

Mémoire de recherche / master 2 / Août / 2018



Diplôme national de master

Domaine - sciences humaines et sociales

Mention - Histoire, civilisations et patrimoine

Parcours - Cultures de l'écrit et de l'image

La Vierge de douleur au sein de la production imprimée d'après un corpus d'estampes de la Bibliothèque municipale de Lyon (XVII^e – XX^e siècle)

Agathe Aymard

Sous la direction de Philippe Martin

Professeur d'histoire moderne – Université Lyon II



ecole nationale supérieure des sciences de l'information et des bibliothèques

Remerciements

Je tiens tout d'abord à remercier mon directeur de mémoire, Monsieur Philippe Martin, pour ses conseils et sa disponibilité.

Je souhaite également remercier le personnel du fonds ancien de la Bibliothèque municipale de Lyon de m'avoir permis de disposer de leur fonds iconographique, et tout particulièrement Madame Amandine Souvré. Son implication et ses connaissances m'ont été d'une aide précieuse.

Enfin, un grand merci à ma famille et à Valentin pour leurs relectures et leur soutien tout au long de cette année.

Résumé :

Cette étude porte sur les représentations, la production et la diffusion des images imprimées ayant pour sujet la Vierge de douleur entre le XVII^e et le début du XX^e siècle d'après quatre-vingts estampes provenant du fonds Cahier, actuellement en dépôt à la Bibliothèque municipale de Lyon. Cette recherche se concentre sur le territoire de l'actuelle France et est enrichie principalement par la production des régions germaniques et flamandes. Si l'iconographie de la Vierge de douleur a largement été diffusée dans l'art, notamment dans la peinture et la sculpture, l'image imprimée constitue un autre type de support à sa représentation, devenant accessible à une population de plus en plus élargie au fil des siècles. En tant qu'objet privé, ces images s'adressent à l'affect du croyant et ont pour but de le porter à la méditation.

Descripteurs : Vierge de douleur, estampes, Fonds Cahier, iconographie, images de piété, dévotion, France et régions germanique et flamande, XVII^e – début XX^e siècle

Abstract :

The purpose of this study is about representations of the Sorrowful Mother between the 17th and the beginning of the 20th century, based on eighty prints from the rare books department of city library of Lyon, the Father Cahier's collection. This research proposes to analyse the commercial circuits of print images in France and Germanic and Flemish regions. If the iconography of the Sorrowful Mother has widely circulated in art domain, especially painting and sculpture, the printed image is another kind of support for its representation, which is accessible to a large slice of the population. As private objects, these images encourage meditation.

Keywords : Virgin of Sorrows, prints, Father Cahier's collection, iconography, devotional images, France, German and Flemish area, 17th – beginning of the 20th century

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 ABREVIATIONS	7
INTRODUCTION.....	9
PARTIE I : DEFINITION DU CADRE DE L'ENQUETE.....	13
I. Première approche.....	13
A) <i>L'apparition d'un thème iconographique dans la littérature médiévale</i>	<i>13</i>
B) <i>Présentation d'un objet</i>	<i>15</i>
C) <i>Bornes spatio-temporelles</i>	<i>16</i>
II. La documentation iconographique de la Bibliothèque municipale de Lyon : présentation et justification	18
A) <i>La collection jésuite des Fontaines</i>	<i>18</i>
B) <i>Les images du fonds Cahier</i>	<i>18</i>
C) <i>Contenu des boîtes sur la Vierge de douleur</i>	<i>21</i>
III. Définition, typologie et évaluation d'un ensemble hétérogène ..	23
A) <i>Constitution du corpus et méthodologie adoptée</i>	<i>23</i>
B) <i>Traitement analytique du corpus.....</i>	<i>26</i>
C) <i>Difficultés rencontrées et limites de l'enquête.....</i>	<i>34</i>
PARTIE II : LE PARCOURS DES ESTAMPES DU FONDS CAHIER : CARACTERISTIQUES, ACTEURS ET ENJEUX D'UNE PRODUCTION ..	37
I. À l'époque moderne, une production homogène (XVII^e – XVIII^e siècle)	37
A) <i>La prépondérance de l'imagerie de la rue Saint-Jacques.....</i>	<i>37</i>
B) <i>Une production marquée par le mouvement de la Contre-Réforme</i>	<i>41</i>
C) <i>Le contrôle d'un marché.....</i>	<i>48</i>
II. Le passage à l'ère industrielle : entre reconquête catholique et émergence d'un nouveau marché (XIX^e – début XX^e siècle).....	49
A) <i>Une multiplicité technique et la persistance des procédés anciens</i>	<i>49</i>
B) <i>Industrialisation des ateliers et nouveaux centres de production</i>	<i>51</i>
C) <i>L'utilisation de modèles anciens en Europe</i>	<i>56</i>
PARTIE III : L'IMAGE, SOURCE DE MEDITATION EMPATHIQUE ET SUPPORT DE LA FOI	61
I. L'association de la prière à la méditation, nourrie par l'image	62
A) <i>Texte et image : des liens d'interdépendance</i>	<i>62</i>
B) <i>L'image, un soutien à la dévotion des Sept douleurs de la Vierge</i>	<i>65</i>

II. La figure mariale, un modèle édifiant.....	69
A) <i>Imiter la Mère pour se rapprocher du Fils</i>	69
B) <i>Les témoignages de pensées édifiantes</i>	71
CONCLUSION	73
SOURCES.....	77
BIBLIOGRAPHIE.....	78
TABLE DES GRAPHIQUES ET TABLEAUX	83

Sigles et abréviations

BmL : Bibliothèque municipale de Lyon

Est. jésuite : Estampe jésuite

INTRODUCTION

Dans le premier chapitre de son livre intitulé *Dévotion au Cœur compatissant de Marie*, Jean Lyonnard, prêtre de la Compagnie de Jésus, affirme que « Le Cœur compatissant de Marie est un des plus puissants moyens de salut que Dieu ait accordé aux hommes en général ». Appliqué à la Vierge dolente, le mot « compassion », qui peut s'entendre de diverses façons, est défini par l'auteur comme « La part active qu'elle a prise, surtout par le Cœur, aux immenses douleurs de la victime par excellence ; c'est l'espèce d'agonie et de mort qu'elle a endurées pour le salut du monde en union avec son Fils unique, expirant pour nous sur la croix ¹ ». D'un point de vue iconographique, ce terme rejoint la définition donnée par Jean Lyonnard : il indique un rapprochement entre la Passion du Christ et la Compassion de la Vierge. Les souffrances de cette dernière constituent donc, en quelque sorte, une Passion étroitement liée à celle de son fils.

Si plusieurs vocables existent pour invoquer la souffrance de Marie, tels que les titres des confréries de Notre-Dame de la Compassion, Notre-Dame de Pitié ou Notre-Dame des Larmes, en tant que thème iconographique, la Vierge de douleur ou *Mater dolorosa* en latin est une unité structurale élémentaire possédant une cohérence qui lui est propre. Marie peut être représentée de diverses façons : elle peut figurer au pied de la croix, soutenant parfois le Christ mort, ou seule après la Mise au tombeau. Le terme « représentation » désigne le processus par lequel un sujet, dans le cas présent Marie, s'affirme dans l'iconographie chrétienne tout en étant inséparable de son inscription dans une durée historique. En effet, la relation que les fidèles nouent avec le personnage varie selon les époques et les individus. En isolant un moment précis de la narration de la vie de la Vierge, la scène se transforme en image capable de saisir immédiatement l'attention du spectateur, de façon à le faire réfléchir sur l'un des éléments centraux de la foi chrétienne, le sacrifice du Christ et sa valeur de salut pour les hommes.

Dans le contexte spirituel de la Réforme grégorienne, Marie acquiert une place nouvelle au sein des épisodes de la Passion, liée au glissement qui s'opère de la vision majestueuse du Christ triomphant à celle du Christ souffrant. À partir du XI^e siècle, de nouveaux thèmes iconographiques font leur apparition, entièrement centrés sur la Passion et la Crucifixion². Ce motif devient prépondérant à la fois dans les sources mystiques et dans l'art monumental, à l'instar des scènes de la Mise au tombeau dans la seconde moitié du XI^e siècle et surtout des scènes de la Déploration au tournant du siècle suivant, visibles d'abord dans l'art mural, notamment en France et en Italie. Ce glissement spirituel et iconographique est également perceptible dans les représentations mariales, bien qu'il apparaisse un peu plus tardivement au tournant du XIII^e siècle, en lien avec le développement du culte aux douleurs de la Vierge. Ainsi, en marge de l'image de la *Theotokos* ou de

¹J. Lyonnard, *Dévotion au Cœur compatissant de Marie*, Avignon : chez Seguin aîné, 1850, p. 10.

²C'est le cas du tympan du portail central de la cathédrale de Strasbourg (vers 1280).

la Vierge couronnée, se développe l'idée de la *Mater dolorosa*, qui accentue la dimension émotionnelle des images de la Passion et encourage à les envisager comme un sujet de méditation. C'est là un des aspects particulièrement novateurs de cette iconographie qui invite à réfléchir sur la souffrance et la mort, sur le péché et le prix de la rédemption. En effet, du fait du péché originel, le sentiment de faute est inhérent au christianisme. La compassion devant la misère et notamment celle du Christ et de sa mère apparaît nécessaire à l'obtention du salut. Par conséquent, la piété tourmentée de la fin du Moyen-âge³ marquée par l'angoisse du salut individuel se concentre sur les épisodes de la Passion. Les Ordres mendiants contribuèrent largement à la dévotion du Crucifix, avant que ne se développe, au sein des courants mystiques, la *Devotio moderna*, définie et répandue par Gérard Groote et les Frères de la Vie commune à la fin du XIV^e siècle. Ce mouvement spirituel met l'accent sur une méditation personnelle, construite et méthodique qui se tourne essentiellement vers la vie du Christ et propose aux fidèles une réflexion sur son imitation.

Différents supports ont permis la diffusion de ce thème. Les XII^e et XIII^e siècles marquent l'avènement d'une civilisation chrétienne de l'image, cette dernière apparaissant nécessaire à l'expérience et la vie religieuses des fidèles. Si l'iconographie de la Vierge de douleur a largement été diffusée dans l'art, notamment dans la peinture et la sculpture, l'image imprimée constitue un autre type de support à sa représentation. Plus que l'image fixe attachée aux lieux de culte, l'image reproductible et standardisée, circulant avec le livre ou comme simple feuillet volant, participe de manière décisive à l'établissement d'une nouvelle communication visuelle dont les effets dans les domaines politiques, religieux et culturels demeurent essentiels. Si, d'après Ralph Dekoninck, l'impact de la gravure sur l'évolution des statuts, des fonctions et des usages de l'image n'a pas encore été apprécié à sa juste mesure⁴, Pierre Lessard note quant à lui un « accroissement considérable de l'intérêt porté, à travers le monde, à l'étude de l'imagerie sous toutes ses formes⁵ » depuis le début des années 1960. Les études se seraient ensuite multipliées sur des thèmes de plus en plus spécialisés, comme les époques de production, les centres de diffusion, les techniques, les sujets et les types d'images⁶. Concernant plus spécifiquement l'image populaire religieuse, David Douyère constate que cette dernière « entendue comme vecteur quotidien et courant de la foi⁷ » n'a fait l'objet que de peu de recherches. Pourtant, d'après Jean

³ Telle qu'elle est décrite par É. Mâle dans *L'art religieux de la fin du Moyen-âge en France*, Paris : Armand Colin, 1969, 512 p.

⁴ R. Dekoninck, *Ad imaginem. Statuts, fonctions et usages de l'image dans la littérature spirituelle jésuite du XVII^e siècle*, Genève : Droz, 2005, p. 11.

⁵ P. Lessard, *Les petites images dévotes. Leur utilisation au Québec*, Québec : Les presses de l'Université de Laval, 1981, p. 1.

⁶ F. Lapadu-Hargues, « Image et imagerie de piété » et A. Rayez, « Images et imagerie de piété, II. Imagerie et dévotion », *Dictionnaire de spiritualité ascétique et mystique. Doctrine et histoire*, T. VII, deuxième partie, Paris : Beauchesne, 1971, col. 1519 à 1535.

⁷ D. Douyère, « L'image de piété chrétienne, objet-support de la croyance ? Communiquer la foi par l'image. De l'imprimé au numérique », [En ligne], disponible sur : <http://sites.uclouvain.be/rec/index.php/rec/article/viewFile/7054/7163> (consulté le 22/02/2018).

Pirotte, l'intérêt porté à la petite image de dévotion qu'il définit comme des « images de petit format utilisées comme signets dans les livres ou comme supports de textes imprimés divers⁸ » n'aurait cessé de croître depuis plusieurs années « dans les milieux des collectionneurs, des amateurs de vieux papiers et des historiens des mentalités⁹ ». Pour Jean-Claude Schmitt, l'intérêt des historiens pour ce sujet est assez récent, constituant jusqu'alors un domaine réservé aux historiens de l'art¹⁰. La prise en compte des images, et pas seulement des œuvres d'art, dénote également un élargissement considérable des perspectives : en effet, ce sont avant tout des objets visuels dépourvus de rareté ou de qualité esthétique contrairement aux objets d'art qui sont conservés et étudiés en tant que chefs-d'œuvre singuliers. Leur caractère commun apparaît donc particulièrement précieux pour approcher les goûts et les idées partagés par toute une époque¹¹. Cependant, Pierre Lessard rappelle que peu d'études se sont consacrées à l'imagerie industrielle de la deuxième moitié du XIX^e siècle¹², qui se caractérise par l'emploi de techniques modernes d'imprimerie permettant une plus large diffusion.

Parmi l'abondante production des images religieuses imprimées, la Vierge tient une place de choix. Or, seulement une faible proportion d'entre elles représente des scènes de sa vie terrestre¹³. Les épisodes douloureux sont pourtant particulièrement visibles dans les arts dits majeurs, notamment dans la peinture et la sculpture médiévales, qui ont fait l'objet de recherches récentes¹⁴. D'autre part, l'étude iconographique sur la Vierge de douleur permet de s'intéresser à l'iconographie des sentiments. En tant qu'objet sollicitant l'affectivité du spectateur et permettant l'engagement d'un dialogue personnel avec la figure représentée, l'image peut constituer, dans une certaine mesure, un recours précieux pour la connaissance et la spiritualité d'une époque. Lorsqu'elle est imprimée, son usage s'en trouve modifié, mettant en œuvre, pour reprendre les termes de Jean Pirotte, « une pédagogie du geste et du regard, une rhétorique de séduction sentimentale, esthétique et intellectuelle¹⁵ ». Néanmoins, comme l'a souligné Hans

⁸ J. Pirotte, « Construire sa propre image. L'Eglise, la mission, les peuples dans l'imagerie de dévotion. 1840 – 1980 », J. Comby (dir.), *Diffusion et acculturation du christianisme (XX^e – XX^e s.)*, Paris : Editions Karthala, p. 457.

⁹ J. Pirotte, « Les images de dévotion du XV^e siècle à nos jours », *Imagiers de Paradis*, Bastogne : Crédit Communal, 1990, p. 11.

¹⁰ J. Baschet et P.-O. Dittmar (dir.), *Les images dans l'Occident médiéval*, Turnhout : BREPOLs, 2015, p. 7.

¹¹ *Ibid.*

¹² P. Lessard, *op. cit.*, p. 2. On peut notamment citer les articles de P. Toinet, « Philosophie de la petite imagerie dévote » (1967) et de J. Pirotte, « Les images de dévotion, témoins de la mentalité d'une époque, 1840-1965. Méthodologie d'une enquête dans le Namurois », *Revue d'Histoire de la Spiritualité*, 50, 1974, p. 479-505.

¹³ *L'imagerie populaire française. Tome 1, Gravures en taille-douce et en taille d'épargne*, Paris : Éditions de la Réunion des Musées nationaux, 1990, p. 20.

¹⁴ À titre d'exemple, J. Mercieca, « La Crucifixion : iconographie et spatialisation des peintures murales entre le IX^e et le début du XI^e siècle dans l'Occident chrétien », *Bulletin du centre d'études médiévales d'Auxerre | BUCEMA* [En ligne], mis en ligne le 18 septembre 2017. Disponible sur : <http://journals.openedition.org/cem/14642>, (consulté le 01 août 2018) et S. Ferraro, « Les images de la vie terrestre de la Vierge dans l'art mural (peintures et mosaïques) en France et en Italie : des origines de l'iconographie chrétienne jusqu'au Concile de Trente », *Bulletin du centre d'études médiévales d'Auxerre | BUCEMA* [En ligne], mis en ligne le 17 juin 2013. Disponible sur <http://journals.openedition.org/cem/13124> (consulté le 01 août 2018).

¹⁵ J. Pirotte, « Les images de dévotion du XV^e siècle à nos jours », *Imagiers de Paradis, op. cit.*, p.11.

Belting, l'image se limite à la réalité que le spectateur est en mesure de reconnaître, et sa compréhension dépend aussi du cadre historique dans lequel ce dernier s'inscrit¹⁶.

Qu'elles soient imprimées ou non, les images de piété constituent un sujet de recherche particulièrement prolifique. L'objectif principal de cette étude est d'évaluer les caractéristiques et la place qu'occupent ces objets dans les pratiques religieuses et les systèmes de croyance à l'époque moderne et contemporaine. Cette recherche s'appuie sur le fonds iconographique du père Charles Cahier qui vécut au XIX^e siècle et qui rassembla tout au long de sa vie une collection iconographique d'une grande richesse. Cette collection a intégré la collection jésuite des Fontaines, qui se trouve actuellement à la Bibliothèque municipale de Lyon (BmL). Si cette collection possède des estampes remontant jusqu'au XVI^e siècle, les plus anciennes images de la Vierge de douleur constituant le présent corpus datent du XVII^e siècle et les plus récentes du début du XX^e siècle. Il s'agit donc d'interroger ces sources à la lumière de ce qui a été observé pour les arts majeurs : de quelles manières le motif de la Vierge souffrante s'est-il adapté aux différentes techniques de production des estampes ? Quelles sont les formes que revêt ce thème à l'échelle de l'image imprimée ? Ce type iconographique connaît-il des évolutions tout au long des périodes considérées ?

Pour répondre à toutes ces questions, le propos de cette étude se déclinera en trois points. Seule l'élaboration d'un corpus précis, dans une zone géographique et une temporalité définie, permettra de cerner les évolutions importantes des estampes, ce qui sera présenté dans un premier temps. La deuxième partie s'intéressera plus particulièrement à ses caractéristiques commerciales et iconographiques avant d'approcher cette production sous un angle fonctionnel et de l'envisager comme un objet, support de la foi.

¹⁶ H. Belting, *L'image et son public au Moyen-Age*, Saint Pierre de Salerne : Gérard Montfort, 1998, p. 99.

PARTIE I : DEFINITION DU CADRE DE L'ENQUETE

I. PREMIERE APPROCHE

A) L'apparition d'un thème iconographique dans la littérature médiévale

Apparues en Orient dès le IX^e siècle, les scènes de la Passion s'épanouissent d'abord dans l'art byzantin avant de se développer en Italie où elles atteignent leur apogée dans l'art des primitifs. Elles apparaissent en France vers le XIII^e siècle. La naissance du motif de la Vierge souffrante dans la piété occidentale doit être rapportée à son contexte spirituel. Les peurs eschatologiques de la fin du Moyen Âge s'ajoutent aux malheurs qui s'accumulent sur les populations, au point que, pour beaucoup, la fin des temps est proche. Les hommes se tournent alors vers le Christ souffrant et vers les intercesseurs capables de les protéger. Marie occupe à cet égard une place à part : avocate de toute l'humanité et intercesseur privilégié qui peut fléchir Dieu, c'est elle qui attribue toutes les grâces en raison des mérites de Jésus-Christ. Progressivement, Marie devient le personnage central des scènes qui vont suivre la Passion, s'affirmant comme sujet individualisé. Cette évolution trouve sa source dans la littérature médiévale, où les souffrances de la Vierge font l'objet d'une production foisonnante.

La religion flamboyante de la fin du Moyen Âge, telle qu'elle est décrite par Jacques Chiffolleau, se traduit par un « foisonnement rituel¹⁷ ». Dans ce contexte, une floraison lyrique en l'honneur des douleurs de Marie envahit le monde chrétien. Jusque vers 1300, les ouvrages d'édification sont majoritairement destinés aux religieux, à part quelques rares exceptions. Les nouveaux livres destinés aux laïcs pieux accordent toutefois une place très importante à l'image. Par leur caractère personnel, les livres liturgiques et dévotionnels se prêtent à l'invention de nouveaux thèmes iconographiques. En parallèle, les XII^e et XIII^e siècles voient naître toute une littérature de la Passion. Ainsi, le *Speculum humanae salvationis* développe le thème et la mise en image de la double intercession du Christ et de la Vierge et celui de la compassion mariale. Mais il faut attendre le XIV^e siècle pour que se développe plus particulièrement la *Mariae Compassio*, en écho à la *Christi Passio*. En se référant au récit évangélique, la piété populaire valorise l'association de la Vierge à la Passion rédemptrice du Christ suscitant différents exercices, notamment le *Planctus Mariae*, (ou *Planctus virginis*). Ce poème ou complainte exprimant la douleur et le deuil désigne les Lamentations de Marie au pied de la croix. Apparu en Occident au XII^e siècle à la suite des croisades et voyages en Orient, ce thème se répand dans toute la

¹⁷ J. Chiffolleau, *La religion flamboyante. France, 1320-1520*, Paris : Points, 208 p.

Chrétienté, notamment en Allemagne mais plus encore en Italie où l'influence du *Planctus Mariae* est considérable. Composées à l'origine comme des hymnes indépendantes, les Lamentations de Marie au pied de la croix sont incorporées à la liturgie du Vendredi saint dès le début du XIII^e siècle. Ce thème se retrouve non seulement dans les drames liturgiques mais aussi dans un genre propre à l'Italie, les *Laude*, qui s'apparentent de très près au *Planctus*. Des impulsions décisives sont données par les Franciscains, qui développent l'hymne en tant que genre particulier de poésie chantée en vernaculaire, puis, une génération plus tard, par le courant des Flagellants. Le récit de la Déposition, qui n'avait d'abord été le fait que de la littérature en prose, devient de plus en plus l'objet de chants et de représentations dramatiques, bien qu'il n'y ait pas de règle stricte concernant l'association de l'hymne à la liturgie de la Passion¹⁸. Au XIII^e siècle et durant tout le siècle suivant, les *Laude* sont mises en scène dans toute la Chrétienté et particulièrement pendant la Semaine sainte, au fur et à mesure que les pièces deviennent moins l'affaire du clergé que des confréries religieuses et sont écrites non plus en latin mais en langue vernaculaire. Hans Belting note que dans une rubrique du Frioul datant du XIV^e siècle, les Lamentations de la Vierge sont représentées sous une forme théâtrale devant un Christ crucifié, après l'adoration liturgique de la croix¹⁹. Dans certains recueils d'hymnes, l'interprète du rôle de Marie est ainsi invité à « chanter avec une émotion particulière et des larmes sincères²⁰ ». D'autre part, l'immense succès de *La Légende dorée*, œuvre rédigée entre 1261 et 1266 par Jacques de Voragine dans laquelle est racontée la vie d'environ cent cinquante saints et certains épisodes de la vie du Christ et de Marie, devient une source narrative et iconographique pour les artistes médiévaux et alimente le théâtre des Mystères. Les Mystères, qui mettent sans cesse sous les yeux de la foule les souffrances et la mort du Christ, contribuent à familiariser les artistes avec ces images de tristesse et de deuil.

Si le culte aux souffrances de la Vierge s'est d'abord limité aux thèmes de la Compassion et du *Planctus*, ce thème se transforme et s'enrichit aux cours des XIV^e et XV^e siècles. L'un des exemples le plus significatif est l'hymne attribuée au poète franciscain Jacopone da Todi (v. 1236-1306), qui compose le *Planctus* latin *Stabat Mater* rappelant les douleurs de Marie auprès du Christ crucifié. S'il s'agit de l'une des premières œuvres du genre consacrée, dès le XIV^e siècle, le *Stabat* devient le chant obligatoire de toutes les processions de pénitence en Italie et en Allemagne. Toutefois, c'est au dernier quart du XV^e siècle que le culte aux douleurs de Marie prend une extension considérable. Dans la littérature et la prédication, elle est présentée comme une mère inconsolable ; l'art occidental a cherché, de son côté, à la magnifier. Innombrable serait le dénombrement des recherches auxquelles artistes et inspireurs se sont livrés en Occident pour

¹⁸ H. Belting, *op. cit.*, p. 187.

¹⁹ Un manuscrit de Ratisbonne datant du XV^e siècle en donne une description détaillée. *Ibid.*, p. 125.

²⁰ *Ibid.*, p. 186.

composer ces scènes. Un seul support a donc été envisagé, l'estampe, permettant une approche à la frontière de l'art et l'artisanat.

B) Présentation d'un objet

Au sens le plus large, l'estampe se rapporte à la chose imprimée. Elle est le résultat de toute forme d'impression ou multiplication d'une empreinte à partir d'une matrice. D'un point de vue technique, elle nécessite un sujet et une surface, cette dernière pouvant être, dans le cadre de cette étude, de bois, de métal ou de pierre, prête à le recevoir. Chaque estampe connaît différents tirages, dont les trois principaux sont l'impression en relief, en creux ou à plat. Une fois encrée, elle est imprimée à l'aide d'une presse sur un support, presque toujours une feuille de papier.

Les premières estampes représentent des sujets religieux. Il s'agit de gravures sur bois, obtenues par l'impression d'un dessin gravé sur un bloc de bois par le procédé de la taille d'épargne. Seules les parties en relief, à fleur de la planche, vont accepter l'encre tandis que les parties qui doivent rester en blanc sur la feuille sont évidées. Si la technique de l'impression sur étoffe était connue dès l'Antiquité, le plus ancien bois gravé connu à ce jour en Occident est le bois Protat, daté approximativement des deux dernières décennies du XIV^e siècle, découvert en 1899 près de l'abbaye de La Ferté-sur-Grosne en Saône-et-Loire par Jules Protat. L'apparition des premières gravures résulte de la révolution du papier de chiffon, qui généralise l'usage de ce dernier grâce à son prix plus abordable. Les premiers moulins à papier allemands sont attestés à Nuremberg en 1391, puis se diffusent en direction de la France, l'Italie du Nord, la Suisse, les Flandres. En parallèle, dans un contexte de développement de l'imprimerie et de la piété personnelle des laïcs apparaît, au XIV^e siècle, l'image de piété. Née dans l'ancienne Lotharingie, ses procédés de fabrication suivent l'évolution des techniques de l'impression sur papier. L'introduction de la xylographie en Europe est déterminante : grâce à l'utilisation des presses à imprimer, le développement de l'imprimerie entraîne l'augmentation du nombre des tirages et une meilleure qualité des images. Ces dernières sont produites par des ateliers laïcs ou par des monastères qui les vendent sur les foires ou les lieux de pèlerinage. Ainsi, avec l'illustration des livres qui commence à voir le jour à partir du milieu du XV^e siècle, les tirages deviennent considérables. Le premier livre illustré de bois français serait paru à Paris en 1481, et contient des estampes dont une Vierge à l'Enfant, imprimé chez Jean du Pré (14..-1504)²¹. D'après A. Claudin, cet imprimeur-libraire aurait été le premier des imprimeurs français à imprimer des figures gravées sur bois et sur cuivre dans ses éditions²². À partir de la fin du XVI^e siècle apparaît la gravure en creux (aussi appelée taille douce), qui se pratique

²¹ F. Lapadu-Hargues, art. cité.

²² Bnf.fr, « Jean Du Pré (14..-1504) », data.bnf.fr, [En ligne], disponible sur : http://data.bnf.fr/16658947/jean_du_pre/ (consulté le 25/06/2018).

essentiellement sur du métal. Contrairement aux procédés en relief, le graveur creuse la matrice par plusieurs entailles et l'imprimeur ne dépose l'encre que dans ces incisions. Ce procédé entraîne, à Paris tout du moins, la disparition progressive de l'utilisation du bois au profit du cuivre au cours des XVII^e et XVIII^e siècles. Au XIX^e siècle, l'invention de la lithographie généralise la diffusion de l'image à plus grande échelle. Si ce procédé n'est pas une technique de gravure à proprement parler, la présence de l'élément d'impression et le passage sous la presse permettent de l'inclure dans la notion plus large d'estampe. En effet, depuis les années 1980, ce terme apparaît le plus approprié pour recouvrir l'ensemble des technologies utilisées par les artistes²³. Ainsi, sont considérées comme des estampes les images imprimées obtenues par les procédés d'impression anciens et modernes. Leur forme est très variable : de la feuille volante gravée sur cuivre aux petites images pieuses imprimées par le biais de procédés apparus à l'ère industrielle, ces images de piété se caractérisent par leur reproductibilité. Objet multipliable et distribuable, elles peuvent voyager et chacun, ou presque, peut se les approprier. Par leur coût réduit, ces images imprimées touchent un vaste public et séduisent un grand nombre d'artistes par leurs matériaux peu onéreux.

C) Bornes spatio-temporelles

Cette étude s'intéresse aux périodes de production des estampes du fonds Cahier, collection qui sera présentée dans le point suivant, entre le XVII^e et le début du XX^e siècle. Le choix des époques considérées a été déterminé d'après les époques de fabrication des images contenues dans ce fonds et d'après leur contexte religieux et politique. En effet, les historiens iconographes se sont beaucoup intéressés à l'art religieux avant et après le concile de Trente. C'est aussi entre le XV^e et le XVIII^e siècle que la production d'estampes religieuses se développe, entraînant la création de nouveaux besoins pour les fidèles et attestant de nouvelles pratiques dévotionnelles. L'époque moderne, qui débute dans le cadre de l'étude au XVII^e siècle, présente un double intérêt. D'une part, les thèmes religieux sont très communs et les images dévotionnelles inondent le marché. La gravure religieuse reste, à cette époque, la catégorie d'estampes la plus répandue, représentant environ un tiers de la production²⁴. Ainsi, si l'image profane se développe entre le XIV^e et le XVI^e siècle, cela n'empêche pas l'image religieuse de dominer la production imagière de la Renaissance jusqu'au XVIII^e siècle. En parallèle, les nouvelles formes artistiques qui s'épanouissent sous le règne de Louis XIV participent à une reconfiguration des croyances, ou du moins entrent pour une part en symbiose avec les formes de spiritualité alors promues par l'Église post-tridentine, visibles notamment dans l'iconographie de la Vierge de douleur. C'est à ce moment que l'Église cherche à donner un nouveau souffle aux

²³ J. de Sousa Noronha, *L'estampe : objet rare*, Paris : Éditions Alternatives, 2002, p. 32.

²⁴ R. Mathis, V. Selbach, L. Marchesano, P. Fuhrin (dir.), *Images du Grand Siècle. L'estampe française au temps de Louis XIV (1660-1715)*, Paris : Bibliothèque nationale de France, 2015, p. 206.

pratiques artistiques et religieuses qui accompagnent le culte des images, prises pour cibles par les protestants au siècle précédent. Dans ce contexte, l'art catholique de la Contre-Réforme, essentiellement sacramentel, donne aux scènes de la Lamentation une signification nouvelle.

Si la Révolution française est marquée par une interruption du culte public dans les lieux de dévotion et de pèlerinage et par un iconoclasme pratiqué par certains révolutionnaires dans le but d'éradiquer la superstition²⁵, le rétablissement officiel du culte en 1802 est suivi d'une longue période de restauration, voire de reconstruction des églises et des chapelles. Tout au long du XIX^e siècle, la Vierge investit l'espace chrétien de plusieurs manières, entraînant une « marialisation du paysage ²⁶ ». Surtout, l'image se renouvelle et prend des formes variées. Dominique Lerch souligne que sous l'influence de la production lithographique, l'image de dévotion évolue vers « une imagerie pieuse plus doloriste, plus sentimentale, faisant appel à l'émotion²⁷ ». Le choix de la longue durée permet de dégager la succession de cycles longs et d'avoir une approche évolutive à la fois d'après le support et le contenu des images étudiées.

Les bornes spatiales de cette étude dépendent étroitement de la diversité géographique des documents rassemblés par le père Cahier. Le territoire de l'actuelle France semble une évidence, puisque la grande majorité des estampes contenues dans cette collection provient de l'Hexagone. Cette production française sera enrichie par deux autres zones géographiques : d'une part l'Italie, où le culte aux douleurs de la Vierge a été particulièrement présent dans la littérature médiévale et dans l'art, notamment dans les scènes de la Crucifixion, et, d'autre part, les régions germaniques et flamandes comprenant l'actuelle Allemagne, la Belgique, l'Autriche et une partie de la Suisse. Si l'iconographie de la Vierge de douleur se répand dans toute l'Europe, elle prend beaucoup plus d'ampleur et d'expressivité dans le monde germanique, notamment sous la forme des *Pietà*. De plus, si l'art de l'estampe se développe dans toute l'Europe à partir du XV^e siècle, elle devient en Allemagne et en Italie un instrument idéal pour les artistes désireux d'exprimer leur pensée indépendamment des commandes, bien que l'approche soit très différente entre les deux pays. Ces trois zones géographiques correspondent donc à des lieux de forte implantation du thème iconographique mais semblent présenter des variantes notables. Si la délimitation du cadre de l'enquête peut sembler vaste, cette dernière aura plus de chance de faire apparaître des phénomènes significatifs à la fois dans le temps et dans l'espace du fait de la forte homogénéité des typologies iconographiques étudiées au sein du fonds Cahier, qu'il convient à présent de présenter plus précisément.

²⁵ Y.-M. Hilaire, « Évolution du culte marial au XIX^e siècle en France », A. Lottin, B. Béthouard (dir.), *La dévotion mariale de l'an Mil à nos jours*, Arras : Artois Presse Université, p. 42.

²⁶ *Ibid.*, p. 46.

²⁷ D. Lerch, « L'image dans l'imagerie pieuse en Alsace (1848-1914). Souvenirs d'ordination et souvenirs mortuaires », S. Michaud, J.-Y. Mollier, N. Savy, *Usages de l'image au XIX^e siècle*, Paris : Créaphis, 1992, p. 39-49.

II. LA DOCUMENTATION ICONOGRAPHIQUE DE LA BIBLIOTHEQUE MUNICIPALE DE LYON : PRESENTATION ET JUSTIFICATION

Les œuvres graphiques ont toujours suscité l'intérêt des collectionneurs. L'un d'entre eux constitua une collection remarquable à plus d'un titre pour l'étude des images imprimées en tout genre, le père Cahier, dont le fonds iconographique se trouve actuellement en dépôt à la Bibliothèque municipale de Lyon.

A) La collection jésuite des Fontaines

En 1998, la BmL reçoit en dépôt les collections jésuites de la Bibliothèque des Fontaines pour cinquante ans²⁸, soit environ 500 000 volumes et documents iconographiques datant du XV^e siècle jusqu'à aujourd'hui. Rassemblée à partir de 1951 à Chantilly, la collection des Fontaines s'est enrichie de divers apports successifs constituant au fil du temps un ensemble de première importance. La BmL assure désormais l'inventaire, la gestion, la conservation et la valorisation de cette collection. Elle s'est progressivement enrichie de nombreux fonds religieux. En effet, grâce à la richesse de sa documentation tant sur les questions théologiques et religieuses que des sciences humaines et de la civilisation européenne des XVI^e, XVII^e et XVIII^e siècles, ce fonds se caractérise par son universalité et son encyclopédisme. Cette collection est également très hétéroclite, puisqu'elle comprend huit cents manuscrits anciens et modernes, deux cents incunables parmi lesquels un cahier de la fameuse Bible de Gutenberg²⁹, plusieurs milliers de périodiques et plus de cent mille gravures et images pieuses. C'est cette dernière catégorie qui va plus particulièrement nous intéresser dans le cadre de l'étude.

B) Les images du fonds Cahier

Arrivé avec la collection jésuite des Fontaines, le fonds iconographique du père Cahier est une composante à part entière de la collection. Constitué à des fins documentaires, cet ensemble est composé de documents iconographiques dont les plus anciens datent du XVI^e siècle et vont, pour la grande majorité des documents, jusqu'à la fin du XIX^e siècle, période qui correspond à la mort du père Cahier et à la fin de la constitution de la majeure partie de la collection. Ces estampes proviennent majoritairement de France, mais aussi de centres de production des pays frontaliers, flamand, germanique et italien principalement.

²⁸ Bibliothèque municipale de Lyon, « La collection jésuite des Fontaine », [En ligne], disponible sur : <https://www.bm-lyon.fr/nos-blogs/la-collection-jesuite-des-fontaines/> (consulté le 01/02/2018).

²⁹ *Ibid.*

Quelques jalons biographiques

Né en 1807 et mort en 1882 à Paris, Charles Cahier est archéologue et historien de l'art. Fils de Jean-Charles Cahier, orfèvre de Louis XVIII, il devient membre de la Compagnie de Jésus dès 1824 et fait ses études préparatoires au Collège de Saint-Acheul à Amiens où il enseigne la grammaire, avant de se rendre à Brig-en-Valois et à Turin. En 1850, il se rend à Rome pour étudier les archives de la Compagnie de Jésus. Ses soucis de santé l'obligent à s'installer à Bruxelles où il fréquente la bibliothèque des Bollandistes et recueille des notes qui lui servent ultérieurement pour la rédaction de ses ouvrages.

Les travaux du père Cahier consacrés à l'archéologie chrétienne débutent dès 1830. Ses recherches s'inscrivent dans le contexte de regain d'intérêt pour l'art médiéval manifesté au XIX^e siècle. Entre 1841 et 1844, il publie *Monographie de la cathédrale de Bourges*, dont seule la première partie contenant l'étude des vitraux du XIII^e siècle a été publiée. Cet ouvrage marque le début de sa collaboration avec le père Arthur Martin, dessinateur, qui se poursuit dans *Mélanges d'archéologie, d'histoire, et de littérature*, publié entre 1848 à 1859, contenant des mémoires sur l'orfèvrerie et les émaux des trésors d'Aix-la-Chapelle et de Cologne. Ses travaux s'inscrivent également dans le souci de recueillir les traditions populaires, à l'instar de ses *2 228 proverbes, rassemblés en divers pays, par un voyageur paroemiophile*, et *Quelque six mille proverbes et aphorismes usuels et empruntés à notre âge et aux siècles derniers*, publiés respectivement en 1854 et 1856.

La mort d'Arthur Martin en 1856 met fin à leur collaboration, mais l'abondante documentation laissée par ce dernier nourrit encore un certain nombre de publications. En 1867, le père Cahier publie seul les *Caractéristiques des Saints dans l'art populaire* en deux volumes, vaste répertoire d'iconographie sacrée contenant plus de cinq mille gravures, presque toutes dessinées par le père Martin d'après des statues, bas-reliefs ou tableaux originaux. Cette étude constitue une étape importante dans le domaine de l'iconographie chrétienne, déjà étudiée à l'époque en Allemagne et en Angleterre mais à peine défrichée en France, si ce n'est par *l'Histoire de Dieu* d'Adolphe Napoléon Didron (1843), inaugurant ainsi le champ de la « science iconographique ». Dans la *Suite aux Mélanges d'archéologie*, parue en 1868, seules les planches du père Martin consacrées à l'ornementation sont publiées avec pour unique texte un avant-propos dans lequel Charles Cahier explique sa démarche de présenter au public ce travail laissé inachevé, ce qui débouche moins de dix ans plus tard sur la publication en quatre volumes de *Nouveaux mélanges d'archéologie, d'histoire, et de littérature sur le Moyen Âge*, consacrés aux curiosités mystérieuses, aux ivoires, miniatures et émaux, et à la décoration des églises.

Le père Cahier exerça une réelle influence pour une appréciation plus juste du Moyen Âge. Ses travaux sont d'ailleurs reconnus par ses pairs³⁰. En 1898,

³⁰ Notamment les spécialistes d'art chrétien Augustus Welby Pugin ou Giovanni Battista de Rossi. Inha.fr, « Charles Cahier », Institut national d'histoire de l'art, [En ligne]. Disponible sur :

Émile Mâle note dans *L'Art religieux du XIII^e siècle en France* : « Personne n'a mieux connu l'art de notre Moyen Âge que le P. Cahier ³¹ ». Concernant l'iconographie mariale, différentes manifestations à partir des années 1930 ont suscité un regain d'intérêt pour son étude et ont encouragé le réexamen d'un certain nombre de propositions formulées dans la seconde moitié du XIX^e siècle et au début du XX^e siècle. Ainsi, ses travaux d'histoire de l'art et d'archéologie sur la Vierge se situent dans une certaine mouvance de la réflexion savante et chrétienne présente dans la revue *L'Art Sacré*³², dont l'objectif est de tenter un essai de régénération de l'art d'église destiné à réveiller la piété, que l'on estimait figée dans ses habitudes.

Le fonds iconographique

Le fonds iconographique est très hétérogène : il est composé d'environ quarante mille documents à caractère religieux comprenant des images populaires du XVI^e siècle jusqu'au début du XX^e siècle, faisant figurer des représentations de saints classés par ordre alphabétique, de la Vierge et de scènes bibliques (Ancien et Nouveau Testament). Les représentations des saints et de la Vierge sont les plus étudiées et ont fait l'objet de plusieurs inventaires³³. Le classement des images n'a pas été modifié depuis l'arrivée de la collection à la BmL : elles sont collées sur des planches cartonnées et numérotées (pour une partie seulement d'entre elles) par les jésuites. Les motivations du père Cahier dans la constitution de ce fonds peuvent être diverses. Si le XVIII^e siècle voit l'apparition de collectionneurs, la Révolution française change le rapport aux objets religieux en les transformant en objet de musée. Au XIX^e siècle, la prise de conscience de la nécessité de conserver ce patrimoine religieux sécularisé, voire détérioré pendant la Révolution, a peut-être conduit le père Cahier à rassembler une certaine représentation d'un patrimoine chrétien.

La méthode d'élaboration des planches du père Cahier est décrite par le frère Feune qui l'a accompagné durant ses dernières années : « Leur classement se faisait, quelque fût l'ouvrage, suivant l'ordre alphabétique des matières traitées par l'auteur puis il indiquait le tome, le chapitre, la page. Un petit trait désignait l'endroit du livre : haut, bas, ou milieu de la page ; si le livre était à deux colonnes,

<https://www.inha.fr/fr/ressources/publications/publications-numeriques/dictionnaire-critique-des-historiens-de-l-art/cahier-charles.html> (consulté en décembre 2017).

³¹ A. Baudrillart, A. De Meyer et E. Van Cauwenbergh, *Dictionnaire d'histoire et de géographie ecclésiastique*, T. XI, Paris : Librairie Letouzey et Ané, 1949, col. 178.

³² D. Russo, « Les représentations mariales dans l'art d'Occident. Essai sur la formation d'une tradition iconographique », D. Iognat-Prat, E. Palazzo, D. Russo (dir.), *Marie. Le culte de la Vierge dans la société médiévale*, Paris : Beauchesne, 1996, p. 173.

³³ À titre d'exemple, E. Augagneur, *Les Vierges à l'Enfant, entourées ou non de saints, de la collection jésuite des Fontaines de la Bibliothèque de la Part-Dieu*, Séminaire de maîtrise d'art du XIX^e siècle, sous la direction de F. Fossier, Université Lumière Lyon 2, 2003/2004, 71 f. et Claire Pinagot, « L'iconographie de Saint Antoine le Grand : représentations du saint thaumaturge au modèle (XVI-XIX^e s) », Tome 1, Mémoire de Master d'histoire, sous la direction de P. Martin, 2014, 155 f.

il l'indiquait par un trait vertical³⁴ ». Déjà lorsqu'il résidait à Paris, ces planches cartonnées servaient de support matériel aux exercices de géométrie effectués par ses élèves. Le classement alphabétique dominant dans le rangement des planches tel qu'il est parvenu à la BmL est donc, selon toute probabilité, celui d'origine³⁵. Si le père Cahier est vraisemblablement l'auteur de la majeure partie de l'ensemble, il est certain qu'une ou plusieurs personnes ont, après et avant lui, contribué à l'œuvre. En effet, la graphie de certaines mentions manuscrites apposées sur les gravures peut renvoyer à une époque plus ancienne. D'autre part, certains éléments adjoints au stock sous forme de feuilles volantes ou collés sur les planches indiquent des additions effectuées après le décès du collectionneur. Les estampes furent, par la suite, transférées dans les bibliothèques jésuites de Jersey (1940) et Chantilly (1949).

La collection iconographique du père Cahier ne constitue donc pas une collection d'estampes ordinaire. Ces dernières n'ont pas été rassemblées selon leur qualité esthétique mais font partie d'une œuvre de documentation et d'analyse iconographique. Cette caractéristique a un impact sur la composition de la collection, très hétéroclite, et sur sa présentation : les estampes sont juxtaposées de manière à créer du sens mais ne bénéficient pas d'une mise en valeur unitaire. Cependant, l'hypothèse d'une utilisation pédagogique de l'ensemble du vivant du père Cahier est à écarter, ses documents de travail relevant d'un usage exclusif³⁶.

C) Contenu des boîtes sur la Vierge de douleur

Parmi les vingt boîtes relatives à l'iconographie mariale, deux d'entre elles contiennent majoritairement des Vierges de douleur. Quant aux vingt-sept boîtes relatives aux représentations du Nouveau Testament, quatre d'entre elles sont spécifiques aux thèmes de la Crucifixion et de la Déploration. Afin d'élargir l'analyse comparative dans le temps et dans l'espace, trois boîtes contenant des représentations de Marie selon l'origine géographique ont également été consultées : l'une spécifique à la production française, une deuxième relative à la production de la France de l'est et des régions flamandes et germaniques (Belgique, Allemagne, Autriche), une troisième contenant une production italienne.

Classement des boîtes et composition des planches

Les différentes strates de la composition d'ensemble sont obscures³⁷. Il est probable que le père Cahier ait dans un premier temps disposé d'un stock d'images découpées pour produire des planches à l'organisation harmonieuse avant de

³⁴ P. Bonneau, « Le P. Charles Cahier en sa collection », Bibliothèque municipale de Lyon, mai 2014.

³⁵ *Ibid.*

³⁶ *Ibid.*

³⁷ *Ibid.*

procéder à des ajouts. Le souci d'ordre n'apparaît pas central : si quelques planches sont symétriquement agencées, d'autres sont disposées de façon moins rigoureuse. Sur la majorité des planches, dont le support présente des exercices de géométrie de l'école Sainte Geneviève (planches de couleur blanche), aucune numérotation n'est visible. En revanche, une série de planches bleues, présente dans toutes les boîtes consultées et de dimensions légèrement inférieures, comporte une numérotation ancienne. Ces planches portent deux estampilles : certaines de ces marques ont été apposées sur la nouvelle composition, d'autres proviennent d'une époque antérieure et se trouvent sur des gravures qui conservent l'empreinte d'une découpe. Des collages bien ordonnés postérieurs au décès du père Cahier sont avérés sur les planches bleues et des redécoupages dans toutes les séries de planches peuvent être observés³⁸. Il est par conséquent difficile de déterminer ce qui lui revient dans leur composition.

Le recensement des documents iconographiques

Les images contenues dans les boîtes étudiées sont de natures diverses : on trouve majoritairement des gravures, originales ou de reproduction, des lithographies, dont certaines sont imprimées en couleur, des reproductions photographiques, des dessins et calques, des extraits de livres et de revues découpés. Le texte tient parfois une place déterminante dans la composition des planches, ce fonds ne peut donc être décrit comme un document graphique exclusivement.

Le tableau ci-dessous recense le nombre de documents contenu dans les boîtes consultées, quelle que soit leur nature (Tableau 1). Notons que certaines boîtes ne contiennent pas la même densité d'images pour un nombre égal de planches : ainsi, la boîte *France (FCE)* comptabilise un total de 963 images pour 168 planches alors que la boîte *Italie* n'en contient que 550 pour un nombre de planches identique. Ces différences s'expliquent par l'agencement des images, plus ou moins ordonné, et par le format des documents.

Tableau 1 – Recensement des documents iconographiques

Boîtes consultées	Nombre de planches	Nombre d'images	
		Total	Vierge de douleur
Vierge - DOL DOR	78	235	82
Vierge – LIT	81	576	8
Vierge – FCE	168	963	9
Vierge - FR. BEL. ALL. AUT.	171	763	51
Vierge – Italie	168	550	23
Nouveau Testament - PIETA SEP	93	372	318
Nouveau Testament – DEP	59	197	100
Nouveau Testament - CRUCIFIXION TIROIR 1	67	231	47
Nouveau Testament - CRUCIFIXION TIROIR 2 + DESC	78	350	180

³⁸ Pierre Bonneau, art. cité.

Les aptitudes linguistiques du père Cahier reflètent la diversité géographique des estampes. En effet, celui-ci a étudié en 1830 au collège de Brig dans le Valais suisse, zone où la langue allemande domine, avant d'être professeur à Turin. De plus, ses carnets de novice renferment une suite de méditations et prières dont un certain nombre en grec, italien, espagnol, allemand et latin³⁹. En toute logique, ces pluralités linguistiques sont particulièrement visibles dans les boîtes, bien que la provenance indiquée sur la boîte en question ne corresponde pas systématiquement aux origines géographiques des images. Par conséquent, on trouve dans la boîte *Italie* des estampes françaises ou germaniques, et dans la boîte qui rassemble des images provenant théoriquement de France, Belgique, Allemagne, Autriche, un certain nombre de productions italiennes.

III. DEFINITION, TYPOLOGIE ET EVALUATION D'UN ENSEMBLE HETEROGENE

La première démarche dans la constitution du corpus a été de définir une typologie générale des iconographies acceptées dans le cadre de l'étude et d'écarter certains types d'images qui ne correspondaient pas au cadre défini précédemment. Le corpus se compose de quatre-vingts estampes, présentant la plainte de Marie de différentes manières.

A) Constitution du corpus et méthodologie adoptée

La sélection des images

Pour un certain nombre de sujets iconographiques retenus dans l'étude, la frontière entre les différents sujets est poreuse et la sélection de l'image dépend de l'importance accordée à la Vierge dans la composition. Si les scènes de la Crucifixion sont incluses dans le corpus, l'étude ne prend en compte que les images présentant la Vierge comme personnage principal. Pour autant, la frontière est parfois mince entre une image qui invite à méditer sur les souffrances de la Vierge ou sur celles du Christ : lorsqu'il est présent, le titre donné à l'image est d'une aide précieuse ; dans d'autres cas, la place accordée aux différents personnages s'avère équilibrée, c'est pourquoi l'image a été sélectionnée permettant d'analyser de manière comparative les différents éléments de la composition. La diversité du traitement de l'image a également été prise en compte. Les images seules, avec légendes ou accompagnées de texte ont donc été insérées dans le corpus.

Le critère de sélection est aussi technique, puisque les procédés modernes comme la chromolithographie et les reproductions photomécaniques sont inclus dans l'étude avec les techniques de gravure traditionnelles plus anciennes (taille d'épargne et taille douce). Ce choix s'inscrit dans la logique évolutive du cadre de

³⁹ Pierre Bonneau, art. cité.

l'enquête. La sélection des techniques n'a pas été faite au hasard. La gravure sur bois et sur cuivre règne sans partage sur l'estampe française jusqu'à l'introduction de la lithographie au début du XIX^e siècle. En revanche, certaines images ont été écartées. C'est le cas des calques, dessins et revues de journaux, qui ne correspondent pas au cadre de l'étude.

Le classement des notices

Pour étudier ces estampes, un tableau a été réalisé permettant de décomposer chaque image du corpus par un procédé identique et systématique afin de déterminer les composantes essentielles qui structurent l'image. Cet outil a servi de base à l'élaboration de l'enquête et se trouve en annexe (annexe n°1). Dans un premier temps, il a été décidé de suivre l'ordre de classement des images comme elles se sont présentées lors de la consultation des boîtes. Les notices sont classées dans l'ordre listé ci-dessous⁴⁰ :

- 1) Nom de la boîte dans laquelle se trouve l'image.
- 2) Dénomination particulière : transcription du titre respectant l'orthographe, les espacements, les majuscules et minuscules. À défaut de titre inscrit, titre factice entre crochet carré.
- 3) Typologie iconographique.
- 4) Nom et prénom du graveur ou de l'imprimeur-lithographe, s'il est connu. Si attribution, nom de l'auteur d'attribution entre parenthèses.
- 5) Technique employée (en relief, taille-douce, à plat, procédés photomécaniques) et outil ou procédé dominant utilisé.
- 6) Si estampe de reproduction ou d'interprétation : identification de l'œuvre d'après laquelle l'image a été gravée (peinture, sculpture, autre gravure, ...) et nom de l'auteur de l'œuvre originale.
- 7) Nom et prénom de l'imprimeur.
- 8) Nom et prénom de l'éditeur.
- 9) Transcription de la ville et adresse d'édition.
- 10) Datation précise du tirage si indiqué, ou, à défaut, période d'activité du graveur / imprimeur-lithographe ou de l'éditeur entre crochets.
- 11) Dimensions de la zone imprimée, qui comprend l'image et le texte, exprimées en centimètre (H x l). Pour les gravures, les dimensions de la zone imprimée sont celles de la cuvette (taille-douce) ou celles du trait cerné (relief). Ne sont données que les dimensions de la feuille pour les procédés d'impression à plat, les tailles douces sans trace de cuvette et les estampes trop émargées.

Un classement technique et géographique des estampes permettrait de mettre en évidence la spécificité de chaque procédé employé et de chaque atelier, ce qui sera établi dans la deuxième partie de cette étude abordant plus spécifiquement la

⁴⁰ Classement inspiré et librement adapté du classement des notices de *L'imagerie populaire française. Tome 1, Gravures en taille-douce et en taille d'épargne*, op. cit., p. 23.

question du commerce de l'estampe. Les informations biographiques obtenues se trouvent en annexe (annexe n°2) et mettent en avant les principales caractéristiques des acteurs présents dans le corpus. Il s'agit également de décoder les images en tentant de « rendre correctement à un signifiant son signifié⁴¹ ». Pour cela, il importe de sérier les éléments perceptibles, ce qui nécessite une lecture méthodique de ce que le spectateur voit de prime abord. Si l'étude de la signification explicite le contenu des représentations, elle n'accorde pas d'attention particulière aux caractères spécifiquement artistiques. Il convient, en revanche, de réaliser un inventaire des éléments figurés, ce qui doit permettre de dégager la signification principale de l'image et, éventuellement, des significations secondaires (annexe n°3). Est défini comme motif un élément constitutif du thème iconographique étudié qui n'apparaît pas de manière isolée. Si cette étude n'entend pas proposer une analyse de tous les motifs identifiés, elle s'intéressera aux éléments les plus récurrents, ceux particulièrement révélateurs des formes qu'ont pu revêtir les motifs de la Vierge souffrante et tentera de mettre en évidence les filiations entre les différents modèles iconographiques.

Images génériques et images particulières

Le corpus peut être divisé en deux catégories : les images génériques, qui ne sont pas présentées au cas par cas dans l'étude mais qui permettent de rendre les résultats de l'enquête plus significatifs et dix-sept images particulières, qui ont été sélectionnées et intégrées dans le développement servant d'exemples pour illustrer un propos.

Aide à l'identification : les banques d'images numériques

Afin d'optimiser l'identification du corpus, la recherche s'est également effectuée à partir de banques d'images numériques qui ont permis, dans certains cas, d'apporter des précisions concernant les caractéristiques techniques et matérielles des estampes. Trois banques d'images européennes ont été principalement consultées. La première d'entre elles, *Europeana*, est un projet financé par l'Union Européenne et par les ministères de la Culture des états membres. Lancé en 2008, son ambition est de promouvoir le patrimoine culturel et scientifique européen. En septembre 2016, *Europeana* regroupait plus de cinquante millions d'objets numériques⁴² dont des livres, manuscrits, tableaux, photographies, partitions, films, enregistrements sonores, *etc.* Environ mille cinq cents institutions (bibliothèques, archives, musées et centres audiovisuels) participent à cette plateforme.

AKG-Images est une agence photographique spécialisée dans le domaine culturel proposant un accès privilégié à son fonds iconographique. Ses collections

⁴¹ M. Tardy, « L'analyse de l'image. Sur quelques opérations fondamentales », F. Dunand, J.-M. Spieser, J. Wirth, *L'image et la production du sacré*, Paris : Méridiens Klincksieck, 1991, p. 29.

⁴² Europeana Collections, « Europeana Collections », [En ligne]. Disponible sur : <https://www.europeana.eu/portal/fr/about.html> (consulté en mars 2018).

sont constituées principalement de reproductions d'œuvres d'art, de photographies (anciennes et contemporaines), de gravures ainsi que d'illustrations provenant de tous les pays du monde⁴³.

Enfin, la base d'estampes *Virtuelles Kupferstichkabinett* est un projet lancé en 2007 et mené conjointement par la Herzog August Bibliothek de Wolfenbüttel et le Herzog Anton Ulrich-Museum de Braunschweig. Ce fonds comptait, en 2011, plus de quarante mille images⁴⁴ couvrant cinq siècles de production, du XV^e jusqu'au milieu du XIX^e siècle, et propose des techniques diverses, de la gravure sur bois à la taille douce en passant par la lithographie.

B) Traitement analytique du corpus

Typologie générale des Vierges de douleur

Si la littérature sur les douleurs de Marie s'est révélée d'une grande richesse durant les derniers siècles médiévaux, il en va de même pour la représentation iconographique de la Mère éplorée au pied de la croix. D'origine byzantine, ce thème est redécouvert lors des croisades. En lien avec la spiritualité de la compassion mariale que connaît l'Occident, la Vierge est présentée comme le personnage principal parmi ceux qui entourent le Christ mort. Si le fonds Cahier présente un nombre important de ce type d'images (voir tableau 1), leur représentation iconographique semble assez codifiée. C'est pourquoi cette étude ne se concentre pas sur une typologie bien particulière mais présente toutes ses variantes comme un ensemble, dont le dénominateur commun est la représentation de la souffrance de la Vierge pendant et après la Crucifixion du Christ. Ainsi, deux typologies générales ont été définies : les représentations de Marie seule et entourée.

La Vierge entourée comprend les scènes de la Déploration du Christ et la *Pietà*. La première, sous sa rubrique très générale, est concomitante aux scènes de la Crucifixion, dans lesquelles le Christ est encore figuré sur la croix, et comprend trois typologies iconographiques qui sont parfois utilisées indistinctement mais qui présentent pourtant quelques variations. La première d'entre elle, la Descente de croix, est d'origine byzantine selon Louis Réau⁴⁵ ou bavaroise selon Hans Belting⁴⁶ et apparaît dans l'art chrétien à partir du IX^e siècle. Si Marie et saint Jean étaient figurés dès l'origine du motif, c'est surtout à la fin du Moyen Âge, sous l'influence des *Méditations* du Pseudo-Bonaventure et de la mise en scène des Mystères, qu'il

⁴³ AKG Images, « À propos d'AKG », [En ligne]. Disponible sur : https://www.akg-images.fr/C.aspx?VP3=CMS3&VF=AKGAK1_4_VForm&FRM=Frame:AKGAK1_5 (consulté en mars 2018).

⁴⁴ E. Doulikaridou, « Vers les cabinets d'estampes en ligne : Le cas du Virtuelles Kupferstichkabinett », *L'Observatoire critique. Étude des ressources numériques pour l'histoire de l'art*, [En ligne], mis en ligne en 2011. Disponible sur : https://observatoire-critique.hypotheses.org/775#identifier_1_775 (consulté en mars 2018).

⁴⁵ L. Réau, *Iconographie de l'art chrétien. Tome second, Iconographie de la Bible, II. Nouveau Testament*, Paris : Presses universitaires de France, 1957, p. 513.

⁴⁶ H. Belting, *op. cit.*

s'enrichit. La Déposition de croix est à distinguer de la scène précédente. Si l'on s'en tient à la définition proposée par Louis Réau, la Déposition désigne « le second acte où le cadavre décloué du Sauveur est étendu sur la pierre de l'Onction avant que commence la Lamentation⁴⁷ ». Cette définition a servi de base pour différencier les deux typologies iconographiques : dans la Descente de croix, le cadavre du Christ est suspendu à la verticale ; dans la Déposition, il est étendu horizontalement au sol. La Déposition de croix regroupe le motif de la Lamentation, qui n'est relaté dans aucun Évangile et qui connaît le même développement que la scène précédente : d'abord apparue dans l'art byzantin, cette scène se développe en Occident à partir du XII^e siècle, et tout particulièrement dans l'art italien du *Trecento* avant de se développer dans les pays du Nord de l'Europe. Autour du Christ mort, se lamentent la Vierge, saint Jean et Marie Madeleine, parfois accompagnés des saintes femmes. Ces deux scènes, très proches iconographiquement, n'ont donc pas été dissociées. La dernière scène, la Mise au tombeau, a été popularisée à la fin du Moyen Âge sous l'influence des confréries et du théâtre des Mystères. Si ce thème présente de nombreuses variantes, dans le cadre de la présente étude, la scène la plus représentée est celle de la Mise au tombeau par des disciples, où la Vierge est figurée de manière explicite au centre de la composition.

La Vierge de pitié ou *Pietà* constitue le second type iconographique présentant la Vierge entourée, qui se compose, au sens strict de ce vocable, de deux personnages : Marie et le Christ mort qu'elle tient sur ses genoux. Cette scène, qui se situe entre la Descente de croix et la Mise au tombeau, n'est pas mentionnée dans les Évangiles mais est indissociable de la Passion du Christ. Elle met au centre la Vierge et sa douleur et propose une autre vision de l'humanité de Jésus, non plus enfant mais homme, mort sur les genoux de sa mère. Bien que le terme de *Pietà* s'applique aussi à un groupe plus diversifié d'images représentant le Christ mort en buste, seul le motif de la Vierge portant son fils est pris en compte. Si l'appellation italienne est très utilisée, ce type iconographique trouverait son origine dans les milieux mystiques rhénans de la fin du XIII^e siècle, et se développe le siècle suivant tout particulièrement sous la forme sculptée, les « *Vesperbild* » (« l'heure des Vêpres »), exposées dans les églises aux vêpres du vendredi comme supports à une méditation. L'une des plus anciennes *Pietà* connues, la *Pietà* Röttgen, conservée actuellement au *Rheinisches Landesmuseum* de Bonn, est datée habituellement du début du XIV^e siècle. Ce thème connaît une extraordinaire popularité à partir du XV^e siècle, grâce notamment aux nombreuses confréries de Notre-Dame de Pitié en Espagne et dans l'Europe du Nord, mais il s'introduit plus tardivement en Italie. Par la suite, le thème de la *Pietà* s'amplifie graduellement et devient à partir de la Renaissance des Mises au tombeau, incluant d'autres personnages.

Mais Marie n'est pas seulement représentée au sein du groupe de la Déploration. Après la mise au tombeau du Christ, la Vierge reste seule avec sa

⁴⁷ L. Réau, *Op. cit.*, p. 518.

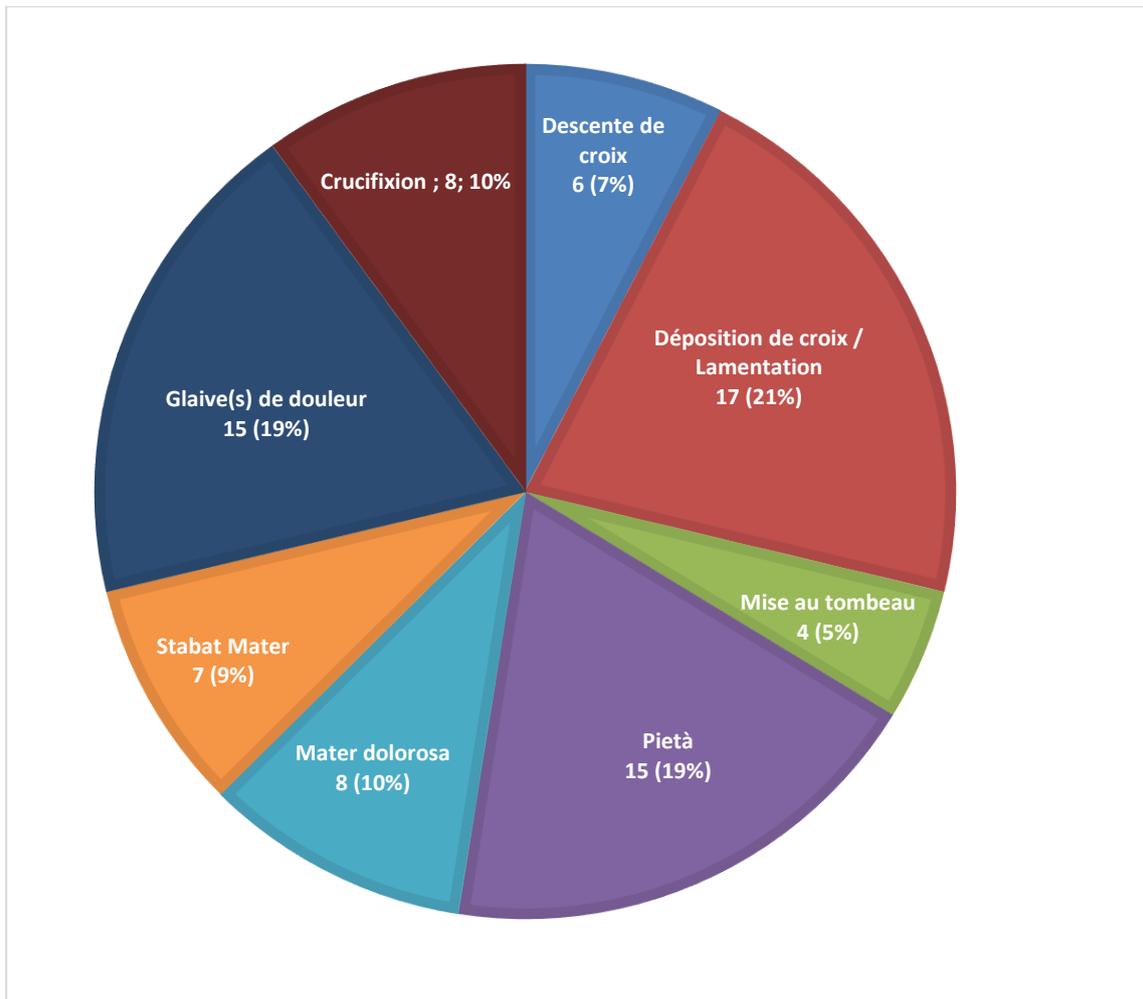
douleur. Le thème iconographique de la *Stabat Mater* évoque la solitude de Marie en la représentant éplorée au pied de la croix, formule tirée de la séquence écrite par le franciscain Jacopo da Todi au XIII^e siècle, ou encore celui de la *Mater dolorosa* qui représente la Vierge sous forme de portrait en gros plan ou en pied mais sans aucun attribut significatif. Pour rendre plus sensible sa douleur, un glaive lui transperce parfois le cœur. La dévotion à Notre-Dame des Sept douleurs semble l'inspiratrice d'une nouvelle iconographie : d'une seule épée figurée au départ, leur représentation s'établit au nombre de sept, pendant douloureux au thème des Sept joies de la Vierge. Cette dévotion est probablement apparue dans les Flandres, puisqu'une Vierge aux Sept glaives est présente dans deux livres imprimés à Anvers à la fin du XV^e siècle⁴⁸ avant de se répandre en France et dans l'Allemagne rhénane. Elle correspond aux sept douleurs dites éprouvées par la Vierge durant sa vie. La liste qui s'impose comporte la prophétie de Siméon, la Fuite en Egypte, Jésus perdu et retrouvé au Temple, la rencontre de Jésus et la Vierge sur la *Via dolorosa*, la Crucifixion, la Descente de croix et l'ensevelissement du Christ. Cette dévotion s'insérait parfaitement dans les tendances générales de l'art pathétique et de la spiritualité de la fin du Moyen Âge.

Pour certains thèmes, la souffrance de Marie est le sujet principal, c'est le cas des *Pietà*, des *Stabat Mater* ou des portraits de *Mater dolorosa*. Pour d'autres, la souffrance de la Vierge est un phénomène concomitant à la mort du Christ. Si ces représentations sont singulièrement parallèles, elles n'en restent pas moins complémentaires et ne sont pas pour autant « fermée » : dans de nombreux cas, plusieurs types iconographiques se confondent. Ainsi, de nombreuses *Pietà* se retrouvent dans des Descentes de croix ou des Mises au tombeau. Par contraste, ces dernières scènes sont plus amples que la première par la présence de personnages supplémentaires. La distinction entre les différentes typologies résulte donc moins du sujet représenté que des motifs qui se trouvent autour (personnages et décor notamment). C'est pourquoi l'étude inclut tous ces types iconographiques qui n'ont pas été représentés isolément et sont inséparables des thèmes de la Crucifixion.

Le graphique ci-dessous présente les différentes typologies de la Vierge de douleur contenues dans le corpus. Lorsqu'une iconographie peut être comptabilisée dans plusieurs typologies, le contexte de la scène prévaut toujours. Par conséquent, ne sont répertoriées comme *Pietà* les seules représentations de la Vierge avec le Christ posé sur ses genoux, sans aucun autre personnage. Quant aux représentations de la Vierge au pied de la croix, si le Christ est figuré, la scène est comptabilisée dans la Crucifixion, la Descente de croix ou la Déposition (chacune distinguée des autres selon les critères iconographiques mentionnés précédemment). Si elle est représentée seule, la scène s'apparente davantage à l'iconographie de la *Stabat Mater* (au pied de la croix) ou de la *Mater dolorosa* (en portrait).

⁴⁸ A.M. Lépiciier, *op. cit.*, p. 125.

Tableau 2 - Typologie des Vierges de douleur



La diversité des typologies est apparue nécessaire du fait de leur iconographie bien codifiée, voire standardisée pour certaines d'entre elles. Cette hétérogénéité doit permettre d'obtenir des résultats plus significatifs sur la longue durée et une approche comparative plus étendue.

Définir des catégories d'imagerie : approche chronologique et technique

La répartition chronologique du corpus permet d'appréhender, de manière concrète, les procédés techniques employés puisque tout au long de la période considérée, des innovations apparaissent. Le tableau ci-dessous présente la répartition chronologique du corpus et le procédé technique employé (tableau 3). La datation du corpus nécessite de prendre en compte un certain nombre d'éléments. La date gravée et imprimée correspond à la date d'exécution de la gravure et non celle de l'impression de la planche. Une écrasante majorité d'estampes n'a d'ailleurs pas pu être datée précisément. La lettre, définie par André Béguin comme « toute inscription écrite au bas d'une estampe, par opposition au dessin qu'elle accompagne, que les inscriptions aient été exécutées

avant ou après une première impression de la figure de l'estampe, et qu'elles aient été gravées sur la même planche ou imprimées à part⁴⁹ », contient les mentions relatives aux circonstances de fabrication de l'image. Or, ces informations ne sont pas toujours complètes. La datation s'est alors effectuée à partir des périodes ou siècles d'activité de l'éditeur, graveur ou imprimeur-lithographe dans plus de 90% des cas (tableau 4). La répartition chronologique a donc été établie par siècle, les dates de vie et de mort des différents acteurs ne permettant pas une analyse plus fine. Lorsque les dates couvrent deux siècles, seul le plus long a été comptabilisé. Mais lorsque qu'aucune tendance ne se dégage, l'image a été comptabilisée dans « aucune donnée précise ». D'autre part, certaines gravures peuvent connaître une longue durée de vie. En effet, au début du XIX^e siècle, une multitude de burins datant des XVII^e et XVIII^e siècles ayant servi à l'impression d'images religieuses circulait encore parmi les différents imprimeurs qui s'en servaient. De plus, la plaque de cuivre s'usant très vite, les estampes imprimées en fin de série sont bien moins contrastées que le tirage de tête, rendant l'identification encore plus délicate. Neuf images n'ont d'ailleurs pas de procédé technique clairement identifié : en effet, sans la présence de la cuvette, cette empreinte des bords de la plaque de cuivre laissée dans le papier, et sans information trouvée dans les banques d'images numériques, il a été impossible de déterminer s'il s'agissait de gravures en creux ou de lithographies imitant la taille douce. Ainsi, les résultats obtenus ne peuvent donner qu'une répartition chronologique et technique approximative du corpus.

Tableau 3 - Répartition chronologique et technique du corpus

	Procédés en relief	Procédés en creux	Procédés à plat	Procédés photomécaniques	Non identifié	Total
XVIIe s		4				4
XVIIIe s		11				11
XIXe s		19	10		6	35
XXe s	1		1	2		4
Aucune donnée précise	2	14	6	1	3	26
Total	3	48	17	3	9	80

⁴⁹ A. Béguin, *Dictionnaire technique de l'estampe*, Paris : André Béguin, 1998, p. 239.

Tableau 4 - Répartition chronologique du corpus

Estampes datées	Estampes datées approximativement ou non datées
7	73
9%	91%

La répartition chronologique et technique permet de rendre compte de la grande diversité des types d'imagerie. En effet, ces estampes appartiennent aussi bien aux genres de la gravure populaire que de la gravure semi fine ou encore de la production industrielle. Cet ensemble est d'autant plus difficile à définir que la notion d'imagerie populaire a considérablement évolué depuis les années 1940, c'est-à-dire depuis qu'elle est étudiée non seulement par des collectionneurs mais aussi par des sociologues et des historiens de l'estampe et de l'image. Dans sa publication intitulée *Cinq siècles d'imagerie française*, le Musée national des arts et des traditions populaires définit l'imagerie populaire de la manière suivante : « On pourrait dire qu'une image populaire est une image naïve, et en couleurs (...) et ajouter qu'elle représente un certain folklore, destinée aux âmes simples, aux cabarets, à l'ornement et à la protection des maisons ⁵⁰ ». Cette définition ne s'applique pas seulement à l'imagerie française puisque Paolo Toschi donne une définition de l'imagerie italienne quelque peu similaire, quoique plus axée sur la transmission, considérant comme populaire « l'art qui, engendré par une psychologie et un lyrisme naïfs, est devenu un mode d'expression spécifique au monde des humbles. Cet art satisfait les besoins spirituels et temporels du peuple : fonction vitale qui lui permet de se transmettre au cours des âges, de se conserver intact ou de se modifier et de s'élaborer selon une tradition stylistique qui lui est propre, aussi longtemps que le peuple le considère et l'adopte comme sien ⁵¹ ». Pour autant, les images populaires composant le corpus témoignent d'une grande hétérogénéité technique. Il semble donc nécessaire de distinguer l'imagerie gravée en creux sur métal, et notamment le cuivre, de l'imagerie gravée sur bois. Cette approche statistique fait apparaître différentes familles d'estampes, qu'il convient à présent d'analyser dans l'espace.

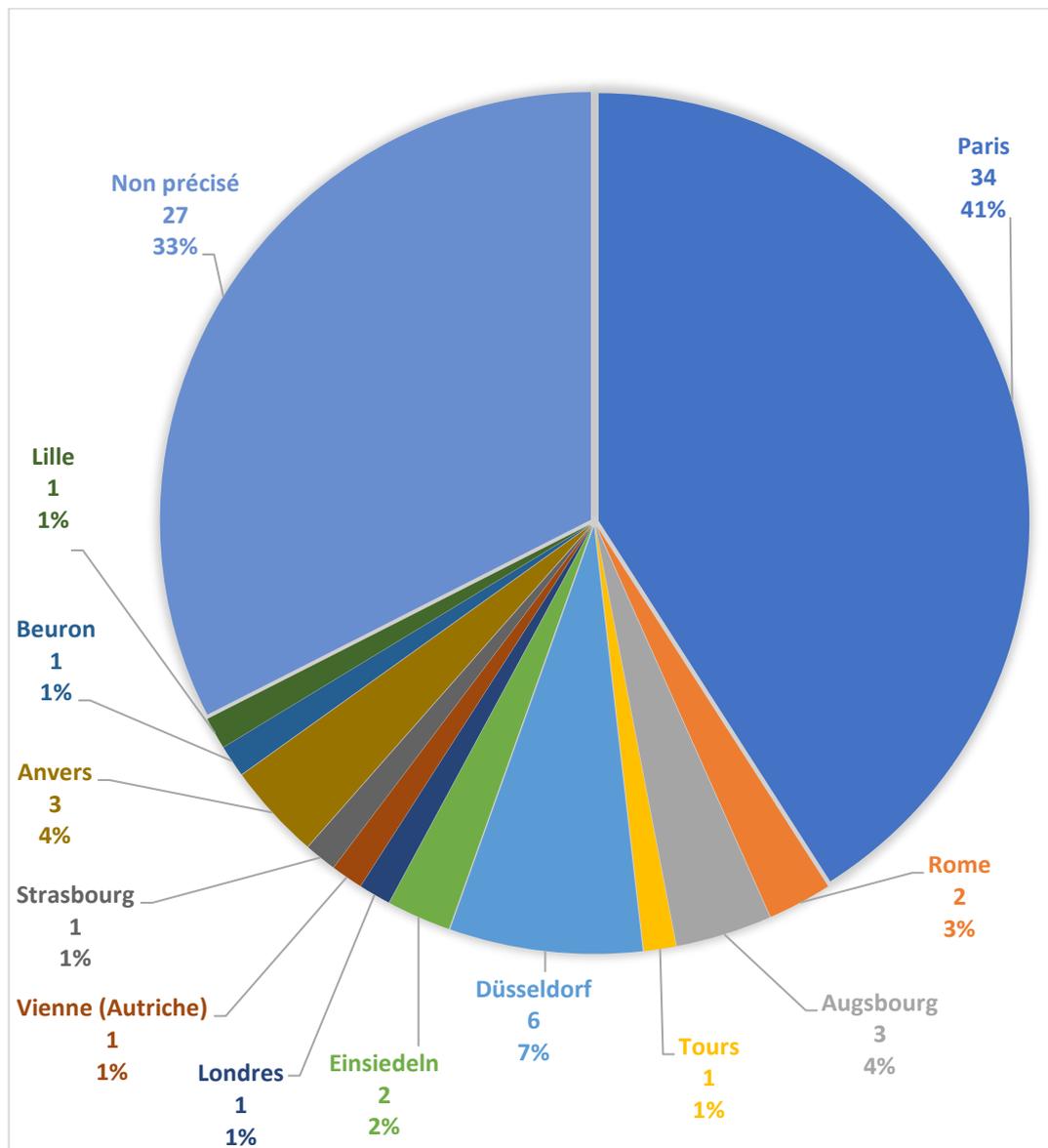
Géographie des images imprimées

La plupart des estampes émane de centres de fabrication et de diffusion prééminents en Europe entre le XVII^e et le début du XX^e siècle. Le graphique ci-dessous présente les lieux d'édition identifiés (tableau 5). Certaines images ont deux lieux d'édition alors que pour d'autres, l'information est manquante, ce recensement n'est donc pas égal au total du nombre d'images composant le corpus.

⁵⁰ *Cinq siècles d'imagerie française*, Paris : Edition des Musées nationaux, 1973, p. XIX.

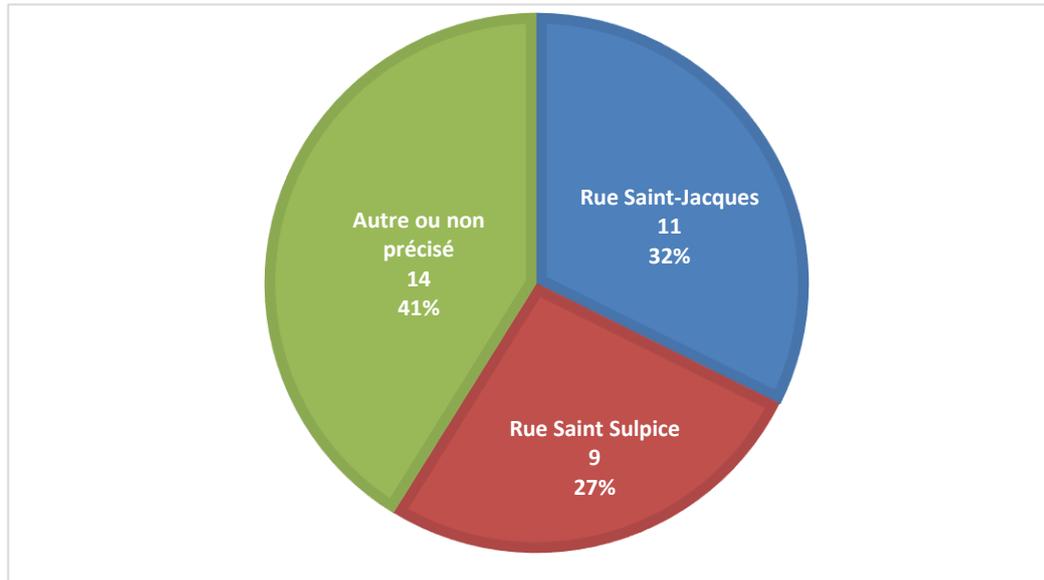
⁵¹ P. Toschi, *L'Imagerie populaire italienne. Du XV^e siècle au XX^e siècle*, Paris : Éditions des deux mondes, 1964, p. 14.

Tableau 5 – Répartition géographique du corpus (par ville)



La collection du fonds Cahier rassemble majoritairement des images parisiennes (41%), ce qui peut s'expliquer par la prédominance du marché parisien, mais aussi par la vie du collectionneur : ce dernier ayant principalement vécu à Paris, ses recherches se sont sans doute effectuées majoritairement dans la capitale française. Le tableau ci-dessous présente le détail de cette production.

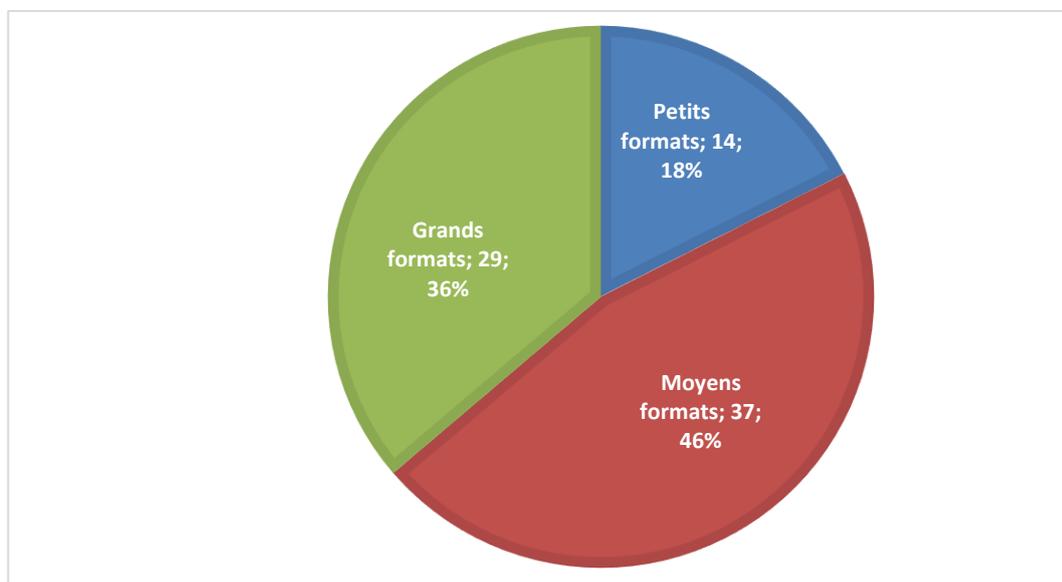
Tableau 6 - Détail de la production parisienne



Répartition iconographique d'après le format et la technique d'impression

Les formats des estampes composant le corpus sont assez variés. Leur répartition est établie d'après la zone imprimée, qui comprend l'image et le texte. Seules les dimensions de la feuille ont été prises en compte pour les lithographies, les tailles douces sans trace de cuvette et les estampes trop émargées. Les petits formats sont compris entre 4 à 9 cm de large sur 6 à 15 cm de hauteur, les dimensions des moyens formats s'échelonnent entre 10 à 20 cm de large sur 15 à 30 cm de hauteur et les grands formats sont supérieurs à 20 cm de large et 30 cm de hauteur (tableau 7).

Tableau 7 – Format des estampes



Il semble intéressant de noter que certains thèmes et sujets iconographiques se prêtent plus particulièrement à certaines techniques et à certains formats (tableau 8). Deux cas de figure sont particulièrement révélateurs : d'une part les scènes amples de la Déploration (qui regroupent sous le même vocable la Crucifixion, la Descente de croix et la Déposition) et de la Mise au tombeau, généralement en grand format et gravées en creux, et, d'autre part, la représentation des *Pietà*, qui constitue le sujet le plus représenté sur la petite image de piété et qui s'est particulièrement adapté à l'impression à plat.

Tableau 8 - Répartition iconographique d'après le format et la technique employée

		Typologie iconographique					
		Mater dolorosa	Vierge au(x) glaive(s) de douleurs	Stabat Mater	Pietà	Scènes de la Déploration (Crucifixion, Descente de croix, Déposition)	Mise au tombeau
Format	Petit		2		8	4	
	Moyen	2	10	4	7	12	2
	Grand	6	3	3		15	2
Technique	Creux	3	9	4	6	22	4
	Relief		1	1	1		
	Plat	3	2	1	7	4	
	Photo					3	
	Non identifiée	2	3	1	1	2	

C) Difficultés rencontrées et limites de l'enquête

Comme cela a été indiqué précédemment, le corpus ne constitue pas un ensemble homogène du fait de la multiplicité des critères de différenciation, tant d'après la technique utilisée que le contenu iconographique. Cette distinction permettra d'établir, en conclusion, l'évolution de ce type d'image d'après ces deux éléments. Pour autant, il ne s'agit pas d'étudier toute l'étendue du « cycle vital » du thème iconographique mais d'identifier les caractéristiques de quelques images issues de ce fonds, tant d'après leur motif que leur matérialité, dans le cadre des bornes spatio-temporelles définies dans le premier point de cette partie.

Certains procédés techniques ne sont pas forcément faciles à définir. Comme cela a été souligné précédemment, si les gravures en creux se reconnaissent à leur cuvette, beaucoup d'images du fonds Cahier ont été découpées au ras de leur cadre, ce qui a fait disparaître cette indication précieuse et rend plus difficile l'identification. Celle-ci peut s'avérer encore plus complexe lorsque la

lettre est manquante ou lorsque les estampes ne précisent aucune information sur les auteurs ni sur l'édition (imprimeur, date, éditeur), ce qui est le cas de nombreuses images.

S'il a été précisé en introduction que l'image de dévotion est un témoignage important de son époque, les conclusions à tirer sur les estampes du fonds Cahier doivent être évaluées avec précaution. En effet, il faut garder à l'esprit que la collection a été constituée par un père jésuite du milieu du XIX^e siècle. Ses choix peuvent être questionnés : a-t-il récolté toutes les estampes de la Vierge de douleur qu'il a rencontrées ? Selon quels critères ces images ont-elles été sélectionnées ? Dans quelles mesures ce fonds est-il représentatif d'une production plus générale à l'échelle de la France et de ses frontières aux époques modernes et contemporaines ? D'ailleurs, si les études du père Cahier sont reconnues par les spécialistes plus contemporains, ces derniers adoptent néanmoins une distance critique à son égard. Louis Réau écrit dans la préface de son *Iconographie de l'art chrétien* : « L'ouvrage déjà ancien du P. Cahier sur les *Caractéristiques des saints* rend encore aujourd'hui service puisqu'il n'a pas été remplacé. Mais la conception que ce Jésuite combatif se faisait de l'iconographie n'est plus la nôtre : il la croît faite pour donner des règles à l'art religieux, maintenir la tradition dans l'imagerie pieuse, recommander les sujets, les attributs conformes aux décisions des conciles⁵² ».

Ainsi, l'iconographie de la fin du Moyen Âge, imprégnée de douleur et de souffrance, marque un tournant particulièrement visible dans les représentations mariales. Les estampes du fonds Cahier sont révélatrices de ces nouvelles sensibilités qui se développent tout au long des époques modernes et contemporaines. En s'appuyant sur tous ces éléments, il convient à présent de s'intéresser plus particulièrement au marché dans lequel s'insère cette production.

⁵² P. Bonneau, art. cité.

PARTIE II : LE PARCOURS DES ESTAMPES DU FONDS CAHIER : CARACTERISTIQUES, ACTEURS ET ENJEUX D'UNE PRODUCTION

Pour approcher l'objet imprimé, il est indispensable de considérer les circuits de production et de distribution dans lesquels il s'insère. Il s'agit bien d'un véritable marché puisque, à la différence de la peinture, l'estampe circule massivement, véhiculant certains sujets et motifs dans toute l'Europe. L'objectif de cette partie est donc de s'intéresser plus précisément aux caractéristiques de ces images en les replaçant dans leur contexte historique de production tout en étudiant leur origine, qu'il est possible d'appréhender grâce à la lettre. Si sa présence n'est pas systématique, l'ensemble de ces données permettra d'approcher chronologiquement les circuits de l'image imprimée, de leur fabrication à leur commercialisation.

I. À L'EPOQUE MODERNE, UNE PRODUCTION HOMOGENE (XVII^E – XVIII^E SIECLE)

A) La prépondérance de l'imagerie de la rue Saint-Jacques

*Une production dominée par la taille douce et les estampes
« semi fines » ...*

La rue Saint-Jacques constitue le centre de diffusion le plus important de la production d'Ancien Régime, puisque parmi les trente-quatre estampes produites ou vendues à Paris, onze d'entre elles émanent de cette rue. Dès le milieu du XVI^e siècle se trouvait à Paris une éphémère école d'imagerie populaire pratiquant la gravure sur bois où de nombreux imagiers s'étaient regroupés rue Montorgueil. Mais au début du siècle suivant, de nouveaux ateliers de graveurs et marchands d'estampes s'installent sur la rive gauche, dans la rue Saint-Jacques et les quartiers voisins, délaissant la rue Montorgueil. Ce changement de lieu s'accompagne d'une transformation technique capitale : le passage de la domination de la gravure sur bois à la gravure sur cuivre. La technique de la taille douce s'impose alors et se substitue au bois, apparaissant bien mieux adaptée au genre du portrait, en plein essor. À la fin du règne d'Henri IV, la capitale compte une centaine de graveurs en taille douce⁵³. D'ailleurs, les quinze estampes datant des XVII^e et XVIII^e siècles sont toutes des gravures en taille douce, gravées sur cuivre. Cette production est connue, non seulement en France mais dans une grande partie de l'Europe, sous le

⁵³ H. Duccini, « Traditions iconographiques et partage des modèles en Europe (première moitié du XVII^e siècle) », *Le Temps des médias*, 2008/2 (n° 11), p. 10-24. [En ligne], disponible sur : <https://www.cairn.info/revue-le-temps-des-medias-2008-2-page-10.htm> (consulté en juin 2018).

nom générique d'*imagerie de la rue Saint-Jacques*. Elle est qualifiée d'imagerie « semi-fine », définie par Maxime Préaud comme une « appellation non contrôlée servant à désigner des images à destination populaire gravées en taille-douce, sans doute pour les différencier immédiatement de l'imagerie produite par des officines provinciales travaillant surtout le bois gravé colorié et la typographie ⁵⁴». Cette imagerie semi-fine est porteuse de nouveautés artistiques et se caractérise par une certaine souplesse dans les détails. Certains graveurs et/ou éditeurs et marchands d'estampes se spécialisent dans ce type de production. C'est le cas de Jean Audran, aquafortiste et buriniste français né en 1667 et mort en 1756. Il fait partie de la célèbre dynastie de graveurs et marchands d'estampes qui réussit particulièrement bien dans le genre entre 1622 et la fin du XVIII^e siècle. Neveu et élève de Gérard Audran, ce dernier peut être regardé comme l'un des plus célèbres graveurs d'histoire et comme l'un des artistes qui a le plus contribué à illustrer le siècle de Louis XIV, en propageant dans toute l'Europe les œuvres des grands maîtres de l'école française. Né en 1640 à Lyon et mort en 1703 à Paris, Gérard Audran se forme pendant plusieurs années à l'art du dessin en étudiant d'abord avec son père Claude Audran I, professeur de gravure à l'Académie de Lyon, avant de devenir l'élève et ami de Charles Le Brun. Nommé graveur et pensionnaire du roi, il devient pensionnaire à l'Académie royale de peinture en 1674 et obtient, sept ans plus tard, le titre de Conseiller de l'Académie royale de peinture et de sculpture. La famille Audran avait son atelier et sa boutique rue Saint-Jacques « Aux deux Piliers d'or⁵⁵». La taille douce réalisée par Jean Audran mêle différentes techniques, bien que la composition soit principalement gravée au burin (Fig. 1). Ce petit ciseau à pointe d'acier utilisé pour creuser une plaque de métal permet une taille franche, nette, autorisant les pleins et les déliés. Cette technique peut être utilisée seule mais elle est généralement combinée à d'autres procédés. En effet, la taille peut aussi être faite à la pointe sèche ou creusée à l'eau-forte, désignant l'acide nitrique qui sert à creuser une ou plusieurs plaques de cuivre donnant à l'image un trait moins régulier que celui du burin. À partir de la fin du XVII^e et surtout au cours du XVIII^e siècle, l'eau-forte est généralement associée au burin, permettant aux graveurs d'allonger sensiblement leur échelle de valeurs notamment dans les fonds. Enfin, l'aquatinte, un dérivé de l'eau-forte, permet d'obtenir des demi-tons, du gris léger au noir soutenu, plutôt que des traits. Elle est souvent utilisée en complément de l'eau-forte. Dans la plupart des cas, le graveur utilise sur un même cuivre tous ces procédés à la fois, ce qui est le cas de la gravure ci-dessous. Si le burin constitue la technique dominante de la composition, l'eau forte a été utilisée pour un rendu plus doux et réaliste des visages et l'aquatinte par petite touche afin de nuancer les vêtements et drapés.

⁵⁴ Définition extraite de l'article de M. Préaud, « Les arts de l'estampe en France au XVII^e siècle : panorama sur trente ans de recherches », *Perspective* [En ligne], mis en ligne en août 2014, disponible sur : <http://journals.openedition.org/perspective/1308> (consulté en juillet 2018).

⁵⁵ E. Bénézit, *Dictionnaire des peintres, sculpteurs, dessinateurs et graveurs*. Tome 1, Paris : GRÜND, 1999, p. 541.

En province, la taille-douce populaire se répand, bien que de façon très sélective, et à une échelle moindre que la taille d'épargne : la gravure sur cuivre, introduite en France par des graveurs d'origine étrangère, se fixe essentiellement dans les zones de passage comme les Flandres et l'Alsace qui sont d'ailleurs deux des trois régions représentant la province au sein du corpus, avec Strasbourg et Lille.

Le corpus témoigne également des innovations techniques que connaît la taille douce au cours du XVIII^e siècle. En effet, une estampe datant de 1808 est gravée en pointillé par Francesco Bartolozzi (Fig. 2). Né vers 1725 à Florence, cet artiste est tout à la fois peintre de sujets mythologiques, de compositions religieuses, de portraits, dessinateur, graveur et s'est essayé à plusieurs reprises dans le pastel et la miniature. Il travaille d'abord chez son père, l'orfèvre florentin Gaetano Bartolozzi, puis entre à l'Académie de Florence où il étudie le dessin. Il débute sa carrière à Venise dans l'atelier du maître graveur Joseph Wagner avant de quitter l'Italie pour s'installer en Angleterre à partir de 1764 où il vécut une grande partie de sa vie. Installé à Londres, il travaille pour de nombreux éditeurs anglais pratiquant simultanément plusieurs genres de gravures tels que le burin, l'eau-forte ou le pointillé. Si les graveurs avaient l'habitude d'alléger leurs tailles par des traits interrompus, ou des points proprement dits, Bartolozzi généralise cette technique en transformant le trait du burin en une ligne de points. Ces derniers constituent ainsi l'essentiel de la planche et permettent de diminuer l'intensité et la raideur du trait, comme l'illustre sa *Mater dolorosa*. En 1802, il devient directeur de l'Académie Nationale de Lisbonne avant de mourir à Lisbonne en 1813.

... et par l'atelier traditionnel

Jusqu'à la fin du XVIII^e siècle, le milieu des producteurs de l'imagerie semi-fine de la rue Saint-Jacques apparaît relativement composite. Il se caractérise par des alliances matrimoniales, des modes de vie et de travail où se côtoient graveurs, artisans et artistes, imprimeurs en taille douce, éditeurs et marchands d'estampes. Si le terme d'éditeur est moderne, désignant aujourd'hui l'éditeur scientifique et la personne ou la communauté qui commandite un ouvrage destiné à la publication, les notions qu'il recouvre sont plus anciennes⁵⁶. Sous l'Ancien Régime, on parle de marchand d'estampes, la diffusion d'une œuvre publiée n'est donc pas linguistiquement distinguée de sa publication. Elle s'en différencie lentement matériellement, en réponse aux nécessités économiques. S'il s'agit d'un abus de langage, ce terme est à distinguer de celui, chronologiquement exact, de marchand d'estampes qui ne fait « que » revendre la production d'autrui, et dont la connaissance n'apparaît pas indispensable pour identifier dans le temps et dans l'espace la publication d'une estampe anonyme. Assimilés aux libraires, les éditeurs et marchands d'estampes exercent cependant un métier différent. Ils font

⁵⁶ M. Préaud, P. Casselle, M. Grivel, C. Le Bitouze, *Dictionnaire des éditeurs d'estampes à Paris sous l'Ancien Régime*, Paris : PROMODIS, 1987, p. 7.

appel à des compétences variées, tels que les graveurs sur bois, graveurs sur cuivre, enlumineurs, graveurs en lettres. À partir du XVI^e siècle, le rôle de l'éditeur se renforce en tant qu'entrepreneur indépendant, devenant un commerçant avisé et maîtrisant toutes les facettes de l'édition de l'estampe. Si le pur marchand laisse rarement une trace sur l'épreuve qu'il distribue au public, l'éditeur fait quant à lui graver son nom dans la planche, dont la fonction est indiquée par le terme « excudit », plus ou moins abrégé. Issu du latin *excudere*, signifiant « a mis au jour ⁵⁷ », ce mot implique que l'éditeur détient la planche de cuivre et qu'il a le droit d'en tirer des épreuves. Mais le graveur peut aussi en avoir l'usufruit. À l'époque moderne, et notamment à partir du XVII^e siècle, l'éditeur de la gravure est très fréquemment le graveur, qui produit, publie et vend ses estampes sans l'assistance professionnelle d'une grande maison d'édition, ce qui est le cas de dix artisans composant le corpus, à l'instar de Nicolas Bazin (1633- après 1695), qui apprend la gravure à Paris chez Claude Mellan. Dans son *Dictionnaire des artistes dont nous avons des estampes*, publié en 1788, Carl Heinrich von Heineken note que son commerce est « fort considérable⁵⁸ ». S'il grave de nombreuses pièces, il en fait graver encore davantage « par de jeunes artistes qu'il entretenoit, suivant la coutume de tous les marchands d'Estampes⁵⁹ ». Il connaît plusieurs adresses dans le quartier Saint-Séverin, avant de s'installer au bas de la rue Saint-Jacques de 1680 à 1686. Il obtient, en 1695, un privilège de douze ans pour graver et débiter des estampes religieuses. Il aurait, par ailleurs, introduit dans le commerce un nouveau format de papier, intermédiaire entre l'in-quarto et l'in-folio.

Graver, imprimer et mettre en vente sont donc trois activités complémentaires mais ne sont pas pour autant inséparables les unes des autres. Des dynasties familiales vont ainsi se succéder durant plusieurs décennies, constituant, pour certaines d'entre elles, « de bonnes grosses fortunes ⁶⁰ », à l'image des graveurs et éditeurs Poilly et des marchands d'estampes et imprimeurs-libraires Mariette.

Après son nom, il n'est pas rare que l'éditeur fasse graver son adresse dans la planche, c'est-à-dire le lieu où il tient sa boutique, voire son imprimerie. En effet, certains éditeurs ont le statut d'imprimeur, et la plupart de ceux-ci ont également le statut de libraires. François-Georges Levrault (1722-1798) est ainsi imprimeur-libraire et éditeur de cartes géographiques et imprimeur du département du Bas-Rhin (1790). Originaire d'Ogéville en Meurthe-et-Moselle, il s'établit à Strasbourg vers 1742, puis travaille à partir de 1756 comme prote chez Guillaume Schmuck, avant de succéder à son beau-père Jean-Robert Christmann. Dans les années 1780, il acquiert une papeterie et une fonderie de caractères avant de se

⁵⁷ *Ibid.*

⁵⁸ C. H. von Heineken, *Dictionnaire des artistes dont nous avons des estampes avec une notice détaillée de leurs ouvrages gravées, Tome deuxième*, Leipzig : chez Jean Gottlob Immanuel Breitkopf, 1788, p. 265.

⁵⁹ *Ibid.*

⁶⁰ P. Goubert, D. Roche, *Les Français et l'Ancien Régime. Tome 2, Culture et société*. Paris : Armand Colin, 2000, p. 274.

retirer des affaires dès 1789 en faveur de ses fils⁶¹. De nombreuses éditions de ses fils et descendants, et notamment de François-Laurent-Xavier Levraut, paraissent encore sous son nom jusqu'en 1838 au moins, à Strasbourg mais aussi à Paris.

Dans certains cas, les graveurs et marchands d'estampes ne mentionnent que leur nom et leur adresse, notamment lorsque l'éditeur est l'auteur de la gravure ou lorsque ce dernier appartient à l'atelier de l'éditeur et n'est pas suffisamment connu pour figurer au bas de l'image⁶². La lettre peut d'ailleurs renseigner sur des généalogies commerciales assez complexes. C'est le cas des Lenoir Pillot, dont la boutique se trouve « À Paris, Rue St Jacques, n°6 ». Avant de succéder à l'éditeur Pillot vers 1811, Lenoir éditait à l'adresse « chez Lenoir et Pillot », sans doute avec la veuve du premier. Or, à partir de cette époque, et pour les quatre estampes éditées chez Pillot au sein du corpus, on trouve simultanément au 6 rue Saint-Jacques : « Lenoir Pillot (Pillot *ex.*) », « Pillot », « Veuve Pillot » et « Lenoir Pillot ».

C'est par la coordination de ces différents savoir-faire que sont fabriquées et commercialisées les gravures. D'après ces quelques éléments biographiques, le métier de graveur, éditeur et marchand d'estampes apparaît, à Paris sous l'Ancien Régime, relativement homogène et il ne semble pas qu'il y ait de rupture marquée dans les usages entre l'édit de Saint-Jean-de-Luz proclamé en 1660, par lequel le roi assure aux graveurs d'exercer librement leur art, et le XIX^e siècle.

B) Une production marquée par le mouvement de la Contre-Réforme

À la fin du XVI^e siècle, l'apparition de la gravure sur cuivre est concomitante à la réforme du catholicisme. La XXV^e session du Concile de Trente (1563) consacrée aux images, aux reliques et aux saints entend réaffirmer, face aux critiques des protestants, le rôle didactique et dévotionnel de l'image.

Des graveurs catholiques engagés : le cas des Wierix à Anvers et des Klauber à Augsbourg

Trois estampes proviennent d'Anvers. Dès le XV^e siècle, l'imagerie anversoise connaît un immense succès. Plusieurs communautés religieuses s'occupent de la fabrication et de la diffusion d'images gravées sur bois puis sur cuivre. Vers la fin du XVI^e siècle, cette production cesse peu à peu de sortir des communautés religieuses au profit des ateliers de graveurs, ces derniers s'étant en grande partie installés comme éditeurs et marchands d'estampes et approvisionnent les congrégations religieuses, les confréries et magasins de détail. Anvers est alors

⁶¹ Bnf.fr, « François-Georges Levraut (1722-1798) », Data.bnf.fr, [En ligne], Disponible sur : http://data.bnf.fr/12309985/francois-georges_levraut/ (consulté en juillet 2018).

⁶² A. Azanza-Sanciaud, « Le texte au service de l'image dans l'estampe volante du XVIII^e siècle », *Bibliothèque de l'école des chartes*, 2000, tome 158, p. 129-150. Disponible sur : www.persee.fr/doc/bec_0373-6237_2000_num_158_1_451019 (consulté le 20/07/2018).

ouverte à tous les courants qui parcourent l'Europe. Très tôt, la Réforme y recrute des adeptes. En 1566, Anvers compte près de 16 000 réformés⁶³. En parallèle, l'estampe religieuse destinée à la population catholique des Pays-Bas connaît son apogée. Des Flandres se propage, sous l'impulsion du Concile de Trente et de l'activisme des jésuites, un nombre considérable d'images permettant de combattre les idées du protestantisme. Les liens entre les entreprises jésuites et le développement de la gravure sur bois et de la taille douce sur métal sont connus : si la culture visuelle n'appartient pas en propre à la Compagnie, elle fut néanmoins l'un des principaux agents de formation et de diffusion grâce à sa présence sur tous les fronts de la théorie et de la pratique de l'image. Ainsi, la dynastie des frères Wierix, eux-mêmes graveurs et éditeurs flamands des XVI^e et XVII^e siècles, diffusent surtout des petites images de piété et travaillent principalement pour les jésuites qui répandent leurs œuvres dans toute l'Europe. Les sujets sont surtout tirés de la vie du Christ, de la Vierge et du Nouveau Testament. L'une d'entre elle est présente au sein du corpus. Il s'agit d'une scène de la Crucifixion où sont figurés, autour du Christ mort sur la croix, Marie et saint Jean. L'estampe est gravée et éditée par Anthonie Wierix, dessinateur et graveur né vers 1552 à Anvers, mort vers 1624, qui réalise surtout des œuvres de sujets religieux de sa propre composition ou d'après d'autres artistes. À sa mort, son frère Hieronymus récupère ses plaques de cuivre et continue à publier ses estampes sous son propre nom. Leurs planches donnent un nouvel essor à l'imagerie de dévotion, qui surpasse au moins jusqu'à la fin du XVII^e siècle tous les autres genres d'imagerie par son énorme production et sa grande popularité. Cependant, à partir de la fin du XVII^e siècle, le commerce de la petite imagerie pieuse anversoise commence à décliner : pour ce type de production, Paris et Augsbourg supplantent rapidement la ville flamande. D'ailleurs, à la fin du siècle des Lumières, le métier de graveur sur cuivre spécialisé dans le commerce de l'estampe religieuse à Anvers a pratiquement cessé⁶⁴, les maîtres flamands de la taille douce se sont en effet regroupés à Paris sur la rive gauche. En 1625, une confrérie de la nation flamande voit le jour, fixée d'abord au faubourg Saint-Marcel avant de s'implanter, en 1630, dans l'église abbatiale de Saint-Germain-des-Prés.

Outre Anvers et Paris, Augsbourg est un centre dont l'importance est méconnue⁶⁵ et qui constitue pourtant, à l'époque des Lumières, un haut lieu de fabrication et de diffusion de l'image dévote. Dans les régions germaniques, de la fin du Moyen Âge à la Révolution française, les centres de production se situent presque exclusivement dans les villes libres d'Empire du Sud de l'Allemagne, traditionnellement exportatrices, ce dont témoigne dans une certaine mesure le corpus puisque trois estampes émanent d'Augsbourg. Deux d'entre elles sont produites par les frères Klauber. Johann Baptist (1712 – v. 1787) et Joseph

⁶³ H. Duccini, art. cité.

⁶⁴ M. De Meyer, *Imagerie populaire des Pays-Bas*, Milan : Electa, 1970, p. 56.

⁶⁵ D. Lerch, *Imagerie populaire en Alsace et dans l'est de la France*, Nancy : Presses universitaires de Nancy, 1992, p. 18.

Sebastian (1700 – 1768) sont deux graveurs au burin originaires de cette ville. Cette famille d'éditeurs et graveurs en taille-douce est active à partir des années 1750 jusqu'au milieu du siècle suivant et se spécialise dans les sujets religieux. Mais c'est surtout le fils et élève du premier, Ignaz Sebastian Klauber, qui connaît le plus de succès. Né à Augsbourg en 1753, il travaille à Rome, puis à Paris à partir de 1781. En 1787, il devient membre de l'Académie Royale de Paris où il est nommé graveur du roi. Il travaille ensuite au Danemark, pour l'électeur de Trèves et en 1796, il est appelé à Saint Pétersbourg par Catherine II pour être nommé directeur de l'Académie de cette ville⁶⁶, où il meurt en 1817.

À Augsbourg, la production des frères Klauber s'inscrit dans un contexte de monopole des graveurs et imagiers protestants. Pour reconquérir ce marché, la fratrie se constitue en véritable entreprise de production, d'impression et de diffusion de gravures religieuses et s'associe, à partir de 1733, au dessinateur Gottfried Bernahrd Göz (1708-1774). Leur nom témoigne de leur conviction religieuse puisqu'il est suivi de l'abréviation « Cath », signifiant « Catholiques », pour se distinguer des autres graveurs et éditeurs de confession protestante, et, également, pour faciliter l'exportation de leur production en région catholique, et notamment en France et en Espagne. Leurs œuvres furent d'ailleurs particulièrement diffusées dans les régions françaises.

Les Klauber possédaient une maison d'édition d'estampes et de livres illustrés à Augsbourg. Parmi leur importante production, les gravures regroupées dans les *Paraphrases des Litanies de Notre-Dame de Lorette par un serviteur de Marie*, imprimées en 1781, sont particulièrement célèbres. Ce livre se compose d'une série de cinquante-six estampes gravées au burin qui illustre les litanies de Lorette. Ces prières vocales, principalement récitées et chantées, énumèrent toutes les qualités religieuses de Marie sous la forme d'une longue série d'invocations. Les estampes contiennent un titre à la fois explicatif et litannique qui prend, par la suite, la forme d'une prière. L'une d'entre elles est présente au sein du corpus, la *Regina Martyrum* (Fig. 3). Le texte met en lumière le martyr spirituel de Marie en paraphrasant l'Apocalypse (17, 6) : « Ses vêtements sont pourpres du sang des saints et du sang des témoins de Jésus ». Surtout, cette image met en avant le pouvoir d'intercession attribué à la Vierge : elle est nommée et couronnée « Reine des Martyrs » parce qu'elle est intimement associée à la Passion rédemptrice de son fils. À l'époque moderne, à la faveur des controverses théologiques, le rôle de Marie aux côtés du Christ rédempteur prend une teinte à la fois dévotionnelle et politique. Si son titre de reine se développe dès le Moyen Âge, en lien avec la croyance en son pouvoir d'intercession, au XVII^e siècle, François Poiré en fait la « Reine des Martyrs » dans *La Triple Couronne de la B.V. Mère de Dieu* (1630), lui attribuant par ce titre un pouvoir et une dignité⁶⁷. Le dominicain polonais Justin de Miechow (1592-1649), justifie quant à lui la royauté de Marie dans ses sermons sur les litanies de Lorette, qui fournissent une longue énumération de titres

⁶⁶ E. Bénézit, *op. cit.*, Tome 5, p. 262.

⁶⁷ F. Henryot, « Royauté de Marie », P. Martin, F. Henryot (dir.), *Dictionnaire historique de la Vierge Marie*, Paris : Perrin, 2017, p. 418.

mariaux, dont celle de « Reine des Martyrs », appuyant l'association étroite de Marie à l'œuvre de la Rédemption. L'œuvre des Klauber n'est pas la seule qui présente Marie couronnée, puisque ce motif se retrouve sur douze estampes, toute époque confondue.

La diffusion des thèmes pathétiques grâce aux gravures de reproduction et d'interprétation

Dans son effort artistique pour faire valoir le dogme catholique face à « l'hérésie » protestante, l'Eglise catholique a fortement encouragé, après le Concile de Trente, les thèmes susceptibles d'émouvoir les fidèles. L'image est alors utilisée comme un outil de premier choix pour diffuser les idées de la Contre-Réforme, constituant ainsi le socle commun de toute une culture populaire. Émile Mâle a mis en lumière la multiplication et le raffinement à l'extrême des scènes de martyre dans l'art de la Réforme catholique dès la fin du XVI^e siècle⁶⁸. En effet, à la suite des conflits religieux, le clergé post-tridentin veille à relancer les œuvres « larmoyantes ». D'autre part, dans le souci de proclamer son attachement au dogme de la transsubstantiation rejeté par le protestantisme, les représentations du Christ deviennent de plus en plus ostensibles, pour magnifier cette chair et ce sang partagés dans l'eucharistie. Dans ce contexte, le thème de la *Pietà* s'enrichit et se conçoit comme l'illustration de la célébration de cette liturgie, et les scènes de la Passion réapparaissent aussi pathétiques qu'au XV^e siècle, ce que ne manquent pas de reproduire et de diffuser massivement les gravures.

Si les estampes diffèrent entre elles par le procédé d'exécution, elles ont toutes une caractéristique commune, la reproductibilité. La gravure n'est pas née de volontés esthétiques mais de la nécessité pratique de multiplier les images, comme l'imprimerie assure la diffusion des textes. La gravure est donc, à l'origine, un moyen de reproduction : l'artiste peintre l'utilise ou emploie des graveurs pour faire connaître ses tableaux en diffusant son œuvre en plusieurs exemplaires. C'est pourquoi un graveur n'agit que très rarement seul. Les gravures dites originales, imprimées à partir d'une matrice exécutée par l'artiste lui-même, sont donc à distinguer des estampes de « reproduction » et d' « interprétation », qui sont créées à partir d'une œuvre préexistante. Ces deux derniers cas constituent une part importante du corpus : pour trente-quatre estampes, une œuvre originale a été identifiée. Parfois, la lettre en fait état. En effet, à partir du XVII^e siècle, les graveurs signent généralement en calligraphiant leur nom suivi de la mention de la part qui leur revient dans l'édification de l'œuvre. Le graveur d'estampe originale, qui est donc le propre inventeur du motif, signe *inventor* ou *fecit*. Lorsque la gravure est une reproduction d'une peinture réalisée par un autre artiste que le graveur, deux noms figurent au bas de la planche, soit hors de la composition, soit au bas de celle-ci avec la mention *pinxit* pour le peintre et *sculpsit* pour le graveur. Au sein du corpus, les œuvres d'Annibal Carrache, Philippe de Champaigne et

⁶⁸ E. Mâle, *L'art religieux après le Concile de Trente : étude sur l'iconographie de la fin du XVI^e siècle, du XVII^e, du XVIII^e siècle* : Italie, France, Espagne, Flandres, Paris : Colin, 1932, p. 262.

Charles Le Brun sont les plus reproduites, puisque sur les quinze estampes gravées aux XVII^e et XVIII^e siècles, neuf sont des gravures de reproduction ou d'interprétation de ces artistes.

Si Pierre-Louis Duchartre et René Saulnier notent à propos de l'imagerie populaire de la rue Saint-Jacques qu'il s'agit « trop souvent de plates copies sans originalité »⁶⁹, l'approche actuelle semble plus nuancée puisque le terme d'« interprétation » a supplanté celui de « reproduction », soulignant ainsi la spécificité de chaque moyen d'expression⁷⁰. Le graveur reste cependant un artisan recherchant avant tout un but lucratif. Les deux termes ont donc été distingués dans l'étude, puisqu'il arrive que l'on ait affaire à des imitations fort libres ou à des copies de copies, sans la moindre indication concernant l'œuvre originale. Ces emprunts, qu'ils soient précisés ou non, révèlent des strates de conception plus anciennes dans lesquelles la production se réfère, du moins partiellement. C'est pourquoi il importe de noter les modifications apportées dans le cas des gravures d'interprétation, afin de mesurer l'écart entre l'œuvre originale et celle qui apporte une variante, si minime soit-elle. Définie par Jean-Eugène Bersier comme « la façon de graver des peintres par excellence »⁷¹, l'eau forte semble la technique la plus utilisée par les graveurs pour interpréter l'imagination picturale et donner cette touche de liberté à la composition. Les vingt-six gravures en creux de reproduction ou d'interprétation identifiées sont quasiment toutes gravées à l'eau-forte, parfois combinée aux autres procédés de gravure en taille douce évoqués précédemment.

La production d'Ancien Régime est très hétérogène. De manière générale, les scènes sont amples et présentent de nombreux personnages ou, au contraire, se prêtent particulièrement bien aux portraits. Lorsque Marie est représentée seule, elle est souvent figurée en *Stabat Mater*, debout près de la croix, dans l'attitude de la prière ou de la contemplation. Cette iconographie correspond à la mise en image de la séquence du franciscain Jacopone de Todi, qui avait été d'abord exclue de la liturgie par le concile de Trente. Ce chant liturgique rappelle les douleurs de la Vierge aux côtés du Christ crucifié et la présente comme une veuve inconsolable. Elle peut également être représentée assise, désolée au pied de la croix, les mains jointes. Sa douleur est alors souvent associée au geste de la prière, les doigts entrelacés, rappelant les portraits des *Mater dolorosa*. Le thème de la Vierge aux mains jointes connaît rapidement une grande faveur dans l'iconographie de la Crucifixion et devient la gestuelle la plus souvent attribuée à Marie. D'ailleurs, ce motif se retrouve sur vingt compositions, soit 25% du corpus. Dans le cas de la taille douce présentant *Marie au pied de la croix* (Fig. 4) gravée par François Maradan (1766 - après juin 1816), ses mains sont croisées posées sur ses genoux. Cette gravure est réalisée d'après l'huile sur toile de Philippe de Champaigne, *La Vierge de douleur au pied de la Croix*, datant de 1657. Outre les remparts de

⁶⁹ P.-L. Duchartre, R. Saulnier, *L'imagerie parisienne*, Paris : Grund, 1944, p. 55.

⁷⁰ R. Mathis, V. Selbach, L. Marchesano, P. Fuhring (dir.), *op. cit.*, p. 27.

⁷¹ J.-E. Bersier, *op. cit.*, p. 47.

Jérusalem figurés en arrière-plan, on devine le ciel d'orage qui renforce le côté dramatique de la scène. Les instruments de la Passion sont représentés sur une pierre aux pieds de la mère. Leur présence accentue le discours symbolique de la composition. Au sein du corpus, les *Arma Christi* sont d'ailleurs particulièrement présentes, puisqu'on les retrouve dans plus d'une estampe sur deux. Ces instruments peuvent être présentés par des anges, lesquels tiennent des clous ou des tenailles, une couronne d'épines, ou figurent au premier plan de la composition, posés au sol, bien que la couronne soit parfois posée sur la tête du Christ. Chers à la piété baroque, ces instruments se retrouvent tout particulièrement sur les gravures de reproduction et d'interprétation. Elles sont parfois même ajoutées par rapport à l'œuvre originale, rappelant davantage les épisodes douloureux de la Passion. C'est le cas d'une gravure sur cuivre réalisée par le graveur A. Baquoy, qui a représenté la couronne d'épine et les clous au premier plan de la composition (Fig. 5), éléments qui ne figuraient pas sur l'œuvre originale d'Annibale Carrache.

Mais Marie est rarement représentée seule. Au sein de la production des XVII^e et XVIII^e siècles, treize estampes la présentent entourée et le nombre de personnages qui compose le groupe est très variable. Les personnages les plus fréquemment rencontrés sont le Christ, les saintes femmes et saint Jean. Ces compositions amples semblent s'insérer dans la production de l'imagerie populaire de manière générale puisque, dans *L'imagerie populaire française*, il est précisé que « parmi les images représentant le Christ, l'immense majorité est composée de Crucifixions. Très peu d'entre elles représentent la Croix seule ; beaucoup sont entourées des instruments de la Passion, de la Vierge, de saint Jean ou de Marie-Madeleine, ou des apôtres. Les autres scènes de la vie du Christ sont peu nombreuses ⁷²».

Surtout, le degré d'intensité dramatique est très variable selon les scènes. Dans les scènes de la Crucifixion, l'attitude de Marie est souvent plus intériorisée, debout au pied de la croix, la tête parfois inclinée en signe d'humilité avec un regard affligé ou rempli de larmes. Mais dans les Descentes de croix et les Dépositions, la scène se dramatise davantage : la Vierge recueille le corps sans vie de son fils après qu'il ait été déposé de la croix par Joseph d'Arimathie et Nicodème, pressant son visage contre le sien ou lui donnant un ultime baiser. Si ce dernier motif se retrouve sur quatre estampes, le plus souvent, elle lève les yeux et les bras au ciel, pose parfois une main sur sa joue ou croise les mains devant son abdomen – deux expressions traditionnelles de la tristesse dans le répertoire antique. La vision de son fils crucifié est parfois tant insoutenable au point qu'elle s'en détourne ostensiblement. Si, dans la très grande majorité des Crucifixions et des scènes de la Déploration qui ont été répertoriées, Marie se tient debout ou assise, il arrive parfois que l'affliction de la Vierge aboutisse à un évanouissement. La gravure d'interprétation d'A. Baquoy la présente effondrée sur le sol (Fig. 5). L'introduction de ce motif, présent sur huit estampes, révèle probablement une

⁷² *L'imagerie populaire française de 1370 à 1890, Tome 1*, Paris : Editions des musées nationaux, 1948, p. 21.

volonté d'insister sur le caractère pathétique de la Crucifixion afin de provoquer un élan de compassion chez l'observateur. Dans son étude sur les Lamentations italiennes, Amélie Bernazzani rappelle qu'en Occident, il faut attendre le XIV^e siècle pour que la douleur de la Vierge se fasse vraiment tangible avant qu'elle n'aboutisse, au XVI^e siècle, à un effondrement complet⁷³. Pourtant, la question de l'évanouissement de la Vierge fait doctrinalement débat. Cette attitude n'apparaît pas conforme à l'Évangile selon saint Jean dont la version latine emploie le verbe « *stare* » qui signifie « se tenir debout ». Les années suivant le concile de Trente, les censeurs interviennent souvent à propos de la représentation de Marie au pied de la croix. L'image de la Vierge évanouie leur parut inconvenante : c'était admettre qu'elle aurait défailli. Le rejet de la dévotion au « spasme » de la Vierge est notamment évoqué par Molanus dans son *Traité des saintes images*. L'auteur se réfère à Matthaeus Galienus qui condamne « l'impiété des peintres, ou plutôt, de ces débauchés qui prétendent que Marie s'est arraché les cheveux, écorché le visage, frappé la poitrine, tombant en syncope et s'abandonnant sans connaissance au soutien de bras étrangers, comme n'importe quelle mère du peuple⁷⁴ ». Si un grand nombre d'artistes se plièrent aux nouvelles consignes émises lors du Concile, d'autres continuèrent de la représenter évanouie. À travers l'idée de la pâmoison, c'est encore une fois la compassion de la Vierge pour les souffrances de son fils qui est exprimée.

Ainsi, grâce à la gravure de reproduction et d'interprétation, toutes ces œuvres trouvent un débouché beaucoup plus étendu en Europe et même au-delà. Reprenant les termes de Paul Philippot, Valentine Henderiks note à propos de la standardisation des images de dévotion flamandes du XV^e siècle une « prise de conscience de l'image comme image⁷⁵ », la clientèle ne cherchant pas seulement à acquérir des peintures comme support à la piété privée, mais aussi à posséder une œuvre inventée par un artiste renommé, même si cette image n'est plus que le pâle reflet du modèle original dont il s'inspire. D'ailleurs, toute cette production devient vite de moindre qualité du fait de la répétition et de l'usure des planches éternellement reprises. Pierre Goubert et Daniel Roche soulignent également l'attrait de plus en plus vif pour la peinture au sein des couches moyennes parisiennes au XVII^e siècle et, dans ce contexte de production intense d'imagerie gravée, il devient possible pour une population sans cesse élargie de reproduire, à son échelle, les pratiques dévotionnelles des élites. Les auteurs soulignent que « 50% des inventaires des salariés parisiens ont au moins une estampe, 13%

⁷³ A. Bernazzani, « Un seul corps. La Vierge, Madeleine et Jean dans les Lamentations italiennes, ca. 1272-1578 », Tours : Presses universitaires François-Rabelais, Presses Universitaires de Rennes, 2014, [En ligne], mis en ligne en juillet 2018, disponible sur : <https://books.openedition.org/pufr/8098#bodyftn5>, (consulté en juillet 2018).

⁷⁴ Molanus, *Traité des saintes images*, Paris : Éd. du Cerf, 1996, p. 501.

⁷⁵ V. Henderiks, « Aura et standardisation des images flamandes de dévotion au tournant du XV^e siècle », A. Dierkens, G. Bartholeyns, T. Golsenne (dir.), *La performance des images*, p. 101-109, Bruxelles : Editions de l'Université de Bruxelles, [En ligne], disponible sur : <http://hdl.handle.net/2013/ULB-DIPOT:oai:dipot.ulb.ac.be:2013/101867> (consulté en février 2018).

seulement un livre ⁷⁶». On peut donc penser que l'image est partout. Elle fait, par conséquent, l'objet d'un certain contrôle.

C) Le contrôle d'un marché

Si, en France, l'Édit de Saint-Jean de Luz de 1660 confirme la gravure comme un métier libre et non un métier juré - c'est-à-dire qu'il n'est régi par aucun système de corporation, cela ne signifie pas pour autant une liberté totale. Comme cela a été souligné précédemment, avoir le droit *d'excudit*, c'est avoir la jouissance d'une planche et le droit d'en faire des tirages. L'édition des estampes est donc subordonnée à ce droit. Par ailleurs, la production demeure très contrôlée par le pouvoir royal qui accorde des privilèges. Ce système est mis en place dès le XVI^e siècle par François Ier pour protéger les livres et les estampes des copies pirates. Pour l'obtenir, le demandeur devait soumettre, avant une publication, l'image à un magistrat chargé d'autoriser ou d'interdire sa publication. Le corpus témoigne de ce contrôle de manière relative puisque parmi les quinze estampes gravées ou éditées sous l'Ancien Régime, deux d'entre elles ont un privilège royal. Mais son obtention ne signifie pas que le graveur ou la publication est favorisé : l'Etat fait payer les privilèges, seuls les graveurs membres de l'Académie royale et ceux qui occupent un atelier dans les galeries du Louvre en sont exemptés. De plus, leur durée est limitée dans le temps, entre cinq et dix ans dans la plupart des cas, mais ils peuvent être renouvelés à la demande. C'est ainsi que Jacques Chéreau (1688 – 1776), installé rue Saint-Jacques, obtient des privilèges en 1739 et 1747⁷⁷. En 1773, son fonds de planches gravées (près de 3200) et d'estampes est estimé à environ vingt mille livres et se compose essentiellement d'imagerie de dévotion que Chéreau exporte à l'étranger, notamment en Espagne. De la même manière, Étienne Charpentier, éditeur d'estampes semi-fines et d'almanachs, sollicite des privilèges en 1737, 1745, 1746 et 1748⁷⁸. Notons cependant que, contrairement au monde du livre, le privilège n'est pas obligatoire pour produire et éditer des estampes, ce qui explique sa faible présence. Il permet simplement de réduire les risques de contrefaçon et de jouir d'un monopole sur le motif reproduit.

Le privilège s'avère néanmoins peu efficace, d'une part à cause de sa durée de validité très limitée et, d'autre part, il ne vaut que pour un pays en particulier. Le fait d'avoir un privilège pour la France n'empêche donc pas un graveur d'être copié dans d'autres centres de production dans le reste de l'Europe, en particulier aux Pays-Bas et en Allemagne, tout comme les graveurs parisiens copiaient les estampes néerlandaises et flamandes au début du XVII^e siècle, avant que la capitale française ne se dote d'une école de gravure performante.

⁷⁶ P. Goubert, D. Roche, *op. cit.*, p. 277.

⁷⁷ R. Mathis, V. Selbach, L. Marchesano, P. Fuhrin (dir.), *op. cit.*, p. 82.

⁷⁸ *Ibid.* p. 76.

II. LE PASSAGE A L'ERE INDUSTRIELLE : ENTRE RECONQUETE CATHOLIQUE ET EMERGENCE D'UN NOUVEAU MARCHE (XIX^E – DEBUT XX^E SIECLE)

En France, l'image de la Vierge souffrante trouve un regain d'ardeur au XIX^e siècle et se renforce après l'apparition de La Salette en 1846 où la Vierge est décrite en larmes par les deux jeunes bergers à qui elle se serait manifestée. L'importance de cette dévotion est également visible dans le nom donné aux congrégations religieuses de cette époque ; ainsi, la « Congrégation des religieuses de Notre-Dame de la Compassion » est fondée en 1817 par Maurice Garrigou et Jeanne-Marie Desclaux, et la congrégation des filles de « Notre-Dame de la Compassion » est fondée en 1892 par Suzanne Auber. En parallèle, les progrès de l'édition de masse donnent, à partir des années 1830, une ampleur accrue à la petite imagerie de piété. Le fossé ne cesse de se creuser au cours du siècle entre les anciennes techniques de production et la multiplicité des innovations techniques, ce qui n'est pas sans répercussion sur les fabricants et éditeurs d'estampes.

A) Une multiplicité technique et la persistance des procédés anciens

D'un point de vue chronologique, presque la moitié du corpus date du XIX^e siècle (35 estampes, soit près de 48%). Cette prédominance est d'abord liée, en toute logique, à la période de vie du père Cahier et à celle de ses successeurs. Il est également habituel de définir le XIX^e siècle comme le siècle de l'image. Cette période se caractérise en effet par une multiplication du nombre de tirages effectués, du nombre d'images diffusées, et des innovations techniques employées dans la fabrication des estampes. La gravure en creux est encore très utilisée : si les XVII^e et XVIII^e siècles utilisent le cuivre, le XIX^e siècle lui préfère l'acier. Ce métal très dur permet à la fois des tailles plus fines, propices aux petits formats, et des tirages importants. S'il n'est pas évident de distinguer à l'œil nu les gravures sur cuivre des gravures sur acier, les premières se distinguent des secondes par le papier utilisé (généralement du papier vergé) et par leur aspect velouté.

À la fin du XVIII^e siècle, une évolution apparaît grâce au développement d'un nouveau procédé de reproduction des images : l'impression à plat. Ce procédé, appelé lithographie, est inventé par Aloys Senefelder en 1796 et n'est ni en relief comme la gravure sur bois, ni en creux comme la taille-douce. Cette technique d'impression est basée sur le principe de la répulsion réciproque de l'eau et des corps gras permettant la reproduction d'un tracé exécuté à l'encre ou au crayon sur une pierre calcaire. Bien que, dans l'esprit de son inventeur, la lithographie n'était pas destinée dans un premier temps à l'estampe mais au texte⁷⁹, elle est utilisée dès le début du XIX^e siècle pour la reproduction d'images pieuses

⁷⁹ A. Béguin, *op. cit.*, p. 188.

et se propage progressivement à Paris à la fin du Premier Empire. Plus de 20% du corpus est imprimé par un procédé à plat. Outre la solidité de la pierre, la lithographie offre deux avantages considérables : sa rapidité d'exécution et son prix de revient inférieur aux autres modes d'impression. Ce procédé permet également d'introduire la couleur pendant la phase d'impression, qui est obtenue par passages successifs du papier sur la presse à partir de pierres différentes, une pierre par couleur étant nécessaire, même si les nuances intermédiaires peuvent être obtenues en imprimant deux couleurs l'une sur l'autre. Le corpus se compose de huit lithographies en couleurs, appelées chromolithographies.

Au moment où la lithographie prend sa place dans la gamme des procédés de l'estampe s'amorce déjà une révolution plus profonde encore dans les techniques graphiques : à partir de 1825, les découvertes de Nicéphore Niepce préparent l'entrée des méthodes photographiques dans l'imprimerie. Cependant, une faible proportion d'images réalisées par des procédés photomécaniques est présente dans le corpus puisque seulement trois estampes sont recensées dont deux photogravures. Il s'agit du premier procédé qui fait appel aux techniques de la photographie, inventée dans les années 1820. La chambre noire était connue depuis longtemps lorsque Nicéphore Niepce réussit à fixer sur verre ses premières images, qui s'y produisirent inversées, donnant ainsi naissance aux premières photographies en 1822. Après sa mort, Louis Daguerre continua les recherches. Il sensibilisa une plaque de cuivre argenté en la soumettant à la vapeur d'iode et réussit à faire apparaître une image positive latente par les vapeurs de mercure et à fixer cette image en enlevant l'iodure d'argent restée soluble pendant l'insolation.

Si l'impression à plat et l'apparition des procédés photomécaniques constituent de véritables révolutions dans la fabrication et la reproduction des images, la gravure en taille d'épargne connaît, elle aussi, des évolutions majeures au cours du XIX^e siècle. L'imagerie populaire est généralement définie comme une production d'estampes gravées sur bois et en couleur⁸⁰. Cette définition a d'ailleurs un temps été défendue par René Saulnier, avant de la discuter dans son *Imagerie de la rue Saint-Jacques*⁸¹, accordant une plus grande place aux images gravées sur cuivre. Pourtant, le corpus compte seulement deux estampes gravées sur bois. Comme cela fut souligné précédemment, la taille d'épargne constitue la méthode de gravure la plus ancienne puisqu'elle est employée sans interruption depuis le dernier quart du XIV^e siècle avec des alternances de vogue et de défaveur. Les gravures sur bois ont longtemps occupé une place prépondérante, leur impression étant relativement aisée et, lorsqu'elles sont bien gravées sur des supports convenables, les planches ont l'avantage de résister à un grand nombre de tirages. Elles ont également l'avantage de ne pas exiger d'impression en hors-texte et d'être, par conséquent, plus économique que la taille-douce. Un seul type de gravure sur bois est présent dans le corpus, le bois de fil, dont le trait est

⁸⁰ À titre d'exemple, A. Duprat, « L'imagerie populaire du Grand Ouest », *Annales de Bretagne et des Pays de l'Ouest* [En ligne], mis en ligne le 20 juin 2003, disponible sur : <http://journals.openedition.org/abpo/1732>, (consulté en juillet 2018).

⁸¹ P.-L. Duchartre, R. Saulnier, *op. cit.*, 248 p.

nécessairement assez épais afin que le relief résiste à la pression exercée lors du tirage, ce qui donne à l'image son aspect de rigidité. Mais l'impression en relief connaît des évolutions majeures au cours du XIX^e siècle. Outre l'invention du bois debout, le corpus présente une linogravure, c'est-à-dire une gravure en taille d'épargne qui se pratique sur un matériau particulier, le linoleum. Cette méthode de gravure est relativement jeune puisque le linoleum apparaît en Angleterre en 1863. À l'origine utilisé pour recouvrir les sols, c'est seulement en 1900 qu'il est détourné vers la gravure. Longtemps considéré comme « le bois du pauvre ⁸²», la linogravure présente l'avantage de la rapidité d'exécution et de la souplesse d'utilisation.

La mise au point de toutes ces nouvelles techniques contribue à augmenter considérablement le nombre d'images imprimées et le nombre de tirages diffusés. Cependant, parmi les quarante-huit estampes gravées en creux, dix-neuf d'entre elles datent du XIX^e siècle (soit près de 40%), ce qui montre que l'apparition des procédés d'impression à plat et des procédés photomécaniques n'entraînent pas un déclin significatif des techniques plus anciennes au cours du siècle, en tous cas dans le cadre de cette étude. Mais l'emploi d'une technique, qu'elle soit en relief, en creux, à plat ou photomécanique, ne suffit pas à caractériser une famille d'estampes, ni à déterminer si elle est populaire ou non. Pierre-Louis Duchartre et René Saulnier ont d'ailleurs rappelé qu'un grand nombre de planches en taille-douce ont un caractère populaire et sont dues à des auteurs anonymes, alors qu'avec les mêmes techniques, certains graveurs ont atteint le statut d'artiste en exécutant des estampes particulièrement raffinées ; il en va de même pour la lithographie qui a été utilisée à partir de 1815 par l'art populaire et par des maîtres comme Deveria ou Daumier⁸³.

B) Industrialisation des ateliers et nouveaux centres de production

Au cours du XIX^e siècle, de nouveaux centres de production apparaissent, bien que le corpus témoigne de la nette prédominance de l'industrie imagière parisienne par rapport aux productions provinciales. De 1851 à 1869, Paris aurait fourni 88% de la production française⁸⁴. À Paris et en Europe, certains acteurs sont particulièrement représentatifs de cette période transitoire.

La croissance des imprimeries : les cas de l'imprimeur Lemercier et de la Société Benziger

Si en 1817 apparaît un brevet d'imprimeur-lithographe sans lequel nul ne peut exploiter cette nouvelle technique d'impression, les lithographes n'impriment

⁸² A. Béguin, *op. cit.*

⁸³ P.-L. Duchartre, R. Saulnier, *op. cit.*, p. 6.

⁸⁴ J. Pirotte, « Les images de dévotion du XV^e siècle à nos jours », *Imagiers de Paradis, op. cit.*, p. 35.

pas systématiquement leurs estampes. En effet, la lithographie possède les mêmes inconvénients que la taille-douce : l'image ne peut être imprimée en même temps que la composition typographique. Une autorisation est donc nécessaire pour imprimer en caractères typographiques le texte des images. Si les imagiers sont souvent peu alphabétisés au moins jusqu'au XVIII^e siècle⁸⁵, certains font appel à des imprimeurs en lettres pour agrémenter leurs images de textes. C'est le cas de la chromolithographie extraite de l'œuvre du père Arthur Martin publiée en 1859, *La vie et les mystères de la Bienheureuse Vierge Marie, mère de Dieu* (Fig. 6). Cet ouvrage se compose de « 32 planches avec miniatures représentant les principales scènes de la vie de la Vierge, prières en rapport avec le sujet et riches encadrements de différents styles et de différentes époques, imprimés en chromolithographie à 12 ou 15 couleurs par Lemercier [...] sans aucune retouche au pinceau ⁸⁶». Si l'image est imprimée par Joseph Lemercier (1803 – 1887), Henri Charpentier (1788-1854) s'est chargé de l'impression typographique à Nantes. Les dessins ont été réalisés par le lithographe allemand Franz Kellerhoven (1814 – 1872), qui se spécialisa notamment dans des reproductions d'enluminures anciennes⁸⁷.

Trois estampes composant le corpus sortent des presses de Lemercier. Une présentation plus approfondie s'impose. De 1822 à 1825, il entre en apprentissage chez l'imprimeur-lithographe Pierre Langlumé comme « homme de peine » avant d'entrer chez Edouard Knecht dans l'imprimerie fondée par Senefelder. En 1837, il forme avec l'imprimeur-lithographe breveté Jean François Bénard la société *Lemercier, Bénard et Cie*, dissoute en 1843 avant de s'associer en 1862 à son neveu à qui il confie progressivement la direction de l'imprimerie. Celle-ci connaît une croissance rapide : elle est, entre 1850 et 1870, la plus grosse entreprise lithographique parisienne⁸⁸. Son déclin s'amorce après 1871 et s'accélère après 1887. La mode (illustrations de revues, catalogues de grands magasins, modèles, publicités) représente 40% de la production totale, devançant alors l'imagerie religieuse⁸⁹. L'imprimerie tire sa prospérité sous le second Empire, en travaillant pour des éditeurs d'estampes. La chromolithographie étant particulièrement apte à rendre les aplats colorés des enluminures et des vitraux, Lemercier imprime aussi des livres illustrés, comme cette chromolithographie extraite de l'œuvre du père Martin.

⁸⁵ *L'imagerie populaire française. Tome 1, Gravures en taille-douce et en taille d'épargne, op. cit.*, p. 17.

⁸⁶ Éditions en ligne de l'École des chartes (Élec), « CHARPENTIER Henri, Désiré », Dictionnaire des imprimeurs-lithographes, [En ligne]. Disponible sur : <http://elec.enc.sorbonne.fr/imprimeurs/node/24010> (consulté en juin 2018).

⁸⁷ E. Bénézit, *op. cit.*, Tome 5, p. 744.

⁸⁸ Éditions en ligne de l'École des chartes (Élec), « LEMERCIER Rose, Joseph », Dictionnaire des imprimeurs lithographes du XIX^e siècle, [En ligne]. Disponible sur : <http://elec.enc.sorbonne.fr/imprimeurs/node/22685> (consulté en juillet 2018).

⁸⁹ *Ibid.*

En Suisse centrale, la société Benziger témoigne de l'accélération du processus d'industrialisation au cours du XIX^e siècle. La naissance de la société remonte à la fin du XVIII^e siècle. Si la ville d'Einsiedeln est célèbre pour son sanctuaire marial, dès le XVI^e siècle des livrets et des images pieuses sont imprimés à côté de l'abbaye. Mais le commerce des Benziger débute à la fin du XVIII^e siècle, lorsque Johann Baptist Carl Benziger (1719-1802) conclue un contrat d'association avec le prince-abbé en 1792 et obtient le droit de vendre des livres religieux. Son commerce est interrompu en mai 1798, lorsque les troupes françaises occupent la ville et confisquent les presses et le matériel d'impression. Il faut attendre 1803 pour que la famille Benziger récupère ses biens et relance sa production. La modernisation de l'entreprise est constante : achat d'une presse à impression rapide en 1845, passage à la technique de stéréotypie en 1847, à celle de la galvanoplastie en 1858, et celle de la zincographie en 1863⁹⁰. Toutes ces avancées techniques permettent de produire en grande quantité et à bas prix. Vers 1860, ce sont environ cinq cents personnes qui travaillent dans l'entreprise⁹¹. Si leur production inonde la Suisse, elle ne tarde pas à s'étendre au reste de l'Europe, le sud de l'Allemagne d'abord, puis en Alsace et dans le nord de l'Italie. En 1837, un magasin est ouvert à Cincinnati dans l'Ohio par Louis Meyer, pour Benziger : l'Amérique constitue alors un marché neuf. En 1850, J. N. Adelrich Benziger ouvre un second magasin à New-York. En 1870 commence la production en chromolithographie. À la même époque, l'entreprise est dirigée par Karl Benziger qui la transforme en société anonyme nommée *Benziger and Co*, ce qui permet de dater la chromolithographie présente dans le corpus de cette période-là. La réputation de l'entreprise est telle qu'elle imprime jusqu'en 1907 des billets pour les banques cantonales⁹². Si la première guerre mondiale marque un coup d'arrêt, dans l'entre-deux-guerres, la production s'oriente davantage vers des ouvrages de littérature et d'art sans toutefois abandonner la revente de statues et d'objets de dévotion.

Notons cependant que l'ensemble des innovations techniques du XIX^e siècle ne touche qu'un nombre restreint d'ateliers. Seules quelques grandes imprimeries parviennent à se doter des machines les plus récentes, et la majorité des petits ateliers reste à l'écart de ce processus d'industrialisation.

Le quartier Saint-Sulpice et son imagerie

À Paris à la fin du XVIII^e siècle, le quartier Saint-Jacques est quelque peu délaissé au profit du quartier Saint-Sulpice. Neuf estampes émanent de ce nouveau pôle de diffusion de l'imagerie dévote. Cette « invasion sulpicienne⁹³ » résulte de

⁹⁰ Conservatoire du Patrimoine Religieux en Alsace, « Les éditions Benziger et compagnie d'Einsiedeln », [En ligne], disponible sur : <http://www.patrimoine-religieux-alsace.eu/wp-content/uploads/2012/02/Le-%C3%83%C2%A9ditions-Benziger-et-Compagnie-12.pdf> (consulté en juillet 2018).

⁹¹ *Ibid.*

⁹² *Ibid.*

⁹³ D. Lerch, *op. cit.*, p. 21.

l'installation d'imagiers produisant essentiellement des lithographies et souhaitant vraisemblablement une rupture avec la production de la rue Saint-Jacques, spécialisée dans la taille douce et l'imagerie grand format. Cette rue a donné son nom au style sulpicien défini par Alain Vircondelet comme « toutes sortes de vignettes, de planches, d'images à systèmes, à inclusions, en relief, qui aideront le fidèle ou le catéchumène à avancer sur le chemin de la foi⁹⁴ ». Cette expression est néanmoins très ambiguë car elle englobe, sous cette dénomination souvent péjorative, des styles, des périodes et des auteurs très différents.

La Maison Bouasse Lebel est l'un des principaux pôles de diffusion de cette imagerie. Eulalie Lebel est marchande d'estampes spécialisée en imagerie religieuse et objets divers de piété. En 1849, elle prend un brevet pour une technique d'application de métaux en feuilles minces et polies coulée sur papier avec de la gélatine. Elle prend, par la suite, plus de vingt brevets permettant d'utiliser des papiers spéciaux (gaufrés, découpés, pailletés) et des tissus en tous genres dans la fabrication de ces images⁹⁵. Néanmoins la plus grande part de sa production est gravée en taille-douce sur acier permettant de s'adapter aux grands tirages, procédé pour lequel elle prend deux brevets d'amélioration des presses. Certaines des images produites sont ensuite mises en couleurs au pinceau, mais leur plus grand attrait est la dentelle de papier qui entoure l'image. Ces petites images, qualifiées par Alain Vircondelet, de « religion Kitsch⁹⁶ », se distinguent par leur anonymat stylistique des images de la période précédente. Vers 1900, lorsque les procédés techniques accroissent les possibilités, peu d'initiatives concurrencent de manière sérieuse le style « sulpicien » dans le monde de l'image pieuse, dominé par la Maison Bouasse-Lebel pendant pratiquement tout le siècle.

Pour autant, le corpus n'est pas représentatif de cette « religion de la paillette et du strass⁹⁷ », puisque la lithographie éditée chez Bouasse-Lebel présente Marie en Notre-Dame de la Solitude, assise au pied de la croix et dont le cœur est transpercé d'un glaive de douleur. En revanche, l'industrialisation de l'image de piété se généralise en province puisqu'une lithographie éditée à Strasbourg s'inspire de la famille dite des canivets qui est pourvue sur toutes ses marges d'une perforation imitant la dentelle (Fig. 7). Il s'agit d'une image de pèlerinage des Trois-Épis (*Drei-Ähren*). Ce lieu-dit partagé entre les communes d'Ammerschwih, Turckheim et Niedermorschwih, est situé en Alsace à treize kilomètres de Colmar et tire son nom d'une apparition de la Vierge à un forgeron d'Orbey, Thierry Schoeré. Elle lui serait apparue en mai 1491 tenant trois épis dans une main (promesse d'abondance) et un glaçon dans l'autre (menace de châtement)⁹⁸. Une chapelle provisoire en bois est construite à l'emplacement de

⁹⁴ A. Vircondelet, *Le Monde merveilleux des images pieuses*, Paris : Hermé, 1988, p. 18.

⁹⁵ Éditions en ligne de l'École des chartes (Élec), « Lebel, épouse Bouasse Eulalie », Dictionnaire des imprimeurs lithographes du XIX^e siècle, [En ligne]. Disponible sur : <http://elec.enc.sorbonne.fr/imprimeurs/node/21913> (consulté en juillet 2018).

⁹⁶ A. Vircondelet, *op. cit.* p. 76.

⁹⁷ *Ibid.*

⁹⁸ Culture.gouv.fr, « Inventaire général du patrimoine culturel », Base Architecture et Patrimoine, [En ligne], disponible sur : <http://www2.culture.gouv.fr/culture/inventai/patrimoine/> (consulté en juillet 2018).

l'apparition avant d'être remplacée en 1493 par une église de pèlerinage, consacrée en 1495. L'essor du pèlerinage au cours du XVI^e siècle entraîne l'installation d'un curé sur place en 1631. Grâce au chanoine Pierre Dulys, un prieuré est érigé aux Trois-Épis en 1651, successivement occupé par des cisterciens (1655), des antonins (1661), des chevaliers de Malte (1775) et des capucins (1779). Après la fermeture de l'église en 1791, le couvent inhabité est acheté six ans plus tard par des habitants d'Ammerschwihr pour le préserver de la destruction avant la réouverture du pèlerinage en 1804. Dans son article, Bruno Maës présente les cadres de la rencontre et les besoins qui poussent les pèlerins à se rendre vers un lieu sacré⁹⁹. Quatre éléments jouent un rôle essentiel dans ce conditionnement : le site et la situation du sanctuaire, les légendaires qui racontent l'origine de la dévotion et qui sont riches d'enseignement puisqu'ils sont porteurs des désirs d'une époque et les traits de la statue miraculeuse. Cette image garde le souvenir de la légende : outre la représentation de la chapelle, Marie est figurée en *Pietà*, faisant référence à la statue en terre cuite qui trône sur le maître-autel et qui daterait de la même époque que l'édification de la chapelle. D'autre part, les anges qui couronnent la Vierge tiennent chacun trois épis. L'image rappelle donc, comme toutes les images de pèlerinage, un lieu où le merveilleux se manifeste. D'ailleurs, de nombreux miracles sont attribués à ce sanctuaire. Par son procédé de fabrication, cette estampe témoigne également de l'industrialisation de l'imagerie provinciale de manière générale, bien qu'elle soit la seule image perforée présente au sein du corpus.

Pourtant, beaucoup se méfient de ces images industrielles « souvent mièvres¹⁰⁰ » qui, dans un contexte de renouveau de la piété mariale et des nombreuses apparitions, invitent à « vénérer des miracles et à professer une pratique à la limite de la superstition¹⁰¹ ». Outre l'apparition de La Salette en 1846, la Vierge se manifeste à la novice Catherine Labouré en 1830, rue du Bac à Paris ; c'est à Lourdes, en 1858, qu'elle parle à Bernadette Soubirous, et en 1871, quatre enfants de Pontmain en Mayenne disent l'avoir vue. En Bavière, des phénomènes analogues se produisent en 1876, où la Vierge consolatrice des affligés apparaît à Mettenbuch. Les imagiers s'emparent de ce frémissement religieux et inondent le marché d'images de toutes sortes, souvent proches de la féerie et du surnaturel. Alain Vircondelet note le glissement des pratiques liées à cette production sulpicienne : « L'image se surorne ; redondante et gratuitement lyrique, elle n'est plus "outil" de méditation ou appareil didactique mais plutôt "objet à garder", (...) l'image n'est plus le support de la foi, mais pièce de collection¹⁰² ». Face à cet engouement, l'Église tente alors de canaliser ce besoin d'imaginaire et de passion

⁹⁹ B. Maës, « Les conditions de voyage des pèlerins sous l'Ancien Régime », *Annales de Bretagne et des Pays de l'Ouest* [En ligne], 121-3 | 2014, mis en ligne le 15 novembre 2016. Disponible sur : <https://journals.openedition.org/abpo/2841> (consulté en juillet 2018).

¹⁰⁰ B. Maës et P. Martin, « Images de piété », *Dictionnaire historique de la Vierge Marie*, op. cit., p. 207.

¹⁰¹ A. Vircondelet, op. cit., p. 22

¹⁰² *Ibid.* p. 79.

en favorisant une production qui se caractérise davantage par la reproduction de modèles anciens, ce dont témoigne très nettement le corpus.

C) L'utilisation de modèles anciens en Europe

Sur le plan religieux, la seconde moitié du XIX^e siècle se traduit par un contexte de grandes campagnes de reconquête de la société pour l'Église institutionnelle. Toutes les armes intellectuelles et artistiques sont mises en place pour contrer les influences modernes jugées délétères, celles du libéralisme et du rationalisme. Ainsi, dans le domaine de la pensée, la néoscholastique est utilisée par Léon XIII, notamment dans son encyclique *Æternis patris* de 1895 qui restaure la pensée thomiste comme base de la philosophie chrétienne et comme théologie officielle de l'Église catholique, dotant ainsi le catholicisme d'une armature intellectuelle. Dans le domaine des arts au sens large, le dilemme entre la dignité et l'expressivité, propre aux représentations religieuses du XIX^e siècle, se retrouve exprimé sur le plan iconographique par une volonté de respecter le symbolisme traditionnel sans refuser « l'action, le mouvement, les saisissantes allures, les dispositions pittoresques, tout ce qui doit plus directement agir sur les sens¹⁰³ ». Dans ce contexte, le XIX^e siècle voit triompher d'une part le retour aux primitifs italiens et flamands, et, d'autre part, le néogothique et le néoroman comme expression artistique.

L'école de Düsseldorf et son influence en France

À partir du milieu du XIX^e siècle, l'imagerie de Düsseldorf est marquée par le *Verein zur Verbreitung religiöser Bilder*. Créée en 1842 dans un milieu en réaction contre le style rococo, cette association pour la production et la distribution de petites images de dévotion diffuse de façon massive des images religieuses reconnues par le pape dès 1855. Six estampes du corpus proviennent de cette société, dont la production se caractérise par la reproduction des œuvres de grands artistes anciens, ce que souligne *La Revue indépendante* en 1847 : « C'est surtout l'école romaine et florentine, et en général, les écoles qui brillent par le dessin, qu'elle excelle à reproduire¹⁰⁴ ». En effet, mis à l'honneur par les peintres nazaréens, les primitifs italiens incarnent un idéal de l'art chrétien, constituant une source d'inspiration pour de nombreux graveurs. Le corpus regroupe trois graveurs ayant intégré l'Académie des Beaux-Arts de Düsseldorf, fondée en 1773, dont Nüsser Heinr et Rudolf Stang. Le premier, né en 1822 et mort en 1883 à Düsseldorf, grave essentiellement des sujets religieux au burin. Le second, né en 1831 à Düsseldorf et mort en 1927 à Boppard, est à la fois graveur et peintre de portraits et de paysages. Enfin, Carl Ernest Christoph Hess (1755 – 1828) ne fut pas seulement élève de l'Académie de Peinture de Düsseldorf mais aussi

¹⁰³ B. Foucart, *Le Renouveau de la peinture religieuse en France (1800-1860)*, Paris, Arthéna, 1987, p. 70.

¹⁰⁴ B. Rampal, « L'Allemagne artistique », *La Revue indépendante*, 7^e année – 2^e série, Tome onzième, Paris : Au bureau de la Revue indépendante, rue Jacob, 33, 1847, p. 397.

professeur¹⁰⁵. Placé sous la protection de Maximilien de Bavière, il devient célèbre pour ses gravures au burin et à l'eau forte d'après les maîtres italiens, notamment Raphaël et de Guido. Mais les graveurs ayant intégré l'Académie ne sont pas les seuls à reproduire les œuvres des grands maîtres : on peut également citer Friedrich Ludy (1823 – 18.. ?), Fritz Dinger (1827 – 1904) et Eitel (actif à Düsseldorf vers 1864).

La production de Düsseldorf connaît un grand succès en France : d'une part, l'école devient un pôle de référence, voire de renouveau pour les peintres français ; d'autre part, toute cette production se diffuse par le biais de représentants, installés notamment à Paris. C'est le cas d'August Whilem Schulgen, éditeur et marchand d'estampes, qui a publié les six gravures du corpus provenant de Düsseldorf. Il ouvre en décembre 1854 un magasin d'estampes en association avec son ancien employé Schwan, au 25 rue Saint-Sulpice. Leurs activités éditoriales se concentrent essentiellement sur le commerce des images saintes, notamment des gravures exécutées d'après les œuvres des primitifs allemands et italiens et des ouvrages d'art, comme la *Monographie de la cathédrale de Bourges* de Charles Cahier et d'Arthur Martin¹⁰⁶.

La production d'images éditées par la librairie de l'« Art catholique » témoigne également de la diffusion des modèles anciens au sein de la production de la rue Saint-Sulpice. Fondée par Louis Rouart (1875-1964), cette maison installée au n°6 Place Saint Sulpice a pour ambition de « travailler à la formation du goût du public chrétien¹⁰⁷ », et influence la production imagière pendant tout le demi-siècle. Ces petites images proposent essentiellement des reproductions photomécaniques en noir et blanc d'œuvres anciennes, surtout du Quattrocento, comme en témoigne la photogravure de la *Descente de croix* peinte par Hans Memling, l'un des plus grands représentants de la peinture brugeoise du XV^e siècle (Fig. 8).

Il semble donc intéressant de noter que les estampes de la rue Saint-Sulpice sont toutes des gravures en creux, à l'exception de la lithographie publiée chez Bouasse-Lebel et des deux reproductions photomécaniques de l'Art catholique, et qu'elles sont presque toutes des copies d'œuvres célèbres des primitifs italiens et flamands. La production de la seconde moitié du XIX^e et du début du XX^e siècle s'inscrit donc très nettement dans un art savant et didactique. Cependant, une partie non négligeable de cette production témoigne plus particulièrement du retour à l'art chrétien médiéval cher au père Cahier.

¹⁰⁵ E. Bénézit, *op. cit.*, Tome 7, p. 10.

¹⁰⁶ H. Jeanblanc, *Des allemands dans l'industrie et le commerce du livre à Paris : 1811-1870*, Paris : CNRS-éd., 1994, 292 p.

¹⁰⁷ J. Pirotte, « Les images de dévotion du XV^e siècle à nos jours », *Imagiers de Paradis*, *op. cit.*, p. 61.

Le retour à l'art chrétien médiéval : l'école d'art de Beuron et la Société Saint Augustin à Bruges

Dans la seconde moitié du XIX^e siècle, l'imagerie est marquée par un imaginaire visuel imprégné d'une représentation idéalisée du monde médiéval. Pour Isabelle Saint-Martin, cet attrait s'explique par la réévaluation du Moyen Âge apparaissant alors comme l'âge d'or d'une chrétienté unifiée avant les divisions des Réformes. Par ailleurs, l'art gothique semble avoir des affinités profondes avec l'âme du catholicisme puisqu'il traduirait mieux que toute autre forme artistique le sens du mystère¹⁰⁸. Au sein du corpus, de nombreuses chromolithographies illustrent ce goût du retour à l'inspiration médiévale, mais deux sociétés sont particulièrement révélatrices de ce mouvement. La première, l'école d'art de Beuron (*Beuroner Kunstschule*), est fondée en 1868 par un groupe de moines de l'abbaye bénédictine de Beuron, près de Sigmaringen dans le sud de l'Allemagne. Plusieurs moines de cette communauté sont aussi des artistes avant d'entrer en religion. C'est le cas du chef de file de l'école d'art, Peter Lenz (1832-1928), qui est tout à la fois peintre, architecte, sculpteur et moine de l'Abbaye bénédictine. Très vite, ces moines artistes sont appelés à concevoir, construire, décorer des églises, chapelles et couvents dans un esprit qui veut renouer avec l'art chrétien médiéval, notamment en encourageant l'étude de l'art byzantin. Ce mouvement connaît dans la deuxième moitié du XIX^e siècle et au début du siècle suivant un certain rayonnement. La chromolithographie produite par cette société présente une *Pietà* (Fig. 9). Cette typologie iconographique semble particulièrement bien s'adapter aux nouveaux procédés industriels. En effet, parmi les quatorze Vierges de pitié, six d'entre elles sont réalisées par un procédé à plat, généralement en couleur. Sur ces estampes de petit format, le décor et le contexte narratif de la Déploration ont complètement disparu, à l'exception ici des instruments de la Passion, au premier plan de la composition. Surtout, cette production en couleur se caractérise par la représentation de motifs évocateurs. Le nimbe (qui s'apparente parfois à une auréole) se retrouve sur trente-quatre estampes, soit plus de 42% du corpus, mais il est systématiquement représenté au sein de l'imagerie industrielle. La figure de Marie est alors rattachée à la représentation d'un univers féérique, comme en témoigne les écrits de l'archéologue français Adolphe-Napoléon Didron (1806-1867) notant dans son *Iconographie chrétienne* : « La vierge Marie porte le nimbe circulaire et souvent magnifiquement décoré. La Vierge, la mère de Dieu, cette créature que le moyen âge, dans son culte, rapprocha autant que possible de son fils et du Créateur, jette des rayons non seulement par la tête, mais par le corps et les mains. Elle n'a pas de nimbe croisé, puisque les croisillons sont réservés à la divinité, mais elle a le nimbe aussi riche que Dieu lui-même ; elle a l'auréole et la gloire entière, elle a les mains enflammées, elle a l'arc-en-ciel pour trône, le soleil pour vêtements, la lune pour escabeau, les étoiles pour couronne, tout aussi bien

¹⁰⁸ I. Saint-Martin, « Approches du merveilleux dans la culture catholique du XIX^e siècle », *Romantisme*, 2015/4 (n° 170), p. 23-34, [En ligne]. Disponible sur : <https://www.cairn.info/revue-romantisme-2015-4-page-23.htm> (consulté le 29/07/2018).

que Jésus-Christ¹⁰⁹ ». Sa conception de la figure mariale traduit bien ce qu'Isabelle Saint-Martin a qualifié de « vision mystique d'un art purifié qui traite du ciel bien plus que de la terre¹¹⁰ ».

Le corpus témoigne également de la production d'imagerie religieuse provenant de Flandre occidentale, puisqu'une estampe est éditée par la Société Saint Augustin, Desclée de Brouwer&Cie, installée à Bruges. Si les Desclée sont initialement connus pour l'éclairage public par le gaz de nombreuses villes¹¹¹, ils le sont également pour leurs éditions. Afin d'encourager et de promouvoir l'art chrétien, Henri-Philippe Desclée et ses deux fils fondent en 1872 la Société Saint-Jean l'Évangéliste à Tournai. La famille Desclée s'associe en 1877 à Alphonse de Brouwer, leur beau-frère, et créent à Bruges l'imprimerie Saint-Augustin. Cette initiative s'inscrit dans une période d'industrialisation de la Belgique où, comme la plupart des autres pays européens, l'édition catholique voit se développer de prestigieuses maisons d'édition. Très vite, Desclée de Brouwer et Cie songe à s'installer en France : plusieurs librairies s'ouvrent à Lille puis Paris. Leur chromolithographie présente un encadrement de fleurs (Fig. 10) qui rapproche cette image de certaines bordures et miniatures de manuscrits des XIV^e et XV^e siècles des écoles gantoises, brugeoises et hollandaises.

Dans ce mouvement de reconquête chrétienne de la deuxième moitié du XIX^e siècle, les images industrielles deviennent donc des armes de séduction esthétique, mêlant l'art du sentiment à une fonction didactique. Selon Jean Pirotte, ce type d'imagerie néogothique constitue un effort de rénovation pour briser une « stérilité artistique » des « voies mièvres de l'académisme dévot du style saint-sulpicien »¹¹². Toutefois, l'historien note que ces tentatives de rénovation sont peu efficaces sur le public jusqu'au milieu du XX^e siècle, qui « continue à se complaire dans des productions médiocres¹¹³ ».

En guise de bilan sur l'étude des circuits commerciaux au cours des périodes considérées, quelques caractéristiques peuvent être relevées. Tout d'abord, les gammes des estampes composant le corpus sont très vastes : elles vont des xylographies modestes en passant par des gravures sur cuivre plus raffinées et parfois réalisées par des graveurs renommés, à la production industrielle. Au sein de ces catégories, il existe toute une production intermédiaire qui se caractérise par une grande diversité technique et qui connaît de nombreuses évolutions au fil des siècles.

¹⁰⁹ A. N. Didron, *Iconographie chrétienne. Histoire de Dieu*, Paris : Imprimerie royale, 1844, p. 49.

¹¹⁰ I. Saint-Martin, art. cité.

¹¹¹ Notamment Roubaix, Tourcoing, Courtrai, Bruges et le Tournaisis.

¹¹² J. Pirotte, « Transmettre les valeurs chrétiennes par l'image », M. Lanouette (dir.), *Du par cœur au cœur : Formation religieuse catholique et nouveau pédagogique en Europe et en Amérique du Nord au XX^e siècle*, Louvain : Presses Universitaires de Louvain, 2009, p. 92.

¹¹³ *Ibid.* p. 93.

Si une part importante de cette production est constituée d'estampes de reproduction et d'interprétation, dans la très grande majorité des cas, l'œuvre originale est une peinture. L'intérêt pour la peinture est, depuis le XVIII^e siècle, partagé par un public de plus en plus vaste. Dans ce contexte, la gravure de reproduction prend une importance considérable et devient gage de réputation et objet de promotion. Cependant, à partir de 1830, l'eau-forte et la lithographie originale de peintre font reculer progressivement la gravure de reproduction : les graveurs se font vite distancer par les lithographes dont l'industrie, devenue florissante grâce à sa rapidité, l'emporte sur l'exécution patiente de la gravure en taille douce. Jusqu'à la fin du XIX^e siècle, la lithographie conserve une place importante parmi les moyens de reproduction des images, ce dont ne témoigne pas avec certitude le corpus, puisque parmi les neuf estampes pour lesquelles la technique n'a pas été identifiée avec certitude (lithographie ou taille douce), quatre d'entre elles sont des reproductions de peinture ou gravure. Il semble ainsi que l'un des effets le plus notable de ce commerce ait été de faire circuler dans toute l'Europe certains thèmes et motifs. Une estampe est particulièrement révélatrice de la grande diffusion de certaines œuvres : une lithographie présentant la *Mater dolorosa* de Carlo Dolci éditée par A.W. Schulgen à Düsseldorf (Fig.11). Le modèle de la *Mater dolorosa* connaît une large diffusion dans l'est de la France et dans les pays rhénans, c'est en tous cas ce que montre l'étude de Dominique Lerch portant sur *l'Imagerie populaire en Alsace et dans l'est de la France* où la *Mater dolorosa* de Carlo Dolci atteint des records absolus de diffusion dans les pays de langue germanique¹¹⁴. Carlo Dolci, né en 1616 et mort en 1686, est un peintre florentin de compositions religieuses et de portraits. S'attachant à reproduire tous les détails, il donne à ses personnages des attitudes quelque peu affectées dont la physionomie cherche à faire ressortir la piété. Cela se ressent notamment sur ses Madones, où le sentiment maternel est souvent très prononcé, comme en témoigne la lithographie présente au sein du corpus.

D'autre part, le développement des tirages liés aux principes de la photographie renforce la prééminence mariale et permet différentes techniques d'impression pour un même motif. C'est le cas de deux estampes présentes dans le corpus présentant le Christ en croix et, à ses pieds, le groupe formé par Marie, Jean et Marie Madeleine (Fig. 11). La première est une taille douce gravée par R. Stang, d'après une gravure originale de Godefroid Guffens, peintre belge de la seconde moitié du XIX^e siècle, publiée en 1861 et vendue à Düsseldorf et à Paris chez A.W. Schulgen. Le même motif est représenté sur la deuxième image réalisée par un procédé photomécanique. Comme le souligne Michel Melot, l'industrialisation pouvait aisément s'appliquer à l'estampe qui était conçue pour s'y prêter¹¹⁵. Ainsi, l'image de reproduction ou d'interprétation et l'œuvre originale se différencient avant tout par leur dimension et par leur fonction. La différence est beaucoup moins marquée au niveau formel et iconographique.

¹¹⁴ Sur un échantillon de 56 images alsaciennes, *l'Ecce homo* et la *Mater dolorosa* de Carlo Dolci représentent à elles deux près d'un tiers du corpus. D. Lerch, *op. cit.* p. 263.

¹¹⁵ M. Melot, *L'estampe*, Genève : Éditions d'Art Albert Skira, 1981, p. 101.

PARTIE III : L'IMAGE, SOURCE DE MEDITATION EMPATHIQUE ET SUPPORT DE LA FOI

L'idée d'une méditation sur les épisodes de la Passion du Christ et, en particulier, sur le sacrifice que celui-ci a consenti pour le Salut de l'humanité apparaît probablement dès les XI^e et XII^e siècles dans la spiritualité des moines bénédictins et cisterciens, témoignant d'une nouvelle affectivité et d'un intérêt accru pour l'humanité du Christ. À la fin du Moyen Âge, le courant spirituel de la *devotio moderna* diffuse des techniques de lecture silencieuse, de méditation et de contemplation en Europe. Ce courant prône, dans une vision affective de la vie chrétienne, l'imitation de la vie du Christ et de ses saints. Dans *L'imitation de Jésus-Christ*, attribuée à Thomas a Kempis et rédigée vers 1425, la compassion pour le Christ de douleur implique le partage de ses souffrances par la méditation et les gestes d'empathie. Cette imitation encourage les méditations sur la Passion et la Vierge de douleur devient, dans ce contexte, un intermédiaire privilégié. L'apparition de la gravure permet, en parallèle, de satisfaire la demande massive d'images religieuses privées. Ces objets « à manipuler, à voir, à lire, à collectionner¹¹⁶ » participent fortement à la communication du système de croyance chrétien, au côté de nombreux autres dispositifs. C'est ce que montre l'article de David Douyère « L'image de piété chrétienne, objet-support de la croyance ? Communiquer la foi par l'image, de l'imprimé au numérique ». L'auteur explique que la croyance ne naît pas seule. En régime chrétien, et notamment catholique, elle se soutient d'images qui en reconduisent les figures fondatrices ou mythiques, les rendent présentes, et incitent à la prière¹¹⁷. La spécificité des images de dévotion privée, par rapport à celles destinées au culte public, semble donc résider dans l'intimité qu'elles instaurent entre le spectateur et la figure représentée. Pour le fidèle, l'achat d'une image correspond à un acte symbolique d'accomplissement d'un devoir. Selon Hans Belting, le propriétaire acquiert une « icône domestique », qui est non seulement un instrument de dévotion, mais aussi un certificat de piété qu'il doit mettre en pratique devant elle. Le fidèle est censé en tirer un certain nombre de « profits spirituels » et développer des « résolutions » pour vivre en bon chrétien. Dans ces perspectives, la méditation doit lui permettre d'atteindre un état d'empathie. Par son sujet représenté, l'expression de la douleur maternelle, l'approche empathique est inhérente au motif de la Vierge de douleur.

¹¹⁶ J. Pirotte, « L'imagerie de dévotion aux XIX^e et XX^e siècles et la société ecclésiale », *L'image et la production du sacré*, op. cit., p. 233.

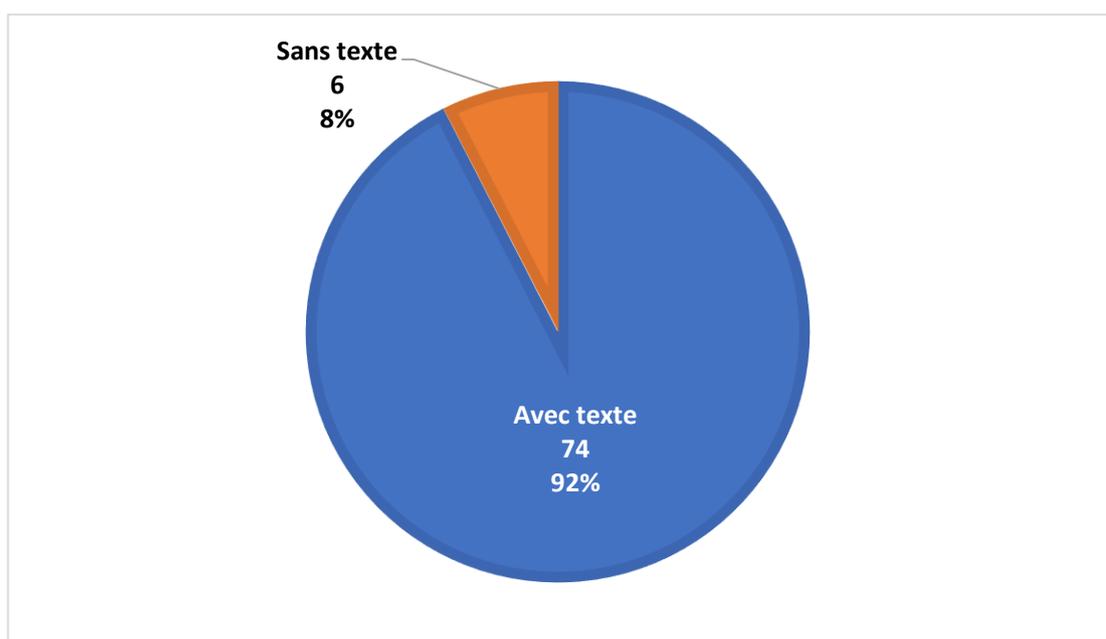
¹¹⁷ D. Douyère, art. cité.

I. L'ASSOCIATION DE LA PRIERE A LA MEDITATION, NOURRIE PAR L'IMAGE

A) Texte et image : des liens d'interdépendance

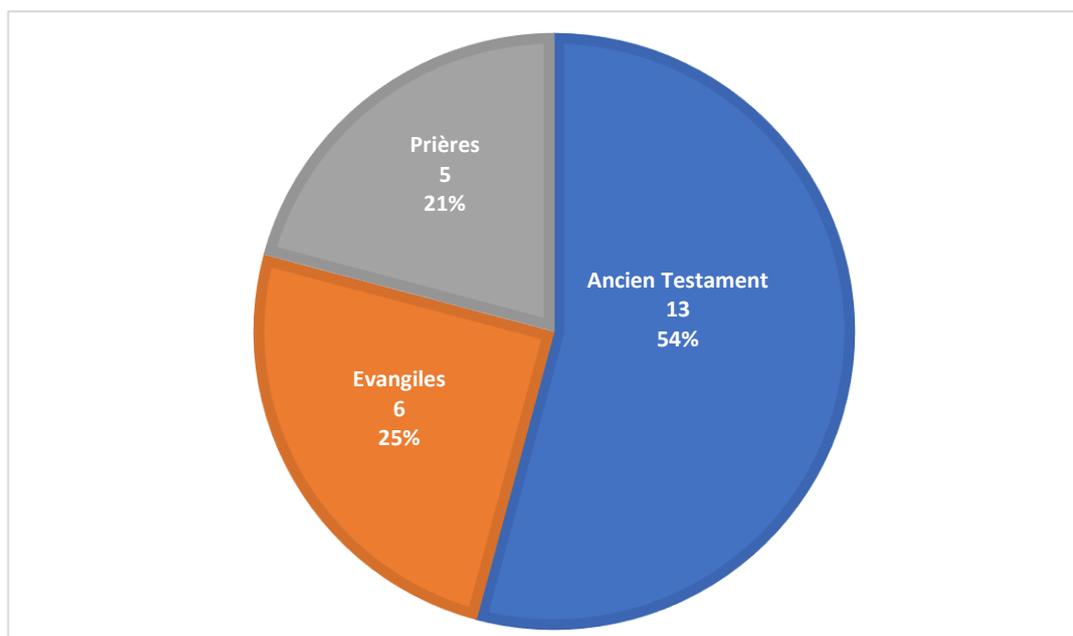
Les estampes contiennent presque toutes du texte, ne serait-ce que pour renseigner sur les circonstances de leur fabrication. En effet, la lettre est présente sur soixante et onze estampes. Sa présence, conditionnée par des raisons commerciales, a servi de base à l'élaboration de la partie précédente, et ne sera donc pas prise en compte dans l'étude qui suit. D'autre part, il est rare de rencontrer une estampe volante qui ne comporte pas de texte, ni au bas de l'image, ni dans l'image elle-même : sans inclure la lettre, seulement six estampes ne possèdent aucun élément textuel.

Tableau 9 – La part du texte dans l'image (hors lettre)



Vingt-neuf estampes ne possèdent qu'un titre seul, généralement peu développé. Présent en dehors du motif iconographique, il figure avec la lettre. Le titre « Mater dolorosa » se retrouve le plus fréquemment. Si, dans ce type iconographique, le titre constitue le seul élément textuel de la composition, la plupart des images sont accompagnées de prières, citations et réflexions. Figurant avec la lettre, le texte prend alors la forme d'une légende plus développée et entre en résonance avec l'image, en renvoyant, dans la plupart des cas, vers la tradition scripturaire.

Tableau 10 – Références textuelles des estampes



Les citations les plus récurrentes sont extraites de l'Ancien Testament, plus précisément du livre d'Ésaïe et le début du verset des Lamentations de Jérémie (1 :12), « O vos omnes qui transitis per viam, attendite et videte si est dolor similis sicut dolor meus », citation que l'on trouve plus ou moins abrégée selon les cas. Dès la fin du Moyen Âge, ce verset apparaît fréquemment dans de nombreuses images religieuses et dans les représentations lyriques et liturgiques de la Passion du Christ¹¹⁸, notamment dans les *Laude* mais aussi dans la littérature vernaculaire du nord de l'Italie. Cette citation ne cessa pas d'être utilisée au cours des siècles puisqu'elle est présente sur tous les types d'imagerie du corpus, quel que soit le format et la technique d'impression utilisée.

Les citations ne proviennent pas seulement de l'Ancien Testament puisque six estampes renvoient vers les Évangiles selon Jean et Luc, dont les versets ont fait naître la doctrine de la compassion mariale. Le plus récurrent, l'Évangile selon Jean (19, 25 – 27), relate la présence de Marie au Calvaire. On trouve ainsi fréquemment les citations « Mulier, ecce filius tuus » et « Ecce Mater tua ». Deux citations de l'Évangile selon Luc sont également présentes en français et en latin (2, 35 et 23, 53), « Un glaive de douleur percera votre âme » et « Et depositum involvit sindone ». Leur présence témoigne des liens d'interdépendance existants entre le texte et l'image : le premier appuie la seconde, et celle-ci met en scène la citation. Ainsi, les versets extraits de l'Évangile selon Jean se retrouvent dans les scènes de la Crucifixion, ceux de Luc accompagnent les scènes de la Déploration et de la Mise au tombeau.

Ces citations peuvent figurer en latin mais sont majoritairement traduites en langue vernaculaire (24 citations en latin uniquement contre 42 en vernaculaire

¹¹⁸ C. Flanigan; E. L. Lillie; N. H. Petersen, *Liturgy and the arts in the Middle Ages : studies in honour of C. Clifford Flanigan*, Copenhagen S. : Museum Tusulanum Press, University of Copenhagen, 1996, p. 181.

uniquement). Huit estampes présentent un texte en latin avec une traduction en français. Cependant, il ne semble pas qu'il y ait de tendance claire qui se dégage entre l'utilisation du latin et du vernaculaire selon le type d'imagerie. L'estampe volante des XVII^e et XVIII^e siècle, de petit ou grand format, utilise tantôt le latin, tantôt le français, bien que la source textuelle ne soit pas systématiquement citée. Les images de piété plus récentes mentionnent plus fréquemment la référence scripturaire et le texte apparaît généralement en vernaculaire, bien que cette tendance ne s'avère pas systématique. Néanmoins, les traductions des citations latines permettent de percevoir comment étaient comprises, méditées, priées, les images sur la Passion et la compassion mariale. Sur une estampe éditée par Nicolas Bazin (1633 – après 1695) intitulée « NOSTRE DAME DE PITIE » (Fig. 13), figure le verset des Lamentations de Jérémie traduit en français : « Vous tous qui passez, considerez avec attention, et voyez s'il est une douleur semblable à la mienne ; Peuples de la terre considerez tous mon affliction », sans que la source biblique ne soit précisée. Environ deux siècles plus tard, une estampe gravée par Auguste Baudran (1823-18..?) et imprimée chez Charles Chardon aîné, intitulée « LA MERE DE DOULEUR » (Fig. 14) reprend la même citation, en l'abrégeant quelque peu et en précisant la source : « O VOUS TOUS QUI PASSEZ REGARDEZ ET VOYEZ S'IL EST UNE DOULEUR COMME MA DOULEUR. JEREM. LAMENT. C1 V. 12 ». Si l'on s'en tient à cet exemple, les traductions françaises semblent relativement homogènes tout au long des périodes étudiées. La différence semble plus importante au niveau du traitement iconographique, puisque la première présente une scène de la Déposition, la Vierge appuyée contre la croix et le Christ allongé au sol, sa tête posée sur les genoux de Marie Madeleine ; la seconde présente Marie assise au pied de la croix aux côtés de saint Jean, la couronne d'épines rappelant le Christ et les épisodes de sa Passion.

Le rapport entre texte et image semble donc se définir en fonction de l'intention qui a présidé à la fabrication de l'estampe. Comme l'a souligné Dominique Lerch, il s'agit bien d'un « ménage à trois » comprenant le titre, l'image et le texte¹¹⁹. Si, dans la quasi-totalité des cas, l'image est prépondérante sur le texte, il existe deux cas inverses. Outre la chromolithographie imprimée par Lemercier évoquée précédemment, une autre image, réalisée par deux imprimeurs différents, porte au recto une chromolithographie éditée par *Die Deutsche Gesellschaft für christliche Kunst*, société allemande fondée en 1893 visant à promouvoir l'art chrétien contemporain, et, au verso, une prière extraite du *Notre Père*, imprimée dans un second temps à Anvers le 9 mars 1911. David Douyère note ainsi dans son article que la présence de la figure de la foi chrétienne et de la prière sur l'image intrique « étroitement, par ses inscriptions (...) ou son mode d'usage, la vie personnelle et la foi ¹²⁰».

Si le texte, sous toutes les formes qu'il revêt, apparaît comme autant d'indices qui révèlent les particularités du sentiment religieux, sa présence montre

¹¹⁹ D. Lerch, *op. cit.* p. 59.

¹²⁰ D. Douyère, art. cité.

également que les éditeurs jugent utile d'accompagner l'image d'un commentaire rédigé à l'intention du public. Dans son étude sur l'estampe volante au XVIII^e siècle, Anne Azanza-Sanciaud souligne que la versification des images constitue « un moyen de rendre l'image accessible à un public plus populaire que celui de la peinture ¹²¹ ». En effet, si les estampes composant le corpus sont destinées à un public « populaire » au sens large, elles sont presque toutes entourées d'explications, ce qui démontre que le langage de l'image est moins facilement compréhensible que celui de l'écrit, contrairement à l'idée répandue selon laquelle l'image s'adresse à tous, lettrés et illettrés. C'est aussi ce qu'affirme Dominique Rigaux rappelant que « l'image n'est pas une "Bible des illettrés", comme on le dit encore trop souvent ¹²² ». Si l'image ne se « décode » pas facilement, elle entre nécessairement en résonance avec le texte. Plus que contemplée, l'image doit déclencher et soutenir un sentiment de dévotion. Par tous ces aspects, elle apparaît nécessaire à la méditation empathique et participe à la construction de la croyance en accompagnant la prière.

B) L'image, un soutien à la dévotion des Sept douleurs de la Vierge

Si, sous la forme d'un titre ou d'une légende plus développée, le texte permet d'accompagner la prière, parfois, des « clés » de lecture sont nécessaires pour saisir le sens des images. Les estampes présentant la dévotion aux Sept douleurs de la Vierge sont, à ce titre, un exemple révélateur de cette complémentarité textuelle et visuelle.

Diamétralement opposé à la dévotion des Sept joies de la Vierge, le culte liturgique des Sept douleurs s'inspire de celui de Notre-Dame de la Compassion, dont les origines semblent remonter à 1423, date à laquelle un concile provincial de Cologne ordonne l'instauration d'une fête célébrant « les angoisses de Notre-Dame » en réponse aux attaques Hussites qui brisaient les images du Christ et de Marie au pied de la croix ¹²³. Le culte liturgique de la Vierge des Sept douleurs se répand sous l'action des Servites de Marie, ordre fondé en 1233 à Florence. Le nombre d'associations pieuses portant ce titre croît rapidement, les plus anciennes se rencontrant aux Pays-Bas, dont les statuts sont approuvés en 1494. Rapidement, les Servites obtiennent de la papauté l'autorisation d'ériger dans tous les couvents de l'ordre des confréries des Sept douleurs. L'une des premières d'entre elles est attestée en 1615 au couvent San Marcello de Rome. À Bologne, une statue de la Vierge aux sept épées est portée en procession dès 1631, mais il faut attendre

¹²¹ A. Azanza-Sanciaud, art. cité.

¹²² D. Rigaux, *La religion de ma mère*, Jean Delumeau (dir.), Paris : Le Cerf, 1990, p. 74.

¹²³ A.-M. Lépicier, *op. cit.*, p. 44

l'année 1660 pour que l'image de la Vierge frappée au cœur par sept glaives soit installée dans toutes les églises servites¹²⁴.

En France, la dévotion aux Sept douleurs croît considérablement au cours du XVII^e siècle, grâce notamment à l'existence du sanctuaire de Notre-Dame des Ardilliers de Saumur. En 1454, un paysan du faubourg découvre, alors qu'il bêchait son champ, une statuette miraculeuse représentant une Vierge de Pitié, à proximité d'une source réputée guérisseuse. Cet événement est rappelé sur une estampe du corpus où l'on peut lire, sur le socle de la *Pietà*, l'inscription suivante : « 1454 N-D DES ARDILLIERS SAUMUR ». Si les débuts du sanctuaire sont modestes, le pèlerinage se développe considérablement après le Concile de Trente. Dans une ville sous domination protestante, les autorités ecclésiastiques souhaitent faire de Notre-Dame des Ardilliers le fer de lance de la reconquête catholique. En 1614, la gestion du sanctuaire est confiée à l'ordre des Oratoriens. Leurs actions et les cent vingt-deux miracles enregistrés entre 1594 et 1713 assurent au sanctuaire un rayonnement qui dépasse les frontières de l'Anjou, devenant l'un des principaux pèlerinages mariaux de France.

Six estampes font référence à cette dévotion. L'une d'entre elles, une gravure sur cuivre réalisée par Boily (1736? -1813), révèle l'importance de l'image dans la pratique dévotionnelle (Fig. 15). D'une part, cette estampe promeut la dévotion et son ordre fondateur en informant sur le culte lui-même. En effet, le texte inséré avec la lettre renseigne sur son origine :

« La Dévotion du Chapelet des Sept douleurs de Marie, a été révélée par Marie elle-même A Bonfiglio Monaldi et à six de ses compagnons qui furent les sept fondateurs de l'Ordre des Servites ou Serviteurs de Marie. Le 25 Mars 1239, étant en retraite sur le mont Senario, la Sainte Vierge leur apparut, et leur prescrivit de méditer la Passion de Jesus Christ son fils. Elle leur donna le Scapulaire qu'elle-même avoit beni, et la règle qu'ils devoient embrasser. Ces sept Fondateurs répandirent en beaucoup d'endroits cette Dévotion ; St Philippe Benizi en devint l'Apôtre le plus zélé ; le Pape Innocent IV l'approuva, et plusieurs de ses successeurs ont accordé de nombreuses Indulgences aux associés de cette Dévotion et à tous ceux qui en récitent le Chapelet avec piété. Ce Chapelet comprend les Sept douleurs de Marie ; à chaque Mystere on recitte un PATER et sept AVE, et à la fin trois AVE en l'honneur des larmes que la Sainte Vierge a versé, ensuite on dit la prose STABAT MATER ».

Chez les servites, la légende rapporte qu'au XIII^e siècle, la Vierge serait apparue à un groupe de sept pénitents, les *Servi di Santa Maria*, sur le mont Senario, situé à une vingtaine de kilomètres au nord de Florence. Elle exigea que les religieux portent un habit noir et un scapulaire de la même couleur, en mémoire des sept douleurs qu'elle a endurées. La dévotion est enrichie par l'ordre qui développent un chapelet des Sept douleurs. Dans leur forme pratique, presque

¹²⁴ J.-C. Liccia (dir.), *Les servites de Marie en Corse. Histoire, patrimoine, vie conventuelle*, Ajaccio : Ed. Alain Piazzola, 2000, p. 262.

toutes les confréries, surtout à partir du XVI^e siècle, encouragent leurs membres à faire preuve d'une intense dévotion personnelle à la Vierge, qui s'exprime principalement par la récitation d'*Ave*. Mais, contrairement au Rosaire, ce chapelet se compose non pas de dizaines mais de « septaines », c'est-à-dire de séries de sept *Ave Maria* précédés d'un *Pater*, chaque septaine se rapportant aux sept principales étapes de la vie douloureuse de Marie. Deux décrets provinciaux de 1643 et 1677 rappellent l'obligation de cette récitation. Notre-Dame des Sept douleurs est reconnue comme patronne de l'ordre en 1692, et sa fête est fixée au troisième dimanche de septembre. Mais il faut attendre 1727 pour que Rome établisse une fête de précepte sous le titre de la Vierge des Sept douleurs, fixée au vendredi de la semaine de la Passion. Bernard Dompnier explique cette reconnaissance liturgique tardive par la profonde contradiction entre la représentation de Marie accablée par le drame du Calvaire et la théologie dominante après le concile de Trente¹²⁵, qui avait déjà prohibé les représentations de la Vierge évanouie.

L'analogie avec le Rosaire est poussée jusqu'au motif iconographique puisque la Vierge des Sept douleurs est entourée de sept médaillons destinés à supporter la méditation. L'ajout des sept glaives transperçant le cœur de Marie constitue l'une des seules variations iconographiques. Cette iconographie est donc révélatrice de l'emprise que peuvent exercer les ordres religieux sur une dévotion. La propagation de celle-ci résulte de véritables actions de promotion, conduites notamment par les Servites, pour lesquels la création de confréries est constitutive de leur apostolat. Les Servites, tout comme les autres ordres mendiants, qui pourvoyaient également aux besoins religieux de plusieurs confréries laïques, s'employèrent très activement à promouvoir l'utilisation d'images privées, comme en témoigne l'article de Marc Venard sur « Les formes de piété des Confréries dévotes de Rouen à l'époque moderne » dans lequel l'auteur étudie les confréries placées sous le patronage de la Vierge à Rouen, dont celle de Notre-Dame des douleurs. Les nouveaux membres de cette confrérie, dont l'approbation des statuts date de l'année 1657, reçoivent des mains du prieur du couvent des Augustins « une image de Notre-Dame appelée des Sept Douleurs ». Les statuts en précisent l'utilisation : « chaque confrère aura dans sa chambre une image de Notre Dame des Sept Douleurs devant laquelle, chaque jour, par dévotion et non sous peine d'aucun péché, il récitera le Stabat Mater dolorosa ¹²⁶ ». L'illustration a donc pour but de porter le fidèle à la prière.

À Casabianca en Corse, l'une des estampes distribuées par les Servites pour réciter les prières servit probablement de modèle à la réalisation d'une statue actuellement conservée dans l'église paroissiale d'Ortiporio¹²⁷. En 1723, le prieur du couvent de Casabianca, le père Poletti, reçut plusieurs centaines de vignettes à coudre sur les scapulaires des confrères. D'après Caroline Paoli-Liccia, il se

¹²⁵ B. Dompnier, « Sept Douleurs », *Dictionnaire historique de la Vierge Marie*, op. cit., p. 443.

¹²⁶ M. Venard, « Les formes de piété des Confréries dévotes de Rouen à l'époque moderne », *Histoire, économie et société*, 1991, 10^e année, n°3. p. 283-297, [En ligne]. Disponible sur : https://www.persee.fr/doc/hes_0752-5702_1991_num_10_3_1601 (consulté le 07/08/2018).

¹²⁷ C. Paoli-Liccia, « La sculpture des couvents servites de Corse », *Les servites de Marie en Corse. Histoire, patrimoine, vie conventuelle*, op. cit., p. 783.

pourrait que la Vierge représentée sur ces vignettes soit semblable à l'estampe retrouvée aux archives de l'ordre datée justement de 1723 et qui ressemble de façon frappante à la statue de Casabianca¹²⁸. L'hypothèse d'un modèle sculpté choisi d'après une image pieuse témoigne à la fois de l'importance de cette dernière au sein des confréries et des liens qu'elle a pu entretenir avec les autres « objets du faire croire¹²⁹ », telle que la sculpture au sein des couvents.

Enfin, les indulgences apparaissent le moyen le plus fréquemment utilisé pour favoriser la dévotion. Ces rémissions totales ou partielles des peines temporelles encourues en raison d'un péché mobilisent l'intercession de la Vierge, puisque la récitation de son chapelet ou du psautier permet de sortir de l'enfer provisoire, voire d'y échapper totalement. C'est ainsi qu'une image dédiée aux Sept douleurs de Marie, éditée à Paris chez Pintard Jeune, donne davantage de renseignements concrets en précisant qu'« Il sera octroyé 1080 jours d'indulgences à chaque Fidèle qui récitera un avè Maria devant cette image de la Vierge ». L'image n'est pas la seule manière de communiquer les indulgences octroyées puisque ces dernières sont systématiquement présentes dans les manuels de confrérie, où elles tiennent une place considérable. Situées dans les premières pages entre l'historique de la confrérie ou de la dévotion et les règlements, elles s'avèrent d'incontournables supports de leur mise en valeur¹³⁰.

Pourtant, contrairement au Rosaire, l'ordre des Servites n'est pas représenté sur les estampes. En effet, si la première dévotion est essentiellement dominicaine, l'iconographie ne manque pas de le rappeler. Lors de la fondation d'une confrérie du Rosaire, les dominicains exigent que soient réalisés une bannière et un tableau comportant un programme iconographique précis, illustrant la remise du Rosaire à saint Dominique. Cette scène rappelle jusque dans les paroisses les plus éloignées l'origine dominicaine de la dévotion. Si les Servites ont propagé celle des Sept douleurs, l'image témoigne plus modestement de cette emprise. D'ailleurs sur les six estampes présentant la dévotion, la gravure de Boily est la seule qui mentionne le rôle de l'ordre dans le développement du culte. D'autre part, Bernard Dompnier rappelle que les chapelets des Sept douleurs et les autres pratiques de piété proposées par les Servites n'ont jamais constitué une véritable concurrence au Rosaire, dévotion plus ancienne et solidement implantée par le biais de ses confréries, bénéficiant de l'appui des dominicains¹³¹.

Mais l'image n'est pas seulement un outil de promotion, elle permet également d'explicitier la récitation et la méditation des mystères douloureux à travers le motif des sept glaives. Dès le VIII^e siècle, la représentation des épées est associée aux douleurs qui affligent le cœur de Marie. Dans un premier temps,

¹²⁸ *Ibid.*

¹²⁹ D'après le titre de l'article de D. Alexandre-Bidon, « Une foi en deux ou trois dimensions ? Images et objets du faire croire à l'usage des laïcs », *Annales. Histoire, Sciences Sociales*, 1998. pp. 1155-1190, [En ligne], disponible sur : http://www.persee.fr/doc/ahess_0395-2649_1998_num_53_6_279719 (consulté le 08/08/2018).

¹³⁰ S. Simiz, « Les confréries face à l'indulgence. Tradition, quête, accueil et effets dans la France de l'Est (XV^e – XVIII^e siècle) », B. Dompnier, P. Vismara, *Confréries et dévotions dans la catholicité moderne (mi XV^e – début XIX^e siècle)*, Rome : École française de Rome, 2008, p. 116.

¹³¹ B. Dompnier, art. cité, p. 443.

seulement cinq douleurs sont prises en compte, en hommage aux cinq plaies du Christ en croix. Mais dans la deuxième moitié du Moyen Âge, la vie de Marie est considérée comme le prolongement de la Passion du Christ, ses douleurs sont alors fixées au nombre de sept, correspondant aux sept chutes de Jésus sur le chemin du Calvaire. Si le premier traité doctrinal sur la dévotion à Notre-Dame des Sept douleurs, le « *Quodlibeta Decisio... De Septem Doloribus ...* » publié en 1494 par le dominicain Michel François de Lille, s'orne déjà d'une xylographie de la Vierge en larmes et la poitrine transpercée de sept glaives réunis en un faisceau¹³², ce type iconographique connaît assez rapidement quelques évolutions. D'après Augustin-Marie Lépiciier, les artistes préférèrent la formule des glaives représentés au niveau de sa poitrine, trois d'un côté et quatre de l'autre, pénétrant légèrement le cœur¹³³. Au cours du XVII^e siècle toutefois se développe un type iconographique spécifique de la Vierge des Sept douleurs : Marie y apparaît en pied, la poitrine transpercée des sept épées, les mains ouvertes et le visage tourné vers le ciel. Mais ces glaives symboliques ne semblent pas suffisamment explicites et se voient progressivement remplacés par des médaillons explicatifs et historiés disposés comme des grains de chapelet, tels qu'ils sont figurés sur la gravure de Boily. Ces médaillons présentent les sept étapes des mystères douloureux pour former un encadrement autour de Marie et sont assortis d'une légende mentionnant l'épisode douloureux représenté dans les médaillons. Sa présence fournit une aide supplémentaire à la compréhension de l'image. Bernard Dompnier souligne toutefois que la représentation des sept épées demeure durablement concurrencée par le motif d'un seul glaive fiché dans le cœur de la Vierge¹³⁴, rappelant la prophétie du vieillard Siméon. Ce motif, parfois principal, parfois secondaire, est présent sur onze estampes du corpus, ce qui tend à démontrer que la dévotion à la Vierge de douleur n'est pas totalement absorbée par celle, particulière, des Sept douleurs.

II. LA FIGURE MARIALE, UN MODELE EDIFIANT

A) Imiter la Mère pour se rapprocher du Fils

Qu'elle soit seule ou entourée, la figure mariale est présentée comme un modèle éducatif, entendu ici dans le sens d'image exemplaire, que le fidèle doit tenter d'imiter. L'émotion doit encourager à la pratique des bonnes actions et des vertus chrétiennes, inciter la conscience religieuse à l'identification personnelle avec le contenu représenté. La linogravure de la Bonne Presse présente les souffrances de Marie comme un rôle idéal (Fig. 16). La Maison de la Bonne Presse, installée au 5 rue Bayard à Paris n'est pas spécialisée, au départ, dans l'imagerie mais dans la presse. Cette Maison est créée au lendemain de la guerre de 1870 sous l'impulsion du père Emmanuel d'Alzon (1810-1880), fondateur, en

¹³² A.-M. Lépiciier, *op. cit.*, p. 54.

¹³³ *Ibid.*

¹³⁴ B. Dompnier, art. cité, p. 443.

1845, de la congrégation religieuse catholique des Augustins de l'Assomption. Dans une France de plus en plus déchristianisée, il souhaite faire face à la montée des républicains anticléricaux en contribuant au mouvement de restauration religieuse et sociale et en affirmant une présence catholique dynamique à travers des manifestations de masse. En 1873 paraît le premier numéro de *Pèlerin*. Dix ans plus tard, la Maison de la Bonne Presse lance le quotidien *La Croix*. Entre les deux conflits mondiaux, le groupe poursuit son développement : la Maison de la Bonne Presse n'est plus seulement une entreprise de presse, mais aussi une maison d'édition, une imprimerie, et un important service de messagerie. Elle édite principalement des magazines religieux et des magazines et ouvrages didactiques pour la jeunesse, dont le *Grand Catéchisme en images*, publié à la fin du XIX^e siècle.

La première conception du catholicisme qui prévaut, à travers les publications de la Bonne Presse, est celle d'un catholicisme de combat¹³⁵, comme l'ensemble de la presse catholique de l'époque. D'après Jacqueline Godfrin, « les dessinateurs de la Bonne Presse ne manquaient pas d'un certain talent, pour faire figurer dans une composition qui demeure malgré tout agréable, le plus possible d'emblèmes aussi évidemment religieux¹³⁶ ». L'estampe présente clairement l'analogie entre la Passion du Christ et le sacrifice du soldat, mort pour la patrie pendant la Première Guerre mondiale. Cette mystique du sacrifice est soulignée par le texte : « Souvenez-vous dans vos prières de mort pour la patrie ». Le corps de l'homme au premier plan est maintenu par une femme dans une position rappelant les Descentes de croix. Au second plan, une large place est faite au Christ sur la croix et à la Vierge. Celle-ci apparaît alors comme la grande consolatrice de toutes les mères ayant perdu leur enfant lors du conflit. D'ailleurs, les décorations de monuments aux morts et d'ossuaires ont conservé le souvenir de cette pensée religieuse, puisque la *Pietà* demeure le type d'iconographie chrétienne le plus fréquemment représenté¹³⁷. Toutes ces représentations constituent une voie de l'imitation de Marie. De ce point de vue, la Première Guerre mondiale renforce et prolonge la mystique mariale des siècles précédents.

Surtout, l'imitation de la Mère doit permettre au fidèle de se rapprocher du Fils. En effet, Marie n'apparaît pas le sujet indépendant d'une tradition iconographique qui reste centrée sur le Christ. Si la Vierge est représentée entourée sur soixante-sept estampes, son fils l'accompagne dans 70% des cas. Daniel Russo souligne que la figure de la Mère est toujours représentée dans une même structure christologique et dans un cadre recentré vers Dieu, au moins depuis le milieu du XIV^e siècle¹³⁸. D'ailleurs, le schéma servant à la composition des Vierges de pitié reste toujours à peu près le même : Marie est imaginée comme la personnification

¹³⁵ J. Godfrin, P. Godfrin, J. Rivero, *Une centrale de presse catholique : la maison de la bonne presse et ses publications*, Paris : Presses universitaires de France, 1965, p. 120.

¹³⁶ *Ibid.*, p. 120.

¹³⁷ C. Marchal et C. Chedeau, « Pietàs », *Dictionnaire historique de la Vierge Marie*, op. cit., p. 368.

¹³⁸ D. Russo, « Les représentations mariales dans l'art d'Occident. Essai sur la formation d'une tradition iconographique », *Marie. Le culte de la Vierge dans la société médiévale*, op. cit., p. 187.

de l'Église lorsqu'elle tient le Christ dans ses bras. Sa robe devient la nappe de l'autel sur laquelle est placé le corps du Christ, qu'elle offre à l'adoration des fidèles. D'un point de vue iconographique, le type de *Pietà* le plus répandu est celui de la Vierge assise tenant le Christ allongé en travers de ses genoux. Ce groupe se compose d'une figure qui soutient et d'une autre qui est soutenue. L'accent n'est pas mis sur l'exposition d'une doctrine théologique mais sur l'expression empathique de la douleur maternelle dans une attitude qui crée un parallèle antagonique et tragique avec la Vierge à l'Enfant. Peut-être davantage que les autres typologies iconographiques, la *Pietà* apparaît avant tout comme une image de dévotion qui incite le croyant à se recueillir et à méditer sur la Passion du Christ.

B) Les témoignages de pensées édifiantes

Dans son étude sur l'« Imago Pietatis », Erwin Panofsky distingue l'image de dévotion de l'« image d'histoire » scénique et de l'« image de représentation » hiératique : dans la première le processus isole, à l'intérieur d'une représentation scénique, certains groupes ou figures au sein desquels l'action est en suspens. L'image ne décrit pas un événement mais anime les personnages de manière à imaginer leurs sentiments. D'après l'auteur, la conscience individuelle du fidèle est ainsi capable d'une immersion contemplative dans le contenu médité, laissant « fondre l'âme du sujet avec l'objet ¹³⁹ ». Cette immersion contemplative est propice aux pensées édifiantes mises par écrit par les fidèles, favorisées par l'espace qu'offre le verso des images à l'expression personnelle, leurs prix modiques et leurs dimensions peu encombrantes. Le corpus est composé d'une photographie présentant au recto une scène de la Déploration et au verso des traces manuscrites où l'on peut lire : « Vous m'avez fait ce que je suis. Faites par vos prières que je sois ce que je veux être. Pierre, 19 août 1887 » (Fig. 17).

La pratique des annotations se trouve également dans les livres de piété. Philippe Martin souligne que les notes marginales juxtaposées à l'imprimé sont nombreuses : dès la fin du XVII^e siècle, des préfaces signalent que les dévots ont l'habitude de prendre des notes dans les marges de leurs livres¹⁴⁰. Ces traces d'usage révèlent également l'efficacité des méthodes employées par le clergé, l'imprimé constituant un outil important de sa pastorale. Mais qu'elles figurent sur des livres ou sur des images, ces annotations attestent du grand impact de l'image sur la foi des fidèles, dont le pouvoir spécifique est sans doute de pouvoir jouer sur l'affect. Ces engagements couchés sur papier doivent ainsi orienter une existence. Ce geste apparaît d'autant plus chargé de sens lorsqu'il garde le souvenir d'un moment privilégié dans la vie religieuse d'un croyant. Ainsi, comme pour les livres de piété, les annotations personnalisent l'image et donnent naissance à un

¹³⁹ E. Panofsky, « Imago Pietatis », *Peinture et dévotion en Europe du Nord à la fin du Moyen-âge*, Paris : Flammarion, p. 14.

¹⁴⁰ P. Martin, *Une religion des livres (1640 – 1850)*, Paris : Editions du Cerf, 2003, p. 524.

Partie III : L'image, source de méditation empathique et support de la foi

nouvel objet, tout en dévoilant l'intimité de son possesseur. Par tous ces aspects, l'image constitue un support de la foi, une aide à la prière et à la méditation qui doit permettre au fidèle d'accéder par la suite « au stade supérieur de la contemplation, où l'esprit, renonçant aux images, ne doit plus avoir besoin de supports extérieurs ¹⁴¹».

¹⁴¹ S. Ringbom, *De l'icône à la scène narrative*, Paris : Gérard Montfort Éditeur, 1997, p. 58.

CONCLUSION

D'après Alphonse Dupront, « l'Occidental sait mal prier sans images, images-objets ou images inscrites en lui au gré de sa formation, de sa nature imprégnable, de ses approfondissements possessifs ¹⁴² ». La présence presque continuelle de l'image dans la vie religieuse de l'Occident chrétien atteste de son besoin quasi existentiel de figures. Parmi elles, l'étude du drame de la Vierge au pied de la croix s'est avérée d'une particulière fécondité, ce dont témoigne les images pieuses du fonds Cahier. En guise de conclusion, cette étude propose de dresser un bilan des évolutions, des ruptures et des persistances rencontrées tout au long des périodes étudiées.

À la fin de l'époque médiévale, la mutation de l'iconographie de la Passion est à l'origine de l'apparition d'une nouvelle dimension de la figure mariale, celle de la Vierge souffrante. Ses représentations se traduisent par l'introduction de gestuelles spécifiques, soulignant le profond chagrin de Marie. Si l'imaginaire pathétique de l'Occident des derniers siècles médiévaux a tenté de magnifier cette Mère sacrificielle, les époques suivantes n'apporteront pas d'évolutions majeures d'un point de vue strictement iconographique. Le groupe Christ-Marie est un bel exemple de la vie indépendante qu'ont pu mener certaines iconographies, en s'insérant dans n'importe quelle autre typologie tout en affirmant une certaine existence à part : dans les scènes plus amples telles que les Déplorations ou les Mises au tombeau, lorsque le Christ est placé entre la Vierge et un autre personnage, les figures de la Mère et du Fils s'unissent parfois pour former un groupe détaché du reste de la scène. Si les différentes typologies étudiées apparaissent variées mais bien codifiées, quelques évolutions, à la fois iconographiques et chronologiques doivent cependant être soulignées.

Cette production d'estampes se situe au confluent de deux temps qui ont souvent été opposés : l'ère de l'image et l'ère de l'art, la seconde ayant supposément supplanté la première. En effet, le corpus oscille entre un monde artistique et intellectuel d'une part, servant de modèle aux motifs représentés, et un monde de l'artisanat et du commerce d'autre part, l'estampe étant un objet multipliable. Pourtant, la collection du père Cahier montre que l'estampe avec des techniques, des styles et des procédés divers a été et est encore l'un des outils les plus efficaces pour faire circuler les œuvres d'art. Avec le développement de l'imprimerie, un public de plus en plus large a accès à la culture des élites, et chacun, ou presque, peut rapporter chez soi des copies d'œuvres célèbres. Les liens multiples entre les différents artisans et l'interpénétration constante d'un secteur à un autre contribuent à rendre plus complexe le milieu du monde de l'estampe entre le XVII^e et le début du XX^e siècle. Ce marché apparaît lui-même multiforme : en étant dépendante d'un support qui possède lui-même une histoire, l'image est

¹⁴² A. Dupront, *L'image de religion dans l'Occident chrétien*, Paris : Gallimard, 2015, p. 28.

d'abord le fruit d'un contexte technique. De la petite estampe vendue quelques sous à l'estampe plus prestigieuse qui a le soutien du pouvoir royal, en passant par la production industrielle qui multiplie l'imagerie en couleurs dès le milieu du XIX^e siècle, il existe une très grande diversité des marchés qui montre que les représentations de la Vierge de douleur se sont toujours adaptées aux techniques et aux époques. Plus largement, l'étude de David Douyère montre que l'image de piété s'est parfaitement adaptée aux supports numériques, grâce aux « gifs animés, powerpoints chrétiens, animations flash religieuses, [qui] complètent et renouvellent, au moins techniquement, l'image de piété traditionnelle ¹⁴³».

Si, d'après Jean Pirotte, un parallèle peut être établi entre, d'une part le mouvement baroque de la Contre-Réforme et, d'autre part, la piété et la liturgie de la reconquête catholique du XIX^e siècle¹⁴⁴, la réappropriation de l'esprit médiéval varie sensiblement selon les périodes historiques étudiées. Les peintres de la Contre-Réforme ont poussé à l'extrême les représentations pathétiques de la fin du Moyen Âge, au point que la représentation de l'évanouissement de la Vierge soit violemment débattue. Au XIX^e siècle, les formes de la réappropriation de l'esprit médiéval évoluent profondément par rapport aux siècles précédents : si les graveurs de l'école de Düsseldorf puisent leur inspiration dans les œuvres classiques du Quattrocento, les chromolithographies se caractérisent par le retour à un art chrétien quelque peu fantasmé, dont l'univers est davantage marqué par le sentimentalisme et le « merveilleux » que par le pathétique. Cette distinction chronologique rejoint, en partie seulement, la distinction iconographique selon les différents supports utilisés. En effet, le type d'imagerie semble déterminer le motif représenté. Ainsi, les reproductions d'œuvres classiques, à l'époque moderne ou contemporaine, sont souvent en grand et moyen format, et majoritairement gravées en creux. Elles présentent des épisodes du Nouveau Testament sur des planches à sujet unique. Ces estampes volantes sont à distinguer des petites images de piété, modernes et contemporaines, qui relèvent davantage de la croyance et de la dévotion populaire et présentent des motifs qui n'ont pas été théorisés dans l'Écriture sainte. Si le premier type d'imprimé se réfère à la tradition scripturaire, il faut néanmoins noter que l'estampe volante constitue, comme l'estampe de petit format, une image de dévotion plus qu'une image narrative, invitant le fidèle à la prière et à la méditation. Il faut donc dissocier les évolutions techniques et iconographiques, qui témoignent de l'époque dans laquelle s'inscrit l'image, de l'approche fonctionnelle de l'objet. L'image apparaît avant tout comme un support à la prière et à la méditation, un soutien à certaines dévotions. Comme le souligne David Freedberg, l'image devient comparable à un fétiche, « tendrement chérie, elle éveille une douce affection, suscite les larmes ; on peut la toucher et la manipuler aussi souvent et tendrement qu'on le souhaite ¹⁴⁵ ».

¹⁴³ D. Douyère, art. cité.

¹⁴⁴ J. Pirotte, C. Sappia, O. Servais (dir.), *Images et diffusion du christianisme. Expressions graphiques en contexte missionnaire, XVI^e – XX^e siècles*, Paris : KARTHALA, 2012, p. 24.

¹⁴⁵ D. Freedberg, *Le pouvoir des images*, Paris : Gérard Monfort éd., 1998, p. 202.

Surtout, la diffusion à grande échelle de ces images imprimées entraîne la création d'une culture visuelle commune. En circulant, en étant copiées, réinterprétées, elles font appel à un réservoir commun d'iconographie et à une capacité à comprendre certains thèmes. Ces estampes, reflets mais aussi véhicules de sensibilités religieuses, semblent avoir occupées une grande place dans l'univers visuel des fidèles tout au long des époques étudiées, ce qui nuancerait les propos de Charles Cahier lui-même qui notait au sujet de la dévotion aux douleurs de la Vierge : « Ou je me trompe, ou ces dévotions tristes n'appartiennent guère qu'aux époques où l'Eglise devint souffrante (comme du temps de Jean Huss en Bohême et de Luther en Allemagne) ¹⁴⁶ ». Du statut d'image de dévotion sur un support imprimé, la Vierge de douleur est passée aujourd'hui au statut d'image iconique particulièrement visible au cinéma, où les références à la *Pietà* constituent une transposition fidèle de l'iconographie chrétienne. Comme le souligne Christophe Damour, ces images « influencent la façon dont le spectateur va percevoir un personnage en établissant “un lien entre un personnage et un présupposé visuel présent dans l'inconscient collectif des spectateurs” ¹⁴⁷ ».

¹⁴⁶ C. Cahier, *Caractéristiques des Saints dans l'art populaire énumérées et expliquées par le P. Ch. Cahier de la Compagnie de Jésus*, T. 2, Paris : Librairie Poussielgue Frères, 1667, p. 485.

¹⁴⁷ C. Damour, « De l'iconographie religieuse à l'imagerie universelle : les références à la Pietà dans le cinéma hollywoodien », *Ligeia*, 2007/2 (N° 77-80), p. 111-119, [En ligne]. Disponible sur : <https://www.cairn.info/revue-ligeia-2007-2-page-111.htm> (consulté en juillet 2018).

SOURCES

Bibliothèque municipale de Lyon, collection jésuite des Fontaines, Fonds iconographique du père Cahier :

- Boîtes estampes Vierge :
 - DOL DOR
 - LIT
 - FCE
 - FR. BEL. ALL. AUT.
 - ITALIE

- Boîtes estampes Nouveau Testament :
 - PIETA SEP
 - DEP
 - CRUCIFIXION TIROIR 1
 - CRUCIFIXION TIROIR 2 + DESC

BIBLIOGRAPHIE

Ouvrages de référence

AMBROGI Pascal-Raphaël, LE TOURNEAU Dominique, *Dictionnaire encyclopédique de Marie*, Paris : Éditions Desclée de Brouwer, 1477 p.

BAUDRILLART Alfred, continué par De MEYER Albert et Van CAUWENBERGH Étienne, *Dictionnaire d'histoire et de géographie ecclésiastique*, T. XI, Paris : Librairie Letouzey et Ané, 1949, 1528 col.

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

BENEZIT Emmanuel, *Dictionnaire des peintres, dessinateurs, illustrateurs et graveurs*, 14 vol., Paris : Gründ, 1999.

Dictionnaire de spiritualité ascétique et mystique : doctrine et histoire, Paris : Beauchesne, 1986.

MARTIN Philippe, HENRYOT Fabienne (dir.), *Dictionnaire historique de la Vierge Marie*, Paris : Perrin, 2017, 563 p.

PREAUD Maxime, CASSELLE Pierre, GRIVEL Marianne, LE BITOUZE Corinne, *Dictionnaire des éditeurs d'estampes à Paris sous l'Ancien Régime*, Paris : PROMODIS, 1987, 334 p.

Contexte religieux et culturel

DAUMAS Maurice, *Images et sociétés dans l'Europe moderne, 15^e – 18^e siècles*, Paris : Armand Colin, 2000, 223 p.

DELUMEAU J., COTTRET M., *Le catholicisme entre Luther et Voltaire*, Paris : PUF, 1971, 494 p.

GOUBERT Pierre, ROCHE Daniel, *Les Français et l'Ancien Régime. Tome 2, Culture et société*, Paris : Armand Colin, 2000, 392 p.

PLONGERON Bernard, PANNET Robert (dir.), *Le christianisme populaire. Les dossiers de l'histoire*, Paris : Le Centurion, 1976, 315 p.

PLONGERON Bernard (dir.), *La religion populaire dans l'Occident chrétien. Approches historiques*, Paris : Editions Beauchesne, 237 p.

QUIENART Jean, *Les hommes, l'Eglise et Dieu dans la France du XVIII^e s.*, Paris : Hachette, 1978, 358 p.

Histoire et technique de l'estampe

AZANZA-SANCIAUD Anne, « Le texte au service de l'image dans l'estampe volante du XVIII^e siècle », *Bibliothèque de l'école des chartes*. 2000,

tome 158, pp. 129-150, [En ligne]. Disponible sur : www.persee.fr/doc/bec_0373-6237_2000_num_158_1_451019 (consulté le 25/07/2018).

BERSIER Jean-Eugène, *La gravure. Les procédés, l'histoire*, Paris : Éditions Berger-Levrault, 1963, 435 p.

BLACHON Rémy, *La gravure sur bois au XIX^e siècle. L'âge du bois debout*, Paris : Les Éditions de l'Amateur, 2001, 286 p.

Éditions en ligne de l'École des chartes (Elec), « Dictionnaire des imprimeurs-lithographes du XIX^e siècle », [En ligne]. Disponible sur : <http://elec.enc.sorbonne.fr/imprimeurs/>

GALLERI Claudio, *Image vagabonde : chemins et techniques de l'estampe européenne du XV^e au XVIII^e siècle*, Ecole de l'IHL : Lyon, 2015.

GONDARD Claude, « Histoire de la gravure occidentale : les origines », *Bulletin de la Sabix*, [En ligne], mis en ligne le 30 décembre 2012. Disponible sur : <http://journals.openedition.org/sabix/943> (consulté en décembre 2017).

LARAN Jean., *L'estampe*, Tome premier, Paris : Presses universitaires de France, 1959, 428 p.

LEPAPE Séverine, « Estampes : comment identifier les techniques ? », *Apprendre à gérer des collections patrimoniales en bibliothèque* [En ligne]. Villeurbanne : Presses de l'Enssib, 2012. Disponible sur : <http://books.openedition.org/pressesenssib/662> (consulté en novembre 2017).

MATHIS Rémy, SELBACH Vanessa, MARCHESANO Louis, FUHRING Peter (dir.), *Images du Grand Siècle. L'estampe française au temps de Louis XIV (1660-1715)*, Paris : Bibliothèque nationale de France, 2015, 332 p.

MELOT Michel, GRIFFITHS Anthony, FIELD Richard S., *L'estampe*, Genève : Éditions d'Art Albert Skira, 1981.

SALAMON Lorenza, *Comment regarder la gravure. Vocabulaires, genres et techniques*, Paris : Editions Hazan, 2011, 334 p.

Imagerie populaire et images de piété (généralités)

ADHEMAR Jean (dir.), *Imagerie populaire française*, Milan : Electa, 1968, 227 p.

BASCHET Jérôme, DITTMAR Pierre-Olivier (dir.), *Les images dans l'Occident médiéval*, Turnhout : BREPOLS, 2015, 507 p.

BELTING Hans, *L'image et son public au Moyen-Age*, Saint Pierre de Salerne : Gérard Montfort, 1998, 282 p.

BRÜCKNER Wolfgang, *Imagerie populaire allemande*, Milan : Electa, 1969, 222 p.

DEKONINCK Ralph, *Ad imaginem. Statuts, fonctions et usages de l'image dans la littérature spirituelle jésuite du XVII^e s*, Genève : Droz, 2005, 423 p.

DE MEYER Maurits, *Imagerie populaire des Pays-Bas*, Milan : Electa, 1970, 215 p.

DOUYÈRE David, « L'image de piété chrétienne, objet-support de la croyance ? Communiquer la foi par l'image. De l'imprimé au numérique », [En ligne]. Disponible sur : <http://sites.uclouvain.be/rec/index.php/rec/article/viewFile/7054/7163> (consulté le 22/02/2018).

DUCCINI Hélène, « Traditions iconographiques et partage des modèles en Europe (première moitié du XVII^e siècle) », *Le Temps des médias*, 2008/2 (n° 11), p. 10-24. Disponible sur : <https://www.cairn.info/revue-le-temps-des-medias-2008-2-page-10.htm> (consulté en mai 2108).

DUCHARTRE Pierre-Louis, SAULNIER René, *L'imagerie parisienne*, Paris : Gründ, 1944, 248 p.

DUNAND Françoise, SPIESER Jean-Michel, WIRTH Jean, *L'image et la production du sacré*, Paris : Méridiens Klincksieck, 1991, 269 p.

DUPRONT Alphonse, *L'image de religion dans l'Occident chrétien*, Paris : Gallimard, 2015, 359 p.

HENDERIKS Valentine, « Aura et standardisation des images flamandes de dévotion au tournant du XV^e siècle », DIERKENS Alain., BARTHOLEYNS Gil, GOLSENNE Thomas. (dir.), *La performance des images*, p. 101-109, Bruxelles : Éditions de l'Université de Bruxelles, [En ligne]. Disponible sur : <http://hdl.handle.net/2013/ULB-DIPOT:oai:dipot.ulb.ac.be:2013/101867> (consulté en février 2018).

Imagiers de Paradis. Images de piété populaire du XV^e au XX^e siècle, Bastogne : Musée en Piconrue, 1990, 203 p.

LAPADU-HARGUES Françoise, « Image et imagerie de piété », *Dictionnaire de Spiritualité ascétique et mystique*, T. VII, deuxième partie, Paris, Beauchesne, 1971, col. 1519 à 1529.

LE GOFF Jacques, *Un Moyen Age en images*, Paris, Editions Hazan, 2007, 303 p.

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

LESSARD Pierre, *Les petites images dévotes. Leur utilisation au Québec*, Québec : Les presses de l'Université de Laval, 1981, 174 p.

L'imagerie populaire française de 1370 à 1890, Paris : Éditions des musées nationaux, 1948, 32 p.

L'imagerie populaire française. Tome 1, Gravures en taille-douce et en taille d'épargne, Paris : Éditions de la Réunion des Musées nationaux, 1990, 481 p.

PANOFISKY Erwan, *Peinture et dévotion en Europe du Nord à la fin du Moyen-âge*, Paris : Flammarion, 187 p.

PIROTTE Jean, « Construire sa propre image. L'Eglise, la mission, les peuples dans l'imagerie de dévotion. 1840 – 1980 », J. Comby (dir.), *Diffusion et acculturation du christianisme (XX^e – XX^e s.)*, Paris : Éditions Karthala, p. 457 – 469.

RINGBOM Sixten, *De l'icône à la scène narrative*, Paris : Gérard Montfort Éditeur, 1997, 268 p.

ROSENBAUM-DONDAINE Catherine, ALBARIC Michel, SEGUIN Jean-Pierre, *L'image de piété en France, 1814-1914*, Musée-galerie de la Seita, 1984, 199 p.

SCHMITT Jean-Claude, *Le corps des images*, Paris : Gallimard, 2002, 409 p.

SELLA Dolores, *Santini e immagini devozionali in Europa dal secolo XVI al secolo XX*, Lucques : Maria pacini fazzi, 1997, 239p.

SAINT-MARTIN Isabelle, « Approches du merveilleux dans la culture catholique du XIX^e siècle », *Romantisme*, 2015/4 (n° 170), p. 23-34, [En ligne]. Disponible sur : <https://www.cairn.info/revue-romantisme-2015-4-page-23.htm> (consulté le 29/07/2018).

TOSCHI Paolo, *L'Imagerie populaire italienne. Du XV^e siècle au XX^e siècle*, Paris : Éditions des deux mondes, 1964, 201 p.

VIRCONDELET Alain, *Le Monde merveilleux des images pieuses*, Paris : Hermé, 1988, 145 p.

WIRTH Jean, *L'image à la fin du Moyen-Age*, Paris : Les éditions du Cerf, 2011, 464 p.

Iconographie et dévotions mariales

CHRISTIN Olivier, « Le lit, la Vierge, la mort. Intimité et image de dévotion à l'époque moderne », *Revue de l'histoire des religions*, Paris : PUF, Tome 217, Fascicule 3. Juillet – septembre 2000, p. 607 – 622.

CORBIN Solange, *La déposition liturgique du Christ*, Paris : Les belles Lettres, 1960, 339 p.

LEPICIER Augustin-Marie, *Mater dolorosa : Notes d'histoire, de liturgie et d'iconographie sur le culte de Notre-Dame des Douleurs*, Nivelles : Éditions Servites, 1948, 281 p.

LICCIA Jean-Christophe (dir.), *Les servites de Marie en Corse. Histoire, patrimoine, vie conventuelle*, Ajaccio : Ed. Alain Piazzola, 2000, 1156 p.

LOTTIN Alain, BÉTHOUARD Bruno, *La dévotion mariale de l'an Mil à nos jours*, Arras : Artois Presse Université, 453 p.

MÂLE Émile, *L'art religieux après le Concile de Trente : étude sur l'iconographie de la fin du XVI^e siècle, du XVII^e, du XVIII^e siècle : Italie, France, Espagne, Flandres*, Paris : Colin, 1932, 532 p.

MÂLE Émile, *L'art religieux de la fin du Moyen Âge en France*, Paris : Armand Colin, 1969, 512 p.

IOGNAT-PRAT Dominique, PALAZZO Éric, RUSSO Daniel, *Marie. Le culte de la Vierge dans la société médiévale*, Paris, Beauchesne, 1996, 617 p.

REAU Louis, *Iconographie de l'art chrétien*. Tome second, Paris : Presses universitaires de France, 1957, 765 p.

VERDON Timothy, *Maria nell'arte europea*, Milan : Mondadori Electa Spa, 2004, 234 p.

Charles Cahier et son fonds iconographique

BONNEAU Pierre, « Le P. Charles Cahier en sa collection », Bibliothèque municipale de Lyon, mai 2014.

Inha.fr, « Charles Cahier », Institut national d'histoire de l'art, [En ligne]. Disponible sur : <https://www.inha.fr/fr/ressources/publications/publications-numeriques/dictionnaire-critique-des-historiens-de-l-art/cahier-charles.html> (consulté en décembre 2017).

PREVOST Michel et ROMAN D'AMAT Jean-Charles (dir.), *Dictionnaire de biographie française*, T. VII, Paris : Librairie Letouzey et Ané, 1956, 1528 col.

TABLE DES GRAPHIQUES ET TABLEAUX

Tableau 1 – Recensement des documents iconographiques	22
Tableau 2 - Typologie des Vierges de douleur	29
Tableau 3 - Répartition chronologique et technique du corpus.....	30
Tableau 4 - Répartition chronologique du corpus	31
Tableau 5 – Répartition géographique du corpus (par ville)	32
Tableau 6 - Détail de la production parisienne	33
Tableau 7 – Format des estampes	33
Tableau 8 - Répartition iconographique d'après le format et la technique employée.....	34
Tableau 9 – La part du texte dans l'image (hors lettre).....	62
Tableau 10 – Références textuelles des estampes	63