligne sur l'évolution des goûts du public et se changement se traduit par une nouvelle stratégie de vente à mesure qui témoigne aussi de l'évolution de son industrie. La diversification des thèmes iconographiques bien plus prépondérante sous Dembour et Gangel vise ainsi un nouveau marché en suivant l'évolution des mentalités. Dès lors, le marché de l'enfance s'affirme avec ampleur. Est-ce en raison des initiatives pédagogiques des premiers jours de la lithographie dont Dembour avait su tirer parti ? Pour le moment, il n'est pas possible de l'affirmer. On constate cependant une croissance de la production pour la petite enfance qui va finir par devenir la marque de signature de nos imagiers.

D'une décennie à l'autre, les changements de raison sociale et les politiques commerciales des imagiers ont donné des rôles différents à leurs images, comme nous avons tenté de le montrer à partir de l'exploitation des sources commerciales. Néanmoins les thématiques elles-mêmes, au-delà de cet aspect commercial, ont une signification propre qu'il apparait judicieux désormais d'analyser.

Chronologie des évolutions thématiques : les images et leurs discours

Entreprendre une typologie d'un centre imagier exige la mobilisation d'une grande quantité d'images tout en en gardant à l'esprit qu'une étude proprement méthodique de l'imagerie populaire reste encore à développer, et ceci en dépit de

séries éditées par Wijsmuller étaient produites avec des bois rachetés à d'autres éditeurs… […] On connaît de Wijsmuller une dizaine de feuilles de jeux de l'oie et autres des années 1850-60, dont la moitié peut être liée à Gangel. Sans doute Wijsmuller a-t-il profité de ses contacts avec l'éditeur de Metz pour récupérer aussi leur série de planches à silhouettes, ainsi que le livret *Le Séraphin de l'enfance*. Aucun exemplaire en néerlandais de ce dernier ne se trouve cependant dans des collections publiques. Plusieurs annonces publicitaires de la fin des années 1850 permettent de conclure que seules neuf des dix planches de la première série de Gangel existent en version Wijsmuller […], il est probable que son succès dans un pays protestant aurait été modéré… Huit des dix planches de Gangel sont connues en version traduite, certaines même en plusieurs éditions, ce qui prouve que le projet a connu du succès. Mais comme pour la plupart des séries d'époque, très peu de feuilles ont survécu. » Michel Kempneers, « De Metz à Amsterdam : les images de Wijsmuller », *Les Ombres : ombres chinoises et autres variations*, Catalogue n°23 Musée de l'Image, Epinal, 2017, pp.86-88.

[124] J.-J. Barbé, *L'Imagier de Metz, Op. cit.,* p. 23.

Droits d'auteur réservés.

l'approfondissement de cet axe par Dominique Lerch pour l'imagerie wissembourgeoise ou encore du cas breton par Christophe Beauducel[125]. Il paraissait difficile de varier les angles des thématiques, connus mais sans l'être vraiment, sans retomber sur les inévitables représentations morales de l'existence (*Degrés des âges, les trois chemins vers l'éternité...),* ou encore sur les disputes du « port de la culotte » (*Moulin mystérieux, Le mari Jobard, etc.).* Dominique Lerch avait déjà soulevé cette difficulté : « *quelle méthode retenir pour interroger ces images, leur titre et leur texte, quels thèmes choisir pour permettre de comprendre le discours tenu par l'imagerie, en sachant pertinemment que nous considérons cette imagerie comme une ensemble alors que le client n'en voyait que quelques-uns et en choisissait deux ou trois* »[126]. À l'image des recherches effectuées sur Wentzel[127], nous avons envisagé d'extraire les discours fragmentaires de notre imagerie évoluant au gré du temps et, surtout, en fonction des raisons sociales successives.

L'imagerie en tant que telle ne peut se définir au singulier puisqu'elle se veut en vérité le produit de plusieurs imageries, religieuse, historique – voire « sociologique » –, militaire ou encore enfantine. De cette polysémie résulte le constat qu'elle n'est nullement un produit stable car elle se définit selon les aléas du temps avec un souci constant des besoins de sa clientèle. L'imagerie messine ne diffère en rien des autres. Religieuse avant tout par ses origines, elle n'a pas écarté d'autres thèmes qu'elle s'évertua à exprimer avec le temps. Aussi, l'image possède-t-elle définitivement un discours relevé de surcroit par les textes qui l'explicite. David M. Hopkin avait noté cette singulière habitude des imagiers provinciaux qui tachaient de recopier les imageries parisiennes. Fait surprenant puisque le public ciblé regroupait en grande majorité des illettrés à la différence de leurs homologues parisiens. Une fois encore, cet aspect répondait à un souci commercial pour les colporteurs s'inspirant du texte pour confectionner leurs discours de vente[128]. De sa conception à sa distribution, l'image est investie d'un message dont l'impact sur l'imaginaire collectif fut trop souvent minimisé par les

[125] Christophe Beauducel, *L'imagerie populaire en Bretagne au XVIII^e^ et XIX^e^ siècles*, Rennes, Presses universitaires, 2009, 480 p.

[126] Dominique Lerch, *Imagerie populaire en Alsace et dans l'Est de la France, Op. cit.,* p. 58.

[127] Dominique Lerch. *Imagerie et société. L'imagerie Wentzel de Wissembourg au XIX^e^ siècle*, Strasbourg, Librairie Istra, 1982, p. 111

[128] David. M. Hopkins, *Soldier and peasant in French popular culture, 1766-1870*, Suffolk, Rochester, Royal Historical Society, The Boydell Press, 2003, p.50 : « None the less, the uses of images as song sheets does show how the text could be used to impart information. The addition of a text was one of the changes made by imagists when copying a Parisian print. This may seem a little perverse, considering that the imagists' intended audience contained a greater proportion of illiterates than that of their Parisian counterparts; however, the text was important for the pedlars responsible for distributing images, who used it in their sales patter."

Droits d'auteur réservés.

historiens, avis que partage Annie Duprat[129]. Force est de constater qu'en comparaison avec l'imagerie parisienne, bien plus spécifique et politisée, les imageries provinciales restent conditionnées dans un moule impartial. Christophe Beauducel dont le travail se centrait sur l'évolution d'une imagerie bretonne aux XVIII[e] et XIX[e] siècles, se positionna du même avis, affirmant que l'iconographie populaire faisait preuve d'une grande neutralité sociale et politique. À titre d'exemple, il caractérisa cette dernière d'inoffensive aux yeux des autorités en prenant appui sur l'exemple messin qui mettait un point d'honneur à s'écarter de toutes conceptions politiques pour ne publier « *que des estampes et images religieuses, morales, et d'autre, ayant un caractère inoffensif* »[130].

À l'inverse de cette opinion, Annie Duprat, dont le travail s'articule autour de la diffusion des évènements révolutionnaires par le biais de l'imagerie populaire et son retentissement auprès des populations, se situe en faveur d'une enquête générale des imageries populaires. Convaincue que l'appréhension d'une évolution des mentalités offrirait un nouvel éclairage à l'histoire sociale, il s'agirait de saisir l'influence de l'imagerie populaire dans la conception d'évènements clés de l'Histoire :

> « *Les évènements choisis pour être illustrés sont-ils locaux ou non ? Les images circulent-elles d'une région à une autre ? Quelles relations les imagiers de province entretiennent-ils avec Paris ? Peut-on élaborer un classement et trouver des explications aux choix parmi les faits qui sont représentés ? […] Étudier l'imagerie populaire provinciale en privilégiant un double regard, des provinces vers Paris, mais aussi les relations des provinces entre elles, pourrait apporter des informations très riches, pour peu que l'on respecte un certain nombre des méthodes de traitement* »[131].

Les imagiers s'inspirant exclusivement des tendances et des évènements parisiens pour le bon déroulement de leur profit, la démarche peut aisément s'appliquer pour l'imagerie messine. Portant un regard attentif vers la capitale, Metz tenait scrupuleusement à s'informer des différents faits parisiens sur laquelle elle calquait ses convictions politiques. Bastion du bonapartisme jusqu'en 1815, le

[129] « Témoin des imaginaires mentaux des sociétés anciennes, l'imagerie populaire a déjà bien été étudiée par les ethnologues et par les folkloristes, mais elle a encore trop peu attiré l'attention des historiens. » Annie Duprat, « Provinces-Paris ou Paris-provinces ? Iconographie et Révolution française », *Annales historiques de la Révolution français*, 330, 2002, 9-27 pp.

[130] AD Ille-et-Vilaine, 2 T 3, catalogue typographié, 1851.

[131] Annie Duprat, « Provinces-Paris, ou Paris-provinces ? Iconographie et Révolution française », *Annales historiques de la Révolution française*, 330, 2002, pp. 9-27.

Droits d'auteur réservés.

souvenir et la tendresse qui se rattachait à la figure de l'Empereur restait éminemment présents en Moselle à en croire les propos de Beurnonville retranscrit par Henry Contamine : « *Il faut y déraciner tous les germes du napoléonisme qui est en vigueur dans la classe moyenne ; on ne pourra la faire revenir à l'amour du meilleur des rois qu'en attirant et en sévissant. Il existe un esprit vraiment national parmi les habitants du département de la Moselle qui ont presque tous servi ; les sacrifices qu'ils ont faits depuis 25 ans en sont la preuve. Ils sont dévoués à Bonaparte parce qu'il leur a attribué une partie de sa gloire* »[132]. La légende napoléonienne et ses supports de diffusion restaient certes présents dans le quotidien des Messins par des représentations d'objets familiers, l'imagerie sur papier bien sûr, mais également les faïences de Sarreguemines qui se réapproprièrent le souvenir. Leur implication sur le collectif ne peut se vérifier par manque de sources d'archives mais il est à supposer qu'elle ait été suffisamment virulente pour susciter l'exaspération de Jean-François Blanc en 1838 lors d'une séance de l'Académie Royale : « *Il y a vingt-cinq ans, le peuple, le pauvre peuple, ne connaissait que l'imagerie impériale et militaire. La famille de Bonaparte à pied ou à cheval, la mort de Lannes et du prince Louis de Prusse, le radeau du Niémen, le funeste incendie de Moscou ou l'épouvantable massacre militaire d'Eylau, tels étaient les sujets exclusivement étalés aux regards des passans. La gloire militaire couvrait tout, absorbait tout. Les images des rues, comme les chansons des rues, poussaient les idées vers la caserne ou plutôt vers l'armée. On ne songeait point alors à semer dans le peuple d'autres idées que des idées de guerre et de conquête* »[133].

Malgré ces remontrances faites aux promoteurs de la légende napoléonienne, l'imagerie de Dembour contribua à diffuser le souvenir de l'Empereur par des réimpressions des images de Lacour, *Souvenirs du peuple*, ou encore batailles en tout genre (*Napoléon blessé devant Ratisbonne*), interdites sous la Restauration. Au-delà des réimpressions, la politique menée par Louis-Philippe encourageait personnellement l'essor de ces légendes dont l'objectif entendait répondre à deux instances selon Jean Bauchez, « *d'une part, il espérait trouver là un exutoire à l'imagination belliqueuse des Français et, d'autre part, il espérait détourner à son*

[132] Rapport de Beurnonville, 25 et 26 août, AN F[7] 9682.
[133] Jean-François Blanc, « Discours sur l'imagerie morale de M. Dembour », *Mémoires de l'Académie de Metz,* 1837-1838, pp. 357-359.

Droits d'auteur réservés.

profit, une partie de l'admiration du peuple pour l'Empereur »[134]. Ainsi, la Monarchie de Juillet fut-elle l'époque d'une réhabilitation officielle de Napoléon I[er], marquée par des cérémonies retentissantes, tout particulièrement le grand faste du retour des cendres en 1840 qui offrit à Dembour et Gangel l'occasion d'exprimer leur sympathie pour l'épopée napoléonienne en une série de dix images xylographiées et lithographiées. Reste que les graveurs messins évoquèrent le souvenir du règne à 21 reprises sur 893 images[135] durant les années 1838 et 1847 sous différentes façons. Pour citer à nouveau Jean Bauchez, 50 % sont des scènes religieuses pour 15 % des planches de soldats à découper. Dans l'ensemble la légende napoléonienne ne totalise que 3,5 % des images en n'oubliant pas toutefois les reproductions faites à l'avenir[136]. L'épopée napoléonienne ne fut reproduite à Metz que sous des xylographies issues des différents fonds de l'Est (Lacour, Clerc ou Deckherr) et ne fournissait qu'à de rares occasions des productions originales faites pour répondre à des besoins évènementiels. Nous retrouvons pour cette même période l'édition des « portraits souvenirs » qui ne sont pas sans rappeler, dans leur conception, les images religieuses avec l'émergence d'un *Saint Napoléon*. L'ensemble des objets, faïences et images reflètent les mêmes sentiments : mise en valeur d'un empereur simple et généreux teinté des regrets d'une épopée militaire glorieuse où tous les protagonistes y ayant participés sont associés en une série de « Gloire nationale ».

Tous ces produits faisant partie de la vie quotidienne des ruraux et citadins, Napoléon leur rappelait journellement son personnage, sa famille et sa vie : « *On ne s'imagine pas combien ses images populaires ont entretenu en Lorraine, le culte de Napoléon I[er], la fidélité au souvenir français, et la vocation militaire de tant de jeunes gens qui, pour échapper au service en Allemagne, rêvent de s'engager à la Légion étrangère* »[137]. Plus patriote que révolutionnaire, Metz, et par extension son imagerie, fut une ville modérée dont l'évolution politique, nous l'avons dit, suivait attentivement les bouleversements de la capitale. Dembour ne semblait pas s'être éloigné de son passé républicain, et peut-être bonapartiste, si nous en jugeons par ses productions recensant la vie de Napoléon. En revanche, il ne semblait pas être vraiment favorable à la dynastie en place, si l'on en juge par

[134] Jean Bauchez, *Légende napoléonienne et propagande bonapartiste à Metz et en Moselle de 1832 à 1852*, Mémoire de maîtrise Université de Metz – Faculté des lettres et sciences humaines, département d'histoire, juin 1986, p.47.

[135] A.D.M. 1 T 91-92 images déposées pour l'estampillage.

[136] Jean Bauchez, *Ibid.*, pp. 12-20

[137] Henri About, *Au pied du grand fou*, Uzès, La Capitelle, 1954.

Droits d'auteur réservés.

l'infime part de sa production destinée à la célébration du monarque. Sa famille, et ses fils principalement, faisaient l'objet d'une certaine attention, mais là encore les images se concentraient surtout sur les évènements tragiques. Ainsi, l'accident suivi de la mort du duc d'Orléans firent l'objet d'une illustration pour une série de quatre images sous ses presses mais sans doute plutôt pour rendre compte d'un événement d'actualité plus que par attachement dynastique sentimental. Ce traitement ne fut pas le même pour le prince de Joinville qui attira davantage l'attention - voire la sympathie – de nos imagiers messins, sans doute parce qu'il avait été chargé en 1840 de l'organisation du transport des cendres de Napoléon à Paris.

De facto, l'imagerie messine répondait aux règles qu'elle s'était fixées en manifestant une complète neutralité politique. S'agissait-il néanmoins d'une neutralité visant à protéger leurs prérogatives ou plutôt un manque de conviction à l'égard du régime établi ? Remarquons juste qu'ils n'eurent aucun mal à embrasser la Révolution de 1848. Alors que les journées révolutionnaires des 22 et 24 février 1848 mirent définitivement fin à la monarchie, la nouvelle de la destitution de Louis-Philippe arriva à Metz le 25 février 1848 à 11 heures[138]. Immédiatement, une manifestation fut organisée le 27 pour la proclamation officielle de la République en Moselle, avec pour devise « Union et Fraternité entre la Garde nationale et l'armée ». Loin de se classer du côté des orléanistes, Dembour et Gangel éditèrent diligemment l'évènement dès le 28 février. Nos imagiers furent très certainement pris au dépourvu puisqu'ils firent le retirage d'une image des journées de juillet 1830 en reprenant la composition christique de 1837, *Prenez et lisez*, avant d'éditer leurs propres compositions confectionnées par Dembour qui – pour la première fois – signe des textes avec sa seule initiale.

[138] Henry Contamine, *Metz et la Moselle de 1814 à 1870*, *op. cit.,* p.410.

Droits d'auteur réservés.

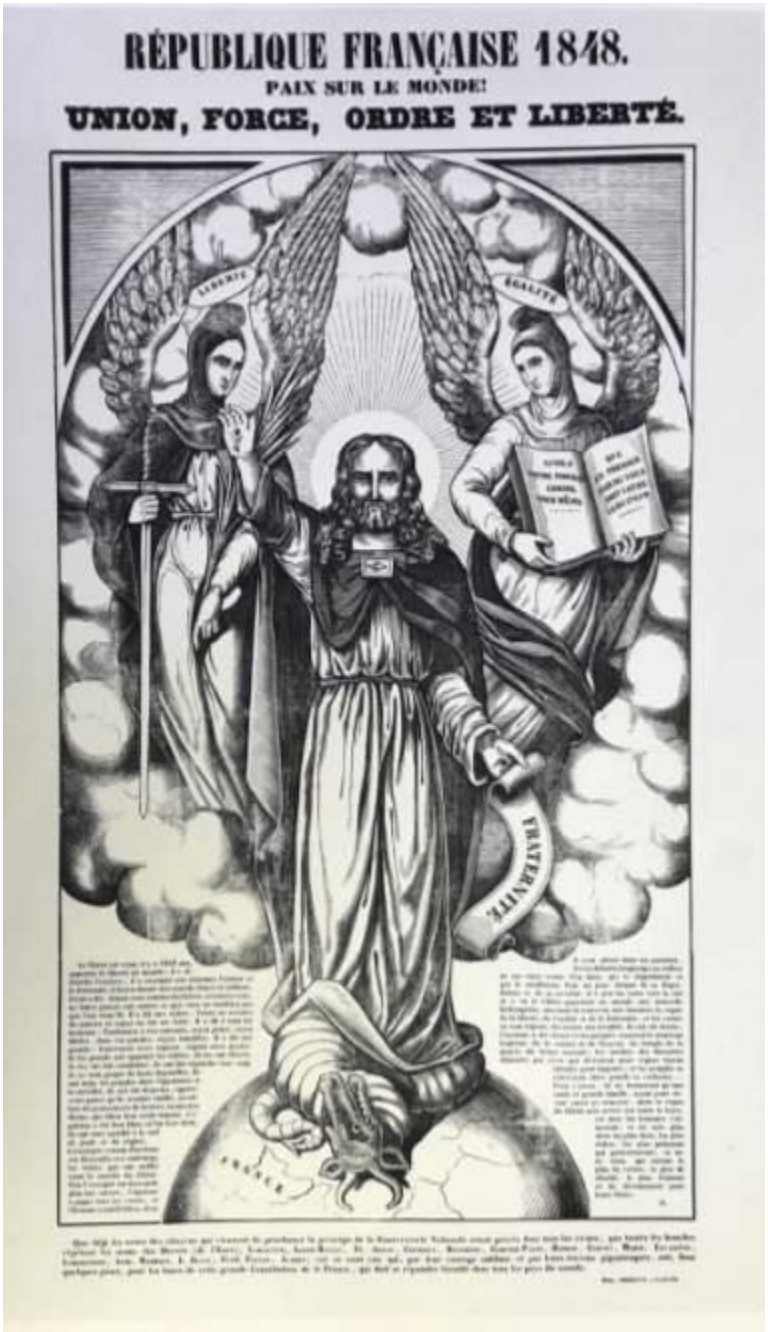

Illustration 17. – République française 1848. Paix sur le monde. *Image de Dembour et Gangel, déposée le 2 mars 1848. (Archives départementales de la Moselle : 1 T 95)*

TEXTE

Le Christ est venu, il y a 1848 ans apporter la liberté au monde ; il a affranchi l'esclave, il a enseigné aux hommes l'amour et la fraternité, il leur a donné une morale douce et sublime, il leur a dit : Aimez-vous comme des frères, secourez-vous, ne faites jamais aux autres ce que vous ne voudriez pas que l'on vous fit. Il a dit aux riches : Venez aux secours du pauvre et voyez en lui un frère. Il a dit à tous les hommes : Pardonnez à vos ennemis, soyez justes, soyez fidèles, dans vos paroles ; soyez humbles. Il a dit aux grands : Gouvernez avec sagesse, régnez avec justice. Et les grands ont opprimé les faibles, ils les ont divisés, ils les ont fait combatte, ils ont fait répandre leur sang, ils se sont gorgés de leurs dépouilles ils

Droits d'auteur réservés.

ont tenu les peuples dans l'ignorance et la servilité, ils ont été despotes, oppresseurs parce qu'ils avaient oublié, au milieu des jouissances de la terre, la mission divine que Dieu leur avait donnée. L'égoïsme a été leur Dieu et l'or leur idole. Ils ont tout sacrifié à la soif de jouir et de régner. L'exemple venant d'en haut est descendu et a corrompu les riches qui ont oublié aussi la morale du Christ. Puis l'exemple est descendu plus bas encore, l'égoïsme a gagné tous les cœurs, et l'homme a oublié Dieu, alors il s'est abimé dans ses passion, il s'est débattu longtemps au milieu de ses vices venus d'en haut, qui le dégradaient et qui le souillaient. Puis un jour, fatigué de sa dégradation et de sa servilité, il a jeté les yeux vers le ciel et a vu le Christ apportant au monde une nouvelle Rédemption, amenant de nouveaux aux hommes le règne de la liberté, de l'égalité et de la fraternité, et les cœurs se sont réjouis, les trônes ont tremblé, ils ont été brisés ; l'égoïsme a été écrasé et les peuples reçurent le nouveau baptême de la LIBERTE et de l'EGALITE. Le temple de la guerre fut fermé aussitôt ; les torches des discordes allumées par ceux qui divisaient pour régner furent éteintes pour toujours, et les peuples se relevèrent alors grands et vertueux… POUR L'AVENIR, ils ne formeront qu'une seule et grande famille, ayant pour DEVISE AMOUR ET HUMANITE ; alors le règne du Christ sera arrivé sur toute la terre, car tous les hommes s'aimeront ; ce ne sera plus alors les plus forts, les plus riches, les plus puissants qui gouverneront, ce sera ceux qui auront le plus de vertus, le plus de charité, le plus d'amour et de dévouement pour leurs frères.

D.

Que déjà les noms des citoyens qui viennent de proclamer le principe de la Souveraineté Nationale soient gravés dans tous les cœurs ; que toutes les bouches répètent les noms des DUPONT (de l'Eure), LAMARTINE, LEDRU-ROLLIN, Fr. ARAGO, CREMIEUX, BETHMONT, GARNIER PAGES, BEDEAU, CARNOT, MARIE, CAVAIGNAC, LAMORICIERE, Arm. MARHAST, L. BLANC, Ferd. FLOCON, ALBERT ; car ce sont eux qui, par leur courage sublime et par leurs travaux gigantesques, ont, dans quelques jours, posé les bases de cette grande Constitution de la France, qui doit se répandre bientôt dans tous les pays du monde.

Cette planche, ainsi que l'image de la série « République. 1848 » qui la suivit, illustrait un contenu religieux dont la portée fut encore accentuée par la mort de l'archevêque de Paris durant la Révolution de juin 1848 ou encore par la canonisation de Pie IX. Les évènements monopolisaient toute l'attention des imagiers messins qui suivaient l'actualité au plus près. Fait inédit, l'imagerie de Dembour et Gangel se lança également dans la caricature dans l'esprit du « magasin des Caricatures d'Aubert » dont elle copia les compositions.

Droits d'auteur réservés.

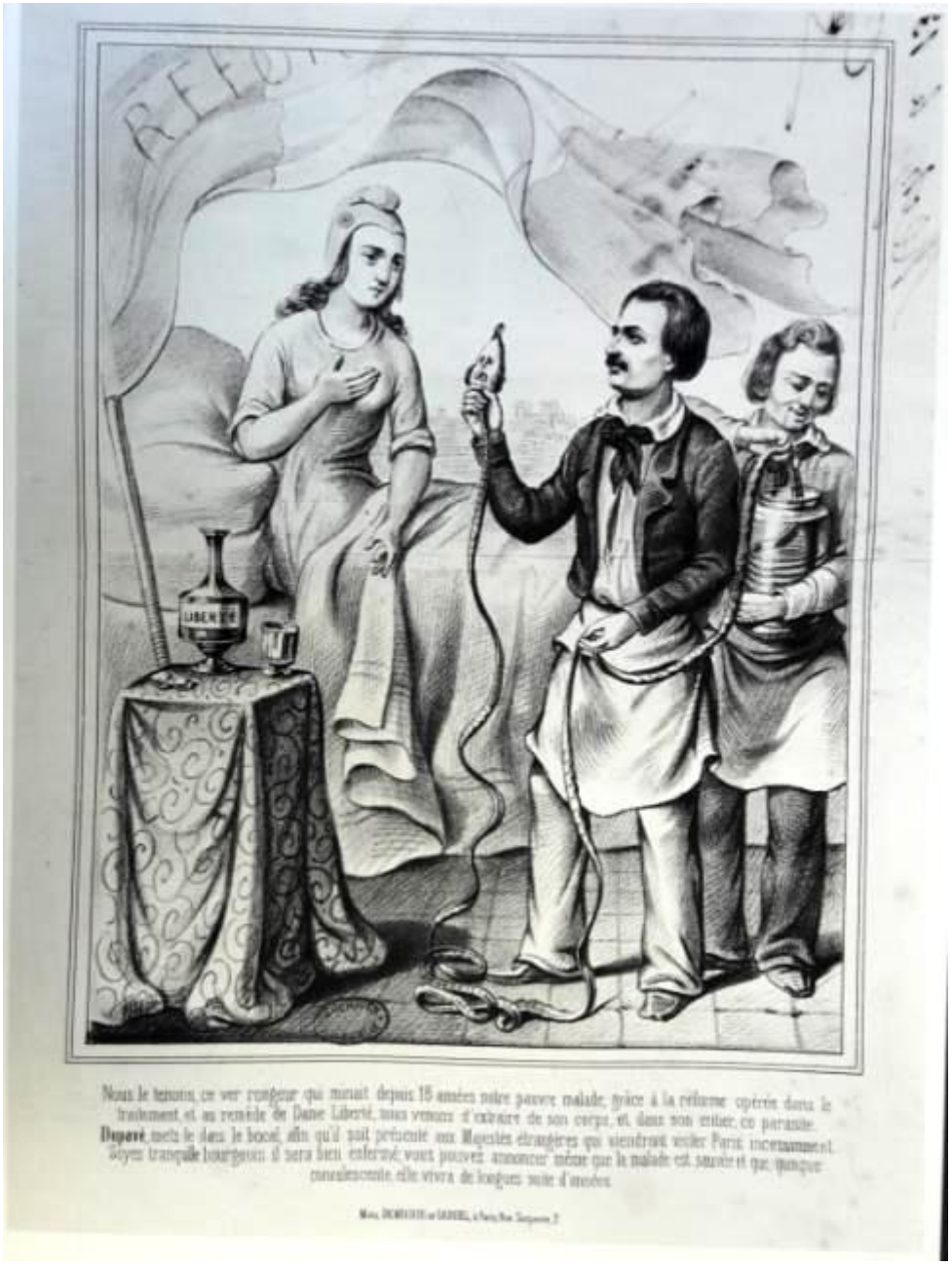

Illustration 18. – Caricatures de Dembour et Gangel estampillée le 13 mai 1848. (Archives départementales de la Moselle : 1 T 95)

TEXTE.

Nous le tenons, ce ver rongeur qui minait depuis 18 années notre pauvre malade ; grâce à la réforme opérée dans le traitement, et au remède de Dame Liberté, nous venons d'extraire de son corps, et dans son entier, ce parasite. **Dupavé,** mets-le dans le bocal, afin qu'il soit présenté aux Majestés étrangères qui viendront visite Paris incessamment. Soyez tranquille bourgeois il sera bien enfermé ; vous pouvez annoncer même que la malade est sauvée et que, quoique convalescente, elle vivra de longues suite d'années.

Droits d'auteur réservés.

La souveraineté du peuple s'affirmait par les représentations du combat du peuple parisien, « des héros de la Patrie ». Ces images furent rééditées sous de nombreuses compositions, une même image centrale autour de textes variant le récit des évènements. Y figuraient également des chansons confectionnées autour d'air populaire dans la perspective d'être reconnaissables par le public. Le chant du peuple, celui de la *Marseillaise* servait de refrain aux circonstances où seules les paroles furent modifiées selon les circonstances. Tout au long de l'année 1848, les images messines portèrent un discours éminemment patriotique pour l'exaltation de la lutte du peuple dans sa quête de liberté républicaine : « *Le trône de 1830, élevé par le peuple vient d'être brisé par le peuple, parce que Louis-Philippe l'avait oublié* ». Le discours iconographique scande un refrain républicain dont la continuité 1789-1830-1848 est clairement revendiquée. Pour la première fois, l'imagerie messine témoigna d'un engagement politique et exprimait sa reconnaissance à ces acteurs de la liberté, « aux ouvriers », « aux écoles françaises », et « à l'armée », pour qui la « patrie [est] reconnaissante ». La présence de l'actualité était d'une telle ampleur qu'elle éclipsa pendant un temps tous les autres types de thématiques pour emprunter la voie de l'évènementiel en miroir à la presse. Du dépôt légal de l'année 1848, 65 images de Dembour et Gangel furent soumises à l'estampillage dont 38 retraçaient les évènements de 1848[139]. La Révolution de 1848 monopolisa la complète attention des imagiers pendant des mois, rééditant et réajustant les images, dans l'esprit des « canards ». Le gouvernement provisoire, « sorti des barricades », fut célébré en image et en chanson dans toutes les sphères de la population et Dembour et Gangel se chargèrent personnellement du travail de reconnaissance de ses membres par la diffusion du portrait des douze ministres en Moselle mais aussi depuis leur maison parisienne de la rue Serpente. Pour le Gouvernement provisoire, l'urgence était de mieux ancrer le nouveau régime dans les esprits et l'imagerie messine participa à cette bataille de communication.

[139] A.D.M. : 1 T 95

Droits d'auteur réservés.

PORTRAITS DES MINISTRES

DU GOUVERNEMENT PROVISOIRE. 1848.

1. LAMARTINE. — 2. ARAGO. — 3. BERTHELMONT. — 4. DUPONT (de l'Eure). — 5. LEDRU-ROLLIN.
6. GARNIER-PAGÈS. — 7. CRÉMIEUX. — 8. ALBERT. — 9. MARRAST. — 10. MARIE. — 11. LOUIS BLANC. — 12. SUBERVIC.

La France vient de se rendre libre ! Le trône de 1830, élevé par le peuple, vient d'être brisé par le peuple, parce que Louis-Philippe l'avait oublié. Trois jours suffirent pour ce grand et héroïque labeur... Les événements qui viennent de surgir n'ont pas donné au pays une grande commotion ; grâce au concours de la Garde nationale, grâce encore à ce peuple en colère qui, au milieu de l'action, réprimait avec force et justice les désordres inévitables d'une si grande lutte, la république française a été proclamée au milieu de l'enthousiasme universel, et aussitôt dans les départements l'adhésion a été générale. Ce nouveau gouvernement, sorti des barricades, a été accepté comme un bienfait par l'armée, par la magistrature, par le clergé ; et le peuple entier a salué avec bonheur cette ère nouvelle de liberté et de fraternité. — Que les noms des grands citoyens qui se sont dévoués pour la France soient inscrits dans les fastes de notre histoire nouvelle, que tous les citoyens qui aiment sincèrement la patrie viennent les soutenir par la force des armes s'il le fallait, afin que la grande tâche qu'ils ont entreprise soit passée sur des bases inébranlables. Que les bons citoyens, par des paroles persuasives, ramènent les égarés, encouragent les timides et soutiennent les faibles, alors tous pourront dire et s'écrier : La France est libre, la France est sauvée. D.

Air de la Marseillaise.

Fils des vainqueurs de la Bastille,
Qu'en Février vous fûtes grands !
Comme l'épi sous la faucille,
Sous vous sont tombés les tyrans ; (bis)
Armés des fers de l'esclavage,
Vous en avez brisé le cours,
Et la liberté dans deux jours
A couronné votre courage.
Défenseurs de nos droits, citoyens vertueux,
Gardez (bis) le saint dépôt que vous tenez des cieux.

Pour que le fruit de la victoire
N'aborte pas en mûrissant,
Lamartine de notre gloire
Cultive le germe naissant ; (bis)
La France à tes soins s'abandonne
Sois grand comme elle aux yeux des rois :
Nous avons assez de nos lois
Pour n'en accepter de personne.
Défenseurs de nos droits, etc.

Et toi son noble et digne émule,
Sage Ledru, si respecté,
Dont la grande âme ne spécule
Qu'une honorable liberté ; (bis)
Que ta solide expérience
Au sénat serve de flambeau,
Et forme toujours le faisceau
Avec les élus de la France.
Défenseurs de nos droits, etc.

Senneté, gloire militaire,
Que de beaux champs te sont ouverts !
En tes mains ta lyre le tonnerre
Qui fit trembler tout l'univers ; (bis)
De notre drapeau tricolore,
Pour soutenir toujours l'éclat,
Souviens-toi combien au combat
Il fut brillant à son aurore.
Défenseurs de nos droits, etc.

Si nos bataillons par le monde
Surent moissonner des lauriers,
Arago renvoie que sur l'onde
Les tiens ne sont pas les derniers ; (bis)
Rappelle-toi Jean-Bart, toujours,
L'honneur de notre pavillon :
A ce souvenir, d'Albon
Tu sauras mépriser la haine.
Défenseurs de nos droits, etc.

Carnot reste toujours sévère,
Sous l'opinion républicain ;
Fais à pas sûrs ton noble père
Et toujours donne lui la main ; (bis)
Élève pour chaque croyance
Un autel dans la nation,
Et qu'une sage instruction
Soit gérant des devoirs de l'enfance.
Défenseurs de nos droits, etc.

Crémieux, que toujours la justice
Soit la base de tes arrêts,
Qu'en ton cœur jamais ne se glisse
Le germe de vils intérêts ; (bis)
Ne quitte jamais la balance :
Pour tous, fais un partage égal,
Et que devant ton tribunal
Le droit seul ait la prééminence.
Défenseurs de nos droits, etc.

Bonaparte, lorsque le commerce
Depuis longtemps est en langueur,
Que ton zèle aujourd'hui s'exerce
A lui redonner sa vigueur ; (bis)
Qu'étendant l'or s'répandre,
Que tout le monde soit heureux,
Ton nom révéré en tous lieux,
Sera cher à chaque famille.
Défenseurs de nos droits, etc.

Blanc, en notre capitale,
Des beaux-arts sois le protecteur,
Et du sacrilège vandale
Arrête l'élan destructeur ; (bis)
Pour la patrie chaque ouvrier
De travaux hardis les élèves,
Le pays remet en tes mains
L'honneur de lui servir de père.
Défenseurs de nos droits, etc.

Garnier-Pagès, quand la patrie
En tes mains remet son trésor,
Sois prodigue envers l'industrie,
Mais sois avare de son or ; (bis)
Sache qu'un ministre économe
Que par lui-même veut tout voir,
De l'État, en doublant l'avoir,
Verse le nom de grand homme.
Défenseurs de nos droits, etc.

Ledru-Rollin, dont l'éloquence
Nous fut utile si souvent,
Désormais au sein de la France,
Tu feras briller ton talent ; (bis)
Grâce à ta franchise sévère,
La corruption, les abus,
Parmi nous ne régneront plus,
On sera loyal et sincère.
Défenseurs de nos droits, etc.

Et toi, garde nationale,
Merci de ton puissant concours :
A nos yeux tu as montré ta vaillance
Le même zèle tous les jours. (bis)
Tes exploits qui viennent d'éclore
Ta part est grande, et sur ta foi
On est en paix dès aujourd'hui,
Trembler le drapeau tricolore.
Défenseurs de nos droits, citoyens vertueux,
Gardez (bis) le saint dépôt que vous tenez des cieux.

Reçu, Imprimerie, Lithographie et Fabrique d'Images de DEMBOUR et GANGEL. — Maison à Paris, rue Serpente, 7.

Propriété des Éditeurs.

Illustration 19. - Portrait des ministres, exalté sous l'Air de la Marseillaise, *édité par Dembour et Gangel. Dépôt fait le 3 avril 1848. (Archives départementales de la Moselle : 1 T 95)*

Droits d'auteur réservés.

TEXTE

La France vient de se rendre libre ! Le trône de 1830, élevé par le peuple, vient d'être brisé par le peuple, parce que Louis-Philippe l'avait oublié. Trois jours suffirent pour ce grand et héroïque labeur…Les évènements qui viennent de surgir n'ont pas donné au pays une grande commotion ; grâce aux concours de la Garde nationale, grâce encore à ce peuple en colère qui, au milieu de l'action, réprimait avec force et justice les désordres inévitables d'une si grande lutte, la république française a été proclamée au milieu de l'enthousiasme universel, et aussitôt dans les départements l'adhésion a été générale. Ce nouveau gouvernement, sorti des barricades, a été accepté comme un bienfait par l'armée, par la magistrature, parle clergé ; et le peuple entier a salué avec bonheur cette ère nouvelle de liberté et de fraternité. – Que les noms des grands citoyens qui se sont dévoués pour la France soient inscrits dans les fastes de notre histoire nouvelle, que tous les citoyens qui aiment sincèrement la patrie viennent les soutenir par la force des armes s'il le fallait, afin que la grande tâche qu'ils ont entreprise soit posée sur des bases inébranlables. Que les bons citoyens, par des paroles persuasives, ramènent les égarés, encouragent les timides et soutiennent les faibles, alors tous pourront dire et s'écrier : La France est libre, la France est sauvée.

D.

Air de la Marseillaise

Fils des vainqueurs de la Bastille,
Qu'en Février vous fûtes grands !
Comme l'épi sous la faucille,
Sous vous sont tombés les tyrans ; (bis)
Armés des fers de l'esclavage,
Vous en avez brisé le cours,
Et la liberté dans deux jours
A couronné votre courage.
Défenseurs de nos droits, citoyens vertueux,
Gardez (bis) le saint dépôt que vous tenez des cieux.

Pour que le fruit de la victoire
N'avorte pas en mûrissant,
LAMARTINE de notre gloire
Cultive le germe naissant ; (bis)
La France à tes soins s'abandonne
Sois grand comme elle aux yeux des rois :
Nous avons assez de nos lois
Pour n'en accepter de personne.
Défenseurs de nos droits, etc.

Et toi son noble et digne émule,
Sage DUPONT, si respecté,
Dont la grande âme ne spécule
Qu'une honorable liberté ; (bis)
Que ta solide expérience
Au sénat serve de flambeau,
Et forme toujours le faisceau
Avec les élus de la France.
Défenseurs de nos droits, etc.

SUDERVIC, gloire militaire.
Que de beaux champs te sont ouverts !
En tes mains tu tiens le tonnerre
Qui fit trembler tout l'univers ; (bis)
De notre drapeau tricolore,
Pour soutenir toujours l'éclat,
Souviens-toi combien au combat
Il fut brillant à son aurore.
Défenseurs de nos droits, etc.

Si nos bataillons par le monde
Savent moissonner des lauriers,
ARAGO prouve que sur l'onde
Les tiens ne sont pas les derniers ; (bis)
Rappelles-toi Jean-Bart, buquesne,
L'honneur de notre pavillon !
A ce souvenir, d'Albion
Tu sauras mépriser ta haine
Défenseurs de nos droits, etc.

CARNOT reste toujours austère,
Beau rejeton républicain ;
Pas à pas suis ton noble père
Et toujours donne lui la main ; (bis)
Elève pour chaque croyance
Ou autel dans la nation,
Et qu'une sage instruction
Soit garant des mœurs de l'enfance
Défenseurs de nos droits, etc.

CREMIEUX, que toujours la justice
Soit la base de tes arrêts.
Qu'en ton cœur jamais ne se glisse
Le germe de vils intérêts ; (bis)
Ne quitte jamais ta balance ;
Pour tous, fais un partage égal,
Et que devant ton tribunal
Le droit seul ait la présence.
Défenseurs de nos droits, etc.

BERTREMONT, lorsque le commerce
Depuis longtemps est en langueur,
Que ton zèle aujourd'hui s'exerce
A lui redonner sa vigueur ; (bis)
Qu'utilement l'or s'éparpille,
Que tout le monde soit heureux,
Ton nom résonnant en tous lieux,
Sera cher à chaque famille.
Défenseurs de nos droits, etc.

MARIE, en notre capitale,
Des beaux-arts sois le protecteur,
Et du sacrilège vandale
Arrête l'élan destructeur ; (bis)
Pour la pauvre classe ouvrière
De travaux borde les chemins,
Le pays remet en tes mains
L'honneur de lui servir de père.
Défenseur de nos droits, etc.

GARNIER-PAGES, quand la patrie
En tes mains remet son trésor,
Sois prodigue envers l'industrie,
Mais sois avare de son or ; (bis)
Sache qu'un ministre économe
Qui par lui-même veut tout voir,
De l'Etat, en doublant l'avoir,
Mérite le nom de grand homme.
Défenseurs de nos droits, etc.

LEDRU-ROLLIN, dont l'éloquence
Nous fut utile si souvent,
Désormais au sein de la France
Tu feras briller ton talent ; (bis)
Grâce à ta franchise sévère,
La corruption, les abus,
Parmi nous ne règneront plus,
On sera loyal et sincère.
Défenseurs de nos droits, etc.

Et toi, garde nationale,
Merci de ton puissant concours ;
A nos yeux ton courage étale
Le même zèle tous les jours. (bis)
Aux exploits qui viennent d'éclore
Ta part est grande, et sur ma foi
On eut vu peut-être sans toi,
Trembler le drapeau tricolore.
Défenseurs de nos droits, citoyens vertueux,
Gardez (bis) le saint dépôt que vous tenez des cieux.

(*Propriété des Editeurs.)*

Alors que le fil d'Ariane de 1789-1830-1848 était constamment rappelé et diffusé par l'imagerie, l'allégorie napoléonienne disparut de l'iconographie. Après les soulèvements populaires et l'instauration de la Seconde République, un retour à l'ordre fut désormais encouragé. La République avait su montrer aux yeux des classes moyennes et des possédants qu'elle pouvait être le garant de l'ordre social. Les élections présidentielles des 10 et 11 décembre 1848, les premières de ce genre en France, aboutirent à la victoire de Louis Napoléon Bonaparte qui avait

Droits d'auteur réservés.

notamment été élu député par le département de la Moselle en 1848, choix nullement surprenant, dans un département où le sentimentalisme impérial était tellement présent. De Napoléon I^er^, nous ne retenons avant tout qu'un nom et qu'un passé dont la propagande bonapartiste ne se privait pas d'user et d'abuser. En ce sens, Louis-Napoléon Bonaparte se rapprochait, à l'image de son oncle, du candidat des paysans, romancé par les récits des vieux soldats et par l'imagerie populaire. De plus, il répondait à la candidature d'une partie non négligeable des classes populaires urbaines, sensibles elles aussi au mythe. C'est enfin le candidat des adversaires de la République et du parti de l'Ordre, coalition hétéroclite d'orléanistes, de légitimistes et de catholiques à qui il promettait la liberté de l'enseignement et le rétablissement du pape à Rome[140]. Sur ces derniers points, la Moselle défendait l'instruction élémentaire et une rechristianisation des populations ne pouvait qu'être sensible à ce projet. Et l'imagerie se faisait le témoin, voire le porte-parole, de ces courants de l'opinion publique.

Nous avons vu que les imagiers messins ne publièrent plus, à partir de 1848, aucune allégorie ou image décrivant la vie de Napoléon I^er[141]. En revanche, ils déposèrent entre le 25 août et 23 octobre, quatre images sur Louis-Napoléon Bonaparte qui totalisèrent à elles seules 11 % de la production de l'entreprise pour cette année-là. En effet, la première image louis-napoléonienne fut déposée à la préfecture le 25 août 1848 et représentait l'ancien empereur, couronné de lauriers, accompagné de son aigle et protégeant ses quatre neveux dont trois avaient déjà été élus représentants. Lors de cette période de troubles, l'imagerie donnait la parole à l'Empereur qui « *du haut du Ciel* […] *regarde la France où règne la République* » dont ses neveux se portaient garants. La propagande politique fut ainsi implicitement lancée.

La troisième lithographie, déposée le 30 septembre 1848 est un portrait de Louis-Napoléon prêtant serment à la République à laquelle il témoigne sa reconnaissance en citoyen. Son titre *Le Retour dans la patrie* est révélateur, de même que l'allocution prononcée à l'Assemblée le 26 septembre, reproduite de part et d'autre de la tête du Prince.

[140] Jean-Claude Caron, Michel Vernus, *L'Europe au 19^e^ siècle. Des nations aux nationalismes (1815-1914)*, Paris Armand Colin, « U », 2015, p.188.

[141] A.D.M. : 1 T 95. Images déposées pour l'estampillage 1847-1848.

Droits d'auteur réservés.

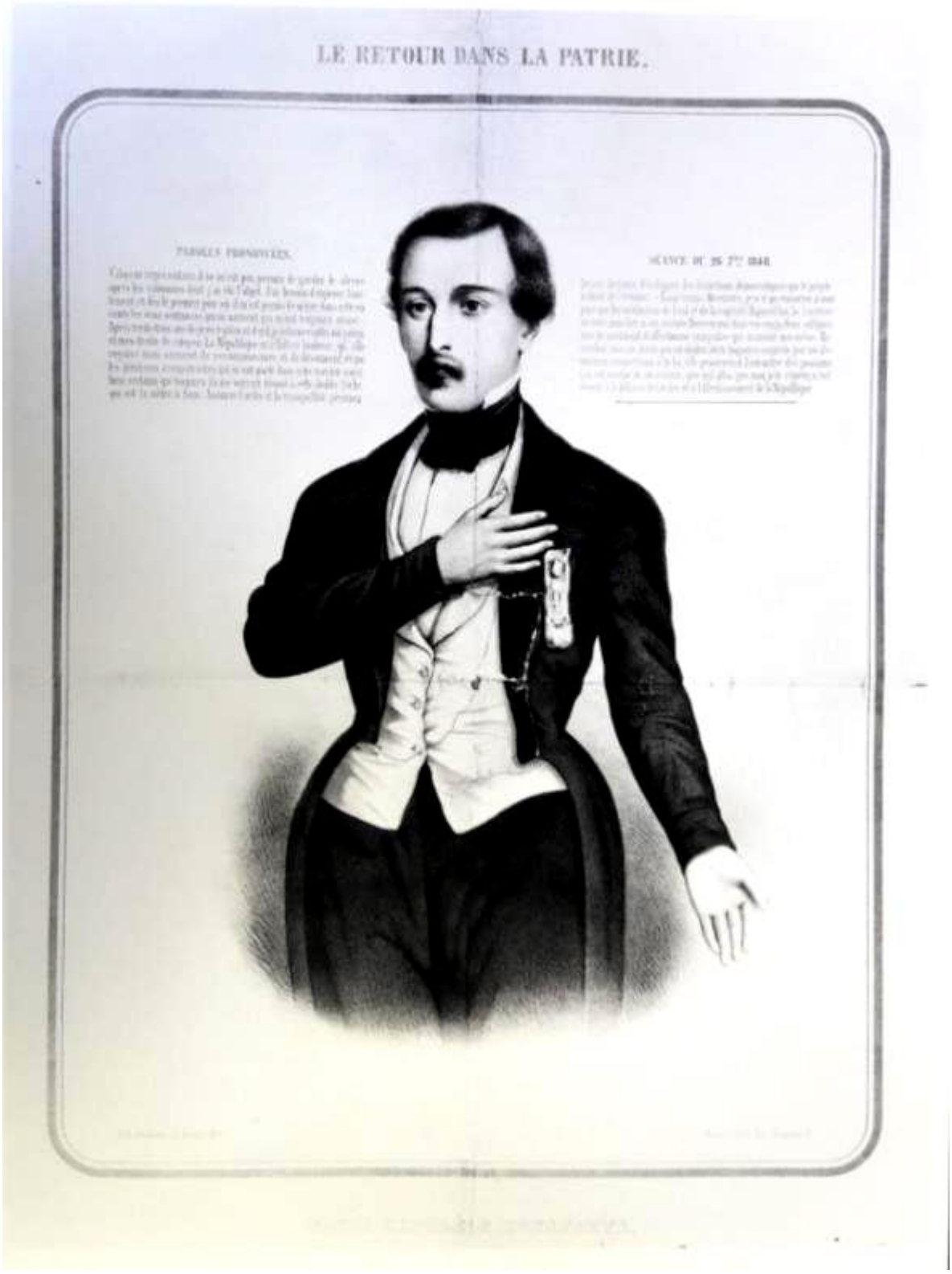

Illustration 20. – Le Retour dans la Patrie, *éditée par Dembour et Gangel. Dépôt fait le 30 septembre 1848. (Archives départementales de la Moselle : 1 T 95)*

Droits d'auteur réservés.

TEXTE

PAROLES PRONONCEES, SEANCE DU 26 7bre 1848.

Citoyens représentants, il ne m'est pas permis de garder le silence après les calomnies dont j'ai été l'objet. J'ai besoin d'exposer hautement et dès le premier jour il m'est permis de siéger dans cette enceinte les vrais sentiments qui m'animent, qui m'ont toujours animé.
Après trente-trois ans de proscription et d'exil, je retrouve enfin ma patrie et mes droits de citoyen. La République m'a fait ce bonheur, qu'elle reçoive mon serment de reconnaissance et de dévouement, et que les généreux compatriotes qui m'ont porté dans cette enceinte soient bien certains que toujours ils me verront dévoué à cette double tâche, qui est la nôtre à tous. Assurer l'ordre et la tranquillité, premier besoin du pays, se développer les institutions démocratiques que le peuple a droit de réclamer. – Long-temps, Messieur, je n'ai pu consacrer à mon pays que les méditations de l'exil et de la captivité. Aujourd'hui la carrière où vous marchez m'est ouverte. Recevez-moi dans vos rangs, chers collègues avec le sentiment d'affectueuse sympathie qui m'anime moi-même. Ma conduite, vous ne devez pas en douter, sera toujours inspirée par un dévoûment respectueux à la loi, elle prouvera à l'encontre des passions qui ont essayé de me noircir, que nul plus que moi, je le répète n'est dévoué à la défense de l'ordre et à l'affermissement de la République.

La composition des images, le choix des titres et des textes qui les accompagnent, nous conduisent à penser que les imagiers messins éprouvaient un sentiment pour le moins favorable à l'égard du bonapartisme, et que l'élection de Louis-Napoléon Bonaparte renforça ce sentiment. À partir de l'entrée en fonction du nouveau Président de la République, Dembour et Gangel multiplièrent les images le reproduisant et en créèrent deux à la fin de l'année 1848 et quatre en 1849. En 1850 toutefois, le départ de Dembour pour Paris initia une période de flottement de l'entreprise, manifestée par l'absence d'images déposées pour l'ensemble de l'année. L'absence de cet associé ne changea pourtant en aucune façon le discours des images et les planches de Gangel qui, au lendemain du plébiscite, célébraient de façon non équivoque le Prince-Président, tout comme à l'époque précédente quand la raison sociale de l'entreprise était attachée aux deux noms de Dembour et Gangel.

Ainsi, les publications messines célébraient, en images comme en chansons, la figure du Président et confortaient leur attachement au régime républicain. Pour une imagerie qui avait affiché ses convictions républicaines dès les premiers jours de la Révolution, la figure des Louis-Napoléon Bonaparte entrait parfaitement dans ses convictions.

Droits d'auteur réservés.

On peut même penser que, dès le début, l'image politique se rapprochait davantage d'un culte déiste que d'une publication d'actualité. Par régression ou fixation infantile, les « héros » sont glorifiés à mesure que se détache la figure de l'homme providentiel, Louis Napoléon Bonaparte. La filiation imagière avec son oncle domine et poursuit logiquement le culte napoléonien célébré dans l'imagerie française en général et messine en particulier dans la première moitié du siècle. En partant des rééditions de Lacour exploitées pour combler les demandes d'un marché en vogue, l'imagerie messine tend à exposer ses sentiments politiques à mesure que les évènements et le poids de son entreprise progressent. Au départ de Dembour, qui coïncidait avec un changement d'ère politique, Gangel perpétua cette assimilation politique à sa production iconographique. Avec Gangel, c'est également une nouvelle iconologie qui débutait et dans laquelle l'assimilation du modèle savant au modèle populaire était de plus en plus perceptible, tout particulièrement dans le registre politique. Nous retrouvons par exemple le *Napoléon en costume de Sacre*, de Jacques Louis David, affublé d'une tête de Napoléon III disproportionnée pour une xylographie de Gangel déposée le 2 novembre 1852, suivie de sa version élégamment relevée par la lithographie et à la destination des salons bourgeois. Le lien avec Napoléon est évident mais la faible présence de l'Empereur est bien rappelée par une figurine en bas à droite dans l'esprit de ceux qui ne pouvaient maîtriser la référence artistique. Naturellement elle était exclue pour ceux qui possédaient le « bon goût ».

Droits d'auteur réservés.

Illustration 21. – Napoléon III, empereur des Français, *image éditée par Gangel (Archives Départementales de la Moselle : 1 T 96) et* Portrait de Napoléon I[er] en costume impérial *Jacques Louis David, 1805, Palais des Beaux-Arts de Lille.*

Mais par la suite, les images politisées de Gangel collèrent davantage à l'évènementiel en ne publiant qu'une infime part d'images représentants Napoléon III, à savoir son mariage avec l'impératrice Eugénie de Montijo ou encore la naissance et le baptême du Prince impérial. Alors que le Second Empire se s'installait progressivement, l'imagerie tenue désormais par Gangel comme unique raison sociale, s'éloignait des manifestations politiques pour revenir vers une apparente neutralité. La surveillance des presses et des signes d'opposition au régime pouvaient expliquer cette prudence même si l'imagerie messine avait antérieurement affiché son attachement au nouvel Empereur. Toujours est-il que, jouant à nouveau la sécurité commerciale, Gangel s'éloigna de tout aspect politisé pour ne se cantonner qu'au strict évènementiel. La Révolution de 1848 fut un passage inédit de l'imagerie messine qui offrit pour la première fois une opinion politisée des évènements qui la touchaient directement. L'implication personnelle de Dembour dans cet élan ne fait aucun doute. Pour cette fois uniquement, il dessina et signa des textes traduisant ses idéologies républicaines qu'il avait jusqu'alors tenté de camoufler, comme nous avons tenté de le montrer dans la première partie de notre étude.

Droits d'auteur réservés.

Ainsi, le tournant politique qui avait abouti à la destitution de la monarchie en place entraîna une popularisation massive de la lithographie et, *a posteriori*, son utilisation plus généralisée par les imagiers. Le retentissement des bouleversements politiques et les manifestations que l'imagerie contribua à répandre aboutirent à l'éclosion de ce nouvel esthétisme et à sa diffusion auprès du public. Se détachant de la lithographie artistique « domaine réservé » des seuls artistes, la « lithographie populaire » ouvrait le champ vers de thématiques modernes et un public nouveau que Gangel cibla dans la vente de ses produits.

GANGEL OU « L'IMAGERIE DU SECOND EMPIRE »

> *« La complexité de l'ensemble s'accroît avec les marchés que guettent les éditeurs. Une opposition simple permet de séparer les images religieuses des images civiles, voire militaires. L'enfant avec le XIX^e^ siècle, est reconnu comme client potentiel des soldats de papier, des contes et histoires, des découpages… À côté de lui, l'adulte cherche les portraits de souverains, des scènes de bataille, ou la description d'un quotidien soigneusement expurgé. Et l'imagerie évolue vers les certificats, de travail, de capacité, de batailles, de guerres… Naissent une imagerie scolaire, une imagerie civique* »[142].

C'est en effet sous la direction de Gangel que s'opéra une mutation qui se répercuta sur l'imagerie messine, en partant d'un changement politique pour un déboucher sur un changement de mode et – de fait – vers une nouvelle clientèle. L'imagerie populaire du début de siècle, *via* l'imagerie fine de la Monarchie de Juillet, s'orientait désormais vers celle du « Second Empire » à laquelle il convient de consacrer une attention particulière.

[142] Dominique Lerch, *Imagerie populaire en Alsace et dans l'Est de la France, Op.cit.*., p. 57.

Droits d'auteur réservés.

Naissance d'un nouveau public aux prémices de l'estampe artistique, l'œuvre du « dessinateur inconnu »

Destinée essentiellement à un public illettré, l'imagerie populaire dépasse le sens esthétique pour se rapprocher d'un art issu du peuple et consommé par le peuple. Toutefois, les engagements culturels et politiques dans le mouvement des réformes pour l'alphabétisation – dont Metz est un exemple –, et à laquelle l'imagerie populaire participe indirectement, ne tardent pas à s'orienter vers une nouvelle vision, de nouvelles tendances pour un autre public. Le succès de l'imagerie tenait avant tout, selon Jacques-Marin Garnier, « *à l'espèce d'abêtissement où vivaient à une époque encore peu éloignée de nous un grand nombre d'habitants des villes et des campagnes* »[143] ; mais qu'en était-il depuis l'intronisation de Napoléon III et les débuts de Gangel à son actif ?

Phénomène postérieur à la première moitié du siècle, la place de l'enfant comme public devenait de plus en plus prédominant au fur et à mesure des siècles[144]. Devant ce fait indéniable, note Christophe Beauducel, les grands imagiers français, et surtout messins, adaptèrent leur production pour satisfaire ce nouveau public. Une fois encore, le basculement vers ce commerce n'est pas novateur en soi mais plutôt l'héritage des légendes et fables qui précédaient de peu l'imagerie récréative composée de jeux, d'ombres chinoises ou de satires qu'avaient développés Dembour et Gangel dans la décennie 1840 à 1850. Au commencement, la société bourgeoise de la Monarchie de Juillet avait suscité dans un premier temps une transformation des modes de vie qui se répercutaient sur la production décorative d'imageries fines de type allégorique. Le genre s'essouffla quelque peu sous la première décennie du Second Empire pour renaître dans les années 1860, nous informe Marion Duvigneau, avec des images plus complexes néanmoins comprenant des thèmes satiriques à la mode anglaise (*Si jeunesse savait, Si Vieillesse pouvait,* etc.) ou encore des sujets imités du XVIII[e] siècle (*Regrets et douleurs, Plaisir et bonheur, la discrétion, l'indiscrétion*).

[143] Jacques-Marin Garnier, *Histoire de l'imagerie populaire et des cartes à jour à Chartres,* Chartres, 1869, impr. Garnier.

[144] Pour mémoire, l'ouvrage, déjà ancien, de Philippe Ariès, *L'enfant et la vie familiale sous l'Ancien Régime,* Paris, Plon, 1960 et toutes les controverses et études qui lui ont succédé.

Droits d'auteur réservés.

Illustration 22. – Si vieillesse pouvait *éditée par Gangel d'après un dessin de Joseph Hussenot (Musée de l'Image, Épinal)*

Si le public visé par cette production laisse transparaître une consommation exclusivement féminine pour les boudoirs bourgeois, les séries de chasse plus au goût des fumoirs masculins de l'époque étaient également représentées dans un genre épique plus proche de Rubens note encore Marion Duvigneau[145].

[145] Marion Duvigneau, *Images de Metz : 1835-1892, op.cit.,* p.147

Droits d'auteur réservés.

Illustration 23. – La chasse au crocodile, *éditée par Gangel et Didion d'après un dessin de Joseph Hussenot (Musée de l'image, Épinal)*

Néanmoins la part belle de cette production visait avant tout le public enfantin. Aussi l'image affichée avec seul objectif d'être contemplée se décolla-t-elle des murs pour participer activement à la vie quotidienne. Les images-objets, à commencer par les images pieuses de l'imagerie sulpicienne vouées à accompagner les pèlerins dans leurs voyages et dans leur vie, devenaient entre les mains des enfants des jouets – souvent à caractère didactique – incitant l'enfant à laisser vagabonder son esprit à partir de dessins, contes et légendes valorisant les qualités morales et sociales. Ce point avait déjà été soulevé par la mise en place des ombres chinoises lithographiées qu'avaient éditées Dembour et Gangel dès 1842. Dominique Séraphin, originaire de Longwy, établit son spectacle d'ombres à Versailles en 1780 et connut immédiatement la gloire et un immense succès populaire ; parmi une douzaine d'autres pièces du répertoire du Théâtre de Séraphin, la plus célèbre est le *Pont Cassé*, symbole par la suite du théâtre d'ombres. Ces ombres présentaient de plus un intérêt artistique et culturel et reflétaient avec talent les mœurs de la société. Pour les réaliser, l'enfant devait découper et mécaniser ces petites figurines. Il collait des feuilles de personnages ou d'animaux sur une feuille de carton, puis les découpait en prenant soin de

Droits d'auteur réservés.

chaque membre, bras et jambes. À l'aide d'aiguilles, il perçait des trous dans lesquels passait un fil de façon à ce que les membres fussent attachés au corps et qu'ils puissent se mouvoir. Concernant le décor même, le théâtre était monté sur deux châssis en bois d'une taille adaptée à la largeur et à la hauteur des décors. On y collait alors du papier noir afin de ne pas voir le bois, puis on appliquait sur ces décors de l'huile d'olive ou un vernis à tableau. Pour créer l'effet d'ombre, ce théâtre devait ensuite être placé dans l'embrasure d'une porte afin de diriger la lumière sur ce décor devant une salle dans l'obscurité où les personnages articulés évoluaient entre les deux décors[146]. L'enfant, et la famille en général, était touché ainsi de front par les imagiers qui déclinèrent cette voie dans de nombreuses compositions à découper pour être animées. Les planches de soldats, collées sur carton pour les dresser dans une rainure d'un petit bloc de bois, appartenaient à ce type de production.

Illustration 24– La comédie*, éditée par Gangel frères et Didion (Archives départementales de la Moselle : 1 T 100)*

[146] Gisèle Vert, « L'imagerie messine (de 1835 à 1892) », *Renaissance du Vieux Metz*, bulletin n° 152 juillet, 2009, p. 23. Voir également *Les Ombres. Ombres chinoises et autres variations*, catalogue n°23 du Musée de l'Image, Épinal, Musée de l'Image, impr. 2016, 391 p.

Droits d'auteur réservés.

Le succès de ces constructions et animations fut croissant si bien qu'à la veille du départ de Dembour pour Paris en 1851, elles constituaient la part la plus importante de la production du catalogue de Dembour et Gangel. Resté seul, Gangel comprit l'intérêt de ce marché, dont l'émergence des livres illustrés pour enfant ancra un mouvement pédagogique et philanthropique lié à la scolarisation de la « seconde enfance », à savoir des enfants âgés de 2 à 6 ou 7 ans, en fonction de leur âge d'entrée à l'école primaire. Sur la question des livres pour enfants, il y a là tout un espace de recherche à définir selon Dominique Lerch, l'essentiel de celle-ci s'étant attachée aux firmes nouvelles qui éditaient des livres pour enfants. Toutefois, il aime à rappeler à ce sujet que les imagiers, que ce soit à Épinal, Pont-à-Mousson ou Wissembourg, avaient déjà tenté au préalable cette voie du livre d'imagerie constitué à l'origine d'un assemblage de feuilles[147]. L'image devenue plus usuelle attira la curiosité des petits paysans achetant aux colporteurs de passage pour meilleur compte des images en noir où il n'est rien de « *plus intéressant que de les colorier soi-même* » avant de les ranger de les albums de leur confection comme aime à s'en souvenir Henri About.

Débutant dans cette voie, Gangel ne se lança qu'en 1853 vers l'édition enfantine. Un répertoire purement messin ne se développa véritablement qu'avec ses successeurs Louis Auguste et Charles Victor Gangel, associés à Paulin Didion quand ils délaissèrent les conventionnels *Pyrame et Thisbé* et autres histoires morales pour des contes moins classiques redoublant d'inventivité. Charles Victor Gangel et Didion (Louis Auguste meurt dès 1860) puisèrent ainsi dans le répertoire des contes de Madame d'Aulnoy, le *Magasin des enfants* de Madame Leprince de Beaumont, les *Milles et une nuits*, en cherchant au-delà des frontières allemandes les Contes du Chanoine Schmidt (utilisées comme livres de lecture dans de nombreuses écoles primaires mosellanes, sous leur version allemande ou français, voire bilingue) ou italiennes avec des adaptations de la Commedia dell'arte. Des auteurs messins se prêtaient également à cette production, tel que Adrien Linden qui fournit des histoires morales modernisées au goût du jour. Décroché des intérieurs robustes ou élégants dans lesquelles elle n'occupait qu'un rôle de contemplation, tout comme un tableau, désormais l'image populaire participait activement au quotidien des Français du Second Empire. Évoquant l'imposante production de cette imagerie, Jacques-Marin Garnier soulignait le développement

[147] Dominique Lerch, *Les ressources des imageries de Wissembourg. Un ensemble unique, peut-être, et donc, une occasion à saisir* ? Rapport de mission. 4 juin 2013, p. 19.

Droits d'auteur réservés.

considérable de l'imagerie enfantine messine dont l'importance est similaire à celle d'Épinal : « *Là on trouve toute une collection de planches pour former des théâtres : d'autres, d'un goût tout à fait nouveau, permettent aux enfants de construire, par le moyen d'un collage, une église de village, un convoi de chemin de fer, un reposoir, des maisons de divers genres et une foule d'autres objets ayant pour mérite d'instruire en récréant*»[148]. Vectrice d'enseignements moraux et pédagogiques, elle possédait la double qualité d'instruire en amusant comme le formula Henri About : « *comme toute cette histoire illustrée est prodigieusement instructive dans sa naïveté !* [149]».

En ce sens l'imagerie enfantine se rapprochait sensiblement de l'imagerie religieuse. La production et la consommation en masse similaires de ces deux sujets constituèrent pendant longtemps les *best sellers* des imagiers qu'ils adaptèrent aux évolutions techniques et à l'appréciation générale du moment. *Enfantina* comme image pieuse, les images populaires du Second Empire rapprochèrent leur esthétisme de l'image savante tout en maintenant un coût minime. Au XVIII[e] siècle, la gravure en taille-douce émanait essentiellement des ateliers parisiens et était de fait un produit très onéreux. L'image populaire en revanche se caractérisait comme une production locale, d'une fabrication simple, et donc beaucoup moins chère. Au XIX[e] siècle, cette modicité du coût était encore de rigueur à la seconde moitié du siècle bien qu'elle réussît à s'émanciper vers un esthétisme recherché sans pour autant se défaire de la modicité de son prix. En cela, Gangel concrétisa ce tournant menant des dernières réminiscences de l'atelier provincial vers une entreprise industrielle dont la production multiforme s'adaptait mieux à un public de tous les horizons. Sa démarche fut poursuivie avec succès par Gangel et Didion qui reprirent fidèlement la stratégie commerciale de leur prédécesseur : « *L'estampe grand-format occupe aussi une très-large place dans le fonds de cette maison [Gangel et Didion] : les sujets religieux, d'agrément, d'histoire, en plusieurs tableaux destinés à décorer les appartements de ceux à qui la gravure d'un haut prix est interdite, ne laissent à l'acheteur que l'embarras du choix. Mais où l'enfant rencontre encore une très-grande variété de scènes récréatives, c'est dans l'imagerie demi-fine coloriée et dorée ; le nombre de planches, qui s'accroît annuellement d'une foule de nouveautés, est très-considérable. Rien n'est plus attrayant du reste, que ces charmantes feuilles de*

[148] Jacques-Marin Garnier, *L'Imagerie populaire, op.cit.*, pp.186-187.
[149] Henri About, *op. cit.*

Droits d'auteur réservés.

découpures, dont les sujets, généralement dessinés avec esprit, sont en outre d'un coloris et d'une fraîcheur irresponsable »[150].

Au même moment, l'époque renouait avec l'art triomphant de Saint-Sulpice[151] qui se caractérisait par un déferlement de couleurs éclatantes. À partir de ces influences émanant directement des vitraux des églises, Dembour se lança dans cette tendance dès les premières années d'apprentissage du jeune Jules Chaste qu'il envoya, nous dit Jean-Julien Barbé, « *à la Cathédrale et dans d'autres églises pour y croquer des saints et des saintes représentés sur des vitraux et aussi de vieilles statues* » [152]. Suivant la tradition de la production lithographique de masse, l'image de dévotion évolua au cours du XIX[e] siècle, comme le rappelle Dominique Lerch, « *vers une imagerie pieuse plus doloriste, plus sentimentale, faisant appel à l'émotion* ». Si leur succès fut aussi étonnant, c'est que ces images savaient non seulement convaincre mais aussi persuader. Jouant sur le registre de l'émotion et de la sensibilité, elles frappaient le sens par l'étonnement des scènes et la gestuelle souvent dramatique des figures saintes. Cet esthétisme suscita néanmoins les critiques des détracteurs qui les associèrent au *süsser religiöser Kitsch* découlant de la médiocrité générale du support populaire et du goût exagéré des couleurs artificielles. Il convient en effet d'aborder le domaine de l'imagerie religieuse populaire avec précaution car les confrontations sont particulièrement virulentes. Christiane Pignon-Feller notait avec justesse « *le Charybde du discours romantico-folklorique sur les "belles images du peuple" et la spontanéité savoureuse du sentiment religieux des campagnes et le Scylla de l'esthétisme méprisant portant sur la décadence de l'art sacré et du dégoût affirmé et ricanant pour le "saint-sulpicisme" qui n'aurait même pas "l'excuse de la naïveté"* »[153]. Mais en dehors des niches douillettes de l'histoire de l'art, l'imagerie religieuse doit aussi s'analyser dans un premier temps dans son contexte économique en tant qu'objet de consommation religieuse et dévote, point que nous détaillerons plus bas.

[150] Jacques-Marin Garnier, *Op. cit.*, p.187.

[151] « Au sens propre, l'art sulpicien désigne les objets que l'on vend dans les boutiques spécialisées qui avoisinent l'église du même nom à Paris : art industriel et économique, de médiocre qualité, où la mièvrerie et l'affadissement du style rassurent et portent en quelque sorte le cachet d'un art officiel, orthodoxe et sans excès. Ainsi compris, l'art sulpicien est de tous les temps et chaque effort de renouvellement de l'art religieux sécrète, naturellement, sa contrefaçon » d'après l'article de Bruno Foucart, « Saint-Sulpice. Art » in *Encyclopédie Universalis* [consulté le 2 juillet 2018].

[152] J.-J. Barbé, *L'Imagier de Metz*, *Op. cit.*, p. 7.

[153] Christiane Pignon-Feller, *Un exemple d'une « sainteté » censurée dans l'imagerie populaire messine du milieu du XIXe siècle*, Rapport D.E.A. « Histoire des civilisations », Université Nancy II, U.F.R. des Sciences historiques et géographiques, juin 1993, p. 1.

Droits d'auteur réservés.

Parallèlement à ce mouvement, Gangel aspira à une imagerie sulpicienne « locale » (38 % d'images pieuses[154]), inspirée des vitraux de Laurent Maréchal ou des fresques décorant les églises lorraines de teintes pimpantes, auxquelles les révolutions techniques permettaient de donner ces tonalités éclatantes. Ce faisant, il eut recours aux talents d'artistes locaux qui, comme nous l'avions évoqué dans la première partie de ce mémoire, prospéraient au sein de la ville. Le travail d'un artiste fut principalement mis à l'honneur tant par la qualité de son dessin que – paradoxalement – par la méconnaissance de ses images populaires désignées pendant un temps par les collectionneurs comme « *produites par le dessinateur inconnu* ». Cet artiste n'était nul autre que Joseph Hussenot, fils du conservateur du Musée de Metz et membre éminent de l'École de Metz Auguste Hussenot[155].

Illustration 25– L'Extase des saints devant la Trinité *de l'Eglise Saint-André de Lille peinte par Joseph Hussenot en 1853 (signature à l'appui).*

Joseph Hussenot est né à Metz le 18 août 1827. Il étudia le dessin sous la direction de son père avant d'entrer à l'École des Beaux-Arts, à Paris, le 7 octobre 1846. Ses dessins et ses peintures sont pour la plupart d'inspiration religieuse ou mythologique ; ses travaux pour Gangel en sont d'ailleurs un parfait exemple. De retour à Metz, il seconda son père dans ses travaux de décoration puis dans l'enseignement du dessin à partir de 1850. La reconnaissance de son talent lui

[154] D'après les chiffres que nous avons tirés de notre base de données rassemblant les collections des Archives départementales de la Moselle et du Musée de l'Image à Épinal.

[155] Je tiens à remercier ici Mme Claire Meunier, conservatrice au Musée de la Cour d'Or de m'avoir permis de disposer des renseignements biographiques de Joseph Hussenot, sans oublier l'équipe du Musée de l'Image à Épinal dont les archives des originaux de Joseph Hussenot ainsi que les courriers qui l'accompagnaient furent d'une aide précieuse.

Droits d'auteur réservés.

valut en 1852 la commande d'une grande composition religieuse pour l'église Saint-André de Lille. Nommé sur concours en 1856, il devint professeur de dessin à l'École militaire de Saint-Cyr. Il épousa l'année suivante la fille de Ferdinand Waschmuth (1802-1869), artiste alsacien qui enseignait lui aussi à Saint Cyr et fut directeur de l'École de dessin de Versailles. Lui-même fut ensuite directeur de l'École municipale de dessin de cette ville où il enseignait encore en 1882 malgré de sérieux problèmes de vue. Il fut nommé chevalier de la Légion d'honneur et officier d'Académie. Il exposa épisodiquement des dessins et des cartons de vitraux au Salon entre 1847 et 1875 et participa à l'Exposition universelle de Paris en 1855, ainsi qu'à celle de Metz en 1861. Artiste au talent multiforme, il s'exprimait surtout par le dessin, à l'encre ou au fusain. Il fournit les modèles d'un certain nombre de peintures décoratives exécutées par son père pour des édifices religieux, même après son départ pour l'Ile-de-France. Doué d'un talent de caricaturiste que lui reprochait Eugène Gandar, il mit sa fantaisie au service de l'imagerie comme en témoigne une planche satirique, *Décrétomanie*, pour le compte du lithographe Dominique Etienne, sur les contributions directes, signée et datée de 1849. Cette lithographie fut inspirée par un projet de loi sur la taxation des habits et chapeaux déposé à l'Assemblée nationale par un député de la Moselle vers 1848-1849. Il fournit également des dessins pour l'illustration. Nous lui devons 12 dessins gravés par la Nancéienne Elisabeth Voiart. En tant que dessinateur, il réalisa des cartons de vitraux pour divers édifices religieux, y compris hors de la Lorraine : église Saint-André, à Lille (1846) ; église Saint-Maclou, à Pontoise (v. 1867) ; église Saint-Éloi, à Dunkerque (1867) ; cathédrale d'Anvers (1875). Il est également l'auteur de cartons pour les fresques réalisées par son père pour l'abbaye Saint-Clément de Metz selon le procédé de la peinture en feuilles. Il utilisait lui-même cette technique de peinture décorative, exécutant en particulier une vaste composition pour la coupole de l'église Saint-André de Lille dont nous fournissons l'image plus haut.

Nombre de collectionneurs s'étaient longtemps interrogés sur l'identité de l'auteur des *Saintetés et Chansons populaires* gravées sur bois ou lithographiées éditées par Gangel et ses successeurs. On désignait aussi communément ces planches sous le nom d'« Images du dessinateur inconnu ». Ce fut à l'initiative de René Saulnier que le mystère autour de sa personne s'estompa à l'occasion d'un échange épistolaire avec le collectionneur lavallois Guy Ramard en 1942. Ce fut au

Droits d'auteur réservés.

cours d'une acquisition que Guy Ramard acheta deux catalogues qui selon ses mots portaient l'indication « *ces dessins sont desservis "aux fabriques de Dembourg (sic), Gangel et Didion, de Metz et Nancy, vers 1858 »*. Il détailla de ces images en mentionnant qu'elles étaient « *l'œuvre d'un dessinateur du nom de Haspner »*[156]. L'histoire intéressa Saulnier qui demanda des précisions que Ramard lui fournit dans un courrier dressant la liste des images de sa collection attribuées à Hussenot au moyen de la signature « J H ». Ce n'est que par le biais d'une image – *L'avarice* – où le dessinateur inconnu signa avec son nom intégral, laissant apercevoir ainsi derrière un Haspner en vérité un « Hussenot » :

> *« Je n'ai nulle part de signature utile analogue à celles qui figurent sur une photo « L'avarice » - qui m'est précieuse à ce titre – et qui est manifestement de la même main que mes 7 originaux. Vous le voyez, vos communications m'intéressent donc au plus haut point : elle m'apprend que mon Haspner s'appelle Hussenot. Je n'ai retrouvé nulle part de Haspner : j'en conclus que c'en est une lecture faussée du bouquiniste »*[157].

[156] M.I.E : Courrier de Guy Ramard à René Saulnier datée du 13 août 1842 (voir Annexe 5).
[157] MIE : Courrier de Guy Ramard à René Saulnier datée du 13 août 1842

Droits d'auteur réservés.

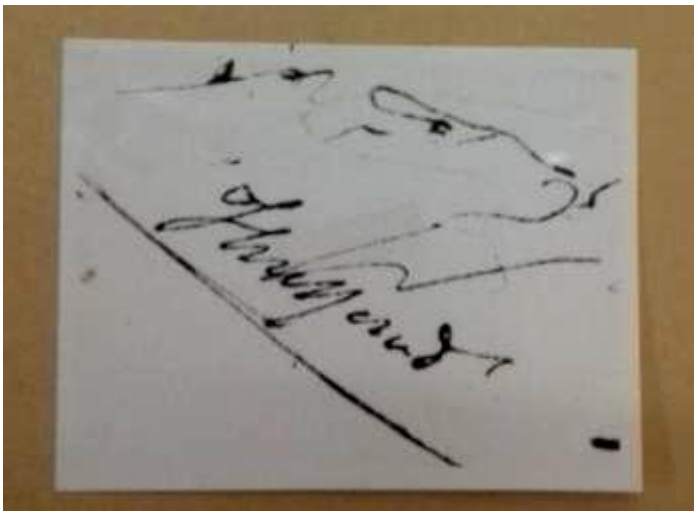

Illustration 26. – Dessin original de L'avarice signé Hussenot (Musée de l'Image, Épinal)

Illustration 27 - L'avarice, *lithographie de Gangel et P. Didion d'après un dessin de Joseph Hussenot (Musée de l'Image, Épinal)*

Droits d'auteur réservés.

Des informations complémentaires fournies par J.-J. Barbé entre autres et la consultation du Cabinet des Estampes permirent une identification complète de notre dessinateur. C'est en 1950, lors d'un entretien avec Jean-Julien Barbé qui préparait son ouvrage sur la lithographie messine que René Saulnier évoqua de nouveau l'influence de ce dessinateur et de son trait si particulier :

> « *Je suis heureux que vous ayez entrepris une histoire de l'Imagerie messine, après le livre de Perrout, pour Épinal, il fallait un ouvrage sur celle de votre Région. Parlerez-vous de Hussenot ? Car il est certain (je suis tout à fait de l'avis de Roger Clément) que J. Hussenot est l'auteur des images de chansons et de bien d'autres images de Gangel. J'ai pu en avoir la confirmation par les originaux que mon ami Ramard a acquis, et ceux que j'ai vus à la Bibliothèque Nationale. […] C'est le point culminant de l'Imagerie d'Épinal. Et Metz est à bien des points de vue supérieur à Épinal. Surtout du point de vue du coloris. C'est le plus souvent une tonalité éclatante, sans être jamais criarde*. »[158].

Pendant longtemps sa participation à la production lithographique messine fut méconnue, lui qui personnifiait pourtant ce « point culminant » de l'imagerie messine. Il fournit pour le compte de Gangel une série d'images de dévotion dans l'inspiration des cantiques spirituels, tout en privilégiant également pour une part les compositions profanes (chansons badines et populaires en tout genre). Ces images dessinées par ses soins furent ensuite gravées sur bois par Louis-Alexandre Roy. Gangel ayant fait l'acquisition en 1854 du fonds de bois religieux de Montbéliard, il faut croire qu'il ne souhaitait probablement pas bouleverser les habitudes visuelles de sa clientèle. Aussi les compositions nouvelles respectèrent-elles la composition traditionnelle tout en détonant avec subtilité par l'innovation du trait. Ses créations connurent très probablement un succès rapide puisque Gangel frères – puis Gangel seul – et Didion sollicitèrent à nouveau le talent de Hussenot. Les images émanant de leur atelier renoncèrent définitivement à l'usage du bois pour ne se concentrer que sur la lithographie. Selon une technique qui était originellement l'apanage des artistes, les images d'Hussenot produites par ce moyen reflétaient les canons esthétiques des chefs d'œuvres du siècle. Ce fut ainsi

[158] MIE : Courrier de René Saulnier à Jean-Julien Barbé daté du 19 avril 1850.

Droits d'auteur réservés.

sous Gangel et Didion que les images messines se conjuguèrent définitivement avec les images savantes à la mode parisienne, sollicitant dans ce but les soins d'artistes tels que Hussenot qui avait d'autant plus la double qualité d'avoir effectué sa formation à la capitale et d'être un artiste local. Le soin apporté aux couleurs grâce aux progrès techniques récents rapprocha la composition picturale de l'esthétisme saint-sulpicien alors en usage, avec ces tonalités éclatantes sans être criardes, comme le formulait très justement René Saulnier plus haut.

Illustration 28. – Intérieur de Nazareth*, image de Gangel d'après un dessin attribué à Hussenot gravé par Roy (Musée de l'Image, Épinal) et* Saint Stanislas de Koska *d'après un original de Hussenot édité par Gangel frères et Didion (collection privée)*

Ajoutons enfin que ces progrès techniques allaient de pair avec les évolutions économiques et notamment le développement d'une concurrence plus forte. Nous avions évoqué dans notre mémoire de M1 le contexte concurrentiel qui sévissait dans la ville de Metz au cours des premières années de l'atelier Dembour. Sachant positionner stratégiquement son imagerie, il réussit à jouer des institutions nébuleuses relatives à l'imagerie pour bénéficier du soutien des bourses et des édiles locaux. Il n'en était plus de même dans la seconde moitié du siècle où

Droits d'auteur réservés.

l'ordre et le contrôle institutionnel prédominaient dans le monde de la presse. Il est ainsi d'autant plus intéressant de constater l'émergence d'une nouvelle concurrence incarnée dans l'imagerie de Delhalt, Roy et Thomas.

Vers une concurrence plus forte

Les opportunités qu'offrait l'établissement d'une concurrence sérieuse à Metz étaient multiples, à commencer par l'entrée en jeu des anciennes dynasties d'imprimeurs qui décidèrent de se frotter au brevet de lithographe pour suivre les besoins qu'un nouveau marché leur imposait. Les Verronnais père et fils (1833-1881) répondaient à cette caractéristique. Ils composèrent en effet à plusieurs reprises des images mais qui paraissaient pour la plupart en intermittence. Ce fut initialement sous le règne de Louis-Philippe que le père François Verronnais (1833-1854), influencé par le nouveau commerce inauguré par Dembour, édita des feuilles de soldats lithographiées à la plume et coloriées. Il abandonna cette production coup sur coup pour ne se concentrer que sur la publication d'imprimés et tout particulièrement d'almanachs. Par la suite, ce fut au tour de son fils Jules Verronnais (1854-1881), bien plus conscient des possibilités qu'offrait le marché imagier, d'éditer pendant une année seulement une véritable imagerie populaire, dans le style des *enfantina* que publiaient au même moment Charles Gangel père. D'après le registre du dépôt légal, il édita entre le 23 avril 1858 et le 20 août 1859, 46 images, dont 23 feuilles militaires. Il fit appel au cours de cette année aux travaux de Léonce Scherer qui offrait également ses services aux différents ateliers de la ville. Les feuilles éditées de sa plume possédaient selon Duchartre et Saulnier « *plus de prétention artistique que la moyenne des pièces similaires […] ; toutes les images dont la plupart sont de L. Scherer, sont bien dessinées, vives, spirituelles ; le coloris est fin, mais un peu pâle* »[159].

Dans cette nomenclature, nous retrouvons parmi ces images de sa plume, « *La cinolonomanie* », « *Le Sire de Framboisy* », « *Le Saltimbanque* », un « *Juif-Errant* » ou encore un « *Malborough* » édités durant la même année, et cédés ensuite à Pellerin qui les réédita dans le courant des années 1860. Tout comme sa concurrente, Jules Verronnais bénéficiait d'un dépositaire à Paris auprès de la librairie Delporte aîné, numéro 21 de la rue Michel-le-Comte. La concurrence à Metz même étant trop active, il tenta un biais par la capitale mais le succès ne

[159] Duchartre et Saulnier, O*p. cit.,* p. 209-211.

Droits d'auteur réservés.

sembla pas être au rendez-vous malgré son abondante production en égard au peu de temps que dura cette exploitation, comme l'avaient noté Duchartre et Saulnier. Son essai s'acheva au bout d'une année au terme de laquelle il revendit un certain nombre de ses pierres à la firme spinalienne.

Dans cette nomenclature, il fallait qu'un concurrent sérieux s'éloignât pour qu'un nouveau prenne pied. En 1859, Jean-Jules Delhalt, Louis-Alexandre Roy et Charles Thomas formèrent en société, des ateliers pour l'exploitation de la typographie, de la lithographie et de l'imagerie au numéro 1 en Jurue, libellée : « Metz. Imprimerie et fabrique d'images de DELHALT, ROY et THOMAS, seul dépôt à Paris chez GODCHAUX et Cie, 66, rue des Tournelles. ». De cette entreprise, semblait dirigée par une poigne de fer par Charles Thomas qui, selon une démarche similaire à celle du Dembour des jeunes années, s'évertua à installer son affaire dans cette ville en usant de tous les moyens à sa disposition.

Dès 1857, il chercha en effet à obtenir un brevet d'imprimeur « *pour l'exploitation d'une imprimerie en feuilles et de livres de contes illustrés d'images pour enfants* » [160] mais celle-ci lui fut refusée car les autorités craignaient qu'elle n'engendrât une trop forte concurrence

> *« Monsieur le Préfet, dans votre rapport du 6 janvier relatif au sieur Thomas qui sollicite un brevet d'imprimeur en lettres à Metz, vous émettez un avis favorable motivé sur ce que le postulant se bornerait à imprimer des livres de contes illustrés pour les enfants.*
> *Vous n'ignorez pas, Monsieur le Préfet, que la délivrance d'un brevet d'imprimeur doit, avant tout, avoir pour objet de satisfaire non pas comme ici, à des intérêts privés, mais à des intérêts publics ayant* [161] *à souffrir soit de l'absence de concurrence, soit d'une concurrence trop restreinte. Telle n'est pas évidemment la situation de Metz qui possède sept imprimeries typographiques en activité, nombre plus que suffisant, pour une population d'environ 65,000 habitants ainsi que la reconnu elle-même la chambre de commerce de cette ville.*
> *D'un autre côté, aucune condition restrictive ne pouvant être attachée à la délivrance d'un brevet d'imprimeur, le Sieur Thomas, s'il ne trouvait*

[160] A.D.M. 1 T 81 Lettre au Ministère de l'Intérieur sur la demande d'imprimeur en lettres de Thomas, Metz le 11 janvier 1858.
[161] A.D.M. 1 T 81 Lettre du Bureau de l'imprimerie et de la Librairie au Préfet du département de la Moselle, Paris le 9 janvier 1858.

Droits d'auteur réservés.

pas dans l'exploitation de son imagerie des ressources suffisantes pour alimenter ses presses, les emploirait sans doute à toutes sortes d'impressions et, dès lors, causerait un préjudice à ses confrères qui ont leur brevet à titre onéreux. Ces diverses considérations vous sembleront sans doute de nature à justifier surabondamment à vos yeux le rejet de la demande du sieur Thomas ».

Face à ce refus, Thomas usa du soutien de son père, le général de Division Bézaire pour obtenir le brevet sollicité, sous motif que « *l'industrie de l'Imagerie manque de concurrence* »[162]. Cherchant à éloigner toutes les craintes d'une dérogation aux lois, Thomas affirma que la création de son imprimerie n'avait pour « *autre but que de le mette à même d'exercer une industrie nouvelle, qu'il tient à créer à l'effet de donner à l'art de l'Imagerie un développement utile et de lui faire faire quelques progrès dans l'intérêt des populations rurales* ». Concluant enfin que « *L'imagerie est le principal de l'Industrie, l'Imprimerie n'est que l'accessoire. Du principe que l'Imprimerie n'est pas une industrie créée dans un intérêt privé mais dans un intérêt public* »[163].

L'influence paternelle avait certainement produit son effet puisqu'elle conduisit le Préfet de la Moselle à affirmer que la création d'une nouvelle imagerie serait bénéfique à cette industrie à son sens « *trop peu développée en France* » et qui resterait, par défaut de concurrence, « *dans un* statu quo *qui ne fait certes pas honneur au pays* ». Voilà des propos qui paraissaient bien singuliers à un moment où l'imagerie de l'Est était à son apogée dans ses différents centres tels qu'Épinal, Nancy, Pont-à-Mousson et Wissembourg, sans compter la présence bien ancrée de l'imagerie messine depuis les années 1830. En dépit de ce contexte, qui ne pouvait probablement pas être ignoré des autorités locales, la lettre du Préfet se concluait par le ralliement de ce dernier aux décisions de l'État de ne vouloir appliquer un nouveau brevet d'imprimeur, tout en exprimant son regret de ne pouvoir voir l'industrie de l'imagerie bénéficier « *de ce principe pour obtenir, par l'impossibilité de la concurrence, une sorte de privilège préjudiciable à l'intérêt général* ». Le ministère de l'Intérieur ne fut pas dupe de ce discours et rétorqua dans le courant de ce mois qu'il maintenait son refus, ajoutant enfin que « *si*

[162] A.D.M. 1 T 81 Lettre du Bureau de l'imprimerie et de la Librairie au Préfet du département de la Moselle, Paris le 9 janvier 1858.

[163] A.D.M. 1 T 81 Lettre au Ministère de l'Intérieur sur la demande d'imprimeur en lettres de Thomas, Metz le 11 janvier 1858.

Droits d'auteur réservés.

l'industrie de l'Imagerie est aussi importante à Metz que vous le dites et que je suis disposé à le croire, rien, ne me semble, [n'empêche Thomas] *de s'entendre avec un Imprimeur de cette Ville, pour donner à cette industrie tous les développements désirables* » [164]. Mettant ce conseil à exécution, Thomas s'associa derechef en 1859 avec Jean-Jules Delhalt qui possédait les brevets de libraire et d'imprimeur en lettres.

Né le 9 décembre 1819 à Metz, Jean-Jules Delhalt, ancien typographe de l'atelier Dieu et Maline, avait formulé une demande le 11 juin 1858 pour obtenir un brevet d'imprimeur en lettre en remplacement de Moyse Alcan, brevet qu'il obtint le 25 juin 1858. Suite à son association pour l'exploitation d'un atelier de typographie et de lithographie, il formula successivement une demande pour un brevet de lithographe, brevet « *qui lui est nécessaire pour donner plus d'extension à son commerce d'imageries* » [165]. La création d'une nouvelle lithographie fut dans un premier temps mal perçue par l'administration municipale qui estimait que le nombre de lithographes exerçant au sein de la ville était amplement suffisant. La préfecture conseilla alors à Delhalt de solliciter de la part d'un imprimeur-lithographe la démission de son brevet en sa faveur. Un courrier du commissaire central en date du 27 septembre 1860 affirma que trois brevets – ceux de Victor Fiévée, Robert Dupuy et François Ernest Toussaint – étaient encore signalés comme actifs alors que leurs possesseurs avaient quitté la ville[166]. Souhaitant obtenir le transfert du brevet de Dupuy en sa faveur, Delhalt effectua des recherches pour trouver la nouvelle adresse de Dupuy mais sans résultat. Face à ce constat, le brevet lui fut finalement accordé après annulation de celui de Dupuy. Les associés Dehalt, Thomas et Roy dirigèrent ensemble leur atelier vers une imagerie commune à production exclusivement enfantine principalement sous l'influence de Thomas.

Louis-Alexandre Roy, qui avait longtemps travaillé auprès de Gangel, était originaire de Tavey en Haute-Saône. Il débuta probablement comme apprenti chez Pellerin avant de quitter Épinal pour Metz vers 1840. Engagé par Dembour, il se distingua par ses talents de graveur qu'il mit au service des productions de Jules Chaste (« *Ses* [Jules Chaste] *premiers dessins étaient reproduits sur bois et gravés par ses*

[164] A.D.M. 1 T 81.
[165] A.D.M. 1 T 81.
[166] Nous avions étudié dans le cadre de notre travail de première année les erreurs de recensement des différents imprimeurs en lettres et lithographes à Metz (voir Noémie Bodé, *L'imagerie messine : imprimeurs, lithographes et imagerie populaire à Metz, 1800-1870*, Master 1 Cultures de l'Ecrit et de l'Image, Villeurbanne, ENSSIB, 2017, pp.76 à 86.)

Droits d'auteur réservés.

camarades d'atelier, notamment par le graveur Roy »[167]) avant de graver les séries d'images de Hussenot pour le compte de Gangel. Muni du talent de ce dernier et des brevets de Delhalt, Thomas réussit à détourner les verroux administratifs tout en dotant son entreprise d'un atout artistique de taille. L'alliance de ces différents procédés stratégiques offrait à la ville une nouvelle imagerie commune visant « *un public plus populaire que celui de l'imagerie de la place Saint-Louis, avec presqu'uniquement des histoires pour enfants* » [168]. La production d'*enfantina* devenue depuis les années 1860 un marché de prédilection des recettes iconographique, Thomas comprit parfaitement l'injonction de la demande de ce nouveau public. En dépit de ce choix de prédilection, leur première image fut une « famille impériale » nous disent Duchartre et Saulnier, grand médaillon dans un cadre très Second Empire, dessiné par Léonce Scherer. Par la vitalité des traits et l'aménité de ses personnages, Léonce Scherer apparaissait certes comme un dessinateur de choix pour l'illustration de contes enfantins mais il ne se cantonna pas à ce seul registre. Il sut en effet porter ce même effet dans diverses thématiques que Delhalt, Roy et Thomas avaient embrassé pendant un temps. Duchartre et Saulnier évoquèrent à titre d'exemple, *Le massacre de Syrie*, image type de l'imagerie d'actualité de cette fabrique où grouillent les évènements et les foules pleines de vie. Le coloris est décrit « *comme vif et chaud, le jaune y jette comme un rayon de soleil, dans des bleus et rouges d'une note agréable* », malheureusement la reproduction dont nous disposons ne permet pas de juger cet effet.

[167] J.-J. Barbé, *L'Imagier de Metz*, *op. cit*.,p. 7.

[168] Marion Duvigneau, *Images de Metz : 1835-1892*, Saint-Julien-lès-Metz, Archives départementales de la Moselle, p.47

Droits d'auteur réservés.

Illustration 29– Massacre des chrétiens en Syrie, *éditée par Delhalt, Roy et Thomas. Dépôt le 9 septembre 1860 (Archives départementales de la Moselle : 1 T 100)*

Tout ceci pouvait créer de sérieux torts aux ateliers de Gangel et Didion mais, malgré ce tour de force, Delhalt ne resta néanmoins qu'un an avant de rejoindre cet atelier où il devint prote. Il céda à son départ ses brevets à Thomas qui obtint la mainmise de la firme désormais appelée « Thomas et Roy ». Immédiatement après le départ de Delhalt, ces firmes tentèrent en 1862 une innovation et en se différenciant singulièrement de leur concurrente en se lançant dans la « chromotypographie », obtenue par un procédé typographique nouveau qui devait être une sorte de clichage donnant « *des couleurs chatoyantes et assez originales à des productions au dessin plutôt laid* »[169], s'il faut en croire Marion Duvigneau. Cet avis était loin de faire l'unanimité, tout particulièrement par nos historiens de l'imagerie populaire qui voyaient en ce procédé caractérisé « *par une*

[169] Marion Duvigneu, *Op. cit.*, p. 47.

Droits d'auteur réservés.

gravure plus ferme que dans la simple lithographie, mais le coloris appliqué mécaniquement n'est pas heureux, et l'ensemble n'a pas le franc caractère de l'imagerie coloriée au patron »[170]. Cet essai ne perdura que quelques années mais il avait su produire des résultats très prometteurs, annonciateurs de la présentation « bande dessinée » du XX^{e} siècle. Jacques-Marin Garnier, contemporain des faits, évoqua le succès de cette imagerie récente à laquelle il témoignait une vive sympathie quant à sa politique commerciale : « *Le but recherché par le fabricant a été de mettre entre les mains de l'enfance des sujets bien choisis, et dont le coloris ne laissât rien à désirer. Jusqu'alors ce procédé d'impression n'avait pu être entrepris sur une grande échelle, les frais étant énormes et le prix de revient trop élevé pour répandre ces publications. À force de persévérances et de perfectionnements, cet habile imprimeur est arrivé à livrer ses images chromo-artistiques, comme il les appelle, au même prix, que les produits moins élégants des autres maisons d'imagerie* »[171].

Privilégiant le coût à un moindre prix, Thomas emprunta une voie similaire à celle des industriels de son temps dont la production enfantine avoisinait celle des Gangel et Didion (68 % pour Gangel et Didion, 74 % sous Delhalt, Roy et Thomas, pour 82 % chez Thomas) [172]. Le soin qu'il apporta à cette production détonnait de plus des ateliers de Gangel et Didion, plus soucieux au même moment de l'esthétisme de leurs images pieuses ou d'actualités susceptibles de connaître une plus longue longévité que l'imagerie enfantine qui paraissait bien plus éphémère. Une fois encore, sur cette question, nous formulons des hypothèses que des recherches postérieures devraient permettre de confirmer – ou d'infirmer. Conscient que restreindre un marché prometteur – celui de l'enfance – plutôt que développer des thématiques plurielles pour tout public qui n'auraient comme conséquence que de le noyer dans la masse des firmes imagières implantées dans la France de l'Est, Thomas opta pour une stratégie sûre à l'échelle locale. L'exemple de Verronnais témoignait de l'existence de cette concurrence féroce ; il souhaitait ne commettre la même erreur.

[170] « Dictionnaire des imagiers », *Vieux Papier*, *Op. cit.*
[171] Jacques-Marin Garnier, *Imagerie populaire*, *Op. cit.*, pp. 187-188.
[172] Ces chiffres sont établis par l'addition du pourcentage des catégories « planches de soldats », « *enfantina* » et « Récit littéraire » de ces différentes firmes à partir des statistiques établies des collections des Archives départementales de la Moselle et du Musée de l'Image d'Épinal. Elles ne suivent pas une logique chronologique faute de crédibilité des sources archivistiques. Le tableau est disponible en annexe (Annexe 5).

Droits d'auteur réservés.

Illustration 30– Histoire du bon polichinel, *image en « Imagerie Chromo-Artistique » éditée par Thomas et Roy (Musée de l'Image, Épinal)*

Ce fut enfin au tour de Louis-Alexandre Roy de quitter Thomas pour regagner ensuite Épinal en 1865 où il mourut la même année.

Droits d'auteur réservés.

Illustration 31. – Histoire de Cendrillon *éditée par Charles Thomas (Musée de l'Image, Épinal)*

Thomas devenait désormais le seul dépositaire de cette société jusqu'à ce qu'un incendie ne dévaste son imprimerie le 25 mai 1872. L'imagerie ayant été entièrement détruite, aucune image antérieure à cette date n'a été conservée. En 1876, l'imprimerie devint la propriété d'un dénommé Boutillot qui continua l'impression jusqu'en 1887, une année après la mort de Thomas à Metz. La conjoncture de ces évènements, sans oublier les conséquences découlant de l'annexion de la Moselle en 1870, ne permettent pas d'estimer de façon fiable l'importance et la qualité cette imagerie commune dont la production non

Droits d'auteur réservés.

négligeable reste encore très mal connue. Il va sans dire qu'une étude sur cette spécificité de l'imagerie messine s'impose pour mieux appréhender l'émergence de la concurrence au cours du Second Empire dans le champ de l'imagerie industrielle. L'histoire commune associant ces deux imageries messines par la figure de Jean-Jules Delhalt peut aussi également se lire comme un cas pertinent que le hasard de l'annexion transforma en dernier successeur de la dynastie Tavernier-Dembour-Gangel jusqu'à son déplacement à Nancy.

Associé à une firme concurrente à laquelle il apporta les éléments nécessaires pour son établissement, Delhalt fit pourtant le choix de se défaire d'une association aux perspectives prometteuses aux termes d'une seule année pour se tourner vers un commerce vieux de son succès. Cette transaction sembla avantageuse puisqu'il racheta la maison à la mort de Paulin Didion en 1879, à un prix moindre, le huitième à peu près de sa valeur d'autrefois[173], mais en revanche dans un contexte qui ne favorisait pas les affaires de l'imagerie. Delhalt exploita les anciennes images de Didion en ciblant au plus près la clientèle et en jouant sur sa filiation avec les anciennes raisons sociales de son atelier désormais intitulé « Imagerie de P. DIDION, à Metz DELHALT Successeur ». En effet, Delhalt imprimait uniquement pour un public enfantin, multipliant les animations, pantins, décors de théâtre et autres histoires dont les images de Didion, à la mort de son associé, empruntèrent la voie en faveur de ce public dominant.

Delhalt mourut en 1882 et son fils Alfred le remplaça pendant une décennie, époque où il transporta ses ateliers à Nancy, laissant l'atelier de typographie à Metz. À sa mort en 1901, ses fils Jules et Maurice Delhalt continuèrent jusqu'en 1919 sous la raison sociale « Imagerie de Nancy » – qui apparut ainsi comme le pendant de l'Imagerie d'Épinal – où ils vendront plus tard leur fond aux « Arts graphiques de Nancy-Jarville », qui prétend être de nos jours le lieu de conservation des planches lithographiques et les bois des imagiers messins. Cependant, au regard de cette généalogie complexe, il semble difficile de croire que les archives de l'entreprise aient pu survivre jusqu'à aujourd'hui, les différents successeurs ayant privilégié la conservation des fonds iconographiques, source de rente, plutôt que la documentation administrative. Or, là réside en vérité le problème puisque ces documents seraient précisément les plus à même de nous

[173] J.-J. Barbé, *L'Imagier de Metz, Op.cit.,* p. 37.

Droits d'auteur réservés.

fournir des renseignements pour cerner l'influence et l'histoire de ce centre imagier.

Sur ce point et concernant les différents centres imagiers, nous disposons de quelques exemples prometteurs. Ainsi, les archives de l'entreprise de Wentzel ont pu faire l'objet d'un sauvetage et Pellerin, grâce à sa pérennité, prit le soin de déposer les archives privées de l'entreprise aux Archives départementales des Vosges. Ici, nous supposons que les nombreuses successions et l'absence de documents à leur sujet peuvent avoir ainsi contribué à la méconnaissance de ce fond. Méconnaissance en effet, car de nombreux pans de l'imagerie messine nous sont encore inconnus : si l'imagerie de Dembour, puis Dembour et Gangel, a donné lieu à plusieurs recherches et expositions centrées sur la concurrence directe avec Épinal, que dire alors pour Gangel et Didion ou Didion ? En effet, l'attrait d'une imagerie « Second Empire » contribue, aujourd'hui encore, au dénigrement des historiens de l'imagerie populaire ou des collectionneurs qui ne voient dans ces productions qu'une imagerie criarde n'ayant de populaire que les seules thématiques. Pour citer encore une fois Duchartre et Saulnier, leur avis sur cette question est catégorique : « *Metz a donc produit beaucoup d'imagiers, mais en dehors de la « suite des 9 preux » il n'y a que des fabriques d'images d'Épinal, dernière forme de l'imagerie populaire. C'est celle qui nous intéresse le moins, parce qu'elle manque trop souvent de ce caractère de sincérité, du sens des coloris, de la franchise de composition qui donne tant de charme aux productions de nos vieux imagiers. Mais nous ne pouvons pas l'ignorer car elle marque l'aboutissement de la courbe qui part de l'aube de la gravure sur bois, pour arriver à nos jours à cette dernière expression, avant sa disparition complète* »[174].

Il nous semble néanmoins qu'il est impossible d'ignorer Metz quand on traite de l'imagerie populaire, même si elle ne peut pas entièrement prétendre à ce qualificatif en raison de son industrialisation qui n'est pourtant que la conséquence de progrès d'une histoire dans laquelle elle s'inscrit. Évoquant la singularité des images de Joseph Hussenot, Saulnier écrivit à Jean-Julien Barbé dans la lettre cité plus haut :

[174] Duchartre et Saulnier, *Imagerie populaire, Op. cit.,* p. 211-212.

Droits d'auteur réservés.

« *Ces images ont un charme très spécial, par la pureté du dessin et son caractère un peu populaire. Je dis un peu, parce que ce ne sont pas tout de même des images vraiment populaires, mais ce sont de charmantes images enfantines* ».

Nous touchons du doigt une divergence propre à l'imagerie de « Second Empire » à savoir la non prise en considération de sa nature « populaire » pourtant inscrite dans une filiation commune. Pour les séries d'images pieuses dessinées par Hussenot et gravées par Louis-Alexandre Roy, *L'imagerie populaire* de Duchartre et Saulnier reste intransigeante quant à leur caractère « *type de l'imagerie du Second Empire, qui n'est plus du tout populaire de facture, pas plus que l'inspiration, la disposition seule n'a pas changé.* ». Mais, nous devons lire dans cette dichotomie de l'imagerie « populaire » face à l'imagerie « industrielle », une querelle des Anciens et des Modernes directement héritée de la première génération des protagonistes de cette Histoire. Parlant de la dernière imagerie en marche, Jacques-Marin Garnier mentionna le talent de Thomas et ses aspirations à développer sa nouvelle fabrique, lui qui n'avait aucun ancien fonds à utiliser comme ce fut le cas chez Dembour et pour qui « *tout était à créer, et il s'est acquitté de sa tâche avec un entier succès* ». Il poursuit :

> « *Plusieurs de ses images communes que j'ai eues à ma disposition n'ont pu que me démontrer combien, dans ses mains, ont été améliorées ces productions populaires dont la principale condition de vente est le bon marché. Un excellent dessin, interprété par des graveurs intelligents, et un coloris bien entendu, d'un bon goût, sont les qualités qui les distinguent. Mais ici je ferai remarquer avec M. Champfleury (et c'est un reproche qui ne s'adresse pas qu'à M. Thomas), que les imagiers modernes ont enlevé à notre centenaire* Juif-Errant *son cachet légendaire. L'ancien type des fabriques du temps passé est bien supérieur à la forme actuelle : il ne s'agissait, en l'améliorant, que de lui conserver une physionomie connue maintenant de plusieurs générations* ».

Au-delà de la confrontation estampe artistique/populaire, étudiée dans un premier temps, que de celle de l'image populaire/industrielle dont nous venons de

Droits d'auteur réservés.

souligner l'évolution et les problématiques, force est de constater qu'entreprendre une étude de ce milieu hétérogène et de sa production pose ainsi au préalable des difficultés d'ordre méthodologique. Tout ceci contribue pour l'heure à la complexité d'une identification précise de l'image populaire, que ce soit pour ses auteurs (artiste/dessinateur, graveur, si ce n'est l'œuvre dont elle s'inspire) ou de son parcours au sein de l'atelier comme au-dehors. Un souci méthodologique que nous tacherons d'élucider dans un dernier temps.

Droits d'auteur réservés.

STATUT DE L'IMAGE, DE L'IMAGIER-ARTISTE A L'IMAGIER INDUSTRIEL ?

Dans sa très connue *Histoire de l'Imagerie populaire*, Champfleury témoignait déjà d'une mélancolie des images du siècle dernier que la tournure du XIX^{e} siècle tendait à faire disparaitre :

> « *Avant que l'imagerie ne disparaisse tout à fait, il faut l'étudier dans ses racines, dans sa floraison du passé, dans son essence et son développement. Déjà les estampes du siècle dernier forment une classe se rattachant à une archéologie nouvelle qui exige de longues recherches. On trouve des monuments assyriens, on ne trouve pas l'image populaire, détruite par les enfants, détruite par le soleil, l'humidité, détruite avec les murs de la maison qu'on abat, et, qui pis est, détruite trop souvent par ceux qui ont mission de conserver, les collectionneurs, c'est-à-dire les conservateurs par excellence* » [175].

Il est nécessaire dans le cadre d'une historiographie iconographique de garder à l'esprit que toute source dont nous disposons est le produit d'une société et d'une histoire. Il s'agit en effet d'une enquête exigeante qui nécessite, explicite Annie Duprat, des processus explicatifs différents suivant la nature des sources et les moments de l'histoire considérée et analyser une image commence systématiquement par une observation de l'objet matériel placé sous nos yeux, à commencer par l'aspect technique de sa facture[176]. Comme il est souvent difficile de dater les gravures, l'historien doit montrer beaucoup de circonspection, avouer ses incertitudes quant au manque d'informations et se borner alors à ne formuler que des hypothèses. De toutes ces méthodes et approches, il faut malheureusement en convenir, à l'exception de travaux variés sur divers aspects de la question, qu'il n'y a pas d'étude théorique sur l'imagerie.

Jusqu'à présent, nous informe Dominique Lerch, l'historien avait trois recours possibles pour rendre compte d'une imagerie, de son histoire et de son importance. Une piste était le retracement de l'histoire de la firme elle-même avec

[175] Champfleury, *Histoire de l'Imagerie populaire*, Ressouvenances, 2004, réédition de 1869 p.1-2.
[176] Annie Duprat, *Images et Histoire.Outils et méthodes d'analyse des documents iconographiques*, Paris, Belin, 2007, p.35.

Droits d'auteur réservés.

quelques illustrations à l'appui. Il s'agissait ainsi de situer un imagier dans un contexte précis, local ou régional, à une période fixe dont les images illustrent les propos, travail que nous avions déjà entamé lors de nos recherches de première année.

Plus simple peut-être, une illustration thématique, à connotations idéologiques : religion, politique ou, plus simple encore, les « classiques » de l'imagerie traditionnelle qui sont à privilégier. Mais par ce moyen, seul le discours de l'image et sa composition sont privilégiés et l'aspect économique tel que la diffusion se trouve écartés. Enfin, il reste le classement thématique que nous avons tenté de mettre en application. Dominique Lerch avait déjà salué cette tentative entreprise par Elke Hilscher qui restait la plus intéressante à appréhender : « *une imagerie correspond à trois stratégies différentes. L'imagerie religieuse, la pédagogique (éducation formelle, socialisation, morale) et l'actualité politique, militaire, dramatique, avec une quatrième stratégie plus ou moins détachée de l'actualité, la popularisation des gouvernants («* Popularisierung der Herrschenden *»), et la propagande* ».

Aucune de ces approches ne doit être écartée et chacune est nécessaire mais elles illustrent d'emblée la difficulté d'une approche quantitative de l'imagerie populaire. Travailler sur l'imagerie populaire implique également l'idée qu'il faut nécessairement travailler sur un domaine d'étude dépassant largement le simple cadre artistique et se confronter à la prise en compte des données sociologiques, historiques, religieuses et politiques. Ces données ne définissent en rien l'insertion de l'imagerie dans l'histoire de l'art, affirme Christophe Beauducel, mais elles la placent en revanche de plain-pied dans le domaine des arts populaires[177]. Ce faisant et en nous fondant de nouveau sur la méthode adoptée par Annie Duprat, l'image doit être étudiée selon trois aspects pour mieux déterminer une analyse proprement historienne, à entendre l'image en tant que source, support et indice.

Déjà évoquée en amont, l'image populaire en tant que source est bien souvent reléguée aux recherches historiques auxiliaires, y compris en Histoire de l'art où elle se situe généralement au rang de pastiche des grandes œuvres, voire même de copie naïve de l'art savant dont seul le support populaire exprime cette différenciation. Se pose dans ce même registre la question des « artistes/graveurs-itinérants ». L'exemple de Metz a plus souvent mis l'accent sur les rachats

[177] Christophe Beauducel, *L'imagerie populaire en Bretagne aux XVIII^e^ et au XIX^e^* siècle, Rennes, Presses Universitaires de Rennes, 2009, pp. 14-15.

Droits d'auteur réservés.

d'anciens fonds dont paraît dépendre son succès primitif, mais les déplacements des imagiers entre Épinal et Metz, plus généralement entre les différents centres en vogue, ne peuvent être ignorés. Il est courant d'observer le parcours des imagiers entre les différents centres selon les perspectives de travail quand ils emmenent avec eux leurs modèles et croquis. Aussi, n'est-il pas étonnant de constater les ressemblances suspectes entre ces productions lorsqu'on garde à l'esprit ces déplacements successifs d'une firme à une autre. Au-delà de cette concurrence régionale, la contrefaçon et les premières formes de ce que l'on nommerait aujourd'hui « l'espionnage industriel » ne sont pas non plus à négliger. L'image-indice, déjà évoquée auparavant comme témoin de son époque, peut ainsi se placer dans un système dont découlent les difficultés de la méthode de traitement.

L'IMAGE POPULAIRE, UNE DEFINITION D'UNE METHODE

Connaître pour estimer, un support à définir

Illustration 32. – L'imprimeur lithographe et l'imprimeur en taille-douce, *Série des « Arts et Métiers », librairie L. Hachette, lithographiée par P. Bineteau (Musée de la Cour d'Or, Metz)*

Droits d'auteur réservés.

Les imprimeries et imageries françaises du XIX[e] siècle présentent un visage hétérogène tout au long du siècle, alors que les ateliers traditionnels disparaissent par souci d'adaptation technique et commerciale, d'autres – et le cas de l'Est en est un exemple – se muent en usine de papier et d'images. Si la mutation technique par la systématisation de la lithographie – par la disposition de « carrières considérables de pierres propres à la lithographie » rappelons-nous – est perceptible, le support en est également un autre. En effet, à défaut de registres d'archives ou dépôt légaux pour dater nos sources iconographiques et établir une chronologie de sa diffusion ou production, l'analyse du support et de sa fabrication permet d'obtenir ce résultat avec une fourchette de date néanmoins plus ou moins précise. Duchartre et Saulnier se donnèrent d'ailleurs comme objectif initial à leur projet commun de permettre aux amateurs d'identifier et de dater les vieilles images de leur collection faute d'archives par identification du support en premier lieu. « *C'est facile,* lancent-ils même*, pour les fabriques dont les propriétaires ont fréquemment changé* ! » ; nos recherches ne semblent pas aller dans ce sens et tout porte à croire que le papier comme support commun à l'imagerie a besoin de ses lettres de noblesses.

Perpétuant la tradition des imagiers du XVIII[e] siècle, les premières réimpressions des fonds Lacour sous Dembour sont imprimées sur du papier vergé, fabrication artisanale à la main ou, autrement dit, « fabrication à la cuve ». Papier à base de chiffon de lin, de chanvre ou de coton, il fut d'usage jusqu'aux environs de 1837 quand il fut supplanté par les progrès de l'industrie papetière – fait qui correspond également pour le cas messin à l'industrialisation progressive de l'imagerie Dembour et Gangel. Voilà une date certaine d'après nos spécialistes de l'imagerie populaire, « *un critérium général, pour toutes les images, d'où qu'elles viennent, c'est que le papier vergé, à la forme (non rogné, et dont les vergures se voyent en transparences) disparaît en 1837 pour faire place au papier mécanique, coupé régulièrement et non vergé* »[178]. À titre d'indice, les filigranes, sources de renseignement habituelles en matière d'imprimerie et d'imagerie, sont très rares dans l'imagerie populaire messine mais présentes sur les premières images de Dembour, à dater donc du début de l'entreprise (1833) à la fin du papier vergé (1837). Peu après ses débuts comme éditeur de Dembour, le papier mécanique fit son apparition, vers 1837, et allait remplacer dans l'imagerie le vieux papier vergé,

[178] Duchartre et Saulnier, *Histoire de l'imagerie populaire, Op. cit.*, pp. 193-194.

Droits d'auteur réservés.

point de mire, encore aujourd'hui, des collectionneurs d'imagerie. Cette touche commerciale apportait très certainement une valeur supplémentaire à l'édition de ses incunables très rares du début.

Illustration 33. – Filigrane « Dembour de Metz » présent sur les premières images de Dembour

La première étape de cette fabrication passait par le ramassage de chiffons, une affaire à l'affut de marchands spécialisés dans cette activité qui patrouillaient les villes ou les campagnes, à la recherche de vieilles guenilles dont ils pouvaient débarrasser les maisonnées. Michel Vernus note à ce titre qu'il ne s'agit pas d'un hasard si les centres papetiers s'installèrent dans des régions où précisément la toile était fabriquée, à savoir les Vosges ou encore la Champagne ou le Dauphiné[179]. La demande en papier constante se perpétua jusqu'au milieu du XIX[e] siècle auprès des colporteurs mosellans pour lesquels les images populaires servaient de monnaies d'échange pour les plus jeunes, et souvent au détriment des parents, comme en témoigne les sources d'archives en Moselle :

> *« J'ai l'honneur de vous signaler un véritable abus, qui est récemment parvenu à ma connaissance. Des individus, qu'on ne m'a pas fait découvrir, colportent dans la campagne, du côté notamment de la plaine de Thionville et vers l'arrondissement de Briey, des images avec texte ou chansons, du genre de celles ci-jointes, & les distribuent surtout à la jeunesse, en échange parfois de vieux chiffons, de vieux souliers ou de vieux objets quelconques, qui sont même souvent dérobés par des enfants à leurs parens. Il en résulte d'abord une véritable tromperie au préjudice des familles, qui sont ainsi dépouillées de*

[179] Michel Vernus, *La fabuleuse histoire du papier,* Yens sur Morges, Editions Cabédita, 2004, p.35.

Droits d'auteur réservés.

certains débris, pouvant avoir encore une valeur très minime, il est vrai, & ne reçoivent en compensation qu'une mauvaise image dont la valeur est véritablement nulle. Ensuite un mal plus fâcheux est produit par la diffusion de pareils ouvrages ; c'est la démoralisation, non pas de l'enfant proprement dite, mais des jeunes gens, aux quels ils parviennent indirectement, & dont ils dépravent l'imagination. Dans les faits de ce genre & à raison du défaut de renseignement sur les auteurs de ces colportages, il n'y a aucune poursuite judiciaire à exercer quant à présent ; mais j'ai pensé qu'il pouvait vous paraitre utile que votre attention fut appelée à cet égard, afin d'exercer une surveillance plus rigoureuse sur les colporteurs d'images & d'écrits sur le catalogue des ouvrages qu'ils sont autorisés à vendre, & même sur la profession qu'ils exercent indépendamment de celle du colportage ; puisqu'il semble que l'abus, dont j'ai l'honneur de vous entretenir, est surtout commis par des individus exerçant le métier de marchands d'os & de vieux chiffons ou vieux souliers, objets destinés aux papeteries & aux fabriques de colle forte & de noir animal »[180].

Le verdict « d'images immorales » semblait toutefois exagéré et usité seulement pour unique but d'amplifier la nature de ces abus dans la mesure où la saisie de ces biens avait démontré qu'aucune image n'était de nature obscène[181]. Visant en priorité un marché enfantin, imagerie et colportage marchaient sur une voie commune, et il n'est pas anodin de croiser les sources archivistiques et les témoignages de cette tradition. Croisant ces deux supports, l'historien et archiviste Jean-Julien Barbé évoquait en conclusion à son *Imagier de Metz* le souvenir de ces marchands d'images à la sortie de l'école. Corroborant avec les faits évoqués plus haut, la remémoration nostalgique de ces souvenirs de jeunesse offre cependant une teinte moins conventionnelle et plus humaine des effets de l'imagerie populaire sur le peuple :

« *[Le colporteur] était un pauvre hère, mal vêtu, mal peigné, qui arrivait un peu avant la sortie de onze heures. Il déroulait son paquet*

[180] A.D.M. 1 T 110 Tribunal de Metz. Parquet du procureur de la République. Metz, le 3 avril 1851.
[181] A.D.M. 1 T 110 Département de la Moselle. Sous-préfecture de Briey. Cabinet du sous-préfet. Briey, le 23 avril 1851.

Droits d'auteur réservés.

d'images, enveloppé d'un papier jaune. Après avoir choisi sur le sol, une place propre, il étalait ses feuilles les unes à côté des autres et les fixaient avec de petits cailloux placés aux angles. L'arrangement était assez fantaisiste, il mariait Cadet Roussel avec la Belle au bois dormant, le roi Dagobert avec Geneviève de Brabant ; il jetait alors un regard sur la disposition prise pour mieux nous tenter, et attendait… […] Chacun rentrait à la maison, les plus riches sûrs d'obtenir un sou ou même deux de papa, les moins favorisés sachant le marchand peu exigeant puisqu'il accepte des os, des chiffons et même des peaux de lapins. On lui présentait tout cela pêle-mêle dans le tablier, il en faisait le plus tard. On s'adressait d'abord à maman ; elle a bien au fond d'une armoire des chiffons, mais avant de disposer de la prise il faut la montrer, car elle n'ignore pas que son fils n'hésite pas à donner une pièce encore utilisable. Mais j'avais pris mes précautions ; dans un coin de la cuverie étaient rangés des os, des chiffons et une peau de lapin. C'était le moment de recourir à cette cachette. En échange, je fus heureux de rapporter la feuille de soldats convoitée et une autre de jeux divers » [182].

Pour revenir sur le papier utilisé par Dembour, il n'existe pas, à notre connaissance, de contrats conservés entre un papetier et un imagier. Il est pourtant très vraisemblable que l'imagier se fournissait auprès des papetiers spécialisés, et qu'il ait aussi, par mimétisme avec Épinal, usé des mêmes fournisseurs. La proximité avec les Vosges, terroir prédisposé à la production papetière, est en effet un élément supplémentaire à prendre en compte. Révélée par l'étude de Jean-Marie Janot – *Les moulins à papier de la région vosgienne* – l'évolution industrielle des papeteries vosgiennes apparaît comme un aspect négligé de l'étude de l'imagerie populaire qui ne se concentrait que sur les points techniques au détriment de l'évolution des moyens de reproduction à la différence des supports, touchés pourtant à force égale par cette révolution. Malheureusement pour notre étude, les recherches fournies par Jean-Marie Janot prennent pour limites finales la première moitié du XIX^{e} siècle, ère nouvelle où le machinisme triomphait partout pour reléguer les moulins au passé. Il concluait ainsi que « *la papeterie vosgienne*

[182] J.-J. Barbé, *Imagier de Metz, Op. cit.,* pp. 103-107.

Droits d'auteur réservés.

s'était adaptée, naturellement, aux exigences de l'heure [et] *s'engageait dans une voie nouvelle* »[183] qu'il invitait ses successeurs à poursuivre.

Liée à une histoire économique commune, la prépondérance imagière des villes de l'Est tout au long du siècle nécessiterait une comparaison avec les travaux de Jean-Marie Janot sous la perspective du cas mosellan aux débuts de la révolution industrielle. Sensible à ce qui est « utile » à l'industrie, les extraits des *Mémoires* de l'Académie nationale de Metz évoquaient, dès 1829, un intérêt pour l'évolution de la production papetière et notaient par ailleurs les difficultés rencontrées dans l'opération de l'encollage, à propos d'une technique nouvelle dite « l'encollage à la cuve »[184] que les fabricants d'Arches – fournisseurs de Pellerin[185] – perfectionnèrent. L'influence des décisions des séances officielles de l'Académie ayant déjà été évoquée lors de notre première partie, il nous est à nouveau possible de supposer que les débats sur les progrès techniques du papier ainsi que la production d'Arche aient été un élément décisif dans la stratégie de vente de notre imagier messin.

Toutefois, et au fur et à mesure de l'évolution de l'imprimerie et du développement de l'imprimé, ce type de production de papier se heurta à un problème de plus en plus flagrant telle que l'insuffisance de la matière première. Le chiffon ne suffisant plus à alimenter les papeteries, particulièrement à partir du XIX^{e} siècle, des recherches d'un nouveau type de matériau pour le remplacer sont menées. La solution apparut vers les années 1835-1840, avec l'utilisation des fibres de bois pour l'élaboration d'un papier dit « cellulosique ». Le traitement chimique permettait de fabriquer une pâte à papier de bonne qualité mais conjointement d'augmenter considérablement sa solidité et sa vitesse de production. Immanquablement, les imagiers, comme les autres corps de métier, l'adoptèrent également au cours de cette même période. Par la suite, la production

[183] Jean-Marie Janot, *Les moulins à papier de la région vosgienne*, Nancy, Impr. Berger-Levrault, 1952, p. 26.

[184] M.A.M. 1829, 11^{e} année, 1829-1830 : « *La fabrication du papier laissait à désirer un grand perfectionnement. On sait que, quand le papier a été fabriqué et séché, on le colle en le plongeant dans une dissolution de gélatine ; mais cette opération délicate, souvent contrariée par le vent, le froid, le chaud, expose le papier à se rider pour peu que la température soit trop élevée, ou à se putréfier, si la dessiccation n'a pas été faite assez promptement ; d'ailleurs, il ne prend pas toujours bien également la colle, ce qui nécessite sa refonte. Il n'était donc d'une haute importance de trouver un moyen de coller la pâte dans la cuve même où elle a été délayée…Beaucoup d'essais avaient déjà été faits à cet égard sans aucun succès. On a cependant réussi en France mais dans une seule fabrique… Le procédé suivant pour coller à la cuve, procédé qui a été exécuté avec succès à la papeterie d'Arches près d'Epinal, par les soins de M. Couard. Sur 100 parties de pâte sèche convenablement délayée dans l'eau, on ajoute une dissolution bouillante et bien homogène de 8 parties de farine, ainsi qu'une partie de savon blanc, aussi préalablement dissous dns l'eau chaude : d'autre part, on fait chauffer une demi-partie de galipot pour dissoudre entièrement cette résine, et après avoir mélangé le tout, il ne s'agira plus que d'y verser une dissolution d'une partie d'alun… »*

[185] René Perrout, *Les images d'Épinal*, Coeuvres, Ressouvenances, 2010, p. 26 : « On dit que l'économe Jean-Charles [Pellerin] achetait le papier aux fabricants voisins, d'Arches, de Docelles, d'Uzéfaing, quand leurs affaires chômaient. Ceux-ci lui amenaient leurs stocks aux meilleures conditions de prix sur des voitures paysannes, les longs chariots rustiques. »

Droits d'auteur réservés.

de Dembour ne devait connaître que le papier mécanique ce qui, selon Adolphe Aynaud, victime d'un progrès à rebours, serait à l'origine de la négligence de cette imagerie par les amateurs, « peut-être bien à tort… » avait-il conclu[186].

Sur ses caractéristiques, Duchartre et Saulnier affirment qu'il est de nature épais et très résistant, ayant du corps, d'un blanc écru. La description s'accorde au récit que formule Henri About, pour le citer une fois encore : « *Tandis que ces modestes images sont sur papier mince et d'une enluminure criarde et primitive, réduite à peu de couleurs, le* Robinson suisse *qu'on lui donne vient de l'imagerie Dembour et Gangel, de Metz : exécution et impression soignées, sur papier très blanc, épais et glacé* »[187].

Vers 1850, le papier s'amincit progressivement et devient d'un blanc plus bleuté. Pour autant, l'imagerie n'a pas fait une bonne opération et ce type de papier jaunit rapidement suite à la présence de lignine. Ducharte et Saulnier datent cette évolution aux environs de 1878 ; le papier s'épaissit pour les grandes images doubles type in-folio, tout en conservant paradoxalement un aspect cassant. Le dernier quart du XIX^{e} siècle offre un papier imprimé sur du papier de bois mince qui s'effrite facilement, et à ce propos Duchartre et Saulnier sont persuadés qu'il n'en restera peu dans vingt ans. En ce qui concernait la qualité des images messines, leur progrès était incontestable tant par leur production à vaste échelle qu'au soin apporté à leurs différents supports. Lorsque Chaste revint à Metz pour travailler dans ses ateliers de jeunesse désormais dirigés par Gangel seul, l'imagerie avait pris une extension considérable. Aussi Duchartre et Saulnier notèrent-ils que « *ses produits étaient alors supérieurs à ceux d'Épinal tant par la qualité du papier, que par les soins apportés à l'impression et au coloris, cette supériorité est encore constatée par les collectionneurs modernes* ».

L'identification par le coloris est en effet une source d'indication supplémentaire. Dans les images anciennes jusqu'en 1820 environ, il est décrit par les collectionneurs comme doux si ce n'est un peu éteint. Au-delà de cette date, les premiers tirages sur papier vergé adoptèrent un coloris chaud, ferme et soutenu. Les seconds tirages sur papier mécanique reprirent ce même aspect vigoureux qui donne aux vieilles images populaires ce caractère particulier. Ce style était caractéristique à ce que l'on nommerait l'art populaire bien que le terme soit sujet à certaines controverses. David M. Hopkin identifie ces traits primitifs de « brut »

[186] Adolphe Aynaud, « L'imagier inconnu de Metz », *Bulletin du Vieux Papier*, Paris, 1954, p. 2.
[187] Henri About, *Au pied du grand fou*, Uzès, La Capitelle, 1954, 237 p.

Droits d'auteur réservés.

bien que les collectionneurs préfèrent le terme « gothique » car les épais traits noirs et l'absence d'ombres rappelaient les vitraux colorés des cathédrales médiévales[188]. L'immutabilité de ce style dérivait en parti des matériaux et de leur progression économique au fur et à mesure du temps, mais c'était sans compter sur une fidélité du goût des anciennes formes par l'ensemble du marché. L'exemple de Dembour est à ce titre bien spécifique : il commença en tant que lithographe mais lorsque les perspectives de s'ouvrir vers une imagerie s'annoncèrent, il se reconvertit vers la traditionnelle gravure sur bois aux caractéristiques évoquées plus haut qu'il perpétua tout au long de sa production. Ces exemples suggèrent ainsi qu'il existait un *continuum* de la consommation pour ces « images brutes » alors que les estampes à la mode parisienne étaient largement disponibles pour un prix équivalent[189]. Toutefois, une mutation s'opéra dès le Second Empire pour dégrader cet aspect si cher à nos collectionneurs qui ne ménagèrent pas les épithètes péjoratifs : « *Les teintes se délavent pour devenir fades jusqu'en 1878, mais toujours dans les mêmes tonalités. Les tirages de 1878 à 1881 sont un peu meilleurs mais rapidement, les couleurs à l'aniline, aux rouges violacés, aux bleus fadasses, aux jaunes délavés et criards, s'emparent de l'imagerie et lui ôtent les qualités, qui font rechercher celles des époques précédentes* »[190]. Naturellement, l'avis n'était pas partagé par tous, à commencer par le monde des imagiers qui voyaient dans ce déferlement de couleur éclatante un esthétisme bien plus attrayant que les anciennes images sur bois. L'enthousiasme dont témoignait Henri About en offre un parfait témoignage : « *Quelles belles couleurs ! éclatantes pour les bleus, les rouges et les verts, pâles et dégradées pour les violets et les mauves. Et surtout que d'or ! au lieu du jaune mat des images vulgaires, c'est ici de l'or brillant qui étincelle en rayures, en stries, en paillettes. Les planches du bateau naufragé ont*

[188] Duchartre et Saulnier, *Histoire de l'imagerie populaire, Op.cit.,* pp. 30-31 : « *Dans les vieilles images, le gros trait noir taillé d'u rude couteau, sur lequel viennent chanter les franches couleurs étalées au pochoir évoque assez bien les vitraux avec leurs cernures de plomb. Ainsi les images, et jusqu'au XIX^e^ siècle, n'épousent pas les styles successifs, elles sont et restent d'esprit gothique. Cette imperméabilité, cet attachement aux influences anciennes, cette répugnance à changer de mode d'expression est une des caractéristiques de l'art populaire de tous les peuples.* ».

[189] David. M. Hopkin, *Soldier and Peasant in French popular Culture, 1766-1870, Op. cit,*. p. 39, *:* The authorities were also right to associate imagery with a particular style. They call it "crude", but collectors prefer the term "gothic", because the thick black outlines and the absence of shading recall the stained glass windows or medieval cathedrals. The immutability of this style in part derives from the materials : a block of pear-wood gouged out with a nail simply does not allow for the delicacy of a boxwood engraving or the half-tones of a lithograph. However, it is also possible that these elements were the deliberate policy of the imagist, conscious of their market's loyalty to older forms. Dembour of Metz, for example, started life as a lithographer but, when he expanded into imagery in 1836, he reverted to the traditional woodcut method and style of production. […] These examples suggest that there was a continuing consumer taste for "crude images", even when prints in more fashionable Parisian styles were widely available at the same or similar prices."

[190] Duchartre et Saulnier, *Histoire de l'imagerie populaire, Op. cit.,* p. 194.

Droits d'auteur réservés.

des arêtes d'or, les habits des ornements d'or à profusion, et les dames portent des ceintures et des bijoux d'or »[191].

En effet, si l'usage et les fonctions de la couleur variaient certes suivant les genres et les publics, dans tous les cas leur présence répondait avant tout à un argument de vente dont les imagiers, commerçants avant tout, saisirent l'enjeu. Les images locales ne pouvaient qu'intéresser les populations environnantes, et tous les imagiers tentèrent d'étendre leur clientèle le plus loin possible. Diffusées par les libraires, colporteurs ou pèlerins, elles devaient être accessibles partout. Ce n'était ainsi pas tant pour les sujets mais par les couleurs que les images des différents centres marquèrent leur origine. Ce faisant, ils cherchèrent divers moyens pour faciliter son application et – surtout – les moins coûteux à reproduire au moment de l'impression. Dès le début du XIX[e] siècle, l'invention de la lithographie répondait à cet objectif et son introduction privilégiait de fait la technique dite « à deux teintes » qui offrait un aspect proche du dessin au crayon noir. Néanmoins la couleur restait omise par ce processus. La solution apparut avec la popularisation de la chromolithographie mise au point par Godefroy Engelmann qui en déposa le brevet le 15 janvier 1837. Mais elle ne fut usitée qu'une décennie après, à commencer par le milieu de l'édition pour être exploitée exhaustivement par l'imagerie populaire. Toutefois les difficultés techniques étaient encore trop présentes. En tant que procédé chimique d'impression à plat, la chromolithographie exigeait une presse spéciale et ne pouvait être imprimée en même temps que la typographie, ce qui engendrait alors une perte de temps de production que ne pouvaient se permettre les imagiers. La chromotypographie remédiait à cet inconvénient en utilisant le même principe de passages successifs des couleurs afin d'obtenir, par superposition, une grande subtilité de nuances tout en l'appliquant à la gravure sur bois. Par ce biais, elle autorisait ainsi la conjugaison de l'image et du texte sur une même page et réduisait considérablement le temps de travail de nos industriels[192].

Par ces différents procédés industriels, l'imagerie populaire se dota d'un nouvel esthétisme dont les produits sont à l'image du temps et délimitent de fait une chronologie par matières et supports. Évoquant l'illustration des imageries antérieures, Jacques-Marin Garnier se montra catégorique : elle « *fut tout aussi*

[191] Henri About, *Au pied du grand fou*, Uzès, La Capitelle, 1954, 237 p.

[192] Annie Renonciat, « Les couleurs de l'édition au XIX[e] siècle : « Spectaculum horribile visu » ? », *Romantisme* 2012/3 (n°157), pp. 40-41.

Droits d'auteur réservés.

mauvaise que ce qui jusqu'alors était sorti de la fabrique, mais le public était peu exigeant, il se contentait d'un dessin grossier et d'une enluminure pouvant aller de pair avec la gravure ». La concurrence, le goût et le marché d'antan n'étaient plus celui des acheteurs des débuts du XIX[e] siècle. On comprenait aisément alors que les acheteurs n'avaient pas le droit d'être difficiles :

> « *Nous vivions à une époque qui n'était marquée que par des victoires, et le canon seul avait la parole : aussi une grande partie de la génération se trouvait-elle enlevée par la conscription ou poussée par ses goûts vers la carrière des armes. Il en advenait que les artistes étaient rares : c'est à peine si l'on comptait quelques dessinateurs sachant un peu manier le crayon. La rue Saint-Jacques à Paris, qui était le centre des marchands d'estampes, se voyait aussi réduite, pour son imagerie commune, à se servir de pauvres diables qui ne lui livraient que des dessins incorrects, rivalisant, ainsi qu'il ne me sera pas difficile de l'établir avec ceux de l'imagerie en taille de bois* » [193].

Avec le recrutement d'artistes – Pinot pour Épinal et Hussenot pour Metz – la tendance s'inversa et le goût fut désormais privilégié. Colportée de toute part en France, la renommée des imageries de l'Est entreprit un nouveau pas esthétique dans lequel Metz, la première, s'aventura. L'exposition universelle de 1861 organisée à Metz para la ville d'un nouveau visage éminemment artistique.

> *« Nous n'avions jamais vu la ville de Metz, mais nous pouvons dire que l'Exposition universelle dont elle a fait si hardiment les frais y avait attiré un concours immense d'étrangers, et donnait à cette ville, toute militaire, un aspect d'animation industrielle et de gaieté pacifique plus agréable assurément que celui des canons, des chevaux de frise et des mâchicoulis* »[194].

L'épanouissement progressif de la vie culturelle de la « marâtre des arts » provoqua une métamorphose de la ville qui passa de la sévérité des débuts du siècle ouvertement militaire vers une période plus sensible au bon goût à la

[193] Jacques-Marin Garnier, *Histoire de l'Imagerie populaire, Op. cit.,* p. 108.
[194] Charles Blanc, « Mouvement des arts » in *Gazette des Beaux-Arts*, 1861, p.383.

Droits d'auteur réservés.

propagation duquel l'imagerie en couleur contribua fortement, comme elle aimait à le rappeler :

« *Si Bayonne a ses chocolats*
Et Lyon ses soieries ;
Si Sedan peut vanter ses draps,
Nancy ses broderies ;
Metz a ses vitraux,
Ses grands arsenaux,
Sa Fabrique d'Images,
Qui porte partout
L'amour du bon goût
Dans nos derniers villages »[195].

Ainsi définir l'articulation chronologique de l'image populaire peut être aussi être tentée, tout comme les livres patrimoniaux, par le biais de son support (si la bonne conservation de ces objets populaires le permet). Toutefois ce procédé n'est applicable que par les collectionneurs, comme le soulignaient très justement Ducharte et Saulnier. Si ces moyens offrent un champ de réponse pour ces images, ils ne permettent pas de rendre compte de l'importance ou de la diffusion d'un centre imagier ; dans cette optique, seules les sources archivistiques sont les plus fiables à commencer par le dépôt légal.

Maîtriser la taille d'un centre imagier : le dépôt légal

Afin de rassembler les planches nécessaires à un corpus exhaustif de l'imagerie messine, nous avons eu la chance de consulter certaines collections privées ou publiques. En priorité, les dépôts des Archives départementales de la Moselle qui possèdent une vaste série d'images soumises à l'estampillage pour la période 1840 à 1870. Nous avions déjà entrepris les démarches pour expliquer l'enracinement des imagiers avec l'aide les dossiers des Archives Nationales ainsi qu'avec les matériaux des archives municipales, essentiels pour une meilleure visualisation d'un centre imagier à l'échelle locale. Malgré l'ampleur qu'un rassemblement de telles sources pouvait représenter, celles-ci ne sauraient être que partielles et exploratoires. Des recherches auprès de diverses institutions sont encore à mener et n'ont pu être entreprises dans les limites de cette année universitaire. Quelle que soit l'importance de ces sources, il en est une essentielle

[195] D'après une image éditée par Gangel et Didion.

Droits d'auteur réservés.

pour notre sujet : le dépôt légal. À ce stade de notre étude, nous nous proposons de souligner les difficultés rencontrées lors du dépouillement des archives, censées être les plus fiables pour l'établissement d'une chronologie d'un centre imagier. L'examen du dépôt légal ayant déjà été traitée plus longuement par les travaux de M. Dominique Lerch pour le cas wissembourgeois, nous nous proposons de reprendre sa démarche en la comparant avec nos dépouillements aux Archives départementales de la Moselle.

La tradition du dépôt légal fondée sous l'Ancien Régime permit la centralisation, d'abord au niveau parisien étendu ensuite aux localités, d'images et d'estampes populaires. Structure strictement française, elle fournit aux chercheurs une source unique pour la datation des imageries populaires, disponible nulle part ailleurs en Europe. Dominique Lerch, dont les travaux sur le statut du dépôt légal ont grandement influencé notre étude, mentionne à ce titre que les chercheurs européens, voire du continent américain, viennent souvent consulter ces sources indisponibles dans leurs propres états, et nous les révélent parfois. Le cas de la base de recherches *Image of France, 1795-1880,* ou ARTFL Project[196], en constitue un parfait exemple.

Comprenant une énumération d'images imprimées, gravures, lithographies ou photographies publiées en France en adéquation avec les mentions du dépôt légal, cette base de recherche offre ainsi un outil moderne d'identification et de datation des images populaires. Leurs ressources regroupent un index de cette documentation émanant du journal *La Bibliographie de la France* (1811-1880, faisant apparaître 109 000 notices), son prédécesseur *Le Journal général de l'Imprimerie* (1810-1811, regroupant 198 notices), les registres du dépôt légal des imprimés, de 1795 à 1811, période où la procédure fut administrée par le Département des Estampes de la Bibliothèque nationale (2 000 notices) et enfin le registres des imprimés et photographies pour lesquels l'autorisation de publication fut refusée. Ces notices ne comprennent malheureusement pas d'images de ces imprimés ou de photographies mais seulement l'énumération de leur titre, la date d'enregistrement et, habituellement, une indication des imagiers, artistes, peintres ou distributeurs.

Toutefois, le dépôt légal reste pour l'ensemble la source la plus fiable. Il eut dès sa création, une triple fonction : « *en contraignant l'imprimeur ou le*

[196] Site internet : https://artfl-project.uchicago.edu/content/image-france

Droits d'auteur réservés.

lithographe à déposer plusieurs pièces dans les services de l'administration, le dépôt légal permet d'abord de surveiller et donc de réagir, notamment en interdisant. Il est alors l'un des moyens de la censure. Grâce à lui, les collections publiques s'enrichissent à peu de frais, sans avoir à pratiquer une politique d'achat (et donc de choix). Tout (ou presque) entre au dépôt légal, donc à la Bibliothèque National ou au Cabinet des Estampes »[197].

Le dépôt légal se définit ainsi avant tout comme un dispositif de surveillance, et, par extension, de censure. En ce qui concerne plus spécialement les estampes et donc l'imagerie populaire, le dépôt fut institué le 24 octobre 1814, soit deux ans avant l'installation des ateliers parisiens d'Engelmann et du comte de Lasteyrie, et une bonne dizaine d'années après l'introduction de la lithographie en France comme le note Dominique Lerch. Nous disposons ainsi de trois éléments pour cerner la production imagière. Sur le plan départemental, un registre de dépôt légal (Dépôt légal, Etats des ouvrages déposés : 1 T 88 ; Images, estampes, gravures déposées : 1 T 107 ; Images transmises au ministère pour être estampillées : 1 T 108) est disponible où sont inscrites les productions qui, une fois relevées par la Préfecture sont envoyées à Paris pour être transcrites dans les *Etats de dépôts de la Librairie*, et versées enfin au Cabinet des Estampes de la Bibliothèque Nationale. Par ce biais, la diffusion et la chronologie de l'iconographie populaire laissent sous-entendre une commodité accessible puisque, délibérément par la loi, chaque gravure, lithographie, estampe se multipliant par le tirage devait être légalement déposée soit à la Préfecture soit au ministère de l'Intérieur depuis la promulgation de la loi sur le Dépôt Légal des images du 9 septembre 1835. Il est évident que les faits se présentent moins simplement qu'il n'y paraît et que le filet du Dépôt Légal présente de nombreuses lacunes. Nous ne sommes pas parvenus à relever par exemple, le registre du dépôt légal pour les années 1835 à 1855, mais à défaut, les images soumises à l'estampille possèdent une mention au revers de leur datation et parfois même, quoique rarement, le tirage peut en être quantifié[198]. Dispositif de contrôle sur la production imagière, nous avons néanmoins observé un relâchement de la surveillance. Cette faiblesse de l'État et de ses représentants locaux est bien perceptible dans les papiers administratifs mosellans où nous avions discerné une zone d'ombre de

[197] Dominique Lerch, *Imagerie populaire en Alsace et dans l'Est de la France, Op. cit.,* p. 50.

[198] Ce fait reste extrêmement rare et, de nos observations, Dembour et Gangel n'ont pas pris la peine d'indiquer les tirages de leur production, à la différence de leurs concurrents plus précis en la matière.

Droits d'auteur réservés.

l'enregistrement au dépôt légal pour la période 1830 à 1840 (voire même jusqu'en 1855 puisque le registre en norme du dépôt légal – 1 T 107 – ne commence qu'en 1855). Cet état des faits conduisit les autorités à manifester leur mécontentement face aux manques d'observations des imprimeurs-lithographes à suivre ces prérogatives[199]. Pour pallier ces difficultés, je bénéficiais d'un catalogue informatique établi avec le logiciel Excel fourni par les Archives départementales de la Moselle ainsi que du registre du dépôt légal des années 1855 à 1870[200] qui servit de référence à la base de données mentionnée plus haut.

Ces données devaient ainsi être rassemblées pour compléter les informations disponibles. La confrontation de ces deux sources soulignait en revanche des incohérences dans les dates. Des recherches entreprises aux mêmes Archives de ces images estampillés, concrétisèrent ces observations par le constat d'erreurs effectives : certaines dates avaient été mal notées, des images étaient indiquées dans le catalogue mais n'étaient pas disponible dans les fonds d'archives et, enfin, certaines notices ne correspondaient nullement à l'image ; de plus, des images étaient doublées ou bien mal rangées. Tout ceci contribua à fausser quelque peu les données du catalogue Excel et m'amena à douter de la fiabilité des informations. Ceci conforta notre opinion que le dépôt légal n'avait pas fonctionné à la perfection en Moselle, mais ce cas ne lui est pas propre. Chronologiquement tout d'abord, nous informe Dominique Lerch, jusqu'en 1844 dans le Bas-Rhin, la confusion règne pour ne cesser qu'après la mise en application d'un état de transmission plus net en 1851. Toutefois, est-ce dire que tout fut comptabilisé dans le dépôt légal pendant ce laps de temps ? Une grande majorité certes, selon Dominique Lerch ce qui n'empêche pas pour autant qu'il y ait quelques trous dans les mailles du filet. Une comparaison avec le dépôt national disposé au Cabinet des Estampes à la Bibliothèque Nationale permettrait de combler ces lacunes. De plus, ce cabinet conserve un fonds important d'imprimés pour la documentation dans les domaines représentés. Presque tout entre au dépôt légal soit donc à la Bibliothèque Nationale soit au Cabinet des Estampes. En 1793, la propriété littéraire, attestée par les exemplaires du dépôt légal, forme le troisième volet. Pour l'heure, l'imagerie messine y est conservée sous la cote Li-63-Fol, selon un classement

[199] A.N. F[18] 2342 Ministère de l'Intérieur, circulaire n°33 relative aux « mesures à prendre pour assurer l'exécution des lois et règlements en matière d'écrits imprimés, 4 juillet 1838 : « *Je dois aussi appeler votre attention sur les gravures & lithographies ; elles sont, comme les livres, soumises au dépôt préalable et de plus à l'autorisation prescrite par l'ordonnance du 1er Mai 1822. Cependant aucune gravure ni dessin lithographié ne m'est parvenu de votre préfecture depuis 1826, bien qu'il existe à Metz trois imprimeurs lithographes.* »

[200] A.D.M. 1 T 107 « Images, estampes, gravures déposées (1855-1870) »

Droits d'auteur réservés.

chronologique en dix tomes, réparties selon leurs thèmes ou mises en portefeuilles ; nous comptons également comme supplément à cette côte principale les côtes de la S(érie) N(on) R(eliée).

Il est cependant nécessaire de garder à l'esprit que dans le cas de certaines planches banales, tirées et retirées, ne présentant aucun intérêt au regard de la censure, il pouvait s'opérer des omissions. Sans compter que le moindre écart était susceptible d'être sévèrement réprimandé par la loi. Depuis 1829, une censure fondée sur les bonnes mœurs et la morale publique, dirigée pour ne pas « réveiller des souvenirs regrettables », exerçait un contrôle sur les différentes municipalités. Les préfets surveillaient ainsi activement la diffusion et le colportage d'écrits, imprimés et, tout particulièrement, les images pouvant offenser la religion, la vie publique ou privée ou le pouvoir légitime. De plus, la loi sur le colportage de 1849 renforça les pouvoirs des censeurs.

Dès 1855, Gangel transmit à ses auxiliaires une liste de ses images autorisées par le ministère ; de cet ensemble une seule a trait à Napoléon III, une à la religion et deux aux faits-divers, l'essentiel touchant les images morales dont le succès de la première moitié du siècle est désormais désavoué.

Images prohibées pour le colportage[201]

Adélaïde et Ferdinand.	Saint-Lundi.
Robert-Macaire.	Histoire de François Duval.
Histoire de Louise	L'Arbre d'Amour.
Histoire tragique de deux Frères	Très-Sainte Bouteille.
Histoire de deux Amants.	Le Bienheureux Saint-Lâche.
Mystère de Paris (la collection).	Le Grand Diable d'Argent.
Napoléon III en costume impérial (exemplaires variés)	Les Trois Chemins de l'éternité.
Notre-Dame de la Salette (sous tous les formats).	Assassinat épouvantable commis par les nommés Michel, etc.
Evènements de Lyon en1834	Cadran d'Horloge.
	La Femme maîtresse de la Culotte.

Une mutation des thématiques s'opèrant à nouveau, les images naïvement xylographiées de Dembour et Gangel ne sont désormais plus autorisées à la diffusion car considérées comme trop libertines à la lecture des chansons qui les accompagnent. Les vieilles images si bénéfiques à la morale pendant un temps sont désormais blâmées et les séries de chansons populaires telles que *La Meunière*[202]ou

[201] A.D.M. 1 T 110 « Surveillance de l'imagerie, colportage ». Lettre de Gangel à la « Fabrique d'images de Metz et Belleville-lès-Paris (réunies) » datée du 29 octobre 1855.

[202] A.D.M. 1 T 110 « Surveillance de l'imagerie, colportage ». Lettre du Ministère de l'Intérieur au Préfet de la Moselle, Paris, le 19 février 1861 : « j'ai reçu la lettre en date du 21 janvier, par laquelle vous m'informez de la demande

Droits d'auteur réservés.

La Jeune batelière[203] refusées. Certaines toutefois réussissent à se faufiler entre les mailles de la censure. La concurrence n'était pas en reste, le 14 juin 1860, une gravure de *L'Enfant prodigue* de Delhalt, Roy et Thomas fut refusée à l'estampille.

Aussi l'imagerie messine pratiquait une autocensure en relation constante avec les autorités, plus efficace encore que la surveillance préfectorale. Lorsqu'un imagier supposait qu'une image, aussi innocente fut-elle, puisse attirer les foudres de la censure pour quelques raisons, il optait plutôt pour un contrôle de sa propre production, préférant ne pas publier plutôt que de décroitre son chiffre d'affaire. David M. Hopkin aime à rappeler qu'il ne faut pas toujours voir dans le conservatisme de certaines images un manque d'imagination de la part de nos imagiers, mais plutôt une stratégie du moindre risque. Dans cette même logique, en considérant l'imagerie comme une source historique, il est nécessaire de se rappeler que nous observons avant tout une source préalablement autorisée par l'autorité en place[204]. L'autocensure possédait également la double qualité pour nos imagiers de rehausser leur réputation respectable, tout en veillant à ne pas courir le risque de compromettre les bénéfices tirés d'une industrie prospère. En novembre 1849, Dembour et Gangel reçurent une commande à 500 000 exemplaires pour une gravure représentant le duc de Bordeaux. Face à l'ampleur de la demande mêlée aux craintes qu'une sédition que susciterait cette diffusion, ils demandèrent au préfet de la Moselle une autorisation préalable de cette requête, tout en appuyant leur stricte application aux règles législatives :

> *« Il résulte, en outre de leurs lettres qu'ils auraient jusqu'à ce jour refusé d'accepter cette proposition, dans la pensée que l'émission de cette gravure à un si grand nombre d'exemplaires pourrait devenir une cause d'agitation des esprits.*
> *Aujourd'hui encore, d'après votre lettre, ils ne se décideraient à faire cette opération qu'autant que l'autorisé n'y verrait aucun inconvénient.*
> *Bien que l'art. 6 de la loi du 27 juillet 1849 fournisse à l'autorité des moyens suffisants pour empêcher la propagation d'emblême séditieux*

du sieur Gangel, domicilié à Metz, tendant à obtenir l'autorisation de vendre, par la voie du colportage, une estampe intitulée : « *La jeune batelière* ». J'ai décidé que l'estampille ne lui serait pas accordée. »

[203] A.D.M. 1 T 110 « Surveillance de l'imagerie, colportage ». Lettre du Ministère de l'Intérieur au Préfet de la Moselle, Paris, le 4 mars 1861 : « j'ai reçu la lettre en date du 23 janvier par laquelle vous m'informez de la demande du Sieur Gangel, fabricant d'imageries à Metz, tendant à obtenir l'autorisation de vendre, par la voie du colportage, une estampe intitulée : « *La Meunière.* » J'ai décidé que l'estampille ne lui serait pas accordée. Recevez, Monsieur le Préfet, l'assurance de ma considération très distinguée. »

[204] David M. Hopkin, *Op.cit.,* p. 36

Droits d'auteur réservés.

ou de nature à compromettre la tranquillité publique, je pense néanmoins qu'il conviendra, comme vous le proposez, d'agir officieusement auprès de MM. Dembourg et Gangel pour les maintenir dans leurs bonnes dispositions »[205]

La démarche se reproduisit également quelques années plus tard sous Gangel. Confronté à un refus d'estampille pour une estampe intitulée *Napoléon*, l'imagier qui comptait « *réaliser un bénéfice certain par la vente d'une estampe à laquelle la popularité assure un écoulement facile,* nous informe le Préfet, *désire connaître les points qui ont fait l'objet de la critique de la commission, afin de pouvoir supprimer les sujets répréhensibles* »[206]. Bien qu'il n'était pas d'usage de faire connaître les motifs qui dictaient les avis de la commission, les censeurs firent néanmoins exception à la demande de Gangel, *« à cause de l'excellente intention qui a fait mettre cette estampe sous presse* ». Il est ainsi conseillé à notre imagier de modifier la légende dont le peu de convenance avait motivé le rejet initial : « *si le Sr Gangel peut supprimer les sept premières lignes de la légende et ces mots de la huitième ligne : Napoléon fut ce héros qui commença aux plaines de Valmy, l'estampille pourra lui être accordée* »[207].

Il jouait ainsi de sa bonne réputation auprès des institutions, ce qui nous laisse supposer que l'essentiel des planches parvenait au dépôt légal tout en tenant compte de cette autocensure que l'imagerie messine avait partiellement su intégrer à sa disposition. Pour l'historien, le contrôle sur une industrie a tout au moins l'avantage de préserver de nombreuses images qui auraient pu être vouées à disparaître. Bien que le dépôt légal ne puisse être considéré pas comme une source totalement fiable, en tant que registre complet d'une production il assura toutefois la conservation d'un nombre considérable d'images auprès des Archives départementales ou à la Bibliothèque nationale. Aussi ne devons-nous pas oublier que ces images conservées ne sont pas nécessairement représentatives des productions massives à une période donnée, mais seulement des produits sauvés de leur fonction d'origine.

Par ailleurs, les chercheurs souhaitant jeter un œil attentif sur cette production souvent mésestimée que représentent les publications de Didion ou de

[205] A.D.M. 1 T 110 : Lettre du Ministère de l'Intérieur au Préfet de la Moselle, Paris, le 1er novembre 1849.
[206] A.D.M. 1 T 110. Lettre au Ministre de l'Intérieur. Refus d'estampillage d'une estampe intitulée *Napoléon* par Gangel, le 22 septembre 1857.
[207] A.D.M. 1 T 110. Lettre du Ministère de l'Intérieur, Paris le 26 septembre 1857.

Droits d'auteur réservés.

son successeur Jean-Jules Delhalt, verront que cette méconnaissance est en vérité la conséquence partielle d'un défaut d'une continuité du dépôt légal au lendemain de l'annexion. La dernière date mentionnée par le registre du dépôt légal s'arrête en effet le 12 octobre 1870 pour une lithographie de Didion d'une construction pour enfant alors que des autorisations préalables dépassant cette date furent continuellement publiées, comme l'illustre un exemplaire daté du 15 mai 1871 pour une image de Didion.

Illustration 34. – Autorisation préalable de publication et mise en vente d'un Chasseur d'Afrique *de Didion (Musée de l'Image, Epinal)*

Ces différents concours de circonstances témoignent ainsi de la difficulté d'établir une échelle de rayonnement de ces raisons sociales, tout particulièrement à leur terme quand ils rééditaient souvent les succès de leurs prédécesseurs. L'effervescence qui entoura les estampes relatives à l'affaire Troppmann composées par Jules Chaste ouvrit la voie à l'imagerie messine vers les faits à sensation. Marion Duvigneau souligna même que l'agitation entourant cette thématique prit un essor tel que l'on prétendit que Troppmann ne fut qu'un

Droits d'auteur réservés.

prétexte pour détourner l'opinion de la situation politique si tendue de 1866. La censure impériale s'évertuait néanmoins à étouffer toutes les mouvements hostiles à l'Empereur ou les faits-divers (y compris des pures fictions comme les *Mystères de Paris*) dont l'affaire Troppmann fut la plus représentative au cours des dernières années de l'imagerie messine sous Paulin Didion, et qui signa d'emblée son versant. Aux premières loges pour figurer les combats sanglants de 1870, Didion s'en fit le chroniqueur en 1871 par l'édition d'une série de batailles mosellanes : *Les batailles de Spickeren,* 6 août – *Borny,* 14 août – *Gravelotte,* 16 août – *Saint-Privat,* 18 août – *Sainte-Barbe, 31 août – Le siège de Paris,* etc. Dans la lignée des fresques napoléoniennes, toutes ses représentations proviennent de l'œuvre de Jules Chaste qui déployait pour ces circonstances toute l'étendue de son talent et sa fantaisie. Mais la fidélité des Lorrains pour le bonapartisme rehaussée par l'élection de Napoléon III, se transforma en l'hostilité à la suite des défaites. L'*Entrevue de Napoléon et de Guillaume* laisse sous-entendre que notre imagier messin, comme d'autres artistes de l'imagerie, Chaste le premier, après avoir porté aux nues l'Empereur et sa famille, ne le ménagent plus après la défaite et font place à des témoignages d'hostilité et de rancune.

*Illustration 35. – Extraite de l'*Entrevue de Napoléon III et de S.M. Guillaume*, éditée par Didion (Musée de l'Image, Épinal).*

Napoléon y est dépeint dans la posture d'un général remettant au vainqueur « l'épée qu'il n'a pas su défendre ». Tout ce répertoire iconographique connait encore une vaste publication au lendemain de la défaite, diffusée à profusion selon Marion Duvigneau pour rappeler aux petits Français, premiers consommateurs de

Droits d'auteur réservés.

l'imagerie à la fin du siècle, « *l'héroïsme de leurs pères dans cette "débâcle" militaire et les préparer à la revanche, à la reconquête des provinces perdues* »[208].

Dans toutes ces feuilles, une signature commune est perceptible et non des moindres, celle de Jules Chaste. Figure de ces artisans, « artistes dans leur genre » comme le décrivent Duchartre et Saulnier, son dessin s'inscrit dans une imagerie évoluée qui avait la singularité d'avoir traversé le siècle et adopté ses évolutions. « *Une imagerie beaucoup moins énergique et émouvante que celle des vieux tailleurs de bois, mais d'expression populaire tout de même* »[209]. En partant de l'implication de ces « artisans-artistes », il paraît judicieux de se pencher sur les répercussions de leurs travaux dans la mesure où ils participent aux principales causes de la visualisation partielle de l'étendue iconographique des centres à succès.

CONCURRENCE ET PLAGIAT : UNE JURIDICTION DE L'IMAGE ?

L'influence des planches de l'Est, Paris et les fonds des graveurs aux premiers temps de l'industrie iconographique.

Étudier un imagier est certes louable, mais encore faut-il pouvoir saisir son originalité. Comme nous l'avons évoqué à maintes reprises, les imagiers s'abandonnaient rarement à leur seule imagination. Sous l'impulsion du clergé, déjà avant le XVIII^{e} siècle, les thématiques religieuses avaient dominé le marché de l'art populaire, inspirées fréquemment par les sculptures ou vitraux des églises, auquel le Saint-Sulpice offrit une nouvelle envergure au XIX^{e} siècle. Toutefois, il serait anachronique de calquer la figure de l'imagier au souvenir du seul artisan du XVIII^{e} siècle, qui, dès son époque, évoluait déjà selon les *desiderata* de son public. Bien que l'environnement social des imagiers ait été des plus restreints, limité aux différents membres de la bourgeoisie commerciale engagés dans une production similaire, leur connaissance du monde était paradoxalement vaste. Ils voyagèrent pour la plupart, vivaient même à Paris pendant un temps et possédaient des réseaux comprenant des correspondants dans plusieurs villes. Leur aptitude à s'informer des faits divers et des différentes modes en vigueur auprès des villes métropolitaines avait déjà été remarquée plus haut. Ce fait était particulièrement

[208] Marion Duvigneau, *Images de Metz, Op. cit.,* p. 127.
[209] Duchartre et Saulnier, *Histoire de l'imagerie populaire*, Op. *cit.,* p.208.

Droits d'auteur réservés.

remarquable pour l'imagerie messine. La même logique s'appliquait également pour leurs main-d'œuvre, graveurs en premier, qui espéraient par un mariage au sein de la famille ou par diverses connections devenir imagier à leur tour[210].

Concernant l'adoption des thématiques, il est relativement aisé d'observer les influences locales dans les choix des imagiers. Les saints locaux et les cultes de pèlerinage étaient certes les sujets les plus populaires dans les catalogues de tout imagier. Néanmoins elles émanaient davantage d'une demande locale, plus que d'une source d'inspiration propre. La plupart des thèmes généraux illustrés par les imagiers étaient nationaux, voire internationaux. Les imagiers, et sans doute leurs clients, montraient une appréciation particulière pour les sujets dits « exotiques » autant que les thématiques purement locales. Si l'imagerie ne s'inspirait ainsi ni par l'expérience personnelle ni par l'environnement local, cela sous-entendait très probablement qu'elle avait copié l'idée originale d'un de ses concurrents. En effet, les imagiers étaient avant tout des copieurs : presque tous les thèmes qu'ils entendaient dépeindre avaient au préalable une histoire bien avant qu'ils ne deviennent des gravures populaires. « *Cela n'est pas étonnant,* nous informe René Perrout, *ces xylographes très consciencieux, ne savaient pas être originaux. Comment auraient-ils appris à composer des tableaux pour les graver ensuite* ? » La tâche devait être plus modeste. Aussi reproduisaient-ils, « *pour les vulgariser, des ouvrages estimés, mais coûteux, le plus souvent des estampes sur cuivre* » [211]. Pour les imagiers, les sources privilégiées découlaient dans un premier temps des gravures sur cuivre qui offraient une meilleure qualité d'impression, dans la manière où elles étaient produites à la capitale.

Dès le milieu du XVII^{e} siècle, le développement de la technique de l'eau-forte divisa les imagiers parisiens qui se répartissaient alors de part et d'autre de la Seine : d'un côté les graveurs sur cuivre dans le quartier de la rue Saint-Jacques (rive gauche) et imagiers sur bois rive droite (rue Montorgueil en particulier). L'estampe sur cuivre, dite imagerie demi-fine connut alors un foisonnement sans précédent. De la même manière que l'imaginaire collectif associa plus tard les images populaires sous le nom générique d'images « dite d'Épinal », ces productions connurent une même désignation en « l'Imagerie de la rue Saint-Jacques ». Ces estampes étaient gravées non pas en relief dans les bois comme celles de nos imagiers, mais en creux sur une planche de métal. Le couteau du

[210] David M. Hopkin, *Soldier and Peasant in French popular culture. 1766-1870*, *Op. cit.*, pp.22-23.
[211] René Perrout, *Les images d'Épinal*, Coeuvres, Ressouvenances, 2010, p.25.

Droits d'auteur réservés.

graveur sur bois laissait un trait beaucoup plus large, plus gras, que ne faisait le burin du graveur en taille-douce. Ces images, après le tirage en noir, étaient coloriées au pinceau ce qui engagea une procédure beaucoup plus lente et minutieuse et, à terme, plus raffinée que le coloriage au pochoir, plus « grossier », employé par les véritables imagiers populaires. Cet esthétisme particulier de la capitale conduisit Duchartre et Saulnier à distinguer très nettement cette imagerie « demi-fine » qui en « véritable petite industrie », ne rentrait pas dans la catégorie d'art populaire, là où les graveurs par leur spécificité – la gravure sur cuivre était bien plus difficile à manier que la gravure sur bois – se frottèrent plus à l'artiste qu'à l'artisan. Ils conclurent enfin que « *cette production, souvent pour la même firme, selon les graveurs et les époques, a oscillé entre l'esprit populaire, semi-populaire, la gravure habile et l'œuvre aristocratique d'un artiste* », de sorte que « *l'imagerie de la rue Saint-Jacques nécessiterait à elle seule une étude spéciale* »[212].

Ipso facto, on constate que presque tous les thèmes initiaux qui se révélèrent populaires dans l'imagerie provinciale de gravure sur bois avaient été auparavant rattachés à la gravure sur cuivre demi-fine de la rue Saint-Jacques. Les imagiers provinciaux avaient par ailleurs leurs favoris parmi les graveurs parisiens ; selon David M. Hopkin, François Desfeuilles de Nancy aurait été particulièrement attaché au travail de la maison de Basset. Nous savons, par l'étude des différentes stratégies de ventes mises au point par Dembour et Gangel, que la firme messine possédait plusieurs réseaux au sein de la capitale et qu'elle diffusait ses productions par cette voie. Les imagiers ne faisaient pas exception à la règle. Dès qu'un sujet avait du succès ils s'en emparaient pour l'ajouter à la liste de leurs catalogues, copies qu'ils nommaient « estampes fines », caractérisées en « lithographie, genre de Paris, à des prix bien inférieurs à ceux de la capitale, « imprimées sur velin fort, coloriées avec beaucoup de soin et imprimées sur papier couronne fort ». « La province copiait Paris mais Paris le lui rendait bien » affirment catégoriquement Duchartre et Saulnier[213].

Un exemple de cette influence parisienne est apparu lors de nos dépouillements aux Archives départementales de la Moselle mettant l'accent sur les finalités commerciales, même si dans le cas présent elle touchait au plus près

[212] Duchartre et Saulnier, *Histoire de l'Imagerie populaire, Op.cit.,* pp. 33-34.
[213] Duchartre et Saulnier, *Histoire de l'Imagerie populaire, Op. cit.,* p. 36.

Droits d'auteur réservés.

les problèmes de contrefaçon d'images parisiennes. Les relations entre Chaix[214] et Gangel sont mal connues, nous savons seulement qu'en 1853 Gangel déposa à la préfecture de la Moselle 31 images éditées par Napoléon Chaix, un important imprimeur parisien longtemps associé à Louis Hachette par leur concurrence. Sur l'auteur de ces images – la participation de Chaix dans une production iconographique nous étant inconnue – nous ne disposons que de très peu d'informations. Gangel était-il vraiment avec l'imagier Telle de Belleville, le co-éditeur de ces estampes, ou était-il seulement chargé de leur diffusion par le biais de ses réseaux marchands ? s'interroge Marion Duvigneau. La réponse pourrait se trouver dans l'ouvrage de J.-J. Barbé, *L'Imagier de Metz* ; l'auteur y retranscrivait un rapport de 1855 rédigé par Gangel où il informait qu'« *à [sa] fabrique, [il venait] d'acquérir et de joindre celle qui existait à Belfort et tout récemment une autre qui avait tenté de se monter à Paris*. » S'agirait-il de Chaix ? nous ne pouvons que le supposer.

[214] Né le 30 avril 1807 à Châteauroux (Indre), son père, Pierre Louis Chaix, était prote chez Bayvet dans sa ville natale. Il fait son apprentissage aux côtés de son père, puis il part travailler chez un imprimeur de Bourges. Ouvrier chez Paul Dupont depuis 1834, il demande un brevet d'imprimeur en lettres par création pour Châteauroux en 1836, mais se heurte à l'hostilité des imprimeurs locaux et à l'opposition du Préfet qui craint qu'il ne se mette au service d'un journal d'opposition. Sa demande est donc écartée et il continue à travailler pour Dupont chez qui il devient prote. Il réitère sa demande en 1845, mais il s'agit désormais de s'installer à pais comme imprimeur en lettres, en reprenant le brevet de typographe d'Alexandre de Berny, et d'y ajouter la lithographie et la librairie par voie de création. Il explique dans sa demande son intention de consacrer son Imprimerie centrale des chemins de fer « à l'impression et à la publication des imprimés et des ouvrages nécessaires à leur comptabilité et à leur exploitation » ; la recommandation très élogieuse de Dupont, l'originalité et la solidité du projet (il est soutenu financièrement par le directeur du chemin de fer d'Orléans avec qui il est associé depuis 4 ans pour publier *Le Moniteur des prudhommes*) emportent la décision : il obtient ses trois brevets. Son imprimerie administrative, inspirée de celle de Dupont, se développe rapidement avec l'impression de formulaires, registres divers, feuilles d'horaires... Dès novembre1846, il demande à pouvoir utiliser un local contigu au 11, rue des Bons-Enfants pour y installer une presse destinée aux affiches. D'autre part, pour se retrouver dans les horaires et l'imbrication des différentes compagnies en pleine expansion, il invente le Livret Chaix, "guide officiel des voyageurs sur tous les chemins de fer français et les principaux chemins de fer étrangers", pour lequel il sollicite en 1847 l'autorisation d'une vente dans les gares. Son succès initie une série de publications liées aux voyages : cartes, guides-itinéraires et publications diverses (*Livret des environs de Paris*, *Livret des rues de Paris*, *Manuel de l'expéditeur*...). Le 29 novembre 1852, Chaix proteste publiquement auprès du ministre de la Police contre la création par Hachette d'un réseau de bibliothèques de gare qui lui semble contrevenir à la législation sur les brevets de libraire et créer une concurrence dangereuse pour les libraires de province surtout. Il n'est pas entendu. Le développement de la Bibliothèque des chemins de fer, collection de Louis Hachette qui comprend notamment des guides touristiques directement concurrents de ses propres guides, pousse Chaix à reprendre la lutte six ans plus tard, au sein du Cercle de la Librairie. Il obtient que les bibliothèques de gare ne soient plus uniquement dédiées à la vente des ouvrages Hachette, mais sa proposition de confier la gestion de ces points de vente à un syndicat de la librairie ne trouve d'appui ni auprès du Cercle de la Librairie ni auprès du ministre de l'Intérieur. La querelle publique avec Hachette aura duré dix ans, sans que Chaix parvienne à priver Hachette de l'atout considérable du réseau de bibliothèques de gare ni freiner sa rapide diversification hors du domaine scolaire. S'il continue d'être éditeur, l'essentiel de son activité reste donc l'imprimerie : avec 400 ouvriers en 1865, il est l'un des plus gros imprimeurs français. Il est condamné à plusieurs reprises pour non déclaration ou non dépôt d'impressions ; le commissaire de la Librairie le tient pour "l'un des plus inexacts de ses administrés" malgré des avertissements répétés, mais il plaide toujours l'indulgence en considération de son importance commerciale, de sa modération politique et du manque de gravité des affaires (non dépôt d'un numéro du *Journal de l'éclairage au gaz* en 1858). Ces bonnes relations avec l'administration de la Librairie lui valent d'obtenir, le 28 juillet 1858, contre l'avis du Préfet de police, l'autorisation 'd'installer dans un local place de la Bourse la presse destinée à imprimer le *Cours général de la Bourse* quotidien. Elle sera annulée le 10 février 1866. » Information recueillie sur le Dictionnaire des lithographes en ligne : http://elec.enc.sorbonne.fr/imprimeurs/node/22032

Droits d'auteur réservés.

Illustration 36. – Jean et Marie (Histoire tirée de la Morale en action), *éditée par Napoléon Chaix (Archives départementales de la Moselle, 1 T 100)*

Illustration 37. – Jean et Marie (Histoire tirée de la Morale en action), *éditée par Gangel en 1853 (Musée de l'Image, Épinal)*

Droits d'auteur réservés.

Pour revenir sur cette influence parisienne, les graveurs de la capitale ne pouvaient prétendre à la composition d'œuvres originales dans la mesure où, tout comme les provinciaux à leur égard, ils copiaient les images selon les modèles présentés au Salon dans la même année. Par conséquent, on peut percevoir en substrat ces nombreuses gravures à un sou des XVIII^{e} et XIX^{e} siècles que comme une imitation plus « rustique » des œuvres de maîtres. Les portraits napoléoniens évoqués plus haut illustrent ce fait. Ainsi, derrière ces gravures somme toute assez simples et très lisibles, se dissimulait l'emprunt à l'iconographie savante des thèmes, des styles ou des mises en images parisiens que les imagiers adaptaient, toutefois avec un temps de décalage. En effet, ils les manipulaient pour qu'ils correspondent le mieux à leur marché et certaines altérations étaient nécessaires suite au changement de médium. Une autre différence importante se lisait également dans l'utilisation des couleurs, les sources parisiennes adoptaient pour la plupart la mise en forme en noir et blanc, ou utilisaient des couleurs aux teintes naturelles. Les imagiers populaires préféraient toujours utiliser la couleur de manière à attirer le regard de sa clientèle – exigence commerciale oblige.

La seconde influence résidait enfin dans la contrefaçon d'un imagier du travail d'un confrère. Si un imagier connaissait le succès, les concurrents s'empressaient alors de le copier sans scrupule, la propriété artistique n'existant pas à cette époque[215]. Pour nous confiner à l'exemple de l'Est, François Georgin, graveur pour Pellerin d'Épinal, utilisa des images de François Desfeuilles[216] comme modèle ce qui conduisit ce dernier à déposer une plainte auprès du préfet en 1825, stipulant que « *depuis longtemps aussi je n'appercois que l'autres fabricants s'empressent de saisir les nouveaux sujets qui paraissent en ce genre pour les calquer à leur profit sans autre frais d'esprit* » [217]. Toutefois, il était difficile de critiquer ses opposants dans la mesure où ses propres feuilles empruntaient les mêmes notes que celles de Pellerin. Épinal comme Nancy, copiaient conjointement les gravures de Boulay effectuées pour les frères Deckherr. Cette attitude était habituelle et commune à l'imagerie populaire, toutes

[215] René Perrout, *Les images d'Épinal, op. cit.,*p. 25 : « Entre imagiers, on empruntait, on imitait les bois des confrères. On faisait du libre échange. Nul ne s'en plaignait. La propriété artistique ne semble pas exister pour eux. »

[216] Graveur, 6 rue de la Monnaie, puis faubourg Saint Pierre, installé probablement vers 1820. Atelier artisanal, il fut aidé par ses enfants, François né en 1800, et Marie Catherine, née en 1803, ainsi que de deux compagnons et graveurs les frères Antoine et Jean-Baptiste Thiébault. Il cessa son activité en 1837 où il vendit son fonds à Hinzelin ; « Desfeuilles, qui exerçait lui-même la profession de graveur, était parvenu à former un fonds considérable. Son imagerie se composait de sujets imprimés sur pot, double pot, carré et demi-feuille de carré. Dans cette dernière grandeur se trouvaient les feuilles de découpures pour les enfants. La maison se livrait en outre à la fabrication des papiers de couleurs et des papiers lissés à petits dessins pour le cartonnage. » dans Jacques-Marin Garnier, *Histoire de l'imagerie populaire, op. cit.*, p. 188.

[217] AD Meurthe-et-Moselle 1 T 1207 : François Desfeuilles au Préfet de la Meurthe, 25 janvier 1825..

Droits d'auteur réservés.

régions confondues, mais elle complique considérablement l'identification des images des auteurs primitifs en raison des nombreuses contrefaçons. Tout le patrimoine de ces imagiers reposait sur les fonds de bois gravés dont ils disposaient et qu'ils enrichissaient constamment au moyen de l'endogamie fréquente dans ce milieu ou plus simplement par le rachat du fonds de commerce d'un rival. Les adresses étaient alors lacunaires, le nom du précédent éditeur ayant été gratté sur la planche ou bien réimprimé sur les mêmes bois après ajout de sa propre raison sociale. Ces pratiques étaient extrêmement courantes dans le commerce de l'imagerie et Dembour ne fit ainsi pas exception à la règle, lui qui avait constitué son fonds de commerce par les rachats successifs d'anciennes imageries beauvaisienne, nancéienne et, plus tard sous Gangel, montbéliardaise. La détermination d'un bois d'après la terminaison sociale trompe, tout comme les dates, à cause de ces nombreuses réimpressions. Selon toute attente, les images historiques sembleraient plus précisément datables, mais il faut prendre garde car les bois subissaient très souvent des modifications pour s'adapter à un nouveau courant. « *En quelques coups de « clou »*, nous informent Duchartre et Saulnier, *un Napoléon devenaient un Louis XVIII, la couronne impériale devenait royale, etc. D'incessantes copies, des ventes de fonds d'imagiers, font passer les bois d'une génération ou d'une province à une autre* »[218].

Bien que moins scrupuleuse que la gravure sur cuivre, la gravure sur bois de bout nécessitait un long temps d'exécution de sorte que les fabricants d'images ne se résignaient guère à brûler un bois, ou à effacer une pierre dans les temps de la lithographie, même s'ils y avaient gravé ou dessiné un sujet dont la vogue était passée (l'effigie d'un souverain détrôné, un évènement oublié de leur clientèle, etc.). En bon commerçants économes, ils s'ingéniaient plutôt à tirer de ces planches démodées un durable profit, dont les supercheries surprennent encore agréablement les collectionneurs d'imageries anciennes. Garnier releva dans son ouvrage les ruses des anciennes imageries. Au sujet d'une image éditée par Garnier-Allabre intitulée *Napoléon I^er^, Empereur des Français, commandant sa cavalerie et l'infanterie de sa garde d'honneur*, il formula cette remarque :

> « *Il en coûtait au fabricant chartrain de licencier toute une armée dont la création lui avait coûté des frais considérables. Les quatre bois, qui,*

[218] Duchartre et Saulnier, *Histoire de l'imagerie populaire, Op.cit.,* pp. 31-32.

Droits d'auteur réservés.

réunis, formaient cette grande image, furent donc conservés, et, par des pièces adroitement ajustées, le graveur fit disparaître les emblèmes de l'Empire et les remplaça par ceux monté de la Royauté. Le roi Louis XVIII fut hissé sur le même cheval qu'avait monté le grand Empereur. Les plumets, autrefois tricolores, qu'on laissa désormais en blanc, en achevèrent la transformation »[219].

Ces imprévus se perpétuaient bien souvent et fournissent aujourd'hui encore parmi les collections de conservations publiques des exemples singuliers. À la demande de François Desfeuilles, le graveur Jean-Baptiste Thiébault réalisa une estampe représentant le souverain en place, Charles X, commande déposée par l'imagier le 31 mai 1830. Malheureusement pour lui, la révolution de Juillet intervint et le souverain abdiqua le 2 août. Risquant ainsi de n'obtenir aucun bénéfice de cette image au détriment du portrait du nouveau roi des Français, Desfeuilles, qui ne souhaitait aucunement passer à côté de cette occasion – d'autant plus que la concurrence au sein de la ville entre Noël[220] et Pierre Lacour ne lui donnait aucun répit –, effectua une découpe de la gravure sur bois. Charles X fut tout bonnement décapité pour laisser place à une nouvelle gravure, à savoir celle du nouveau roi Louis-Philippe.

[219] Jacques-Marin Garnier, *Histoire de l'Imagerie populaire, Op. cit.*, p. 109.

[220] « Fabricant de papiers peints de 1819 à 1842. Il a édité des images parallèlement avec Desfeuilles et on connaît de lui des "Souverains" dans un grand format. Lequel des deux en eut la priorité ? Le Musée de l'Armée possède de Noël un "Débarquement des Troupes Françaises près d'Alger", la plus captivante image que nous connaissions, sur ce sujet, par son style vraiment populaire. » dans Adolphe Aynaud, « Les Thiébault, graveurs nancéiens », *Bulletin du Vieux Papier*, Paris, 1955, p.1.

Droits d'auteur réservés.

Illustration 38. – Matrice de bois gravée par Jean-Baptiste Thiébault (Musée des Civilisations d'Europe et de la Méditerranée, Marseille)

Avant que Metz n'entre en scène dans le marché iconographique, un va et vient constant était notable entre Épinal et Nancy, les graveurs effectuant un temps de travaux chez l'un avant de rejoindre la firme concurrente. François Desfeuilles copia Pellerin et inversement mais la raison résidait davantage dans les déplacements fréquents de leur main-d'œuvre commune. La tendance s'inversa ensuite lorsque, plus affirmée que sa concurrente voisine, Metz se livra à une lutte commerciale avec la firme spinalienne. Mieux outillée avec un niveau de qualité supérieur, Metz accéda à un rayonnement auquel Nancy ne pouvait prétendre. Une étude de ces différentes firmes nancéiennes ouvrirait très certainement un volet éclairant sur l'imagerie de l'Est : « *ces imagiers nancéiens confinés dans un cadre artisanal d'une atmosphère toute familiale, devaient-ils conserver davantage un caractère populaire, plutôt ignoré aujourd'hui* »[221].

Le phénomène dépassait certes les limites régionales mais émanait dans un premier temps de la concurrence qui résidait au sein d'une même ville. À Nancy, Pierre Lacour reprenait ouvertement le style des planches de Desfeuilles, si bien

[221] Adolphe Aynaud, « Les Thiébault graveurs nancéiens », *Bulletin du Vieux Papier*, Paris, 1955, p.1.

Droits d'auteur réservés.

qu'à la cession du fonds Lacour à Dembour, Metz jouissait alors des différents styles à la mode à Nancy et à Épinal, sans oublier Beauvais dont Lacour obtint le fonds en 1830. Revenir sur l'origine des bois et de leur copie amène bien souvent l'historien à perdre le fil de ces émanations.

Jean Adhémar affirmait d'emblée que les fabriques nancéennes et messines se distinguaient avant tout comme les concurrentes directes d'Épinal dont le point d'origine découlait d'un même graveur : « *au lieu de donner le nom des éditeurs, il convient de donner celui d'un imagier. J.B. Thiébault, qui travaille successivement dans les deux villes, il est vraiment le créateur de l'imagerie de l'Est de la France ; il a des caractères particuliers qui le distinguent des autres graveurs contemporains, surtout en comparaison avec Épinal* » [222]. Lacour qui avait été dessinateur chez Pellerin, le quitta en effet en entraînant avec lui Jean-Baptiste Thiébault, frère d'Antoine, graveur également en collaboration avec son frère pour l'atelier de Desfeuilles à Nancy. Jacques-Marin Garnier évoqua ses travaux de ce dernier à Chartres où il fut appelé en 1826 par Garnier-Allabre à Chartres : « *un jeune graveur, intelligent et laboriaux, élève de M. Desfeuilles, imagier de Nancy, fut attaché à la maison. Il y passa plusieurs années. Son séjour fut marqué par l'apparition d'un assez grand nombre de planches, et sous sa direction, le coloris reçut aussi de notables améliorations. […] Le jeune graveur Thiébault quitta Chartres pour aller habiter Paris où il trouva de plus fructueuses ressources et la fabrique suspendit ses travaux »*[223]. L'examen approfondi de l'imagerie lilloise effectué par Adolphe Aynaud laisserait entendre qu'Antoine Thiébault ait également séjourné à Lille, de 1829 à 1832 après Chartres. Il travailla enfin pour le compte des frères Deckherr de Montbéliard dont le fonds tomba entre les mains de Gangel en 1854, suivant la même direction que son frère quelques années auparavant.

Le séjour de Jean-Baptiste Thiébault à Épinal fut certes bref mais il y élabora de nombreuses gravures historiques – dans la lignée des légendes napoléoniennes – dont les thèmes furent fréquemment repris par François Georgin. À ces images impériales, tant batailles que portraits de grands chefs militaires, il faut ajouter de même des images religieuses et enfin des portraits de souverains contemporains, en premier lieu Louis-Philippe et sa famille, selon l'exemple de bois « rajusté »

[222] Propos de Jean Adhémar recueilli dans l'ouvrage de Marie-Thérèse et André Jammes, *Images populaires, Amiens-Beauvais, Bordeaux, Caen, Cambrai, Chartres, Dijon, Epinal, Lille, Le Mans, Montbéliard, Nancy, Orléans, Rennes, Paris, Toulouse : 1500-1840*, Paris, Ed. des Cendres, 2017, p.40.

[223] Jacques Marin Garnier, *Histoire de l'Imagerie Populaire, Op. cit.,* pp. 117-118.

Droits d'auteur réservés.

évoqué plus haut. Établir une biographie d'un graveur en se fiant à sa production se révèle être une tâche ambiguë si nous devons nous fier aux images originales seules, souvent échoppées par les successeurs d'une firme ou, plus simplement encore, aux réimpressions qui ne permettaient pas de saisir de façon fiable les périodes d'exploitation. Au sujet de ses activités après son passage à Épinal, les avis divergent. Pour certains, il poursuivit son activité à Metz chez Dembour qui, en 1835-1836, se consacra pleinement à l'édition d'images populaires. Pour Adolphe Aynaud en revanche, son départ successif avec celui de Lacour l'aurait entraîné à Nancy où une association entre les deux hommes, Lacour et C[ie], était à supposer et, poursuit Adolphe Aynaud, « *comme nous n'avons pu encore recueillir aucun renseignement sur J.B. Thiébault, dont on perd la trace après sa collaboration nancéenne, on pourrait également admettre que la disparition de celui-ci (peut-être le décès ?[224]) amènerait Lacour à liquider sa fabrique* » [225]. Les premières images de Dembour portant donc la mention : « successeur de Lacour et C[ie] de Nancy » sont des bois de Jean-Baptiste Thiébault dont la signature fut échoppée sur une grande majorité de ses bois. Les raisons de la suppression de l'identité du graveur restent un acte encore difficilement explicable, bien que ces agissements aient été similaires dans d'autres fabriques lors de cessions pareilles de bois. Il est aisé de rétablir cette signature lorsqu'on peut rencontrer, pour les confronter, les tirages originaux de Lacour, mais à l'exemple des différentes productions populaires, ces dernières se trouvent pour la plupart dispersés auprès de différentes institutions patrimoniales. Les réunir permettrait de saisir l'ensemble et de percevoir ce que les archives ne peuvent nous renseigner.

Il reste néanmoins que cet aspect nébuleux de la production messine, voire même *a fortiori* de l'Est en général, aboutit très probablement à la défaveur d'études sur cette abondante collection, d'une part en raison de la similitude de nombreux sujets et procédés avec ceux d'Épinal et par-dessus de la difficulté de suivre avec certitude son évolution à cause de l'anonymat des graveurs. Ainsi, étudier un centre imagier revient dans la grande majorité des cas à se pencher sur plusieurs imageries, antérieures comme postérieures, régionales ou non.

[224] Il serait mort en effet à l'âge de 30 ans en 1839.
[225] Adolphe Aynaud, "L'Imagier inconnu de Metz", *Bulletin du Vieux Papier*, Paris, 1954, pp.2-3.

Droits d'auteur réservés.

Une diffusion stratégique, le commerce du colportage et de la librairie

Au-delà des influences diverses, rachat de bois ou déplacements d'imagiers d'un centre à un autre, la notion de plagiat ou de contrefaçon ne doit pas être écartée. En effet, lorsque François Desfeuilles sortit une série des souverains du monde qui se révéla très populaire, deux de ses concurrents locaux – Lacour et Noël – reprirent immédiatement le modèle, allant jusqu'à solliciter sa main-d'œuvre artistique pour une ressemblance encore plus efficace à leur profit. Il existait ainsi une forme déguisée de corruption dans le débauchage d'employés d'une firme concurrente.

Jules Chaste qui débuta à Metz fut attiré par Pellerin pour diriger les ateliers de lithographie, et réciproquement Jean-Baptiste Vançon, apprenti de Georgin, quitta Épinal pour s'illustrer pendant cinq ans chez Dembour et Gangel. De même, plusieurs employés des firmes messines utilisèrent sans ménagement les connaissances acquises auprès de ces industries imagières pour s'établir ensuite à leur propre compte dans une ville voisine. L'origine de l'imagerie de Pont-à-Mousson découle de cette procédure. Dessinateur pour Dembour, Victor Fagonde s'associa avec son camarade rencontré à l'École de Dessin, Elie Haguenthal qui, sous le tutorat de Robert Dupuy, avait appris les fondements de la lithographie. Pont-à-Mousson se distingua ainsi par la nouveauté de la lithographie par rapport à Épinal, encore fidèle au bois[226], conjointement avec Metz. De ces deux figures, nous possédons des détails par Auguste Migette relatant l'origine de l'École de Dessin :

> « L'Indépendant *du 30 novembre 1839 dit que lors du passage du duc d'Orléans à Metz il remarqua parmi les dessins de l'École municipale dirigée par M. Dupuy deux des élèves Prud'homme et Fagonde. Par la munificence du prince royal, ces deux jeunes élèves viennent d'être placés à Paris pour y continuer leurs études à ses frais. Haguenthal et Fagonde, lithographes, ont fini, je croix, par s'établir à Pont-à-Mousson ».*

[226] Dominique Lerch, « un éditeur tourne vers le public de l'enfance : Haguenthal à Pont-à-Mousson (1840-1879) », *Pont-à-Mousson : Essor et fastes d'une ville (XII^e^-XX^e^ siècles)*, Haroué, G. Louis, 2010, pp. 201-223.

Droits d'auteur réservés.

Plus tard, ce fut au coloriste Marcel Vagné de reprendre en 1880 cette maison dont il dirigeait les travaux depuis 1860. Tout comme pour Épinal ou Nancy, les circuits imagiers conduisirent Léonce Scherer qui quitta Dembour et Gangel pour Pont-à-Mousson, bien qu'il soit difficile de déterminer le moment avec précision (était-ce avant ou après qu'il ne rejoigne Épinal ? ou qu'il quitta Verronnais ?). Dominique Lerch, qui consacra un article détaillé à l'origine et à la production de cette imagerie, souligne aussi le défaut d'archives pour nous renseigner sur ces différents centres d'importance dont seule la confrontation des sources, à commencer par le dépôt légal, permettrait d'éclairer le dossier. Bien que secondaire si nous le comparons à des centres puissants comme Metz, Épinal ou Wissembourg, l'étude de cette imagerie engagée dans une production dite de Second Empire, avec son rapprochement avec Metz et sa finalité en s'engageant par contrat avec l'imagerie nouvelle de Jarville, font de ce centre un élément nécessaire pour approfondir et visualiser la pérennité des fonds messins *via* leur déplacement à Nancy.

Pour revenir sur les prémices de ce que nous nommerions aujourd'hui « l'espionnage industriel », René Perrout donna trois exemples de lithographes allant présenter leurs services à Épinal après leurs années de service auprès de leur concurrent notoire. Mathis de Wissembourg s'engagea chez Pinot en 1861, « *il n'était pas maladroit* [mais] *il avait la vanité de son métier. Il ne souffrait pas que son patron retouchât ses dessins, comme il corrigeait heureusement ceux de tous ses collègues. Il eut avec Pinot une querelle sur ce sujet et partit pour Paris* »[227]. Selon les recherches effectuées par Dominique Lerch, il est cité parmi les lithographes travaillant pour Wentzel en 1856, 1857 et 1858. Ce fut ensuite au tour de Grivel et Guyot, deux lithographes ayant également travaillé auparavant pour Wissembourg, d'offrir leurs services, emmenant avec eux des images de leurs anciennes firmes en appui de leur candidature, à la manière d'un *curriculum vitae.* Grivel apporta « *les images cartonnées qu'on appelle des constructions. La maison Pellerin en édite de tous les formats* » Quant à Guyot, il « *avait apporté une épreuve d'un soldat xylographié de grandeur naturelle. Les imagiers d'Épinal en firent lithographier quelques types* […] *parmi lesquels le prince impérial en*

[227] René Perrout, *Les images d'Épinal, Op. cit.,* pp. 126-127.

Droits d'auteur réservés.

uniforme de grenadier, l'Empereur en grand costume de Maréchal de France, etc. »[228].

Comme évoqué plus haut, le domaine de l'imagerie dispose d'une multitude de copies sans qu'il soit possible pour autant de cerner la nature exacte de cette contrefaçon : s'agissait-il d'une copie d'un imagier à un autre, au sein d'une même ville ou d'une même région comme il était d'usage face à une thématique à forte influence, ou bien étaient-ce des graveurs ayant soumis leurs précédents travaux pour justifier de leur aptitude et de leur talent chez leur futur employeur ? Par ce phénomène, nous nous confrontons à l'opposé des anciens ateliers familiaux pour nous confronter véritablement à un système ancré dans une concurrence économique dont les imagiers usaient d' « espion » ou débauchaient du personnel à leur propre fin. Malheureusement, aucun procès de ce type n'a permis de porter ces agissements à notre connaissance. Néanmoins quelques témoignages existent que nous avions pu analyser dans notre mémoire de première année au sujet de la querelle entre Gangel et Pellerin pour une série d'images contrefaites[229].

À titre d'exemple, trois faits peuvent nous l'attester, selon Dominique Lerch. Le Musée de l'Imagerie à Épinal, aujourd'hui Musée de l'Image, possède dans ses collections une planche de Wentzel expédiée à Dembour ce qui supposerait la mise en charge d'une personne pour surveiller les différentes éditions des presses de Wentzel pour le compte de Dembour. Compte tenu des différentes stratégies mises en place par Dembour pour ériger son entreprise, la chose n'est pas difficile à croire. Un autre indice se trouve également dans le règlement intérieur de la maison de Wentzel, conservé à Wissembourg, plus précisément les articles 8 et 9 que rapporte Dominique Lerch :

« (8) Il est interdit d'y (=ateliers) amener des personnes étrangères sans la permission du chef de l'établissement.
(9) Il est interdit à tout ouvrier ou employé d'emporter quoi que ce soit, même maculature, sans l'autorisation du chef d'établissement. Toute contravention à cette prescription sera poursuivie devant les tribunaux. » [230].

[228] René Perrout, *Op. cit.*, pp. 133-134.
[229] Noémie Bodé, O*p.cit.*, pp. 59-63.
[230] Dominique Lerch, *Imagerie populaire en Alsace et dans l'Est de la France*, *Op. cit.*, pp. 50-51

Droits d'auteur réservés.

Lorsque nous observons les démarches effectuées par Grivel et Guyot pour appuyer leur candidature chez Pellerin, l'importance du règlement semble confirmé. Toutefois, et une fois encore, toute contravention à ces prescriptions était susceptible d'être poursuivie devant les tribunaux, si la contrefaçon était bien attestée, mais les preuves juridiques restent à nouveau absentes.

Enfin, au cours d'une mission de « sauvetage » des outils et pierres de l'imagerie Wissembourg pour laquelle Dominique Lerch, historien attitré de cette firme, fut sollicité, l'examen des pierres lithographiées et des dossiers documentaires soulignent ces activités :

> « *Des dossiers documentaires permettent de comprendre le travail en cours. À eux seuls, ces dossiers, souvent composés de pièces en mauvais état, justifient une conservation. Le copiage quasi illimité d'images de concurrents est avéré. Peuvent être mentionnés des copies de Dembour, Lemercier, Berger-Levrault, Joseph Müller de Munich… Une photographie de* La Reine des Anges *de la Fabrique Pellerin avec, à droite, la mention, à Wissembourg, "chez Fr. Wentzel Libraire", atteste en outre d'un lien complexe, éphémère, avec Pellerin : l'image est fabriquée chez l'éditeur spinalien, vendue chez Wentzel, Libraire. On aurait là un témoignage chronologique important sur les débuts de Wentzel à Wissembourg, au moment où il n'a que le brevet de libraire à Wissembourg. Pour les copies/contrefaçons, on acquiert tout simplement une de ces images, un réseau fonctionne, et on va modifier une légende, quelques détails, ainsi que pour l'image de* Der Kalvarienberg in Deutsch Piekar *(31/210). Puis des essais vont avoir lieu : couleurs, cadrages, caractères… Les épreuves attestent le soin apporté avent de lancer la presse* »[231].

La chronologie de l'obtention des brevets de Dembour nous permet de supposer une stratégie similaire : il obtient par la force des choses le brevet de lithographe de la veuve Tavernier le 17 juin 1833, pour acquérir ensuite dans un second temps celui de libraire, le 13 avril 1835. Avant d'acheter le fonds Lacour,

[231] Dominique Lerch. *Les ressources des imageries de Wissembourg. Un ensemble unique, peut-être, et donc, une occasion à saisir*. Rapport de mission. 4 juin 2013, p. 10

Droits d'auteur réservés.

la similitude des images spinaliennes et messines du *Saint Lundi* ou *La Très sainte bouteille* témoignerait de ce type contrefaçon. Toutefois, la piste mériterait d'être creusée plus en détail.

Illustration 39. – Le Grand Saint Lundi, *image éditée par Pellerin (Musée des Civilisations d'Europe et de la Méditerranée, Marseille)*

Illustration 40. – Saint Lundi, *image éditée par Gangel d'après un bois de Dembour (Musée de la Cour d'Or, Metz)*

Droits d'auteur réservés.

La plus grande source de contrefaçon découlait toutefois des voies traditionnelles à savoir la diffusion par le biais des librairies – dans le cas du commerce urbain – et, surtout, des colporteurs – pour les commerces ruraux. Arnold Van Gennep constatait déjà que l'implication « populaire » de cette production dépendait avant tout de sa gestion aussi bien économique qu'administrative des éditeurs, ce que certains collectionneurs ou bibliophiles considéraient seulement dans l'imagerie comme une forme d'expression naïve de la créativité populaire, une « spontanéité » qui rendaient leur authenticité indiscutable :

> *« En somme, il faut reconnaître que plus on a de détails sur l'origine des bois pour imagerie populaire, plus on constate que ce n'est pas le peuple même qui est intervenu pour déterminer le mécanisme de la production, mais que ce mécanisme a été toujours sous la dépendance immédiate, disons même soumis au bon plaisir, des manies et des essais non coordonnées d'un très petit nombre d'éditeurs »*[232].

Défendant la pensée de Van Gennep, Catherine Velay-Vallantin[233] affirme *in fine* que ce dernier percevait ce phénomène véritablement en tant qu'historien, démontrant que derrière cette production à dénomination populaire tant par sa création, sa transmission que par son utilisation collective, des démarches profondément individualistes liées aux forts sentiments de rivalités économiques étaient perceptibles. Cette analyse présentait ainsi l'avantage de poser de manière précise la question de l'instrumentalisation du « populaire » par les éditeurs qui le produisent, mais aussi par les lettrés, érudits et universitaires confondus qui l'instrumentalisent dans un même discours. Toutefois, par cette démarche, il ne restituait pas, selon Catherine Velay-Vallantin, la circulation des thèmes et images – « populaire » ou non – par les colporteurs et marchands.

Comme nous l'avions signalé plus haut, l'imagerie de Metz développa un large réseau de dépôts, de libraires et de marchands d'estampes afin d'inonder tout le territoire français. À ce stade de nos travaux, nous nous référerons aux recherches de Marion Duvigneau, que nous confrontons avec celles de Dominique

[232] A. van Gennep, « Remarques sur l'imagerie populaire », *Revue d'Ethnographie et de Sociologie,* Paris, Ernest Leroux, n°1-2, 1911, t. II, p.43.

[233] Catherine Velay-Vallantin, *Les images contées des colporteurs, Féeries : Etudes sur le conte merveilleux, XVII^e^-XIX^e^ siècle,* 11, 2014, p. 72

Droits d'auteur réservés.

Lerch, car il ne nous a pas encore été possible d'étudier de plus près les dossiers des Archives départementales sur la question.

À partir de la société messine, les estampes furent diffusées dans toute la France : « *nous exportons nos produits au loin*, explique Gangel en 1849, *et vendons aussi dans toute la France aux marchands, qui revendent à leur tour aux nombreux colporteurs qui la sillonnent* »[234]. Les petits marchands, papetiers, libraires, merciers, encadreurs, furent ainsi démarchés dans tout le pays par des commis voyageurs. Toutefois le développement rapide de la librairie excluait les colporteurs du marché urbain pour privilégier en revanche une exploitation plus importante dans les campagnes, « *là où une librairie ne serait pas rentable mais où existe, malgré tout, une demande potentielle* »[235]. Marion Duvigneau cite à titre d'exemple la figure de Charles Wagner qui tourne en 1861-1862 pour le compte de la maison Gangel et Didion avant de s'installer à son compte. La préférence d'une production au détriment d'une autre n'entrait pas en question dans l'esprit des colporteurs, pour qui seule l'assurance d'une vente productive comptait. Aussi est-il récurrent d'observer un même représentant pour des firmes concurrentielles dans le marché. Les Bavarois Brug, Hartmann, Reinhard et Walther, distribuaient les images de Gangel et Didion mais étaient également représentants de Wentzel à Wissembourg. Frédéric Reinhardt et Georges Walther, marchands colporteurs nés et domiciliés à Pirmasens, furent en effet arrêtés à Metz le 31 mars 1857, où la police observa que leur passeport mentionnait l'adresse de Wissembourg et non Pirmasens comme domicile.

Sur ces « colporteurs à double visage », Dominique Lerch nous livre des renseignements supplémentaires : un dénommé Koesner Léonard est mentionné en 1850 et 1851 avec deux catalogues différents. Natif d'Otterbach en Autriche, il a un permis pour la Moselle et il colporte aussi bien des planches de Wentzel que celles de Dembour et Gangel de Metz[236]. Ce professionnalisme ne doit pas faire oublier le cortège de ceux qui essayent un ou deux ans et abandonnent ce dur métier, bien que dans le cas des Chamagnons ou des Mosellans, nombreux exercent ce métier de génération en génération. À Metz, les plus nombreux furent les Gascons venus des villages de Comminges dont certains se fixèrent momentanément dans la ville, point de relais pour leurs compatriotes.

[234] Marion Duvigneau, *Op. cit.*, pp. 71-72.
[235] Marc Soriano, « Littérature de colportage », *Encyclopédie Universalis*, ; http://www.universalis-edu.com/encyclopedie/litterature-de-colportage/
[236] Dominique Lerch, *Imagerie et Société*, *Op. cit.*, pp. 190-191.

Droits d'auteur réservés.

Au XIX[e] siècle, les colporteurs locaux continuaient de s'approvisionner chez les fabricants régionaux et étaient le moyen le plus récurrent pour diffuser ces feuilles volantes. Les colporteurs chiffonniers ou vitriers ambulants, originaires de Moselle ou de Champagne remplissaient leur balle ou hotte auprès de ces boutiques pour se rendre dans les campagnes jusque dans les lieux les plus inaccessibles, allant de village en village, sur les marchés, à la sortie des écoles ou chez les commerçants dans la mesure où ces images servaient également de plateforme publicitaire. Lorsque nous nous attachons à étudier l'imagerie et sa diffusion, la figure du colporteur revient systématiquement en tant qu'intermédiaire entre l'atelier et le peuple pour qui il répandait les images.

Toutefois c'étaient surtout les importantes maisons qui achetaient aux firmes messines les rames d'images par quantités énormes, pour les revendre ensuite aux petits marchands qui les exposaient dans leurs échoppes de petites villes. Les commerçants urbains concentrés pour la plupart autour de la capitale les expédiaient quant à eux à l'étranger. La marchandise fut livrée par des messageries privées – tels que Laffitte, Caillard et compagnie, reconnue pour leur rapidité et leur ponctualité – qui assurent la livraison entre Metz et Paris en 20 heures, tous les jours et à toute saison, avant d'être remplacées au cours du temps par le chemin de fer[237]. Naturellement cette diffusion favorisait également une contrefaçon au-delà du cadre géographique traditionnel. Christophe Beauducel qui se pencha sur l'origine de l'imagerie bretonne affirma que les images de l'Est furent colportées jusqu'à cette marche occidentale durant la seconde moitié du siècle. Il poursuit d'emblée que face à la rude concurrence des productions de l'Est, les imagiers bretons tachèrent de s'adapter au courant à la mode en copiant à leur tour des images de l'Est déversées par les colporteurs[238].

D'origine modeste, circulant à travers toute la campagne, le colporteur, ce « pied poudreux » du livre et de l'estampe, comme le désigne Dominique Lerch, reste toutefois méconnu. Les raisons s'appliquèrent aux tendances politiques, la surveillance d'écrits séditieux ou anti-impériaux ayant sévi sur cette distribution initialement non contrôlée. Au lendemain des évènements de 1848, les pouvoirs publics exercèrent une surveillance étroite de cette profession qui véhiculait une propagande républicaine. Aussi la loi du 27 juillet 1849 instaurant une commission de colportage, complétée par les circulaires du 28 juillet et du 12 septembre 1852,

[237] Marion Duvigneau, *Images de Metz*, *Op. cit*., p. 71.
[238] Christophe Beauducel, *Histoire de l'imagerie bretonne, Op. cit.,* pp. 325-326.

Droits d'auteur réservés.

placera désormais le colporteur sous l'autorité préfectorale. Désormais toute production populaire colportée doit être estampillée et le colporteur muni d'un permis délivré par les autorités[239] ne pouvait circuler qu'après examen de sa balle. Face au poids de la commission de colportage installée en 1849, Dembour et Gangel assurèrent la sécurité de leur commerce. En 1851, la fabrique messine fit parvenir à toutes les préfectures un imprimé demandant la libre circulation de leurs images. Il y était expliqué que ces gravures étaient vendues dans toutes la France « *aux marchands, qui revendent à leur tour aux nombreux colporteurs qui la sillonnent* ». Les fabricants fournissaient une liste de ces images afin que « *si des marchands-colporteurs se présentaient avec la demande de vendre nos produits dans le département* », ils puissent y être autorisés. Alors que tout freinait le colportage, la librairie se développait conjointement allant jusqu'à un déploiement dans les petits centres et une baisse progressive des publications ; peu à peu, la clientèle paysanne se détachait du colportage pour une distribution rapide et industrielle.

Néanmoins, la littérature diffusée par les colporteurs représente un aspect non négligeable de la tradition nationale de la France et constitue un élément important de la formation d'une sensibilité esthétique du peuple français, dont l'imagerie – entre autre – est le reflet. Eugène Buret, un contemporain, dépeignait le colporteur comme un homme important, équivalent de l'instituteur du peuple : « *Le colporteur, avec ses brochures obscènes, impies et toujours stupides, voilà le moraliste et l'instituteur réel des villages éclairés de la France* »[240]. Avis que partagea Champfleury pour qui ces images dépeignaient une bonne humeur recouverte d'une leçon de morale. Il concluait d'ailleurs qu'« *il serait à souhaiter que le peuple ne regardât jamais de plus mauvais tableaux* » [241].

Cette piste, aux regards du contexte culturel messin, mériterait d'être approfondie, n'a pu être évoquée que brièvement dans ce dernier point, car elle risquait de dépasser le cadre de notre sujet. Force est ainsi de constater que l'imagerie ne peut se définir comme régionale mais bien nationale par sa diffusion et par sa nature. L'imagerie est d'abord française comme le montre le cadre national de son corpus. Les thèmes et les motifs circulent et les images à usage local ne représentent pas une part significative de la production. Les « styles

[239] Dominique Lerch, *Imagerie et Société*, *Op. cit.*, pp. 184-185
[240] Eugène Buret. *De la misère des classes laborieuses en Angleterre et en France*, Paris, 1840, t. 2, p.451
[241] Champfleury, *Histoire de l'imagerie populaire, Op. cit.,* p. XXII

Droits d'auteur réservés.

locaux », pour peu qu'il y en ait, constituent une richesse qui témoigne de l'inventivité du peuple français dans son ensemble. En dépit de différentes productions régionales, l'imagerie ne peut se concevoir au même titre qu'un costume ou un mobilier obéissant à un esthétisme purement régional mais comme une part intégrante d'une étude de l'histoire de notre culture visuelle commune.

Droits d'auteur réservés.

CONCLUSION

Au terme de cette présentation de l'imagerie messine, nous pouvons avancer quelques conclusions, encore provisoires dans la mesure où beaucoup de pistes restent à défricher. L'ensemble des éléments obtenus durant nos deux années de recherches nous ont permis présenter une vision générale de la puissance du centre imagier messin tout au long du XIX^{e} siècle : de ses débuts sous la Restauration jusqu'à sa fin inopinée par l'annexion (voire même au-delà). D'ores et déjà, restituer une imagerie, supposément oubliée des théoriciens et collectionneurs de l'image, est difficile pour des raisons dépendantes et indépendantes des sources disponibles.

En effet, comprendre l'importance du centre messin devait passer dans un premier temps par une étude de l'aspect économique, politique et social dans laquelle elle se construisait jusqu'à son essor durant la seconde moitié du siècle. Ces aspects étaient intrinsèques à leurs productions selon la permanence ou l'élaboration de thématiques, influencées ou non par l'imagerie parisienne ou par les derniers succès des firmes concurrentes. Dans le sens où l'entendaient Duchartre et Saulnier, la véritable imagerie est populaire en raison d'une double détermination sociologique, à savoir qu'elle est produite par le peuple et pour le peuple. L'introduction de la lithographie, technique savante propre à l'art, changea quelque peu la donne.

Pour une ville dans laquelle aucune imagerie populaire – si ce n'est quelques cartiers – n'avait su s'implanter, la connaissance immédiate de la lithographie par Tavernier avait plongé d'enjeu la future imagerie messine dans une imagerie mécanisée qui, aux yeux de nos théoriciens, ne représentait qu'une scansion populaire. Les premières images de Dembour furent généralement appréciées à la fois pour la valeur morale des thématiques ancrées dans les mentalités culturelles et politiques de l'époque, mais aussi en raison pour le maintien d'un certain attachement à la production traditionnelle de la gravure sur bois. Malgré ce *continuum* graphique lié à la « naïveté » des graveurs populaires, la « sensibilité » ne devait néanmoins pas être prise en compte puisqu'elle répondait davantage à une stratégie de vente et à un choix de l'imagier. Conscient que son public ne possédait pas encore l'intérêt des belles images illustrées par la lithographie, Dembour opta plutôt pour des xylographies plus susceptibles de s'écouler

Droits d'auteur réservés.

rapidement. Dès le départ, le mouvement impulsé par l'imagerie messine et les stratégies de vente adoptées répondaient à un objectif de diffusion à vaste échelle et ne pouvaient donc s'appliquer à la tradition des ateliers saisonniers de l'imagerie populaire « primitive ». De plus, la connotation trop artistique ou « politique » de la lithographie dans cette entreprise naissante n'avait pas les faveurs des grands centres imagiers rivaux de l'Est de la France qui flairaient un concurrent potentiel.

La tendance s'inversa durant le Second Empire coïncidant avec la reprise des affaires par Charles Nicolas Gangel et ses successeurs. Les évènements de 1848 avaient en effet fourni une double optique à l'imagerie. D'une part, la prise de parole républicaine des images révélait pour la première fois les opinions politiques controversées de l'imagier à l'égard de la monarchie déchue, probablement en écho avec l'opinion publique de la population mosellane. D'autre part, cet attachement révolutionnaire ne doit pas être minimisé car les transformations survenues dans la société française pendant la première moitié du XIX^{e} siècle (et à Metz surtout) ont donné à la Révolution de Février ses caractères propres selon Philippe Vigier, à savoir l'importance primordiale donnée à la *question sociale,* avec l'apparition d'idéologies promues à un grand avenir tels que le *socialisme*[242] ou le *catholicisme social*. Cet « engagement » politico-social contribua sans doute à la popularisation de la lithographie auprès du public lorrain auquel elle offrit, en plus, un nouvel esthétisme. Les imagiers surent aussi se mettre au service de la politique de rechristianisation de l'Église qui souhaitait corriger les conséquences de la déchristianisation engendrée par la Révolution française de 1789-1799. Tout au long du siècle les autorités religieuses se servirent de l'instruction des enfants dans leur mission de reconquête et l'imagerie française sut saisir cette opportunité et l'utiliser pour ses propres intérêts. Selon Annie Duprat, « *La nouveauté du XIX^{e} siècle réside dans la pratique de la pastorale, qui tend à devenir de plus en plus doctrinale et se rapproche de la forme scolaire de la leçon à apprendre. Les supports visuels des catéchismes en images sont un excellent support pédagogique pour enseigner et aider à la mémorisation de la leçon* [243]». De plus, ce mouvement se développait conjointement à la politique de scolarisation (de Guizot à Duruy, en attendant Ferry) et une tradition pédagogique

[242] Philippe Vigier, *La Seconde République*, Paris, Presses universitaires de France, coll. « Que sais-je ? », 1982, p.8.

[243] Annie Duprat, *Images et Histoire : Outils et méthodes d'analyse des documents iconographiques*, Paris, Belin, 2007, pp. 114-115

Droits d'auteur réservés.

naissante favorisait l'usage des images. L'enfant devenait ainsi sur tous les fronts un public privilégié.

Face à ces nouvelles exigences, de nouvelles méthodes se devaient d'être développées par un changement de supports plus soutenus, de coloris plus flamboyants pour un trait moins « rustique » et plus proche des tableaux des Maîtres. Peu à peu, l'imagerie populaire côtoya des artistes qui délaissèrent pendant un temps leurs toiles pour la pierre. Charles Pinot pour Épinal ou Joseph Hussenot pour Metz (peut-être même Jules Chaste) en sont les exemples les plus emblématiques. Néanmoins, en tant qu'hommes instruits et formés par les Beaux-Arts, ils constituaient aussi un repoussoir à la figure du vrai graveur populaire, homme issu du peuple et partageant avec lui une esthétique et des valeurs morales. Le fait que Pinot ait supplanté Georgin dans les faveurs du public témoignage, selon Duchartre, du relâchement, voire de la perversion, du goût populaire au cours de la seconde moitié du XIX[e] siècle. Christiane Pignon-Feller formula également cette même interrogation : « *Dès lors, saurait-on considérer comme émanation d'une foi populaire, une image créée par un dessinateur et un graveur, certes parfois autodidacte mais le plus souvent issu d'une école de dessin ou formé par un apprentissage de la reproduction ou de la copie et frotté à des modèles connus anciens ou modernes ? Peut-on envisager comme spontanée une image soumise à des contraintes techniques, préindustrielles, commerciales déjà élaborées, à une censure voire une autocensure, à des soucis de distribution donc de succès, à des préoccupations culturelles, à des volontés artistiques ?*»[244].

Lié à la fois à l'art savant et à l'art populaire, le caractère hybride de l'image ne simplifie en rien son étude. Par son ambivalence, n'appartenant pas encore à l'un et plus tout à fait à l'autre, elle dut emprunter des éléments esthétiques à ces deux formes d'arts. Inspirée des tendances parisiennes, l'image populaire est certes fréquemment copiée sur une œuvre savante. Dans ce cas, elle se définit comme une création par reproduction ou copie successive. À la différence des gravures dites « d'interprétation » où seule la similitude à l'original comptait, l'image populaire dont la ressemblance à l'original paraissait ne pas avoir la moindre importance, accordait un intérêt pour une réadaptation simplifiée de ces modèles pour le public populaire qu'elle visait. Il faut ainsi éviter l'écueil qui consiste à systématiser le

[244] Christiane Pignon-Feller, *Un exemple d'une 'sainteté » censurée dans l'Imagerie populaire messine du milieu du XIX[e] siècle*, Rapport de D.E.A. « Histoire des Civilisations », Université Nancy II, U.F.R. des Sciences historiques et géographiques, juin 1993, p. 1.

Droits d'auteur réservés.

statut de l'imagier comme un hère ayant « *plus de confiance en ses mains qu'en sa cervelle* [sachant] *ce qu'il peut tirer de ses mains* [alors que] *ce qu'il tirera de son cerveau, c'est l'inconnu pour lui* »[245]. Cette conception et les connotations négatives qu'elles renvoient sont en vérité propres à notre représentation du XIX[e] siècle. L'imagerie populaire sous les effets d'une industrialisation progressive de ses supports et sujets s'éloignait certes de son caractère originel pour ne devenir qu'un produit de masse. Or, et rappelons-le, cet aspect lui a toujours été propre et ce depuis sa conception, à la différence près que les évolutions économiques et les publics s'élargissaient vers des horizons sur lesquels elle se fixait. Tout ceci n'était donc pas pour plaire aux théoriciens de l'imagerie populaire qui ne retrouvaient plus dans cette production les traces des traditions populaires qu'ils souhaitaient véhiculer.

Dans un premier temps ce fut à l'instigation des collectionneurs que nous devons des écrits de l'histoire de l'imagerie populaire, Van Heurck et son *Histoire de l'imagerie populaire flamande* en premier. En 1925, parut le livre de Pierre Louis Duchartre et René Saulnier, *L'imagerie populaire* qui est resté, aujourd'hui encore, le socle de toutes recherches en ce domaine. D'emblée de jeu, les deux auteurs se heurtèrent à la définition de l'art populaire puisque les images populaires séduisaient le public de façons fort différentes suivant les sujets et les époques. De son côté, le commerce de colportage obéissait aux règles de l'offre et de la demande. À la différence de la gravure, reproduite en petite quantité pour un public aisé, l'imagerie supposait en effet une production de masse rythmée par des tirages et des retirages. Le mode de production industriel se retrouvait donc derrière cette imagerie qui s'intégrait au sein de ce système économique. Cette imagerie produite en masse constitue néanmoins un ensemble d'images complexes, ce qu'Arnold Van Gennep traduisait par « une inconsistance désespérante » [246].

Il n'en demeure pas moins que l'instrumentalisation de la « popularité » des images contribua longtemps à la dépréciation de centres industrialisés comme Metz puisqu'en répondant au mécanisme technique et productif de l'époque, elle se détachait de ce qui était vraiment populaire. L'imagerie messine ne se destinait pas en effet seulement à un peuple, mais à des peuples de nations diverses, françaises comme espagnoles ou allemandes. Elle se faisait certes le reflet d'un visuel national mais avant tout commun par sa diversification des thèmes. Ainsi,

[245] Duchartre et Saulnier, *Imagerie populaire, Op.cit.*, p. 11.
[246] Arnold Van Gennep, « Remarques sur l'imagerie populaire », Paris, E. Leroux, 1911, p. 3.

Droits d'auteur réservés.

étudier l'imagerie populaire signifie qu'il est nécessaire de tenir compte de ces différents éléments rendant la saisie d'un centre puissant plus ambigu aux premiers abords d'autant que la fragilité et la rareté de la source ne facilite nullement l'analyse. Jacques-Marin Garnier, et Champfleury déjà, soulignaient l'*ephemera* que constituait l'image populaire au temps fort de production :

> *« La rareté de ces images populaires peut facilement s'expliquer : il entrait dans leur destinée d'être achetées par des enfants dans les mains desquels elles duraient ce que vit une feuille de papier ou bien de tapisser les murailles de la chaumière, le cabaret du village et la boutique de l'artisan ; leur destruction était alors l'œuvre du temps et de la fumée. Le progrès, sous la forme de papier à tenture, s'est chargé de recouvrir les murailles, autrefois nues, de la plupart des habitations des campagnes, et la gravure au coloris brillant des marchands d'estampes de la rue Saint Jacques, à laquelle on fait les honneurs d'un encadrement, a remplacé l'image* »[247].

Lors d'un entretien avec Mme Claire Meunier, conservatrice du Musée de la Cour d'Or à Metz, la problématique liée à la source elle-même fut évoquée car elle contribuait à sa méconnaissance par le public. Les contraintes de conservation supposent en préalable la difficulté d'une valorisation sous le format d'une exposition puisque les normes actuellement en vigueur préconisant une exposition de trois mois supposeraient en amont un repos des images concernées de trois ans en réserve. Ainsi, s'aventurer dans une exposition complète d'un fonds iconographique populaire condamnerait les objets à ne pas être disponibles pour les années à venir. Bien que l'émergence de nouvelles institutions, tels que les musées des traditions populaires, les musées thématiques ou encore les écomusées, dédiées à la conservation et à la transmission des thématiques populaires auprès du public aux côtés des bibliothèques ou des musées traditionnels, traduise une mutation des sensibilités et une plus grande curiosité à l'égard de ce type de production, un imposant travail de recensement reste encore à mener, notamment par le biais d'une enquête à l'échelle nationale afin d'identifier tous les lieux de conservation et tous les types d'iconographies existantes, susceptibles de nous étonner et de stimuler la recherche à venir.

[247] Jacques-Marin Garnier, *L'imagerie populaire*, *Op. cit.*, p. 45.

Droits d'auteur réservés.

Conclusion

Droits d'auteur réservés.

SOURCES

1. Archives nationales (Pierrefitte)

Sous-série F[18] Imprimerie, librairie, presse, censure.

F[18] 2003-2007 : Imprimeurs, libraires et lithographes. Dossiers des brevetés 1815-1870.

2003 : Metz A à F

2004 : Metz G à M

2005 : Metz N à W

2006 : Moselle : Ars-sur-Moselle à Sarralbe

2007 : Moselle : Sarreguemines à Thionvile

2. Archives départementales de la Moselle.

Sous-Série 1 T Instruction publique, sciences et arts.

1 T 80 – 111. Imprimerie, librairie, dépôt légal.

80 – Lois, instructions et circulaires, 1810 – 1870.

81 – Imprimeurs : Alcan-Wittersheim, an VIII-1870.

82 – Imprimeries, 1837-1862.

83 – Librairies : Abel-Drapier, 1819-1870

84 – Librairies : Ernest-Muller, 1819-1870

84 – Libraires : Nennig-Weisse, 1819-1870.

88 – Dépôt légal. Etats des ouvrages déposés, 1828-1831.

91 – Images déposées, 1838-1841.

92 – Images déposées, 1842.

93 – Images déposées, 1843-1844.

94 – Images déposées, 1845-1846.

95 – Images déposées, 1847-1848.

96 – Images déposées, 1849-1854.

97 – Images déposées, 1854.

98 – Images déposées, 1855.

99 – Images déposées, 1855-1859.

100 – Images déposées, 1860-1863.

101 – Images déposées, 1864-1870.

Droits d'auteur réservés.

102 – Images déposées, 1871-1880.

103 – Enregistrement des déclarations et des dépôts, 1840-1857.

104 – Enregistrement des déclarations de dépôts, 1859-1870.

107 – Images, estampes, gravures déposées, 1855-1870.

108 – Images transmises au ministère pour être estampillées, 1858-1870.

110 – Surveillance de l'image. Colportage, 1810-1870.

111 – Autorisation de colportage, 1854-1869.

Sous-série. 353 U Archives de l'étude notariale Jung de Metz.

67 – 1e étude, Guerquin : janvier-mai 1840.

3. Archives Municipales de Metz

Sous-série 1 R Instruction publique

A9 – Ecoles : Mémoires d'artistes pour l'école gratuite de dessin et pour l'enseignement du dessin à l'Ecole centrale (1790-1796)

B435 – Cours et conférences Cours industriels fondés par l'Académie de Metz (1825-1835)

B439 – Ecole de dessin, création par M. Madot (1810-1815)

B440 – Ecole de dessin, direction Dupuy, rentrée des classes (1820-1851)

B441 – Ecole de dessin, arrêté et correspondance du directeur, (1824-1851)

B443 – Ecole de dessin, rapports et correspondance du directeur (1824-1869)

B457 – Ecole de dessin, notice de Migette ; observations sur l'Ecole de dessin (1848), projet d'organisation (1853), Essai sur l'enseigenemnt du dessin (1864)

B460 – Ecole de dessin, élèves de l'école devenus pensionnaires de la ville à l'Ecole des Beaux-Arts de Paris.

B461 – Ecole de dessin, élèves de l'école devenus pensionnaires de la ville à l'Ecole des Beaux-Arts de Paris.

B462 – Ecole de dessin, subventions diverses (1845-1855)

B463 – Ecole de dessin, dons de modèles accordés par l'Etat (1822-1869)

Sous-série 2 R Sciences, lettres et arts.

B1 – Académie de Metz, Rétablissement et administration sous le titre de Société des Lettres, Sciences et Arts (1819-1828)

Droits d'auteur réservés.

B2 – Académie de Metz, Archives de l'ancienne Académie rendues par la ville (1829)

B3 – Académie de Metz, rapports divers (1830-1846)

C1 – Sociétés savantes, scientifiques et artistiques Académie de Metz (1873-1903)

Sous-série 1 S Fonds Privés Jean-Julien Barbé

5 – Recueil manuscrit de Renaud Thorel, antiquaire à Metz, concerne des découvertes faites à Metz et vendues à des particuliers ; lithographie de 1821 à 1871.

21 – Libraires de Metz (notes de Bégin)

45 – Recueil de notes prises aux Archives de Metz et de la Moselle concernant les artistes et ouvriers d'art, les enseignes de 1813 à 1870.

62 – Notes diverses sur les Images de Metz (3 dossiers)

4. Bibliothèque municipale de Metz

Fonds patrimoniaux Réserve Précieuse

Barbé, Jean-Julien, *Papiers Jean-Julien Barbé.*

Barbé, Jean-Julien, *Histoire populaire de la Ville de Metz.*

Barbé, Jean-Julien, *La librairie à Metz : 1498-1900. Renseignements sur les relieurs de Metz,* 198 p.

Barbé, Jean-Julien, *L'imprimerie à Metz, recherches historiques et bibliographiques : les premiers imprimeurs messins, 1482-1700, première partie,* 184 feuillets.

Barbé, Jean-Julien, *L'imprimerie à Metz, recherches historiques et bibliographiques : les Antoine et leurs successeurs, 1630-1884, deuxième partie,* 266 feuillets.

Barbé, Jean-Julien, *L'imprimerie à Metz, recherches historiques et bibliographiques : les Collignon et leurs successeurs, 1646-1871, troisième partie,* 217 feuillets.

Barbé, Jean-Julien, *L'imprimerie à Metz, recherches historiques et bibliographiques : les Lamort et leurs successeurs, 1784-1872, quatrième partie,* 160 feuillets.

Droits d'auteur réservés.

Barbé, Jean-Julien, *L'imprimerie à Metz, recherches historiques et bibliographiques : les Verronnais et leurs successeurs, 1794-1884, cinquième partie,* 184 feuillets.

Barbé, Jean-Julien, *L'imprimerie à Metz, recherches historiques et bibliographiques : imprimerie hébraïque, May et ses successeurs, 1765-1871, sixième partie,* 245 feuillets.

Migette, Auguste, *L'école municipale de dessin de Metz : copie du manuscrit 1284 de la bibliothèque de Metz,* 106 p.

Migette, Auguste, *Récits, extraits et journal concernant tout ce qui a quelque rapport avec les arts du dessin à Metz et dans le département de la Moselle depuis 1780 (depuis la révolution),* 5 chemises.

Migette, Auguste, *Les Arts et les Artistes : copie du manuscrit 1282 de la bibliothèque de Metz.*

Papiers d'Auguste Migette, peintre, professeur de dessin au lycée de Metz, Ecole de peinture du département de la Moselle (1820-1824). Notes sur le passage de Migette au conseil municipal (1852-1875) et à l'Académie de Metz.

Fonds patrimoniaux, Réserve patrimoniale

Barbé, Jean-Julien, *Les Journaux de la Moselle : bibliographie et histoire,* Metz, Imprimerie Lorraine, 1928.

5. Musée de l'Image à Epinal

Fonds Henri George

Jacquemin, André, *L'imagerie populaire en France*, conférence à Exincourt, CIPES, 27 mars 1973, 41 p.

Carnet des originaux de Joseph Hussenot

6. Sources imprimées

Decker, Robert, *Il y a cent ans, un messin au grand cœur Benoît Faivre (1798-1869) : Communication donnée au Congrès de la Fédération historique Lorraine, le 7. VI. 1952,* [s.l.] 1952, 16 p.

Droits d'auteur réservés.

Dembour, Adrien, *Le Séraphin de l'enfance, recueil de pièces d'ombres chinoises dédiées à la jeunesse, publiées par Dembour et Gangel, éditeurs à Metz. 8 décors et 10 feuilles de figures*, Metz, Imprimerie et Lithographie de Dembour et Gangel, 1843, 52 p.

Dembour, Adrien, *Eclectogaphie ou méthode d'écriture dite française,* Metz, Dembour et Gangel, [s.d.].

Dembour, Adrien, *Description d'un nouveau procédé de gravure en relief sur cuivre*, Metz, S. Lamort, 1835, 31 p.

Dembour Adrien, *Nouveaux développements de M. Dembour sur le procédé de gravure en relief du cuivre*, Metz, [s.e.], [s.d.], 4 p.

Dorival, Bernard ; Peltre, Christine, *Les débuts de l'Ecole de Metz ou la naissance d'un mouvement artistique en province (1789-1834)*, Paris, Université de Paris Sorbonne, 1980, 230 p.

Migette, Auguste, *Quelques observations sur l'Ecole municipale de dessin,* Metz, Lamort, 1848, 16 p.

Droits d'auteur réservés.

BIBLIOGRAPHIE

1. Histoire générale de la France

Aprile, Sylvie, *La Révolution inachevée, 1815-1870, In* : Cornette, Joël, *Histoire de France,* Paris, Belin, 2010, 672 p.

Eugène Buret. *De la misère des classes laborieuses en Angleterre et en France*, Paris, 1840, t. 2, 492 p.

Caron, Jean-Claude ; Vernus, Michel, *L'Europe au 19e siècle. Des nations aux nationalismes (1815-1914),* Paris Armand Colin, « U », 2015, 495 p.

Desfeuilles, André, « L'enseignement mutuel en France au début du XIXe siècle », *Le Vieux Papier,* n°276, Paris, avril 1980, pp. 45-46.

Fohlen, Claude ; Berida, François, *L'ère des révolutions, In* : Paris, Louis-Henri (dir.), *Histoire générale du travail,* t. 3, Paris, Nouvelle librairie de France, 1996, 638 p.

Jacquet-Francillon, François, *Naissances de l'école du peuple : 1815-1870,* Paris, les Editions de l'Atelier, les Editions ouvrières, 1995, 319 p.

Mayeur, Françoise, *De la Révolution à l'école Républicaine, In* : Parias, Louis-Henri (dir.) *Histoire générale de l'enseignement et de l'éducation en France*, t. 3, Paris, Nouvelle librairie de France, 1981, 686 p.

Vigier, Philippe, *La Seconde République*, Paris, Presses universitaires de France, coll. « Que sais-je ? », 1982, 127 p.

Vigier, Philippe, *La Monarchie de Juillet*, Paris, Presses universitaires de France, coll. « Que sais-je ? », 127 p.

2. Histoire de la Moselle et de Metz

Archives départementales de la Moselle, *Lorraine du feu, Lorraine du fer : Révolutions industrielles et transformations de l'espace mosellan (XVIIe-XIXe siècles),* Saint-Julien-les-Metz, Archives départementales de la Moselle, 1996, 275 p.

Barbé, Jean-Julien, *Metz documents généalogiques : armée, noblesse, magistrature, bourgeoisie, arts, sciences, commerce, industrie d'après les registres de l'état-civil 1792-1870,* Metz, impr. V. Guebliez, Marius Mutelet, 1934, 352 p.

Droits d'auteur réservés.

Barbé, Jean-Julien, « L'école de Metz » *In* : *Renaissance du vieux Metz*, janvier 1998, n°106.

Barbé, Jean-Julien, « Les peintres voyageurs à Metz » *In* : *Pays lorrain et messin*, 1924.

Bauchez, Jean, *Légende napoléonienne et propagande bonapartiste à Metz et en Moselle de 1832 à 1852*, Metz, Mémoire de maîtrise Université de Metz – Faculté des lettres et sciences humaines, département d'histoire, juin 1986, 227 p.

Bergery, Claude-Lucien, « Système de l'enseignement dans les Ecoles normales primaires », *Cosmographie des écoles primaires précédée du système raisonné de l'enseignement primaire*, Metz, impr. Thiel, 1835, 3e édition revue et augmentée.

Brasme, Pierre, *Benoît Faivre, 1798-1869 : la passion de l'humanité*, Metz, Edition Serpenoise, 2005, 191 p.

Brasme, Pierre, *La Moselle et ses artistes*, Metz, Edition Serpenoise, 2002, 285 p.

Brasme, Pierre, *La population de la Moselle au XIXe siècle*, Metz, Edition Serpenoise, 2000, 195 p.

Chaffard, Jean-Luc, *L'Académie royale et nationale de Metz. 1819-1852*, Mémoire de maîtrise d'Histoire, Metz, Université de Metz, 228 p.

Contamine, Henry, *Metz et la Moselle de 1814 à 1870 : étude de la vie et de l'administration d'un département au 19e siècle*, Nancy, Société d'impression typographique, 1932, 2 vol., 496 et 426 p.

Hilbold, Alain, *Auguste Migette : illustrateur de l'histoire de Metz,* Editions des Paraiges, 2013, 191 p.

Le Moigne (dir.), *Histoire de Metz*, Toulouse, Privat, 1986, 448 p.

Peltre, Christine, *L'école de Metz : figures et pratiques d'artistes au XIXe siècle*, Strasbourg, Edition du Quotidien, 2014, 151 p.

Pignon-Feller, Christiane, « Le beau dans l'utile », *Metz au temps de Verlaine*, Metz, éditions Serpenoise, 1996, pp. 81-82.

Vatin, François, *Morale industrielle et calcul économique dans le premier XIXe siècle. L'économie industrielle de Claude-Lucien Bergery (1787-1863)*, Paris, L'Harmattan, 2007, 400 p.

Droits d'auteur réservés.

3. Imagerie populaire

Adhémar, Jean ; Letheve, Jacques, Gardey, Françoise, *Inventaire du fonds français des estampes après 1800*, Paris, Bibliothèque Nationale, 1949-1971.

Adhémar, Jean, « Quelques exemples de la puissance de l'image au XIXe siècle », *Le Vieux Papier*, n°152, Paris, juillet 1950, pp. 60-67.

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

Boulaire, Cécile, « Renonciat Annie (dir.). "L'image pour enfants : pratiques, normes, discours en France et pays francophones, XVIe-XXe siècles" [2003]. La Licorne, n°65 », *Revue française de pédagogie*, 165, octobre-décembre 2008, 5 p.

Brouwers, Gervaise, « La lithographie passée en revues : entre controverses politiques et enjeux esthétiques », *Sociétés & Représentations*, vol. 40, no. 2, 2015, pp. 183-200.

Champfleury, *Histoire de l'imagerie populaire*, Paris, E. Dentu, 1886 [nouvelle édition], 286 p.

Delmas, Bruno, [avec la collaboration de Corinne Bouquin], « Lithographie et Lithographies à Paris dans la première moitié du XIXe siècle », *Le Livre et l'historien : études offertes en l'honneur du Professeur Henri-Jean Martin*, Genève, Librairie Droz, n°24, 1997, 817 p.

Dubois, Alain, « Quelques supercheries dans l'Imagerie populaire », *Bulletin du Vieux* papier, fascicule n°246, octobre 1872, p.432-433

Duchartre, Pierre-Louis ; Saulnier, René, *L'imagerie populaire*, Paris, Librairie de France, 1925, 447 p.

Duchartre, Pierre-Louis ; Saulnier, René, *L'imagerie parisienne : l'imagerie de la rue Saint-Jacques*, Paris, Librairie Gründ, 1944, 248 p.

Duprat, Annie « Provinces-Paris, ou Paris-provinces ? Iconographie et Révolution française », *Annales historiques de la Révolution française*, 330, 2002, pp. 9-27.

Duprat, Annie, « L'imagerie populaire du Grand Ouest », *Annales de Bretagne et des Pays de l'Ouest,* 108-2, 2001, pp. 45-66.

Duprat, Annie, *Images et histoire : outils et méthodes d'analyse des documents iconographiques*, Paris, Belin, 2007, 223 p.

Droits d'auteur réservés.

Dupuis, André, « Les ombres chinoises (Histoire, Théâtres, Imageries) », *Le Vieux Papier,* n°216, Paris, avril 1966, pp. 341-353.

Ferrand, Louis, « Collectionneurs et collections », *Le Vieux Papier*, n°197, Paris, octobre 1961, pp. 97-100.

Ferrand, Louis, « Regrettons le soldat d'un sou… », *Le Vieux Papier,* n°153, Paris, octobre 1950, pp. 92-94.

Grand-Carteret, John, *Vieux papiers, vieilles images. Cartons d'un collectionneur,* Paris, A. Le Vasseur et Cie, 1896, 543 p

Guillorel, Eva; Hopkin, David M.; Pooley, William G., *Rythms of revolt: European traditions and memories of social conflict in oral culture*, London, New York, Routledge, 2018, 407 p.

Hopkin, David M., *Soldier and peasant in French popular culture, 1766-1870*, Sufolk, Rochester, Royal Historical Society, The Boydell Press, 2003, 394 p.

Hopkin, David M., *Voices of the people in nineteenth-century France*, Cambridge, New York, Cambridge University Press, 2012, 296 p.

Ihl, Olivier, « Le rire et le sacré. La révolte graphique du caricaturiste Louis Marie Bosredon en 1848 », *Politix*, 2015/2 (n° 110), p. 137-170.

Jacquemin, André, « Ce que disent les images », *A.B.C. Décor*, n°3, mai 1973, pp. 47-85.

Jammes, Marie-Thérèse et André, *Images populaires, Amiens-Beauvais, Bordeaux, Caen, Cambrai, Chartres, Dijon, Epinal, Lille, Le Mans, Montbéliard, Nancy, Orléans, Rennes, Paris, Toulouse : 1500-1840*, Paris, Ed. des Cendres, 2017, 347 p.

Lerch, Dominique, *Almanachs, bibliothèque bleue, imagerie. Une famille d'éditeurs de la France de l'Est : les frères Deckherr de Montbéliard*, Montbéliard, Société d'Emulation de Montbéliard, 1990, 103 p.

Lerch, Dominique, *Une grande entreprise de l'imagerie de dévotion : la famille Dopter (1831-1879-1896). Contribution à l'histoire d'un des trois centres européens de l'imagerie de dévotion au XIXe siècle : Paris et l'imagerie dite de Saint Sulpice*, [Colloques d'Arles sur l'image], Paris, Editions du Comité des Travaux historiques et scientifiques, 2010, pp. 199-229.

Lerch, Dominique, « Métiers de l'imprimé à Saverne au XIXe siècle », *Pays d'Alsace*, 251, II, 2015, pp.11-16.

Droits d'auteur réservés.

Lerch, Dominique, « Peut-on encore fonder une imagerie sous le Second Empire ? La tentative de Charles Helbig de Sélestat de 1864 à 1869 », *In* : *Annuaire 1996.* Strasbourg, Les Amis de la Bibliothèque humaniste de Sélestat, 1996, pp. 7-26.

Lerch, Dominique, « L'imagerie pour enfants au XIXe siècle : un média à explorer », *Nouveau Monde édition*, 2013/2, n°21, pp. 10-23.

Lever, Maurice, « Le Monde à l'envers », *Le Vieux Papier,* n°276, Paris, avril 1980, pp. 37-44.

Frédéric Maguet, « Pierre-Louis Duchartre et l'imagerie, la construction d'un discours sur l'image », *Du folklore à l'ethnologie,* Paris, Editions de la Maison des Sciences de l'homme, 2009.

Morgan, David *Visual piety: a history and theory of popular religious images,* Berkeley-Los Angeles, 1998.

Muntz, E. « L'art populaire, son état actuel, ses revendications, son avenir », *La revue des revues*, 1899, t.29.

Musée de l'Image, *La fuite en Egypte : la vie sauve*, Epinal, Musée de l'Image, 2018, 277 p.

Musée de l'Image, *L'amour des images. 1.* Epinal, Musée de l'Image, 2006, 371 p.

Musée de l'Image, *Les ombres, ombres chinoises et autres variations,* Epinal, Musée de l'Image, 2016, 391 p.

Musée de l'Image, *C'est une « image d'Epinal »*, Epinal, Musée de l'Image, 2013, 295 p.

Annie Renonciat, « Les couleurs de l'édition au XIXe siècle : « Spectaculum horribile visu » ? », *Romantisme* 2012/3 (n°157), pp. 33-52.

Saint-Martin, Isabelle, « "Catéchisme en images", une pédagogie par le sensible ? », *Archives de sciences sociales des religions,* 111, juillet-septembre 2000, 22 p.

Saulnier, René « De l'Imagerie populaire à l'imagerie enfantine », *Art populaire en France,* 1930.

Sauvy, Anne, *Le miroir du Coeur : quatre siècles d'images savants et populaires*, Paris, Les Editions du Cerf, 1989, 302 p.

Schenda, Rudolf, *Die Lesestoffe der kleinen Leute,* München, C.H. Beck, 1976, 208 p.

Droits d'auteur réservés.

Schenda, Rudolf, *Volk ohne Buch : Studien zur Sozialgeschichte der populären Lesestoffe 1770-1910*, Frankfurt am Main, V. Klostermann, 1970, 607 p.

Van Gennep, Arnold, « Remarques sur l'imagerie populaire », *Revue d'Ethnographie et de Sociologie,* Paris, Ernest Leroux, n°1-2, 1911, t. II, p.43.

Vernus, Michel, *La fabuleuse histoire du papier,* Yens sur Morges, Editions Cabédita, 2004, 175 p.

Vieux Papier, *Dictionnaire des imagiers,* Paris, Bulletin de la Société Archéologique, Historique et Artistique, Le Vieux Papier, [s.d.]

Twyman, Michal, *Breaking the mould: the first hundred years of lithography*, Londres, British Library, 2000, 182 p.

4. Imagerie et imprimerie en Lorraine et en Alsace

About, Henri, *Au pied du grand fou*, Uzès, La Capitelle, 1954, 237 p.

Aynaud, Adolphe, « L'imagier inconnu de Metz », *Le Vieux Papier*, Paris, 1954, 11 p.

Aynaud, Adolphe, « Les Thiébault, graveurs nancéiens », *Le Vieux Papier*, Paris, 1955, 6 p.

Aynaud, Adolphe, « Notes sur l'Imagerie de Nancy », *Le Vieux Papier,* octobre 1957, 4 p.

Aynaud, Adolphe, « Les images d'Hinzelin, de Nancy (1838) », *Le Vieux papier*, 1963, 2 p.

Aynaud, Adolphe, « Le graveur At. Thiébault à Bougival », *Le Vieux Papier,* Paris, n°217, juillet 1966, pp.383-389.

Barbé, Jean-Julien, « Les Michaud, graveurs messins » *Pays lorrain et messin*, 1924, p. 470

Barbé, Jean-Julien, *La Lithographie à Metz,* Metz, Impr. Béha, 1910, 137 p.

Barbé, Jean-Julien, *L'Imagier de Metz,* Metz, M. Mutelet, 1950, VIII-117 p.

Bodé, Noémie, *L'imagerie messine : imprimeurs, lithographes et imagerie populaire à Metz, 1800-1870*, Villeurbanne, Mémoire de l'Ecole Nationale Supérieure des Sciences de l'Information et des Bibliothèques, 2017, 170 p.

Desfeuilles, André, « A Nancy sous la Restauration : dessins de J.I. Grandville et images de Desfeuilles », *Revue de la Société des Amis du Musée de l'Armée,* n°64, 1961, 5 p.

Droits d'auteur réservés.

Desfeuilles, André, « Images et almanachs dans l'Est sous le Premier Empire », *Revue de l'Institut Napoléon*, n°66, janv. 1958, pp. 9-20.

Desfeuilles, André, « Les artisans imagistes Desfeuilles, de Nancy (1800-1838), [s.d.], 8 p.

Desfeuilles, André, « Les Images de la Fabrique de Desfeuilles de Nancy conservées au Cabinet des Estampes à Paris », *Le Vieux Papier*, °184, Paris, juillet 1958, 16 p.

Desfeuilles, André, « L'imagerie populaire en Lorraine au XIXe siècle », *Le pays Lorrain*, 39e année, n°1, 1958, 3 p.

Duvigneau, Marion, *Images de Metz, 1835-1892*, Saint-Julien-lès-Metz, Archives départementales de la Moselle, 1999, 199 p.

Duvigneau, Marion, *Par des contes d'ogre et de fée : Perrault en images à Metz et Epinal*, Saint-Julien-lès-Metz, Service départementales d'archives de la Moselle ; Epinal, Direction vosgienne des archives départementales, 2003, 144 p.

Garnier, Nicole, « Les bois d'imagerie populaire de François Desfeuilles de Nancy (1800-1837) », *Revue du Louvre*, n°5-6, décembre 1987, 4 p.

Garnier-Pelle, Nicole ; Musée national des arts et traditions populaires, *L'imagerie populaire française*, Paris, Ministère de la culture, de la communication, des grands travaux et du Bicentenaire, Réunion des musées nationaux, 1990, t. I, 469 p.

Garnier, Nicole ; Préaud, Maxime ; Musée national des arts et traditions populaires ; Bibliothèque nationale de France, *L'imagerie populaire. Images d'Epinal gravées sur bois,* Paris, Edition de la Réunion des musées nationaux, Bibliothèque nationale de France, Seuil, 1996, t. II, 469 p.

George, Henri, *Les belles images d'Epinal*, Paris, Le Cherche midi, 1996, 127 p.

George, Henri, *Conférence sur l'imagerie de Metz*, Saint-Julien-lès-Metz, Archives départementales de la Moselle, 17 décembre 1994.

George, Henri, « Constructions et découpages de l'imagerie de Metz », *Le Vieux* Papier, n°365, Paris, juillet 2002, 13 p.

Images de Metz, Metz, Editions Serpenoise, 1987, 96 p.

Images d'un sou : jouer, apprendre et chanter (1830-1960), Exposition organisée du 13 septembre au samedi 12 novembre 2016 à la Médiathèque Verlaine-Pontiffroy.

Droits d'auteur réservés.

Janot, Jean-Marie, *Les moulins à papier de la région vosgienne,* Nancy, Impr. Berger-Levrault, 1952, 524 p.

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

Lerch, Dominique, *Imagerie et société : l'imagerie Wentzel de Wissembourg au XIXe siècle*, Strasbourg, Librairie Istra, 1982, 333 p.

Lerch, Dominique, « L'imagerie Wentzel de Wissembourg », *L'Outre-forêt*, 1974, 16 p.

Lerch, Dominique, « Un éditeur tourné vers le public de l'enfance : Haguenthal à Pont-à-Mousson (1840-1879) », *In* : Andriot, Cédric ; Henryot, Fabienne ; Masson, Philippe, *Pont-à-Mousson. Essor et fastes d'une ville (XIIe-XXe siècles)*, Haroué, G. Louis, 2010, pp. 201-223.

Lerch, Dominique, *Les ressources des imageries de Wissembourg. Un ensemble, unique peut-être, et donc une occasion à saisir ?* Rapport de mission de Dominique Lerch, 4 juin 2013, 27 p.

Lerch, Dominique, « Métiers de l'imprimé : une possibilité pour des Juifs en Alsace et en Lorraine au XIXe siècle », *Société d'histoire des israélites d'Alsace et de Lorraine*, 37e, 38e et 39e colloques, Strasbourg, 2015, 2016 et 2017, pp. 38-69.

Martin, Denis ; Musée du Québec, *Images d'Epinal*, Paris, Réunion des musées nationaux, Québec, Musée du Québec, 1995, 250 p.

Martin, Paul, « L'imagerie Wentzel de Wissembourg », *Le Vieux Papier*, n°224, décembre 1967, pp. 125-143.

Perrout, René, *Les images d'Epinal*, Coeuvres, Ressouvenances, 2010, 160 p.

Pignon-Feller, Christiane, « Les ombres chinoises dans l'imagerie messine (1843-1892), *Cahiers Elie Fleur*, n°9, 1994, pp. 53-81.

Pignon-Feller, Christiane, *Un exemple d'une « sainteté » censurée dans l'imagerie populaire messine du milieu du XIXe siècle*, Rapport D.E.A. « Histoire des civilisations », Université Nancy II, U.F.R. des Sciences historiques et géographiques, juin 1993.

Pignon-Feller Christiane, *La petite illusion : petits théâtres en image de Metz, 1835-1875 : techniques, sources, diffusion*, Nancy, Université de Nancy, 1993, 66 p.

Droits d'auteur réservés.

Roux, Lucie (dir.), *L'imagerie messine*, Metz, Direction des services d'archives, 1987, 245 p.

Van Heurck, Emile, Boekenoogen, Gerrit Jacob, *Notes sur quelques imageries de l'Europe*, Anvers, [s.n.], 1910, 141 p. [Extrait de *Histoire de l'imagerie populaire en Flandre et de ses rapports avec les imageries étrangères.*]

Gisèle Vert, « L'imagerie messine (de 1835 à 1892) », *Renaissance du Vieux Metz*, bulletin n° 152 juillet, 2009, 23 p.

Wagner, Pierre-Edouard, « La lithographie et l'Ecole d'Application de Metz », *Cahiers Elie Fleur*, n°1-2, 1990, pp. 76-112.

Wagner, Pierre-Edouard, « Inventaire des collections de dessins et d'estampes du XIXe siècle : Les lithographies de paysage (1821-1856) », *Cahiers Elie Fleur*, n°3, 1991, pp. 45-80.

5. Colportage et librairie

Brochon, Pierre, *Le livre de colportage en France depuis le XVIe* siècle, Paris, Libr. Gründ, 1954

Chartier, Roger ; Lüsebrink, Hans-Jürgen, *Colportage et lecture populaire : imprimés de large circulation en Europe, XVIe-XIXe siècles : actes du colloque des 21-24 avril 1991, Wolfenbüttel*, Paris, IMEC, 1996, 469 p.

Darmon, Jean-Jacques, *Le colportage de librairie en France sous le Second Empire*, Paris, Plon, 1972, 316 p.

Lech, Dominique, « les colporteurs de livres hébraïques en Alsace (1850-1870) d'après les sources d'archives », *Revue des Sciences Sociales de l'Est*, 1977, numéro spécial sur l'Alsace Rurale, pp. 102-119.

Lerch, Dominique, « Du colportage à l'errance, réflexions sur le colportage en Alsace au 19e siècle, *Revue d'Alsace,* vol. 113, 27 p.

Lerch, Dominique, « De la circulation des personnes dans les métiers de l'imprimé au XIXe siècle », *Le Vieux Papier*, n°427, Paris, janvier 2018, pp.416-425.

Lesueur, Jacqueline, *Une figure populaire en Lorraine au siècle dernier : le colporteur ou chamagnon*, Bulletin de la « Société lorraine des études locales dans l'enseignement public », n°36, 1969

Mollier, Jean-Yves, *Le Commerce de la Librairie en France au XIXe siècle, 1789-1914*, Paris, Maison des sciences de l'Homme : IMEC, 1991, 456 p.

Musée de l'Image, *Sur les routes*, Epinal, Musée de l'image, 2010, 248 p.

Droits d'auteur réservés.

Picoche, Philippe, *Le Monde des Chamagnons et des colporteurs*, Raon l'étape, Kruch éditeur, 1992, 191 p.

Toinet, Paul, « Ces messagers dénommés boiteux », *Le Vieux Papier*, n°275, Paris, janvier 1980, pp. 21-28.

Velay-Vallantin, Catherine, « Les images contées des colporteurs », *Féeries : Etudes sur le conte merveilleux, XVIIe-XIXe siècle*, 11, 2014, pp. 71-97.

Droits d'auteur réservés.

ANNEXES

Table des annexes

Annexe 1 : Exposé de la nouvelle gravure en relief, suivant le procédé d'Adrien Dembour, ou ectypographie metallique 192

Annexe 2 : « Les images licencieuses », article signé par Benoit Faivre dans l'*Union des arts* de 1851. 196

Annexe 3 : « Rapport sur l'imagerie de M. Dembour, de Metz ; par M. Amédée Durand. » *Bulletin de la société d'Encouragement pour l'industrie Nationale*. 1839, 38e années, n°415-426. 200

Annexe 4 : Acte de société passe devant M. Guerquin, notaire à Metz, entre Adrien Dembour et Charles-Nicolas-Auguste Gangel, le 30 janvier 1840 (Archives départementales de la Moselle : 353 U 67).....202

Annexe 5 : Courrier de Guy Ramard à René Saulnier, daté du 13 août 1842. 206

Annexe 6 : Statistiques établies à partir des collections messines du Musée de l'Image à Epinal et des Archives départementales de la Moselle.....208

Droits d'auteur réservés.

ANNEXE 1 : EXPOSE DE LA NOUVELLE GRAVURE EN RELIEF, SUIVANT LE PROCEDE D'ADRIEN DEMBOUR, OU ECTYPOGRAPHIE METALLIQUE

Après avoir étudié les différens procédés de la gravure sur bois, décrits par Papillon et autres graveurs ; ceux de M. Carré, de Toul, pour la gravure en relief sur cuivre ; après avoir comparé ces genres avec celui qu'emploient avec succès nos célèbres artistes pour l'exécution des jolies vignettes qui sortent de leurs mains ; réfléchissant ensuite à la difficulté et à la longueur du temps qu'il faut pour couper les tailles et les entre-tailles, de manière à laisser intact le dessin de l'artiste, je me suis convaincu qu'il y avait encore une grande lacune à remplir pour la gravure en relief. C'était celle d'affranchir le dessinateur du graveur, afin que le premier pût seul, à l'exemple des Callot, des Label et des Rembrant, reproduire en relief ses compositions habiles et variées. La lithographie a fait ce pas, et j'ai obtenu le même résultat pour la gravure en relief. Le dessinateur, deux heures après avoir terminé son dessin sur la planche de cuivre, le verra reproduit sous la forme d'une gravure en relief.

Le pas immense qu'a fait la gravure sur bois est digne de remarque ; les belles et utiles publications que fait la presse tous les jours, s'exécutent par le concours du dessinateur et du graveur. Si le premier exécute son dessin sur le papier, il faut qu'il soit sûr du talent du graveur, et souvent son travail n'est point reproduit selon la scrupuleuse exactitude de l'artiste. Si, comme cela se fait dans la nouvelle gravure sur bois, le dessinateur exécute sur le bois son dessin, il ne laisse au graveur que du *métier* que ce dernier remplit avec plus ou moins d'habileté, suivant son habitude de faire.

Certes, je ne veux point ôter aux graveurs sur bois, le mérite de la coupe, d'une exécution soignée ; je sais combien cet art exige de la patience et de soins dans le travail, mais enfermé dans le cercle étroit de la coupure des tailles et entre-tailles, cet ouvrage, je l'appellerai *métier de l'art.* Le graveur sur bois, qui crée la taille, qui la compose et qui la coupe avec habileté sort de la ligne que je veux décrire : celui-là est l'artiste.

Convaincu par mes expériences, que le dessinateur pouvait s'affranchir du graveur, graver lui-même et en relief ses propres ouvrages, ce qui devra rendre le gravure moins chère, puisque le dessinateur exécutera seul ; je n'ai pas cru, dans l'intérêt de l'art, devoir garder une découverte que je regarde comme très-importante, tant pour la facilité de l'exécution que pour les résultats immenses qu'elle peut avoir pour les publications que se font tous les jours. J'appellerai cette gravure : *Procédé Dembourg*, ou *Ectypographie métallique*, c'est-à-dire, dessin reproduit en relief sur cuivre.

Ayant gravé plusieurs planches et vignettes par le procédé de M. Carré, de Toul, procédé long dans son exécution, j'ai remarqué que le vernis employé pour couvrir les tailles qui ne devaient plus mordre, tenait bien et ne s'altérait pas par l'action de l'acide ; que ce vernis posé sur le cuivre nu, ne s'enlevait point : après avoir fait quelques traits croisés et les avoir soumis à l'eau forte, je me suis aperçu que les entre-tailles se creusaient bien, que les losanges qui se trouvent entre les hachures croisées, avaient mordu nettement sans que les angles fussent endommagés ; enfin après plusieurs essais, je me suis convaincu que l'on pouvait dessiner sur un cuivre nu avec un pinceau ou une plume, et graver en relief par l'action seule de l'acide.

Droits d'auteur réservés.

Manière d'opérer

On peut employer le cuivre jaune ou le rouge, mais ce dernier est préférable ; il doit être dur et de bonne qualité. Un cuivre mou produirait, pendant l'action de l'acide, des accidens, et après l'opération les traits seraient inégaux ; il doit avoir une surface plane et n'être point trop poli ; le pinceau ou la plume glisserait trop facilement et le vernis coulerait. Le cuivre doit avoir un léger grain qu'on lui donne avec de la pierre ponce pilée, en tournant, ou en le mettant quelques instans dans de l'acide nitrique pur.

Le cuivre devra être bien dégraissé, le dessinateur fait ensuite son croquis avec un crayon pour les masses, arrête les contours avec une pointe, en entamant légèrement le cuivre.

Mais s'il est habile dans l'art du dessin, il peut faire usage immédiatement d'une plume fine d'acier ou d'un pinceau, sans employer le crayon ni la pointe ; le pinceau m'a paru préférable. Le dessinateur peut donc employer le pinceau avec la même facilité que s'il exécutait sur le papier. Il doit se servir d'un garde-main, parce que le frottement de la main graisserait le cuivre, et l'action de l'acide ne s'exercerait pas bien. Moi qui ne suis point assez habile dans le dessin ; j'ai eu recours au calque, t après avoir arrêté mon trait avec la pointe, j'ai dessiné ensuite avec le pinceau. Le vernis que l'on emploie n'est autre que celui que les graveurs à l'eau forte appellent *Petit vernis*[248].

On le délaie avec du noir provenant de l'essence de térébenthine, de manière à ce qu'il ne soit point trop clair, car en l'employant il coulerait.

Après s'être assuré qu'il n'est point trop épais, et qu'il a la fluidité convenable, on dessine avec le pinceau comme si l'on faisait un dessin sur le papier, ayant soin de laver souvent son pinceau dans de l'essence, parce que le vernis s'épaissit, surtout par la chaleur, ensuite on donne l'effet à son dessin en le chargeant de première, seconde, troisième et quatrième taille. Si l'effet n'avait point l'harmonie désirée, ou que l'on eût fait des hachures qui nuisissent au dessin, on enleverait le vernis avec un grattoir ; si deux traits de pinceau ou tailles venaient à se rencontrer, on les séparerait avec une pointe en grattant l'entre-taille.

Le dessin ou la peinture terminée, il reste à la mettre en relief, opération délicate qui demande beaucoup de soins et d'attention. Je vais la décrire dans tous ses détails.

On borde la planche de la même manière que celle employée par les graveurs à l'eau-forte. Si le travail a duré longtemps, on a soin, avant de verser l'eau forte, de passer sur la planche du vinaigre blanc. On la balance quelques instans, et après avoir ôté le vinaigre et lavé à l'eau naturelle la peinture, on verse doucement de l'acide nitrique neuf de la force de 18 degrés s'il fait chaud, et de 20 degrés si la température est mois élevée.

Son action se montre après deux ou trois minutes avec beaucoup de violence ; mais elle ne doit inspire aucune crainte. Il faut toujours balancer la planche de manière à ce qu'il ne se forme pas de bulles ; bientôt l'acide se calme sans arrêter cependant la morsure. Si quelques parties s'enlevaient, on ôterait l'eau forte et l'on recouvrirait les parties enlevées avec du vernis.

Il arrive quelquefois qu'au milieu de l'opération, le cuivre se couvre d'une couche de crasse, ce qui arrête l'action de l'acide. Il faut le jeter tout de suite et laver la planche avec de l'acide de deux degrés plus élevé, bientôt cette crasse

[248] Depuis l'impression du premier mémoire, M. Wiesener, mon élève, a eu l'heureuse idée d'ajouter à ce petit vernis, qui était susceptible de s'écaille, une portion de cire et de térébenthine. Cet ajouté lui donne plus de tenacité sur le cuivre, et le rend plus susceptible de résister à l'action de l'acide.

Droits d'auteur réservés.

s'enlève, le cuivre reprend sa couleur naturelle ; il faut alors remettre de la première eau forte, ayant soin de balancer toujours la planche pour empêcher les bulles qui nuiraient au dessin.

Lorsque les parties noires, les clairs obscurs et même les demi-teintes sont assez creusées, on peut recouvrir avec le pinceau toutes ces parties, laissant les plus grands blancs à découvert et ensuite remettre l'acide autant de temps que l'on voudra.

Il faut, autant qu'il est possible, que la morsure s'achève sans interruption. Je me suis aperçu que les longs intervalles dans l'opération fatiguent le vernis. Trois heures suffisent pour creuser une planche. Je puis dire pour preuve de ce que j'avance, que j'ai soumis à des membres de l'académie royale de Metz, un dessin au pinceau, qui a été terminé à onze heures du matin, à deux heures il existait des épreuves de gravures, qui ont été soumises aux mêmes personnes qui, trois heures auparavant, avaient examiné la peinture. Il restait à creuser quelques grands clairs, ce qui peut se faire et ce qui s'est fait par un élève ayant deux ou trois mois d'apprentissage.

Il est arrivé que la planche, à une première expérience, n'était point parvenu au degré qu'il faut obtenir pour que les fonds ne viennent point à l'impression. On revernit alors sa planche à chaud, de la même manière que le font les graveurs à l'eau forte, ayant soin de prendre un tampon très-dur.

Pour l'exécution du dessin, j'ai dit plus haut que le pinceau était préférable, cependant dans plusieurs gravures j'ai employé avec succès la plume dans les terrains ; la main joue mieux, on retrouve dans la gravure plus de caprices et plus d'originalité.

L'action de l'acide sur le cuivre donne des résultats bien plus prompts et plus économiques que ceux que le graveur obtient avec le burin sur le bois, car il lui faut beaucoup plus de temps et de patience pour enlever au burin ou à l'échoppe, les petits blancs et les entre-tailles qui se trouvent entre les traits du dessin de l'artiste.

Cette gravure peut également se polytyper, mais le cuivre étant plus dur que le bois, on peut sans craindre son altération tirer un grand nombre d'exemplaires, et ne point faire usage des clichés qui ont presque toujours besoin de retouches, à moins que l'on ne veuille en tirer parti en les livrant au commerce. Cependant si dans la gravure il se trouvait de grands clairs, et que l'on trouvât que de les creuser sur le cuivre entrainât trop de temps, on pourrait polytyper le cuivre et creuser les grands clairs dans le cliché.

J'ai tenté des essais sur l'acier, j'en ai obtenu un résultat passable ; mais l'opération de la morsure est plus dangereuse, et par là plus incertaine.

Je ne conseille donc pas d'employer ce métal, à moins qu'on n'ait recours à un agent moins actif que celui que j'ai employé, et qui est celui indiqué par M. Ed. Turell[249].

Les résultats que j'ai obtenus par la gravure en relief au pinceau sont incontestables, et nos dessinateurs peuvent, avec beaucoup de succès, exploiter ce procédé. Les gravures jointes à ce mémoire témoignent d'une manière positive des produits qu'on peut obtenir de mon procédé.

1° La procession du Graouli (ancienne chronique de Metz) est entièrement faite au pinceau ; il s'y trouve des troisièmes et quatrièmes tailles et aucune de ces tailles n'est sautée par l'action de l'acide ;

[249] Le Manuel du graveur.

Droits d'auteur réservés.

2° La vignette de St-Vincent-de-Paule[250] est remarquable pour les quatrièmes tailles qui se trouvent sur la religieuse assise ;

3° Un portrait et autres vignettes ;

4° Une petite vignette dessinée par M. Rolland, de de Remilly.

Cette vignette est la preuve positive de ce j'ai avancé, que le dessinateur est lui-même graveur de ses propres ouvrages. M. Rolland, sans connaissances aucunes de gravure en relief, a reçu un cuivre et du vernis, il a aussitôt fait ce petit dessin sur cuivre et du vernis, il a aussitôt fait ce petit dessin sur cuivre avec autant de facilité que s'il exécutait sur le papier, et sans instruction que mon mémoire (puisqu'il habite à cinq lieues de Metz), il est parvenu sans difficultés à dessiner sur le cuivre.

Il m'a adressé de Remilly, le cuivre que j'ai reçu à neuf heures du matin, et à onze heures, le même jour, il y avait à a poste deux épreuves qu'il a reçues le lendemain par la poste rurale.

Ce fait est connu, et peut être affirmé par lui et des témoins irrécusables de l'opération :

5° Une vignette copiée d'après M. Poret (dessin de M. Johannot), est également remarquable pour la finesse que l'on peut obtenir avec le pinceau. Cette copie est un hommage rendu au mérite de M. Poret ; j'ai voulu prouver par là les résultats immenses que ma découverte peut apporter dans la gravure en relief.

Puisse-t-elle être utile à l'art ! Quoique graveur, je n'ai point cherché à l'enfouir ; je serai même froissé dans mes intérêts, puisque je suis plus graveur que dessinateur ; mais mu par un sentiment plus élevé, je la publie dans l'intérêt de l'art.

Metz, le … 1834

DEMBOUR, graveur,

Membre de l'Académie royale de Metz et de la Société d'Encouragement pour les Lettres et les Beaux-Arts, rue Fournirue, n°52.

[250] Copie du Journal des Enfans.

Droits d'auteur réservés.

ANNEXE 2 : « LES IMAGES LICENCIEUSES », ARTICLE SIGNE PAR BENOIT FAIVRE DANS L'*UNION DES ARTS* DE 1851.

«On se plaint beaucoup de la funeste influence des mauvais livres, et l'on a bien raison ! Mais on s'inquiète peu de la funeste influence des estampes licencieuses, et l'on a tort, on a bien grand tort ! Les livres, après tout, ne se donnent pas ; si mauvais que soit un livre, encore le faut-il acheter. Mais l'estampe, l'estampe éhontée et scandaleuse qui aiguillonne les plus honteuses passions, l'estampe licencieuse dresse sa chaire de corruption et d'immoralité derrière les vitres d'un magasin doré, dans le passage le plus fréquenté d'une grande et populeuse ville. L'estampe, qui parle aux yeux de celui-là même qui ne sait pas lire, tient école publique de vice ; elle attire, captive, fascine les regards les plus distraits, les plus indifférents ; elle instruit dans le mal, sans retenue, sans pudeur, le jeune homme, la jeune fille, l'enfant ingénu, que la curiosité arrête et cloue devant la vitre perfide. L'estampe, sous le manteau royal des arts, broie et distille le poison qui doit porter la mort dans les veines du corps social ! ô moralistes, ô philanthropes, n'y a-t-il donc que les livres corrupteurs qu'il faille poursuivre de vos censures et de vos anathèmes ?

Arrêtez vos regards sur la foule qui se presse, qui se dispute une étroite place aux abords de l'élégant étalage. Voyez ces yeux grands ouverts, cette bouche ébahie, toute cette figure ravie, suspendue…c'est peut-être votre fils ! suivez son regard avide fixé, collé sur cette Nymphée *lascive… Il prend une leçon de luxure ! Satan, Satan lui-même tient école, et le disciple c'est votre enfant ! Si ce n'est lui, c'est du moins le fils de votre frère ; de votre frère le riche, ou plutôt de votre frère le pauvre ; car c'est du pauvre enfant surtout que sont tendus ces pièges infâmes de la boutique et de l'étalage.*

Pauvre enfant des rues ! Nous te retrouverons un jour sur le banc ignominieux de la police correctionnelle ou de la cour d'assises ; dans les salles sans nom d'un hôpital honteux, ou dans les réduits les plus infects d'une infirmerie du bagne ; et nous accuserons de ton malheur l'incurie de tes parents, les mauvais exemple du voisinage, la corruption de l'école ou de l'atelier… Nous ne penserons pas à l'image fatale qui a allumé dans tes sens le feu sombre et dévorant des passions. Ne l'avons-nous pas regardée avec toi, cette image ? ne l'avons-nous pas admirée peut-être comme une œuvre d'art habile et savante pendant que toi, sans souci de l'art et de ses savants prestiges, tu t'enivrais de ces nudités que nos mœurs domestiques dérobent à ta juvénile curiosité ?

Pauvre enfant ! pauvre enfant ! Ta mère a veillé vainement sur ton innocence ; la religion, la sainte religion de Jésus a vainement retenu, de sa main prudent et douce, les premiers élans de ton inquiète imagination…le vice impudent et sale t'attendait le long de ces murailles funestes, que tu maudiras un jour.

Oui, tu les maudiras lorsque la paresse, l'intempérance, al débauche, après avoir ruiné ta santé, t'auront apporté le deshonneur et la misère. Mais nous, ne les maudirons-nous pas aussi, nous, gens comme il faut, nous, gens de bien et gens de

Droits d'auteur réservés.

goût, lorsque les désordres provoqués par ton dénuement, par tes orgies, par tes insatiables et ingouvernables passions, seront venus menacer l'existence de l'ordre social tout entier ? Nous serons épouvantés alors ; mais nous ne songerons pas à remonter à la source.

Nous ne réfléchissons pas à ce qu'il y a de danger pour la société elle-même dans ces immorales exhibitions des productions voluptueuses et toutes païennes de nos ateliers. Nous ne pensons qu'au talent, qu'au savoir de l'artiste. Nous raisonnons froidement sur l'effet, sur le dessin, sur la couleur, comme s'il s'agissait d'une œuvre enfouie dans quelque cabinet d'amateur, oubliant que cette Léda *est exposée dans la rue, par le grand soleil de la rue, aux regards de plusieurs milliers de passans, qui vont tour à tour repaître leurs sens et leur imagination de cette antique obscénité. Que m'importe la transparente fraîcheur de ces eaux ombragées, et cette riante perspective, et ces jours habilement ménagés dans le feuillage, et tout cet art, fruit de tant d'études et de méditations, si tout cela ne sert que de cadre à une scène monstrueuse, d'autant plus dangereuse pour l'innocence que l'art a su rendre plus vivante et plus vraie ?*

Que m'importe l'art, si l'âme de mon frère, si le repos du monde est en péril ?Mais peut-être j'exagère. Plût à Dieu ! oui, puissé-je m'être exagéré, m'être grossi le mal. Les arts, sur le déclin de ma vie, en font encore le charme, et je voudrais les justifier, les laver de ces graves accusations. Mais quand on a passé cinquante ans au milieu des hommes, quand on les a pratiqués *cinquante ans ; quand on est descendu, par les degrés de l'expérience, dans les profondeurs de la société, on ne peut plus guère se faire illusion sur les causes et sur l'étendue des maux qui la rongent. Or, de ces maux divers, un des plus redoutables, sans contredit, c'est celui que, dans son langage à la fois énergique et chaste, le grand orateur de notre siècle appelle le* sens dépravé.

Comme un chancre hideux, le sens dépravé *mine et dévore sourdement le corps social. C'est lui, c'est ce mal immonde qui dévaste la jeunesse, la décolore et l'abrutit. C'est lui qui et peuple les maisons de correction, après avoir peuplé ces infâmes* lupanars, *effroi des pères de famille. Lui qui encombre les hospices d'enfants sans mères, de scrofuleux et d'infirmes, vieillards de dix ans, pour qui la mort serait un bienfait. Lui qui multiplie dans une effrayante proportion ces unions fortuites et scandaleuses, objet incessant de la courageuse charité des sociétés de saint Régis. Lui qui, après avoir introduit le désordre dans les ménages, le deshonneur et l'abandon dans les familles, engendre journellement l'adultère, la prostitution, l'infanticide. Lui qui rêve et consomme tour à tour le vol, l'assassinat, l'empoisonnement, le suicide, tous les crimes, et qui jette à Dieu, dans sa brutalité le plus insolent et le plus insensé de tous les défis !*

Qui croirait me démentir ? Je fais appel ici aux hommes sérieux qui, dans des positions diverses, fixent un regard attentif sur le jeu compliqué de nos instincts et de nos institutions ; et je leur demande à tous, philosophes, moalistes, médecins, prêtres, magistrats, si les innombrables maux que je viens d'énumérer sans en épuiser la lugubre liste, ne sont pas le fruit du sens dépravé. *Qu'ils disent si cette horrible, cette incurable plaie a une autre origine, s'il est possible de l'attribuer à quelque autre cause que ce soit. Mais si leur morne silence confirme*

Droits d'auteur réservés.

la vérité de mon assertion, alors que dire de notre aveugle et inconcevable imprudence nous qui attisons ce feu caché, et l'imitons par la vue journalière des objets les plus propre à les nourrir et à l'enflammer ?

C'est à vous, d'abord, artistes, que s'adresse le reproche. Vous êtes les premiers coupables, vous que Dieu a doués de ce ravissant langage qui parle aux yeux, et qui, par les yeux pénètre jusque dans les mystères de l'âme. Pouquoi livrer à la pierre, à la pointe, au burin ces débauches de votre crayon ou de votre pinceau ? Pourquoi même vous permettre, dans l'ombre de l'atelier, ces débauches de votre pinceau ou de votre crayon, tristes révélations des rêves de votre cœur ou du secret de votre vie ? N'avez-vous reçu ce feu sacré que pour le profaner ? Artistes sans pudeur, vous êtes de grands coupables !

Mais nous, nous ne sommes pas innocents non plus, nous qui souffrons vos scandales, nous qui les exposons, qui les achetons, qui les contemplons. Nous sommes pour le moins vos complices, et nous répondrons avec vous des ravages qu'auront causés vos déplorables productions.

En vain, l'ami des hommes ramasse toutes ses forces pour conjurer le mal. Il s'efforce de restaurer la famille, de préserver l'innocence, d'assurer un refuge au repentir ; il établit des crèches, des asiles, des ouvroirs, de pieuses écoles ; il fonde des maisons d'orphelins, des sociétés de saint Régis, des bibliothèques paroissiales. Il se multiplie, il s'ingénie en mille façons pour combattre le monstre, et il y réussit en partie. Mais tandis qu'il veille sur ces graves et sacrés intérêts, l'étalage de la rue vient détruire son ouvrage. L'écolier, l'apprenti qu'il patronne, voit dans telle fantastique peinture d'un prêtre gourmand et libertin *l'image de tous les prêtres, celle de son curé, de son confesseur peut-être ; et, perdant la foi dans la vertu, il commence à croire à l'hypocrisie. Dans ce* moine joueur et ivrogne*, il voit l'image de tous les moines, et conçoit ce précoce mépris de la vie évangélique qui alimentera plus tard ses propos de guinguette et de cabaret. Dans ces innombrables scènes de lubricité dégoûtante ou de nonchalante volupté, étalées à tous les regards, il voit l'image de la vie journalière et commune. "Pourquoi ne serait-ce pas ainsi qu'on vit, puisque cela n'offense et ne scandalise personne ? Pourquoi ne ferais-je pas en secret ce qui souffre le grand jour de la voie publique ? non, cela n'est point mal, puisque tout le monde le trouve bien, et que chacun s'y arrête et y applaudit comme moi. "*

Ainsi raisonne l'enfant, et le poison gagne le cœur. Les liens de la famille se relâchent, le joug de la religion devient insupportable ; le travail pèse, on rougit de son innocence ; on recherche les jeunes gens corrompus, on se perd, on se vautre dans la fange. Que peuvent alors les paroles du patron, du vieil ami de la famille ? On ne croit plus à ces discours, parce qu'on ne croit plus à rien. "C'est un menteur et un hypocrite comme les autres ; il en fait autant que les autres en secret, ou c'est un sot. Le vitrail du marchand d'estampes a raison, et lui seul a raison. Vive le plaisir ! c'est pour jouir que j'ai été créé et mis au monde, ET JE JOUIRAI !"

Il ne suffit donc pas d'entourer la famille, et surtout la famille pauvre, d'une si tendre et si respectable sollicitude ; il faut encore fermer aux jeunes

Droits d'auteur réservés.

cœurs toutes les avenues du vice. Il faut soustraire à leurs regards les estampes licencieuses. N'épargnons rien pour atteindre notre but.

Grâce à Dieu, notre imagerie populaire est irréprochable sous ce rapport, et nous l'en félicitons sincèrement. Essentiellement morale et pieuse, elle sert plutôt qu'elle ne compromet, la sainte cause de la régénération sociale : Hommage à sa louable persévérance dans cette voie honnête et vraiment chrétienne !

Hommage aussi à nos chers artistes de Metz, dont le talent, dans des genres et à des degrés différents, est si grave, si décent, si modeste ! Certes, il n'en est pas un qui aurait seulement osé concevoir, et moins encore exécuter cette grande et impudique Andromède*, dont la nudité interdit aux femmes l'entrée de notre musée, et fait monter le rouge au front même des hommes, pour peu qu'ils se respectent. Nos artistes ont le sens chrétien ; ils en ont la pureté, s'ils n'en ont la foi. Honneur à eux et à notre bonne ville, dont ils sont la gloire !*

Puissent-ils comprendre, de plus en plus, que les arts sont une puissance pour le bien, comme ils en sont une pour le mal ; que s'il leur est donné d'inspirer le vice, il leur est aussi donné d'inspirer la vertu ; qu'ils n'ont enfin rempli leur auguste mission que quand ils ont élevé l'âme, porté le cœur aux grandes choses, ou répandu dans les sens la douce et calmante paix qu'y fait naître le spectacle des œuvres du Créateur ! Qu'ils se rappellent le succès récemment obtenu dans nos murs par la Peste de Milan. *Quel est le chef-d'œuvre mythologique qui aurait conquis ce loyal et universel assentiment ? Quel est l'Endymion ou la Venus qui eût ainsi épanoui les âmes ? Quelle est l'*Antiope*, fût-elle du Titien ou du Corrège, qui excitera autant de bravos, que ce saint Charles, érigé dans un temple, y fera pousser d'humbles soupirs, y excitera de généreuses ardeurs pour la vertu ? Non, il n'y a de beau que ce qui est vrai ; il n'y a de vraiment beau non plus que ce qui est saint : et cette vérité, pour nous déjà incontestable, sera un jour, nous l'espérons, évidente et incontestée. Laissons passer la fièvre, le jour du calme et de la raison viendra ; et ceux qui auront devancé ce triomphe de la raison, seront glorifiés.*

Mais, en attendant, plaidons la cause de la décence et des mœurs de la rue. Ce n'est pas trop demander en faveur de la pudeur publique, que cette mesure de respect que chacun de nous réclamerait pour son propre domicile. Ce que pas n honnête homme ne voudrait souffrir dans le dernier recoin de son cabinet ou de son porte-feuille, il a le droit de demander qu'on ne l'expose pas publiquement aux regards de sa femme, de sa sœur, de sa domestique, de son enfant ! »

Droits d'auteur réservés.

ANNEXE 3 : « RAPPORT SUR L'IMAGERIE DE M. DEMBOUR, DE METZ ; PAR M. AMEDEE DURAND. » *BULLETIN DE LA SOCIETE D'ENCOURAGEMENT POUR L'INDUSTRIE NATIONALE*. 1839, 38E ANNEES, N°415-426.

Les produits présentés par M. Dembour, de Metz, et renvoyés par le Conseil à l'examen de la Commission de lithographie, sont de ces images qui forment la décoration des demeures les plus modestes. Il est rare que la chaumière d'un cultivateur ou la chambre d'un ouvrier ne renferme de ces représentations grossières qui osent s'élever à tous les sujets, et semblent quelquefois aussi ne se refuser à aucun. Ce goût général et si décidé pour les images ouvrait à l'instruction populaire une voie que personne jusqu'à présent n'avait remarquée ou comprise.

L'image par elle-même embrasse tous les genres entre lesquels se divise la littérature ; elle est le seul moyen de lecture offert à l'intelligence de ceux qui ne savent pas lire, et si un seul moment peut être saisi par elle, du moins ce moment heureusement choisi peut, par la permanence de la puissance de son expression, agir fortement sur des esprits d'autant moins distraits qu'ils sont dans une plus grande impossibilité de s'instruire par d'autres voies. Telle est l'image réduite à ses seules ressources, et telle qu'elle a pu exister longtemps ; mais l'intelligence des peuples ne saurait s'en contenter. Le propre de l'imagerie actuelle est d'être accompagnée d'une légende ; les moyens qu'elle a d'agir sur les esprits en reçoivent une grande puissance, et M. Dembour, mieux inspiré que certains écrivains qui ont cru qu'il n'y avait qu'à se baisser nonchalamment et avec dédain pour arriver à l'oreille du peuple, s'est emparé de ce mode d'action, et l'a dirigé habilement au profit de l'enseignement moral.

Le langage et le style de ses légendes sont naïvement et franchement populaires ; elles sont le développement de l'idée principale représentée par des figures dont le dessin est lui-même digne d'éloges, et contraste ainsi de la manière la plus tranchée avec ce qui l'a précédé. En effet, c'est la première fois que des dessins de ce genre sont véritablement œuvre d'artiste. Le bas prix de cette nouvelle imagerie n'est pas un de ses moindres mérites, puisque pour un décime on peut acquérir une espèce de tableau enluminé, que le vendeur n'a payé que cinq centimes.

Les qualités diverses que réunissent les produits de M. Dembour Peuvent paraître de nature à ne pas se placer naturellement sous l'appréciation de la Société d'Encouragement pour l'industrie nationale. Des mérites de dessin, de figures, de langage et de style, quels qu'ils soient, devraient, en effet, rester étrangers à ses attributions ; mais les produits qui les réunissent ici ayant pour objet de moraliser la classe des travailleurs qui sont eux-mêmes la personnification de toute industrie, la Société reste dans la ligne de ses devoirs en accordant ses encouragements à une entreprise aussi honorable que celle de M. Dembour. Dans cette entreprise d'ailleurs, se font remarquer des procédés particuliers d'enluminure sans lesquels il serait impossible d'obtenir à la fois des effets aussi tranchés et des prix aussi modérés. Avant de finir, et pour présenter cette entreprise sous l'aspect qui lui convient, pour constater à la fois et le bon jugement de l'industrie qui la dirige, et les bonnes dispositions d'esprit et de cœur de ceux pour qui il a travaillé, disons

Droits d'auteur réservés.

qu'il est de notoriété, pour un grand nombre des membres de cette Société, que l'imagerie de M. Dembour, de Metz, jouit d'une immense popularité, et que l'ordre social tout entier est intéressé à ce modeste, mais bien honorable succès.

Par suite de l'exposé qui vient d'être fait, votre Conseil d'administration propose de décerner une médaille de bronze à M. Dembour.

Approuvé en séance générale, le 5 juin 1839.

Droits d'auteur réservés.

ANNEXE 4 : ACTE DE SOCIETE PASSE DEVANT M. GUERQUIN, NOTAIRE A METZ, ENTRE ADRIEN DEMBOUR ET CHARLES-NICOLAS-AUGUSTE GANGEL, LE 30 JANVIER 1840 (ARCHIVES DEPARTEMENTALES DE LA MOSELLE : 353 U 67)

Société : 30 janvier 1840.

Par devant Jacques Guerquin et son collègue, notaire à la résidence de Metz, soussignés ;

Furent présents :

M. Adrien Dembour, graveur et lithographe, résidant à Metz place St. Louis n°8 patente en ladite ville, et non encore pour mil huit cent quarante.

D'une part.

Et M. Charles-Nicolas-Auguste Gangel, ancien négociant demeurant ci devant à Lunéville et actuellement à Metz, rue Vincent.

D'autre part.

Lesquels désirant former entre eux une société en nom collectif, pour l'exploitation de la gravure, de l'imagerie fine et commune, de la lithographie et de l'imprimerie typographique, en ont arrêté les conditions comme il suit :

Art. 1er. Lesdits sr Dembour et Gangel s'associent par ces présentes, en nom collectif pour l'exploitation de la gravure, de l'imagerie fine et commune, de la lithographie et de l'imprimerie typographique.

Art. 2. Leur société aura une durée de douze années qui ont commencé le premier janvier mil huit cent quarante et finiront le trente un décembre mil huit cent cinquante un.

Art. 3. La raison sociale sera Dembour et Gangel, fils, et la signature de la société se composera des mêmes noms.

Cette signature appartient à chacun des deux associés indistinctement. Elle les engagera solidairement pour tout ce qui sera relatif audit commerce seulement.

Art. 4. Le siège de la société sera à Metz, place St Louis n°8. Toutefois il pourra être changé ou transporté dans tout autre lieu si, d'un commun accord, les associés le jugent convenable.

Art. 5. Les livres de la société seront tenus en partie double par un commis choisi par les associés qui devront avoir un registre journal.

Art. 6. Un inventaire annuel de la société sera dressé le trente un décembre : il aura lieu pour la première fois le trente un décembre mil huit cent quarante. Cet inventaire pour quels motifs et causes que ce soit, ne pourra jamais être retardé ni reporté à une année subséquente.

Art. 7. M. Dembour devra consacrer tout son temps à la société puisque de ses connaissance et de son industrie dépendant le succès et la prospérité de ladite société ; M. Gangel devra aussi donner à la société tout son temps, mais ses occupations n'embrasseront que ce qu'il lui sera possible de faire sans études spéciales ; ainsi, il est entendu, dès à présent, que M. Dembour sera chargé particulièrement de la partie artistique et de la fabrication et que M. Gangel s'occupera de la partie commerciale ; cependant les deux associés devront autant que possible et préalablement s'entendre mutuellement sur leurs opérations respectives et se faire part des résultats qu'ils espéreront obtenir.

Art. 8. Ni l'un ni l'autre des associés ne pourra se livrer à aucun autre genre de commerce ni industrie directement ni indirectement, et si le contraire arrivait les bénéfices de ce commerce ou de cette industrie en dehors appartiendraient à ladite société qui ne serait nullement attenue à en supporter les pertes pour quelle portion que ce soit, sans préjudice à tous dommages intérêts au bénéfice de

Droits d'auteur réservés.

l'associé qui n'aurait point enfreint cette condition et même de résiliation du présent acte sur la demande de ce dernier, s'il jugeait à propos de la former.

Art. 9. Chacun des associés apportera en société une mise de quarante mille francs, ce qui fera un total de quatre vingt mille francs ; toutefois les associés se réservent de porter le fonds social à cent cinquante mille francs, ainsi chacun d'eux devrait, dans ce cas, verser encore trente cinq mille francs, ensemble soixante dix mille francs qui forment la différence de quatre vingt à cent cinquante mille des francs ; mais cet excédent de mise ne sera réalisé qu'au moyen des bénéfices annuels, déduction faite des frais et prélèvement nécessaire aux besoins de la société et de chaque associé.

Si le fonds social était une fois porté à cent cinquante mille francs il ne pourrait plus être augmenté que d'un commun accord entre les associés.

Art. 10. M. Dembour apporte à la société 1° les brevets de lithographe, d'imprimeur et sa clientèle, le tout non estimé dans la valeur de l'établissement et dont il n'aura aucune réclamation à faire à la société en quel temps que ce soit. 2°. Son matériel de gravure, de lithographie, d'imagerie, d'imprimerie, ses marchandises en magasin le tout estimé d'un commun accord entre les partie qui le reconnaissent et dont la preuve est au surplus acquise par les livres de M. Dembour, la somme de cent quatre vingt neuf mille sept cents soixante huit francs vingt un centime sur laquelle il est déduit cent trente six mille six cent seize francs quatre vingt un centime pour le montant de son passif ainsi il restera net à M. Dembour la somme de cinquante trois mille cent cinquante un francs quarante centimes que formera son apport.

De cette somme de cinquante trois mille cent cinquante un francs quarante centimes, il convient de déduire quarante mille francs pour la mise sociale de M. Dembour et le surplus qui se porte à treize mille cent cinquante un francs quarante centimes lui est réservé ; en conséquence la société, qui en sera débiter envers lui devra lui en tenir compte à sa dissolution ou à son expiration et lui en payer l'intérêt annuellement à raison de cinq cent à partir du premier janvier courant.

Art. 11. Il est reconnu que sur la mise sociale de quarante mille francs, M. Gangel a déjà versé vingt quatre mille francs à la société ; quant au surplus s'élevant à seize mille francs, il sera par lui payé incessamment et les livres qui le constateront lui tiendront lieu de quittance.

Art. 12. Chaque année, à partir du premier janvier mil huit cent quarante et avant aucun partage du bénéfice, les associés retireront l'intérêt à cinq pour cent tant de leurs mises sociales que des sommes qu'ils auraient verser au-delà à ladite société qui les en créditera.

Art. 13. Après le paiement effectué des intérêts dont il est parlé à l'article précédent et avant également aucun partage des bénéfices, M. Dembour pour lui, à cause de sa spécialité et de son industrie et pour Madame son épouse, à cause de ses soins particuliers et de ses connaissances le commerce qu'a pour but ladite société, prélèvera 1° un sixième sur les douze premiers mille francs de bénéfices, 2° huit pour cent sur les trois mille francs suivants, 3° et cinq pour cent sur ce qui excédera quinze mille francs ; cependant si les bénéfice défalcation faite des intérêts atteignent vingt mille francs, ces deux derniers prélèvements seront réunis en un seul de cinq pour cent de douze mille francs à vingt mille francs et au-delà.

Ce prélèvement est alloué audits époux Dembour dans les proportions suivantes, savoir : deux tiers à M. Dembour et un tiers à Madame son épouse.

Dans le cas où l'un ou l'autre cesserait ses fonctions, soit à cause de maladie, soit pour tout autre motif, ou si l'un d'eux décédait dans le cours de ladite société,

Droits d'auteur réservés.

le prélèvement ci-dessus ne serait pas exercé par l'autre que pour la portion qui lui est ci-dessus attribuée.

Art. 14. Le surplus de tous les bénéfices, défalcation faite des prélèvements ci-devant indiqués et des frais de la société, sera partagé par moitié entre MM. Dembour et Gangel ; les pertes seront aussi supportées par lesdits deux associés chacun par moitié.

Art. 15. Les loyers des bâtiments où se trouve l'établissement et ceux des bâtiments qui seraient encore loués à la suite, pour l'exploitation desdites industries, seront au compte de la société qui, seule aura, dès à présent les droits que pouvait avoir M. Dembour à la location desdits bâtiments ; cependant ce dernier conservera pour lui et sa famille son logement tel qu'il l'occupe, place St Louis n°8 composé de quatre pièces prenant jour sur la cour, de la cuisine, de deux cabinets, d'une place au grenier et d'une place à la cave ; mais il tiendra compte à ladite société à partir du premier janvier mil huit cent quarante de la somme de quatre cent cinquante francs annuellement à titre de loyer de son logement.

Art. 16. M. Dembour et sa famille seront chauffés et éclairés chaque année sur ses provisions de la société, à charge par ledit sr. Dembour de tenir compte à ladite société de la somme de deux cents francs annuellement pour le chauffage et cet éclairage sans qu'il soit attenu de justifier que sa consommation donnerait lieu à une somme plus ou moins forte ni de rendre aucun compte, à cet égard à son coassocié. Il est bien entendu aussi que ledit sr. Dembour ne pourra disposer en aucune manière de ce chauffage et de cet éclairage que pour sa propre consommation et celle de sa famille et qu'il ne pourra en user que dans son logement et jamais ailleurs.

Art. 17. Si un inventaire constatait la perte du tiers du capital social, les associés ou l'un d'eux, sans le consentement de l'autre, pourront demander immédiatement la dissolution et la liquidation de ladite société. Cette dissolution ne pourrait être refusée.

Art. 18. A la dissolution de ladite société ou à son expiration l'établissement sera partagé amiablement entre les deux associés ou leurs représentants, et s'ils ne tombent pas d'accord, à cet égard, il sera licite entre les deux associés s'ils sont encore existants et si l'un des deux ou tous les deux sont décédés, la licitation aurait lieu publiquement et à l'admission des étrangers toujours pour le cas où il n'y aurait pas accord pour le partage, mais de quelle manière cette licitation ait lieu on devra prendre pour base de prix le taux moyen de l'évaluation des quatre derniers inventaires ou si ce nombre n'était point atteint, le taux moyen des inventaires dressés et menu du premier inventaire s'il était seul.

Il est bien entendu qu'avant tout partage les mises sociales et les autres fonds que les associés auraient pu verser à la société seront prélevés, mais qu'aucun prélèvement n'aura lieu pour les brevets et la clientèle apportés en société par M. Dembour, motif pour lequel ils n'ont point été estimés dans l'article dix.

Soit que le partage ait lieu, soit qu'on ait recourt à une licitation M. Dembour retirera ses outils, instruments et ustensiles concernant son état de graveur, ces objets ne devant jamais être compris dans le partage ou la licitation à charge cependant par lui de tenir compte de leur valeur à ladite société d'après l'estimation qui en aura été faite par le dernier inventaire, ainsi chaque inventaire devra énumérer et estimer le tout, article par article, à cause du privilège réserver à M. Dembour en sa qualité de graveur.

La faculté accordée à ce dernier appartiendra à sa veuve et à ses héritiers.

Art. 19. Si pendant le court de ladite société l'un des associés ou tout deux venaient à décéder ladite société ne serait point dissoute, mais au contraire elle

Droits d'auteur réservés.

continuerait jusqu'à son expiration entre le survivant, la veuve et les enfants du prédécédé ou entre les veuves et les enfants desdits associés, sous les conditions précédemment stipulées.

Art. 20. En cas de décès de l'un ou de l'autre des associés, ou de leurs épouses, il est expressément convenu qu'il ne sera procédé à aucun inventaire de ladite société et que les scellés ne pourront être apposés sur aucun des objets qui dépendront, mais ce cas arrivant on sera tenu de s'en rapporter au dernier inventaire qui fera connaître exactement la valeur qui composera ladite société et la portion à laquelle chacun desdits associés aura droit, y compris sa mise sociale.

Quant à la portion en bénéfices ou pertes, pour le temps qui aura couru depuis le dernier inventaire et dont le résultat ne sera connu que par l'inventaire suivant, elle profitera aux héritiers du prédécédé ou tombera à leur charge.

Art. 21. En cas de difficulté ou de contestation sur le présent acte de société ou sur une partie, peu importe de quelle manière ces difficultés ou contestations surgiraient et pour quel motif que ce soit et même pour le cas où il s'agirait d'interprétation les associés déclarent se soumettre dès à présent, à la décision de deux arbitres qui seront nommés l'un par chacun d'eux, lesquels arbitres ; en cas de dissentiment, s'en adjoindront un troisième pour les départager ; ces arbitres, qui auront le titre d'amiables compositeurs prononceront définitivement sur toute espèce de difficultés, de contestation et d'interprétation, et leur décision ne pourra être attaquée ni par voie d'appel ni par recours en cassation. Elle aura donc la force de chose jugée en dernier ressort.

Dans aucun cas les associés ou l'un d'eux ne pourront porter les dites difficultés, contestations ou interprétations devant les tribunaux.

Si un des associés refusait de nommer son arbitre le Président du tribunal de commerce de Metz sur la requête à lui présenter par l'associé qui aura fait le choix du sien nommera l'arbitre de l'associé refusant et cette nomination aura même force que si elle avait été faite par ce dernier.

Art. 22. Extrait du présent acte de société sera déposé et publié conformément à la loi.

Fait et passé à Metz, en l'étude, l'an mil huit cent quarante, le trente janvier, avant midi.

Et ont les parties signé avec lesdits notaires, lecture faite.

[Signatures] Dembour, Gangel fils, [?], Guerquin

Les soussignés associés dénommés en cet acte déclarons que défalcation faite du loyer du logement de M. Dembour, l'un d'eux et de sa famille, le loyer du bâtiment où se trouve les établissements est annuellement de huit cent francs.

Metz, le 29 octobre 1840. [Signé] Dembour, Gangel fils.

Droits d'auteur réservés.

ANNEXE 5 : COURRIER DE GUY RAMARD A RENE SAULNIER, DATE DU 13 AOUT 1842.

Mon cher ami,
Je suis trop heure d'avoir une occasion de vous être agréable ; car je ne puis oublier que c'est à vous que je dois d'avoir pris goût à l'imagerie populaire, et que c'est vous qui m'avez appris à peu près tout ce que j'en sais.
Puisqu'un original d'Hussenot est [_], permettez-moi de vous en adresser 2 – parce que un charmant dessinateur a, à ma connaissance, 2 genres et 2 [facettes] : vous trouverez non aisé un spécimen de chaque. « La colère » que je vous envoie, est dans la série de « L'avarice » dont vous m'avez envoyé une épreuve. Quant à la « Sainte Léocadie », elle est un exemple des lavis religieux. Ce n'est malheureusement pas moi qui ai les originaux des chansons enfantines, ni « les chevaliers du guet », ni « La tour prend garde », ni « nous n'irons plus au bois ». Il est donc entendu que je recevrai de vous très volontiers, en échange de mon envoi, les images que vous me proposé en échange de l'un de ces originaux ; et je sais que vous accepterez de moi l'autre sans aucun retour, à titre de souvenir d'une amitié reconnaissantes. Les 5 images me plaisent beaucoup ; et 1 tout particulièrement, je suis heureux d'avoir une épreuve de Saint Théodore, dont j'ai l'original – comme j'ai été extrêmement heureux d'avoir déjà les images et doubler par des épreuves mes 2 originaux : « Le martyre de N.S. Cécile » et « La chasse à l'ours » - En outre, les renseignements que vous me donnez sur notre graveur ajoutent à ma collection et lui donnent un instinct nouveau – dont je vous suis redevable comme toujours.
Au ca où cela vous intéresserait, voici la liste complète de ces originaux
De Hussenot :

Sainte Agathe	Saint Julien	Sainte Agnès
Saint Alexis	Saint Jules	Nativité
Sainte Amélie	Saint Léon (buste)	Jésus et Samaritain
Sainte Alexandrine	Saint Léon (de pied)	Scènes pieuses non identifiées
Sainte Angèle	Saint Léonard	
Saint André (buste)	Saint Lucien	Première communion
Saint André (de pied)	Vierge et Enfant,	Confession
Saint Arnould	Id..	M. et dames à [_]
Saint. Ch. Bossuée	Saint Martin	Promenades à ânes : [_] / ensemble
Sainte Catherine	Sainte Mélanie	
Martyre de Sainte Cécile	Sainte Marguerite	Promenades à ânes : accident / ensemble.
Sainte Christine	Sainte Philomène	
Saint Christophe	Saint Michel	L'Equitation
Saint Clément	Saint Roch	L'intrigue (mardi-gras) /série
Saint Dizier	Saint Rémy	
Sainte Hélène	Saint Stanislas Kotzka	La dame exagérée (id.)/ série
Saint Jérôme	Sainte Sophie	
Saint Eugène	Saint Vincent (buste)	Mercredi des cendres /série
Saint Félix	Saint Théodore	L'intransigeance (mardi-gras) /série
Saint Gilbert et Sainte	Saint Vincent (de pied)	

Droits d'auteur réservés.

Pétronille	Saint Vincent et Paul	L'indiscrétion.
Saint Jean de dieu	Saint Laurent	La leçon de chant / ensemble
Saint Joseph	Sainte Gertrude	La leçon de danse / ensemble
Sainte Joséphine	Sainte Elisabeth	La lune rousse
		Chasse au tigre /série
		Chasse à l'ours/ série
		Chasse au crocodile/ série

Je pense les à vous [?] … et je vous demande mon chez, et envoi à mes très sympathiques souvenirs :

a. Assassinat donné à P. Didion, lithographe à Metz – pour l'estampe : Martyre de Sainte Cécile, 14 nov. 1864.
b. Id. pour la chasse à l'ours, 2 avril 1865

La plupart des originaux ne comportent aucune signature. J'ai relevé cependant :

(1) Saint Christian. Lavis : JH. 1858
(2) Saint Michel. Lavis : JH 1858
(3) Saint Théodore, lavis : JH 1858
(4) Jésus et samaritain – plumes : JH.
(5) – (6) Deux sujets de mardi gras – plume : JH

Je n'ai nulle part de signature utile analogue à ceux qui figurent sur une photo « L'avarice » - qui m'est précieuse à ce titre – et qui est manifestement de la même main que mes 7 originaux.

Vous le voyez, vos communications m'intéressent donc au plus haut point : elle m'apprend que mon Haspner s'appelle Hussenot. Je n'ai retrouvé nulle part de Haspner : j'en conclus que c'en est une lecture faussée du bouquiniste.

J'ai réuni dans un lot 5 dates certaines :

a. Sainte Christine, Saint Michel, Saint Théodore : 1858
b. La chasse à l'ours : 1861
c. Le martyre de Sainte Cécile : 1864.

Pour les deux dernières, autorisation à Didion, Metz. Sauf erreur, c'était alors la firme : Gangel frères et Didion : 1858-1861 ou Gangel et P. Didion : 1861-1868

Mais, contrairement à ce que vous m'écrivez, ces images ne me paraissent qu'avoir été gravées par Delhalt, Thomas, et Roy… ?Mes 2 « autorisation préalables » sont en effet au nom de Didion. Vous voyez pourquoi et comment vos lettres m'intéressent. J'apporte bien peu à votre découverte – et je vous demande même de me redire dans une prochaine lettre : … si Haspner est un nom qui a existé ? … les précisions complémentaires que vous auriez sur Hussenot ? … les parts, dans l'[usure] de dessinateur, des éditeurs messins et du graveur Roy ? Merci d'avance de ce que vous pouvez m'apprendre – et voyez, mon cher ami, à mes tout vivants et très amicaux souvenirs :

[Signé] Ramard.

Droits d'auteur réservés.

ANNEXE 6 : STATISTIQUES ETABLIES A PARTIR DES COLLECTIONS MESSINES DU MUSEE DE L'IMAGE A EPINAL ET DES ARCHIVES DEPARTEMENTALES DE LA MOSELLE

	Dembour (1833-1840)	Dembour et Gangel (1840-1851)	Gangel (1852-1858)	Gangel frères et Didion (1859-1860)	Gangel et Didion (1861-1869)	Didion (1869-1879)	Delhalt (1879-1892)	Delhalt, Roy et Thomas (1860-1861)	Thomas et Roy (1861-1865)	Thomas (1865-1872)	Verronnais (1858-1859)
Images pieuses	34%	35%	38%	3%	13%	5%	2%	26%	-	7%	0%
Planches de soldats	22%	29%	24%	39%	46%	33%	8%	63%	41%	13%	43%
Enfantina	0%	7%	3%	0%	4%	3%	76%	0%	-	7%	0%
Récit littéraire et chansons	7%	10%	10%	46%	18%	14%	12%	11%	41%	32%	17%
Images morales	2%	3%	0%	0%	1%	0%	0%	0%	-	0%	-
Histoire et actualité	8%	7%	6%	2%	3%	24%	0%	0%	-	0%	-
Vie sociale, politique et militaire	8%	3%	10%	9%	6%	21%	1%	22%	-	19%	39%
Légende napoléonienne	5%	1%	3%	0%	0%	0%	0%	0%	-	0%	-
Imagerie fine	17%	8%	4%	0%	6%	2%	0%	4%	-	2%	-
Non renseigné	31%	21%	19%	14%	19%	34%	18%	0%	6%	17%	21%

Droits d'auteur réservés.

TABLE DES ILLUSTRATIONS

Illustration 1. – Complainte en l'honneur de l'un de nos plus recommandables concityoens…*[au président Bergery]*. *Texte signé :* un des amis du Président. *Litho. de Dembour à Metz, 422 x 280 mm [vers 1830-1835] (Musée de la Cour d'Or de Metz).* 22

Illustration 2. – *Dessin signé Menessier en bas à gauche d'après une gravure de Dembour, en bas à droite.* 25

Illustration 3. – La danse et le prête *signé OPL en bas à droite, gravé par Dembour(Académie nationale de Metz)*..... 26

Illustration 4. – *Manuscrit de Renaud Thorel retraçant l'entreprise de Tavernier et Dupuy (AMM. 1 S 5)* 32

Illustration 5. – Histoire fanatico-burlesque de Monsieur Mulet la plus forte tête de son temps, *Dembour (Metz, Musée de la Cour d'Or)* 39

Illustration 6. – École d'enseignement mutuel, *image éditée par Dembour et Gangel d'après un original de Dembour probablement daté de 1835-36. (Épinal, Musée de l'Image).* 50

Illustration 7. – La Clé d'or *publié par Gangel d'après une originale de Dembour (Musée de la Cour d'Or, Metz)* 53

Illustration 8. – La Clé d'Argent *publié par Gangel d'après une originale de Dembour (Musée de la Cour d'Or, Metz)* 53

Illustration 9. – Crédit est mort, les mauvais payeurs l'ont tué *publié par Gangel d'après un original de Dembour (Musée de la Cour d'Or, Metz).* 54

Illustration 10. – Horloge de crédit *publié par Gangel d'après un original de Dembour (Musée de la Cour d'Or, Metz)* 55

Illustration 11. – L'enfant prodigue, *réédition d'une image de Dembour. Dépôsé à la préfecture le 23 octobre 1843 par Dembour et Gangel (Archives Départementales de la Moselle : 1 T 93)*..... 56

Illustration 12. – Manuscrit de Renaud Thorel *(Archives Municipales de la Moselle : 1 S 5), tableau des ateliers Dembour et Gangel*..... 61

Illustration 13. – *J.-J. Barbé,* La Lithographie à Metz, *tableau du personnel artistique de l'imagerie Dembour et Gangel repris du manuscrit Thorel*..... 61

Illustration 14. – *Image déposée par Dembour à la Préfecture de la Moselle, le 4 septembre 1842. (Archives départementales de la Moselle, 1 T 91)*..... 66

Droits d'auteur réservés.

Illustration 15. – Saint Honoré, patron des boulangers. *Image de Gangel (Musée de l'Image, Épinal).* 76

Illustration 16. – *Vignettes à découper pour le jubilée de 1844 éditées par Dembour et Gangel. et déposées le 8 août 1844.* 78

Illustration 17. – République française 1848. Paix sur le monde. *Image de Dembour et Gangel, déposée le 2 mars 1848. (Archives départementales de la Moselle : 1 T 95)* 88

Illustration 18. – *Caricatures de Dembour et Gangel estampillée le 13 mai 1848. (Archives départementales de la Moselle : 1 T 95)* 90

Illustration 19. - Portrait des ministres, exalté sous l'Air de la Marseillaise, *édité par Dembour et Gangel. Dépôt fait le 3 avril 1848. (Archives départementales de la Moselle : 1 T 95)* 92

Illustration 20. – Le Retour dans la Patrie*, éditée par Dembour et Gangel. Dépôt fait le 30 septembre 1848. (Archives départementales de la Moselle : 1 T 95)*..... 95

Illustration 21. – Napoléon III, empereur des Français, *image éditée par Gangel (Archives Départementales de la Moselle : 1 T 96) et* Portrait de Napoléon I^{er} en costume impérial *Jacques Louis David, 1805, Palais des Beaux-Arts de Lille.*.... 98

Illustration 22. – Si vieillesse pouvait *éditée par Gangel d'après un dessin de Joseph Hussenot (Musée de l'Image, Épinal)* 101

Illustration 23. – La chasse au crocodile, *éditée par Gangel et Didion d'après un dessin de Joseph Hussenot (Musée de l'image, Épinal)* 102

Illustration 24. – La comédie, *éditée par Gangel frères et Didion (Archives départementales de la Moselle : 1 T 100)*.....103

Illustration 25. – L'Extase des saints devant la Trinité *de l'Eglise Saint-André de Lille peinte par Joseph Hussenot en 1853 (signature à l'appui).* 107

Illustration 26. – *Dessin original de L'avarice signé Hussenot (Musée de l'Image, Épinal)*.....110

Illustration 27. - L'avarice*, lithographie de Gangel et P. Didion d'après un dessin de Joseph Hussenot (Musée de l'Image, Épinal)*.....110

Illustration 28. – Intérieur de Nazareth*, image de Gangel d'après un dessin attribué à Hussenot gravé par Roy (Musée de l'Image, Épinal) et* Saint Stanislas de Koska *d'après un original de Hussenot édité par Gangel frères et Didion (collection privée)* 112

Droits d'auteur réservés.

Illustration 29. – Massacre des chrétiens en Syrie, *éditée par Delhalt, Roy et Thomas. Dépôt le 9 septembre 1860 (Archives départementales de la Moselle : 1 T 100)* 118

Illustration 30. – Histoire du bon polichinel, *image en « Imagerie Chromo-Artistique » éditée par Thomas et Roy (Musée de l'Image, Épinal)* 120

Illustration 31. – Histoire de Cendrillon *éditée par Charles Thomas (Musée de l'Image, Épinal)* 121

Illustration 32. – L'imprimeur lithographe et l'imprimeur en taille-douce, *Série des « Arts et Métiers », librairie L. Hachette, lithographiée par P. Bineteau (Musée de la Cour d'Or, Metz)* 128

Illustration 33. – *Filigrane « Dembour de Metz » présent sur les premières images de Dembour* 130

Illustration 34. – *Autorisation préalable de publication et mise en vente d'un* Chasseur d'Afrique *de Didion (Musée de l'Image, Epinal)* 145

Illustration 35. – *Extraite de l*'Entrevue de Napoléon III et de S.M. Guillaume, *éditée par Didion (Musée de l'Image, Épinal).* 146

Illustration 36. – Jean et Marie (Histoire tirée de la Morale en action), *éditée par Napoléon Chaix (Archives départementales de la Moselle, 1 T 100)* 151

Illustration 37. – Jean et Marie (Histoire tirée de la Morale en action), *éditée par Gangel en 1853 (Musée de l'Image, Épinal)*.....151

Illustration 38. – *Matrice de bois gravée par Jean-Baptiste Thiébault (Musée des Civilisations d'Europe et de la Méditerranée, Marseille)* 155

Illustration 39. – Le Grand Saint Lundi, *image éditée par Pellerin (Musée des Civilisations d'Europe et de la Méditerranée, Marseille)* 162

Illustration 40. – Saint Lundi, *image éditée par Gangel d'après un bois de Dembour (Musée de la Cour d'Or, Metz)* 162

Droits d'auteur réservés.

Droits d'auteur réservés.

TABLE DES MATIERES

SIGLES ET ABRÉVIATIONS 8

INTRODUCTION..... 11

L'INTRODUCTION DE LA LITHOGRAPHIE OU L'ENSEIGNEMENT PAR L'IMAGE 18

À l'origine de l'imagerie messine **19**

Tavernier et l'École d'Application et du Génie **19**

La création de l'École municipale de dessin, l'histoire d'un mouvement artistique **30**

La question sociale et l'œuvre de l'Académie royale de Metz..... **40**

Les ambitions de Benoît Faivre **40**

L'enseignement de l'imagerie : une édification morale **47**

L'ÉVOLUTION DES IMAGES À TRAVERS LES STRATÉGIES DES IMAGIERS ..... Erreur ! Signet non défini.

Une nouvelle politique de diffusion **64**

Un changement de stratégie commerciale..... **64**

Chronologie des évolutions thématiques : les images et leurs discours **82**

Gangel ou « l'imagerie du Second Empire » **99**

Naissance d'un nouveau public aux prémices de l'estampe artistique, l'œuvre du « dessinateur inconnu ».....**100**

Vers une concurrence plus forte **113**

STATUT DE L'IMAGE, DE L'IMAGIER-ARTISTE À L'IMAGIER INDUSTRIEL ? 126

L'image populaire, une définition d'une méthode 128

Connaître pour estimer, un support à définir **128**

*Maîtriser la taille d'un centre imagier : le dépôt légal **138***

Concurrence et plagiat : une juridiction de l'image ? **147**

L'influence des planches de l'Est, Paris et les fonds des graveurs aux premiers temps de l'industrie iconographique. **147**

Une diffusion stratégique, le commerce du colportage et de la librairie **158**

CONCLUSION 168

SOURCES.....175

BIBLIOGRAPHIE.....180

ANNEXES.....191

TABLE DES ILLUSTRATIONS 209

TABLE DES MATIÈRES.....215

Droits d'auteur réservés.