Qu'est-ce qu'une image d'Épinal ?

Philippe Alexandre

On connaît l'expression : « C'est une image d'Épinal », utilisée pour qualifier la présentation simpliste d'une personne, d'un fait ou d'une réalité. Cette acception péjorative du terme est toutefois loin de correspondre à la nature de ce grand média des siècles passés, sur lequel on ne saurait porter un jugement général. Qu'est-ce qu'une image d'Épinal ? C'est là une question à laquelle il est difficile de répondre. L'imagerie populaire a, en effet, une longue histoire, elle a été produite et diffusée dans de nombreux pays, elle a beaucoup évolué du point de vue esthétique ; enfin, elle se caractérise par une très grande diversité.

Ce constat étant fait, quelle méthode adopter pour tenter de répondre le mieux possible à la question que nous posons ici ? Nous prendrons comme point de départ les réflexions des premiers historiens de l'imagerie populaire. Nous tenterons ensuite de comprendre pourquoi l'image fabriquée à Épinal, l'image dite d'Épinal ou « genre Épinal », est devenue un terme générique pour désigner l'ensemble de l'imagerie populaire. Avant même les années 1900, des collectionneurs et des historiens de l'art ont construit une mémoire de la tradition imagière ; une mémoire marquée par la polémique, mais féconde dans la mesure où elle nous aidera à donner la meilleure définition possible de l'image d'Épinal.

Historiens et collectionneurs : de la nature de l'imagerie populaire

C'est au cours des années 1860, au moment où l'imagerie populaire vient de connaître une révolution technique et esthétique, que se manifeste pour elle un intérêt particulier.

C'est le cas dans la presse. Citons, à titre d'exemple, une chronique parue en 1864 dans *Le Monde illustré*, et qui évoque, non sans nostalgie, les planches de soldats :

> « Qui n'a joué, dans son enfance, avec des soldats de carton ? », écrit son auteur. « Qui n'a pris plaisir à peindre, à découper et à clouer sur de petits blocs de bois ces guerriers fragiles, décimés à plaisir par les pois secs que lançait un canon à ressort ? Autrefois, la feuille était assez grossière, et les trente ou quarante soldats qui la composaient reproduisaient un seul type. Aujourd'hui, pas un ne ressemble à l'autre. On offre aux moutards archéologues des légions d'archers, de mousquetaires ou de gardes françaises, à leur choix. On fait même, pour ceux qui aiment les grands modèles, des soldats grands comme nature, ayant cinq pieds six pouces. Dans quel tiroir serrera-t-on de pareilles amusettes ? »[1]

Ces images, que les maisons Pellerin, d'Épinal, et Dembour et Gangel, de Metz, exportaient en Amérique, n'étaient pas « un simple joujou ». « Jugez, écrit le même auteur, quel effet produisent ces spécimens de notre armée sur les populations naïves des antipodes. Pour elles, nos troupiers sont toujours superbes de tenue ; nos cavaliers ne quittent point le galop, notre artillerie tonne sans cesse, les ennemis sont invariablement enfoncés sur toute la ligne, et le Petit Caporal n'est pas mort !

En vérité, nous croyons que la feuille de soldats, vendue à bas prix, collée facilement sur la première muraille venue, a rendu et rend encore plus de services à l'influence française que certains diplomates. »[2]

---

[1] Alter, « [sans titre] », *Le Monde illustré*, 18.06.1864, p. 387.
[2] *Ibidem.*

Cette chronique témoigne non pas seulement d'un état d'esprit, mais aussi de l'influence reconnue à l'image populaire, ici sous la forme d'un jeu.

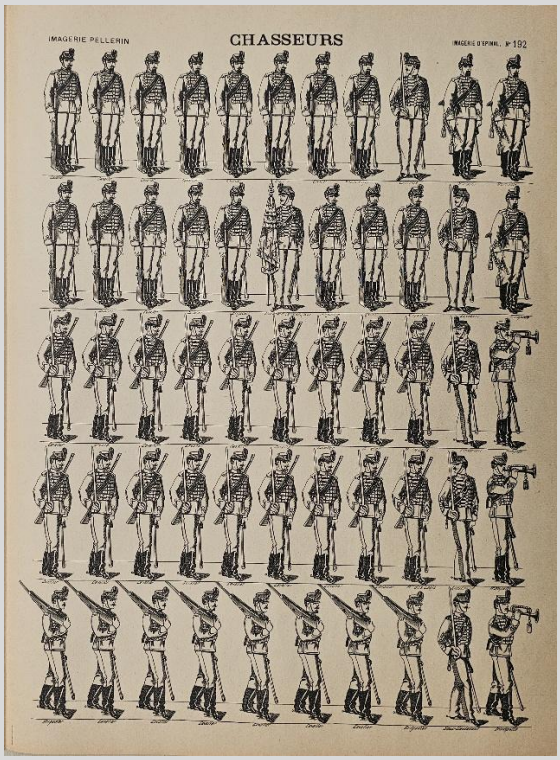
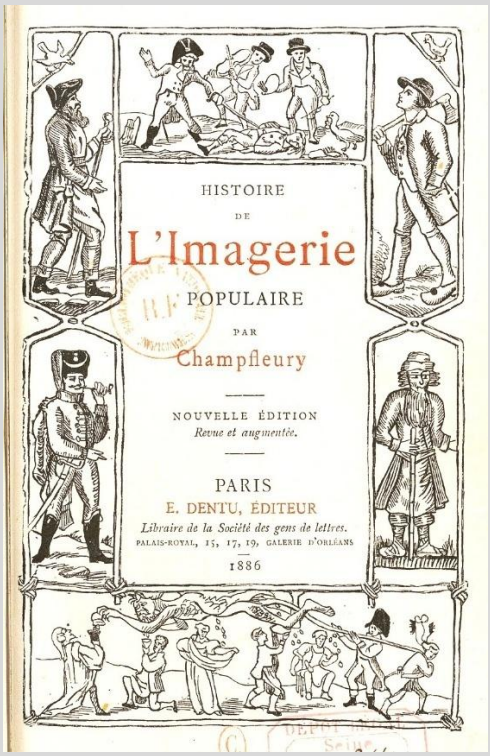


Planche de soldats. Chasseurs
Imagerie d'Épinal, N° 192 Tirage XXe siècle.
(Coll. Ph. Alexandre.)



Histoire de l'imagerie populaire, par Champfleury. Nouvelle édition revue et augmentée,
Paris, Edmond Dentu, 1886. (Bibliothèque Nationale de France. Gallica.)

Quelques années plus tard, en 1869, Champfleury, entre autres critique d'art et publiciste, publie une *Histoire de l'imagerie populaire*[3]. « Avant que l'imagerie ne disparaisse tout à fait, écrit-il, il faut l'étudier dans ses racines, dans sa floraison du passé, dans son essence et son développement. »[4] Il dit avoir passé un temps infini à rassembler la matière nécessaire à sa réflexion, et à sa démonstration. Il s'adresse, en effet, aux prétendus connaisseurs qui trouvent l'image populaire « trop humble ». Pourquoi, alors, le législateur a-t-il ordonné le dépôt légal de ces feuilles volantes ?[5] Certains les gratifient de leur « dédain vaniteux », « à cause des colorations bruyantes qui sont pourtant en harmonie parfaite avec la nature des paysans ». « Barbarie que ces colorations ! », dit-on. Champfleury rétorque : « Moins barbare que l'art médiocre de nos expositions, où une habileté de main universelle fait que deux mille tableaux

[3] Champfleury [Jean-François-Félix Husson], *Histoire de l'imagerie populaire*, Paris, Ed. Dentu, 1869, 312 p. Voir aussi de Champfleury, *Histoire de l'imagerie populaire.* Nouvelle édition revue et augmentée, Paris, Ed. Dentu, 1886, XLVIII-286 p. Nos citations sont empruntées à l'édition de 1869.
[4] « Préface », *Ibidem*, p. IX.
[5] Allusion au décret du 5 février 1810 organisant le dépôt légal et la censure préalable.

semblent sortis d'un même moule ».[6] Selon lui, la « maladresse » artistique de l'imagier relève du génie, plus que « les produits des écoles et des fausses traditions »[7].

L'étude de l'imagerie populaire présente en outre, un réel intérêt, dit Champfleury : elle a longtemps plu au peuple, elle dévoile sa nature, révèle « ses croyances religieuses et politiques, son esprit gaulois, son sentiment amoureux ». Elle est riche en « enseignements historiques » ; « elle tiendra sa place au premier [rang] dans l'histoire des mœurs ».[8]

Après ce plaidoyer liminaire, Champfleury propose une esquisse de l'histoire de l'imagerie populaire. Il rappelle que les premiers ateliers ont été ouverts à Troyes, Chartres et Orléans. Paris n'est venu que plus tard ; la gravure parisienne a beaucoup traité les événements du jour, les affaires politiques. Le Mans, Caen, Beauvais, Cambrai, Lille ont fondé à leur tour des ateliers. Plus tard, les Lorrains et les Alsaciens (Épinal, Nancy, Metz, Montbéliard, Wissembourg) se sont, eux aussi, consacrés à cette production.

Champfleury fait remarquer qu'écrire une histoire de l'imagerie populaire ancienne s'avère être bien difficile sans le secours de collectionneurs, auxquels il rend hommage. L'un d'eux a entrepris de « reconstituer le passé de l'imagerie dans le pays chartrain »[9] ; il s'est toutefois heurté à une grande difficulté : la rareté des bois et des images témoins de cette tradition, à la fois fragiles et sans intérêt pour des collectionneurs du fait de leur « grossièreté »[10]. Un autre a publié des bois provenant du Mans[11] ; entre autres *Le général Bonaparte proclamant la liberté*, *L'Ascension du globe aérostatique en 1783…* Mais ce recueil, d'un faible tirage (50 exemplaires), n'est pas diffusé dans le commerce.

Ce que, pour sa part, Champfleury cherche à retrouver dans l'image populaire, c'est l'esprit du peuple. « L'image populaire gravée pour le peuple parlait au peuple, dit-il. Le châtiment du crime, le souvenir des traits héroïques y étaient retracés en colorations voyantes. Cet enseignement était clair, visible, rapide. La bonne humeur recouvrait la leçon de morale. Il serait à souhaiter que le peuple ne regardât jamais de plus mauvais tableaux. »[12]

Il inclut dans sa réflexion les années 1800 à 1830, époque pas si lointaine, et pourtant « déjà si éloignée […] par la transformation des mœurs et des choses que nous avons aimées »[13], écrit-il. En sociologue, il s'interroge sur les causes de « l'altération de la naïveté » de l'imagerie populaire. *Naïveté* signifie chez lui spontanéité. Cette spontanéité a été altérée par le fait que l'homme *moderne* ne voit plus rien qu'à travers « les lunettes de l'antiquité, du moyen âge, de la Renaissance, du dix-huitième siècle »[14]. La naïveté ne s'append pas : « elle vient du cœur, non du cerveau » ; elle est la seule à permettre de créer une œuvre « originale »[15].

Champfleury se félicitait, en 1869, de pouvoir constater que peu à peu se formait un public qui s'intéressait aux estampes anciennes[16]. Dans les années 1900, elles avaient gagné à leur cause un bon nombre d'amateurs éclairés. L'un deux, le docteur René Hélot, de Rouen, fait

---

[6] Champfleury, *Op. cit.*, p. XI.
[7] *Ibid*., p. XII.
[8] *Ibid*., p. XIII.
[9] J[acques]-M[artin] Garnier, *Histoire de l'imagerie populaire et des cartes à jouer à Chartres. Suivie de recherches sur le colportage des complaintes, canards et chansons des rues*, Chartres, Impr. Garnier, 1869, VIII-450 p. Ici, p. I.
[10] *Ibid*., p. II.
[11] Alfred de Liesville, *Recueil de bois ayant trait à l'imagerie populaire, aux cartes, aux papiers, etc*., Caen, Le Blanc-Hardel, 1967, 9 p. et planches.
[12] *Ibid*., p. XXII.
[13] *Ibid*., p. XXXIX.
[14] *Ibid*., p XLVIII.
[15] *Ibid*., p. L.
[16] Champfleury, *Op. cit*., p. XIX.

cette observation : « Il y a plus de trente-cinq ans, Champfleury écrivait que l'imagerie populaire était trop humble pour intéresser les connaisseurs. Il n'en est plus de même aujourd'hui et la passion des vieilles images que se disputent actuellement les collectionneurs et les bibliothèques publiques est peut-être due à l'auteur de l'*Histoire de l'imagerie populaire*. »[17]

René Hélot, publiant un recueil consacré à la production imagière de Normandie, en montre la diversité et l'importance. – Les centres de fabrication (Rouen, Caen, Falaize…) y ont en effet été nombreux. – Il met en honneur les images de piété qui ont été, pendant longtemps, « les seuls ornements des murs à l'intérieur des chaumières », et qui ont eu une grande influence à une époque où les convictions religieuses étaient plus vives parmi le peuple. L'ouvrier voulait avoir chez lui une représentation du saint dont il portait le nom, du saint-patron de sa corporation, d'un saint guérisseur, des images de pèlerinage ou de confrérie. Parfois, il achetait au colporteur une image à caractère politique ou historique, un portrait, voire une « joyeuseté »[18].

Le recueil de René Hélot accompagnait une exposition d'imagerie populaire organisée à Rouen au profit du rachat de la maison natale de Pierre Corneille. Cette exposition était notamment due à une initiative du collectionneur rouennais Édouard Pelay, qui avait en outre offert des tirages effectués sur des bois anciens faisant partie de sa collection. Des membres de la Société « Le Vieux Papier » (créée en 1900) avaient également leur concours.

La même année, en 1908, l'avocat Maurice Percheval, membre de l'Académie d'Amiens, fait sur l'ancienne production imagière de cette ville une conférence dans laquelle il souligne aussi « l'intérêt documentaire » de l'imagerie, « qui n'a pas encore de passé »[19]. Il range dans cette catégorie le supplément illustré du petit journal à grand tirage, héritier du *canard*. « Nous manquons de recul pour juger », conclut-il. L'exemple qu'il prend pour appuyer son propos est celui de la Maison Pellerin à Épinal, dont la participation a été remarquée à l'Exposition de Paris en 1900[20].

« L'épinal » ou les images d'Épinal : pourquoi sont-elles devenues un terme générique ?

Le résultat des recherches faites par tous ces précurseurs montre l'ancienneté des premiers centres imagiers et la diversité de la production imagière jusqu'au XXe siècle. Ce constat étant fait, une question s'impose à nous : comment expliquer le fait que l'image fabriquée à Épinal, l'image d'Épinal *stricto sensu*, soit peu à peu devenue un terme générique désignant l'imagerie populaire en général ?

Maurice Percheval note à ce propos : « Tandis que d'anciennes imageries comme Orléans et Chartres terminaient leur carrière, Épinal commençait la sienne, prise bientôt d'un tel accès de vitalité que le nom de la ville est devenu caractéristique du genre et qu'on ne dit plus image populaire, mais image d'Épinal. »[21] Pour compléter cette explication, nous ajouterons : la Maison Pellerin s'est singularisée par sa longévité, sa faculté d'adaptation, la diversification

---

[17] René Hélot, *Notes sur l'imagerie populaire de Normandie*, Lille, Impr. Lefebvre-Ducrocq, 1908, 79 p. Ici, p.6.
[18] *Ibid*., p. 5.
[19] Maurice Percheval, « La tradition gothique dans l'imagerie populaire. Les images éditées à Amiens », Conférence faite à la séance du 24 avril 1908, *Conférences des Rosati Picards. Tradition – Art – Littérature* (Amiens), 1908, p. 3-35. Ici, p. 26.
[20] *Ibid*.
[21] *Ibid*., p. 27. En 1937, Georges Sadoul parlait de l'imagerie « communément dénommée *image d'Épinal* ». Voir George Sadoul, « Trésors de notre culture. L'image, art populaire. L'imagerie française, ses origines et son évolution », *L'Humanité*, 08.01.1938, p. 8.

remarquable de son catalogue, ses stratégies commerciales et l'habile utilisation de la renommée qu'elle avait acquise.

L'histoire de l'Imagerie d'Épinal, c'est peut-être d'abord celle d'une « unité dynastique » (Percheval). Le fondateur, Jean-Charles Pellerin, crée son entreprise à la fin du XVIIIe siècle[22], dans une ville où s'impriment déjà, depuis longtemps, des estampes à caractère populaire[23]. Il connaît bien des difficultés, à l'époque de la Restauration, lorsqu'il souhaite transmettre la direction de l'établissement à son fils Nicolas et à son gendre Pierre-Germain Vadet[24]. Il est franc-maçon, et on lui reproche la conduite qui a été la sienne durant la Révolution ; lui et sa famille sont fidèles au culte de Napoléon. Dans les années 1830, ces notables ont déjà donné un beau développement à leur entreprise qui a pour raison sociale : *Fabrique de Pellerin*. Ils diversifient et perfectionnent leur production, vendent à bas prix et ont le souci de se conformer aux attentes de leur clientèle[25].

En 1848, ils doivent faire face à une crise économique qui est, à la fois, la cause et la conséquence de la Révolution. Puis, vers 1850, ils prennent la décision de passer à la lithographie. C'est là une nécessité : le goût du public évolue rapidement, et les imagiers qui ne s'adaptent pas se condamnent à la faillite.

En 1857, un homme de lettres d'origine alsacienne, Sabourin de Nanton[26], écrivait, à propos de la prospérité de la Maison Pellerin : « Les collections se sont épurées et enrichies, la valeur s'en est sensiblement accrue, le nombre des jeunes amateurs éclairés gagne de jour en jour, le goût est devenu plus vif et plus général. […] M. Pinot a rajeuni dans ces productions la vieille imagerie, il a intéressé les plus indifférents, il nous a initiés aux manifestations de l'art, il a ouvert ainsi un champ plus large aux idées, donné une consécration nouvelle à l'imagerie. »[27] Le dessinateur Charles Pinot, élève de Delaroche, était revenu dans ses Vosges natales. Il fut un collaborateur de Charles Pellerin jusqu'au moment où, en 1860, à la suite de bisbilles, il fonda à Épinal sa propre entreprise qu'il sut faire prospérer[28]

Sabourin de Nanton fut témoin de la fin du « goût gothique », dont il se félicitait. Il n'était pas un admirateur de la « vieille imagerie », dont il disait : « Les formes étaient carrées, le dessin incorrect et les proportions mal gardées. J'ai cherché vainement à me procurer ces dessins primitifs, mais ils sont rares, car les planches usées ont toutes été remplacées par des dessins corrigés. »[29] La lithographie permettait, selon lui, de « satisfaire l'exigence croissante des goûts du public, de donner plus de soin au tirage des dessins »[30]. Les « artistes » employés par Monsieur Pellerin, faisant « preuve de goût et d'habileté », s'appliquent « à créer sans cesse de nouveaux sujets, à mieux traiter les anciens, à rendre les gravures plus correctes, à mieux

---

[22] Voir Jean-Marie Dumont, *Vie et œuvre de Jean-Charles Pellerin (1756-1836)*, Épinal, Pellerin, 1956, 92 p. ; du même, *Les maîtres-graveurs populaires*, Épinal, Pellerin, 1965, 88 p.

[23] La date de la fondation qui a longtemps figuré sur les en-têtes de la Maison est 1796.

[24] Voir « Nouvelles du département », *Le Courrier des Vosges*, 05/07.07.1870, p. 2 ; Léon Vinzac, « M. Pierre-Germain Vadet, *Ibid*., 07.07.1870, p. 3.

[25] Charles Charton, « Imprimerie, librairie, publications, presse périodique », *Annuaire des Vosges* pour 1835, p. 100- 106, ici p. 105-106. Charton était chef du premier bureau de la préfecture des Vosges et, en tant que tel, en charge des questions relatives à l'imprimerie dans le département.

[26] Il est, à cette époque, directeur comptable puis directeur des postes du département des Vosges.

[27] Sabourin de Nanton, *Notice sur l'imagerie d'Épinal*, Épinal, impr. d'A. Cabasse, 1857, p. 3.

[28] La Nouvelle Imagerie d'Épinal, Pinot et Sagaire, puis Olivier-Pinot, devait être mise en vente en 1888. Elle fut rachetée par Pellerin et Cie. Cette opportunité se présenta après un incendie qui avait fait disparaître une grande partie de leur collection de bois gravés. Elle leur permit en outre d'enrichir leur catalogue.

[29] *Ibid.*, p. 10.

[30] Sabourin de Nanton, « Notice sur l'imagerie d'Epinal », *Annuaire des Vosges*, 1859, p. 223-234 ; ici, p. 233.

distribuer les couleurs ». Aussi ces images étaient-elles « recherchées par les populations » ; elles se répandaient dans les villes et les campagnes, elles franchissaient les mers[31].

L'imagerie remplissait en outre, selon le même auteur, une fonction sociale. Il notait en effet : « Populariser tous les faits marquants de notre époque, permettre au public le moins favorisé de jouir de ce qui ne semble destiné qu'aux privilégiés, étendre dans toute la France, et même dans toutes les parties du monde, les collections les plus variées, initier à tous les épisodes les plus remarquables de notre histoire militaire, devenir l'amusement le plus agréable du peuple et de l'enfance : telle est la mission de la maison Pellerin. »[32]

La « vieille imagerie ».
Sainte Anne. Image de Jean-Charles Didier, Épinal. XVIIIe siècle.
Dans René Perrout, *Les Images d'Épinal*, Paris, Ollendorff, 1913, p. 15. (Coll. Ph. Alexandre.)

Dans les décennies suivantes, l'Imagerie d'Épinal continue de diversifier sa production, s'adaptant à l'évolution du goût, de la mode et de la mentalité ; mais elle s'efforce aussi de se créer des opportunités.

Les progrès de la science et de l'enseignement, sous Victor Duruy[33] puis sous Jules Ferry, ont fait naître une imagerie didactique et encyclopédique. Au début des années 1880, Jules Ferry souhaite développer ce qu'il appelle l'« imagerie scolaire »[34].

À Épinal sont imprimées des *Leçons de choses illustrées*[35] et une *Série industrielle*. Elles restent dans l'esprit des images classiques, elles sont bon marché et attrayantes ; mais les sujets répondent à des soucis pédagogiques nouveaux.

Sous la Troisième République, les partis politiques ont recours à l'image d'Épinal comme moyen de propagande. La famille Pellerin a ses propres convictions, celles de républicains conservateurs et nationalistes, mais elle met ses presses au service de toutes les tendances[36].

L'image d'Épinal est également utilisée à des fins de publicité commerciale. À la fin du XIXe siècle, la petite annonce, paraissant dans les journaux, la réclame comme publicité rédactionnelle, les catalogues des grands magasins, les affiches, sont déjà très répandus. À cette

---

[31] *Ibid*.
[32] *Ibid*., p. 234.
[33] Sous le Second Empire déjà, des planches d'histoire naturelle ont été réalisées à Épinal
[34] Voir « Rapport présenté à M. le ministre de l'instruction publique et des beaux-arts, au nom de la commission de la décoration des écoles et de l'imagerie scolaire », *Journal officiel de la République Française. Lois et décrets*, 13e année, n° 184, 07.07.1881, p. 3732-3737 ; Henri Havard, « Rapport présenté à M. le ministre de l'instruction publique et des beaux-arts, au nom de la commission de l'Imagerie scolaire », *Ibid*., 15e année, n° 161, 14.06.1883, p. 2954-2957.
[35] Michel Roussel, « Introduction », *Série encyclopédique Glucq des Leçons de choses illustrées*, Épinal, Imagerie d'Épinal, 1985, vol. 1, [non paginé].
[36] Philippe Alexandre, « Les 'imprimeurs politiques', acteurs de l'espace public de leur cité : l'exemple d'Épinal (1848-1939), *Annales de la Société d'émulation du département des Vosges*, n° 28, 2018, p. 5-50.

liste, Pellerin et Cie viennent ajouter l'imagerie publicitaire : des historiettes au ton humoristique, des images dont le verso est utilisé pour les produits d'une marque[37].

Élections législatives de 1902. Éditée par Glucq, Paris, 75 av. de la Grande Armée. Propagande politique et industrielle par l'Image populaire. Imprimée chez Pellerin et Cie, Épinal.

Pour réussir dans ces diverses entreprises, l'Imagerie d'Épinal s'était assuré un partenariat : celui de Gustave Lucq, dit Glucq, éditeur parisien spécialisé dans la propagande au sens large. Le résultat de ces tentatives de diversification s'avéra finalement peu satisfaisant. Le temps avait rendu obsolètes les planches didactiques. Quant aux images publicitaires, quelle pouvait être leur efficacité en comparaison des grands illustrateurs de l'époque, comme Jules Chéret, Toulouse-Lautrec, Bonnard… ? Aussi, furent-elles bientôt considérées comme un support au graphisme vieillot, à la « couleur sans émotion »[38]. Pourtant, l'« imagerie-réclame » continua d'être utilisée. Au début du XXe siècle, elle représentait un tiers de la production de Louis Vagné à Pont-à-Mousson[39].

L'image enfantine prit, avant 1914, une importance toute particulière et durable. Ce qui contribue sans doute à fausser la perception qu'un public non initié peut avoir aujourd'hui de l'imagerie d'Épinal.

La longévité de l'Imagerie d'Épinal est également due au dynamisme commercial de ses propriétaires, et pas seulement à leur souci constant de s'adapter et de se diversifier. À l'époque du Premier Empire déjà, Jean-Charles Pellerin s'appuyait sur un réseau de dépositaires, comme en témoignent un Catalogue daté de 1814, dans lequel sont indiqués des prix à la rame (500 exemplaires), et l'abondante documentation réunie sur les colporteurs qui ont longtemps assuré, en partie, la diffusion des images populaires[40]. L'aménagement des chemins de fer dans les Vosges à partir du Second Empire, donc l'établissement d'une liaison avec la capitale, a

---

[37] Quelques images publicitaires ont été imprimées chez Pellerin et Cie avant 1880. Voir *L'Imagerie publicitaire. De la propagande religieuse à l'imagerie publicitaire.* [Catalogue d'Exposition.] Fondation de l'Imagerie, Épinal-France, Épinal, Imagerie d'Épinal, 1987, 10 p. Voir aussi « La publicité par l'image d'Épinal », Fondation de l'Imagerie d'Épinal (1.12.1986), *Voyez ici les belles réclames de l'Imagerie d'Épinal.* Recueil n° 1., Épinal, Imagerie d'Épinal, 1987, 20 p.

[38] Anne Marle, « Glucq et l'imagerie Pellerin d'Épinal. De l'image comme outil pédagogique à l'image publicitaire. Histoire d'un échec », *Le pouvoir de l'image*. Actes du 132e Congrès national des sociétés historiques et scientifiques, « Images et imagerie », Arles, 2007, p. 123-138.

[39] Éd[ouard] Thiolère, « Monographie de l'Imagerie de Pont-à-Mousson. M. Louis Vagné », *Bulletin de la Société industrielle de l'Est*, 31e année, n° 42, 1904, p. 47-52. Ici p. 52.

[40] Philippe Picoche, *Au XIXe siècle dans les Vosges. Le monde des chamagnons et des colporteurs*, Raon-l'Étape, Kruch éditeur, 1992, 192 p.

grandement facilité la diffusion de leurs articles, en France et à l'étranger. Un grand nombre d'images produites chez Pellerin, traduites dans différentes langues, étaient diffusées dans le monde entier, grâce aux messageries internationales et à un réseau de représentants à l'étranger[41].

Album de coloriage. Peintre 1re série. *Les Jardins de Paris*.
Imagerie d'Épinal. Pellerin et Cie. Années 1900.
(Coll. Ph. Alexandre.)

Enfin, ses directeurs ont su exploiter la notoriété que l'Imagerie d'Épinal avait peu à peu acquise au cours du XIXe siècle. En 1894, Georges Pellerin et son gendre Pol Payonne réservent un accueil cordial à Gustave Fraipont, professeur de dessin à la Légion d'honneur, qui prépare à cette époque son ouvrage *Les Vosges*. Celui-ci fait l'éloge de la diversité de leur production, qui, « malgré l'atteinte que lui ont portée les journaux »[42], n'a pas cessé de prospérer.

En 1914, Ardouin-Dumazet consacre un chapitre à l'Imagerie spinalienne dans son *Voyage en France*. Il énumère les divers genres d'images imprimés à Épinal, faisant toutefois observer : « Seule l'image enfantine a gardé sa popularité, malgré la concurrence des albums illustrés. »[43] Comme Fraipont, il note que Pellerin et Cie font appel aux artistes parisiens. Depuis qu'ils ont adopté la lithographie, presque tous les maîtres du crayon et de la caricature : Benjamin Rabier,

[41] Voir entre autres *D'Épinal au-delà des mers. Le rayonnement international de l'Imagerie Pellerin (1860-1960).* Catalogue de l'Exposition tenue du 9 juillet au 20 septembre 2009, [à Épinal], 2009, 140 p. Ici p. 31 sqq.
[42] G[ustave] Fraipont, *Les Vosges* (Les Montagnes de France), Paris, Henri Laurens, [1894], p. 103-124 : X. Épinal. Ici, p. 110.
[43] [Victor-Eugène] Ardouin-Dumazet, *Voyage en France. 59e série. Les Vosges*, Paris, Berger-Levrault, 1914-1917, p. 32-50 : III. Les images d'Épinal. Ici, p. 42.

Moloch, Phosty, de Sta, Job… ont travaillé poureux[44].La modernisation de l'outillage a eu des conséquences : au tournant du XXe siècle, les enlumineurs ne sont plus guère qu'une vingtaine, on ne fait plus d'apprentis, on n'embauche plus car le travail traditionnel est désormais exécuté par des machines à colorier[45]. L'*enluminure* n'en reste pas moins une spécificité de Pellerin et Cie. Ardouin-Dumazet écrit : « L'*épinal* se devine au premier coup d'œil par l'art parfait de la disposition et la juxtaposition des couleurs. Ce n'est point de l'impression, comme on pourrait le croire, mais l'enluminure des couleurs disposées à la brosse au moyen de cartons découpés, de patrons, dont les vides se superposent sur les endroits à recouvrir… »[46]

L'Imagerie Pellerin & Cie dans les années 1900. L'atelier était devenu une usine.
Phot Nancy A.B. & Cie (photographe, éditeur). Galeries Réunies de l'Est, Épinal.
(Coll. Ph. Alexandre

C'est peut-être l'avocat et écrivain spinalien René Perrout qui, avant 1914, a le plus contribué à accroître la notoriété de l'imagerie spinalienne. Son ouvrage *Les Images d'Épinal*, préfacé par Maurice Barrès et très commenté dans la grande presse parisienne, a fait prendre conscience à un large public de l'importance de l'image populaire dans l'histoire sociale et culturelle du XIXe siècle[47].

---

[44] Philippe Alexandre, *Lettres de François Mathias, Chef des travaux typographiques à l'Imagerie d'Épinal, à René Perrout. 15 avril 1904-14 octobre 1913*. Collection de la Famille Perrout, Épinal, le 9 mars 1923, 26 p. Ici, Lettre du 13 avril 1911.
[45] *Ibid*., Lettre du 23 septembre 1911.
[46] Ardouin-Dumazet, *Op. cit*., p. 43.
[47] René Perrout, *Les Images d'Epinal*. Préface de Maurice Barrès, Nancy : Edition de la Revue lorraine illustrée. Imprimerie Berger-Levrault, 1912, 180 p. *Cf.* aussi du même auteur, *Les images d'Epinal*, Paris : Paul Ollendorff, [s. d.], 162 p.

La réalisation de ce projet éditorial doit beaucoup à Charles Sadoul, entre autres directeur de la *Revue lorraine illustrée.* De 1910 à 1912, il a publié dans cette revue, sous forme de livraisons, le futur volume édité, par la suite, chez Paul Ollendorff[48]. Les nombreuses illustrations ont été fournies par des collectionneurs : Charles Sadoul lui-même ; Bernard Puton, qui a découvert les premiers spécimens de l'imagerie spinalienne ; le colonel Brécourt, spécialiste de l'image militaire. Georges Pellerin, Pol Payonne et Hubert Gourier, les propriétaires de Pellerin et Cie, ont ouvert leurs archives et mobilisé leur personnel qui a, parfois à grand-peine, effectué des tirages à partir de bois gravés anciens. François Mathias, chef des travaux typographiques de l'Imagerie d'Épinal, a, quant à lui, apporté tout son savoir sur l'histoire de l'entreprise et les techniques utilisées par elle au cours du XIXe siècle[49].

L'ouvrage *Les Images d'Épinal* a le mérite de rappeler que des images de piété ont été imprimées à Épinal aux XVIIe et XVIIIe siècles. Il rassemble, pour la première fois, les éléments qui permettent d'écrire une histoire de l'imagerie à Épinal. En sociologue, René Perrout montre ce qu'a été l'estampe populaire avant 1914 : un média qui, loin de se caractériser par la *naïveté*, a été un puissant moyen de propagande, qu'il s'agisse des images de piété, des planches de soldats, des scènes de batailles, des portraits, des images dites d'actualité…

Pourtant, l'histoire de l'Imagerie est devenue une légende, dont l'un des personnages principaux est le graveur autodidacte François Georgin (1801-1863), héros du récit romancé de Lucien Descaves : *L'Imagier d'Épinal* (1918)[50]. Descaves, nous dit le publiciste lorrain Émile Badel, avait pour but de glorifier l'auteur des bois gravés qui constituent « l'apothéose de l'Image d'Épinal »[51].Des auteurs spinaliens ont, à partir de l'ouvrage de René Perrout, construit une légende populaire locale. C'est ainsi qu'en 1937 Épinal fêtait un « tricentenaire » de ses images, qui mettait surtout en lumière l'imagerie enfantine et laissait dans l'ombre les dures et complexes réalités auxquelles renvoyaient certains genres d'images[52].

L'imagerie comme « art populaire » : une discussion

Ces données historiques et sociologiques nous permettent de mieux apprécier les thèses des uns et des autres dans le débat sur la nature de l'image d'Épinal comme « art populaire »[53].

Cet art, a-t-on dit, se caractériserait par sa *naïveté*, sa *spontanéité*. Or, qu'a fait un François Georgin quand il a gravé ses Batailles napoléoniennes ? Il s'est beaucoup inspiré de modèles, de gravures sur cuivre qui étaient elles-mêmes des adaptations d'œuvres de peintres officiels ou d'autres artistes, créées à partir d'aquarelles topographiques ou d'esquisses faites durant les campagnes du Premier Empire[54]. On peut distinguer plusieurs cas.

---

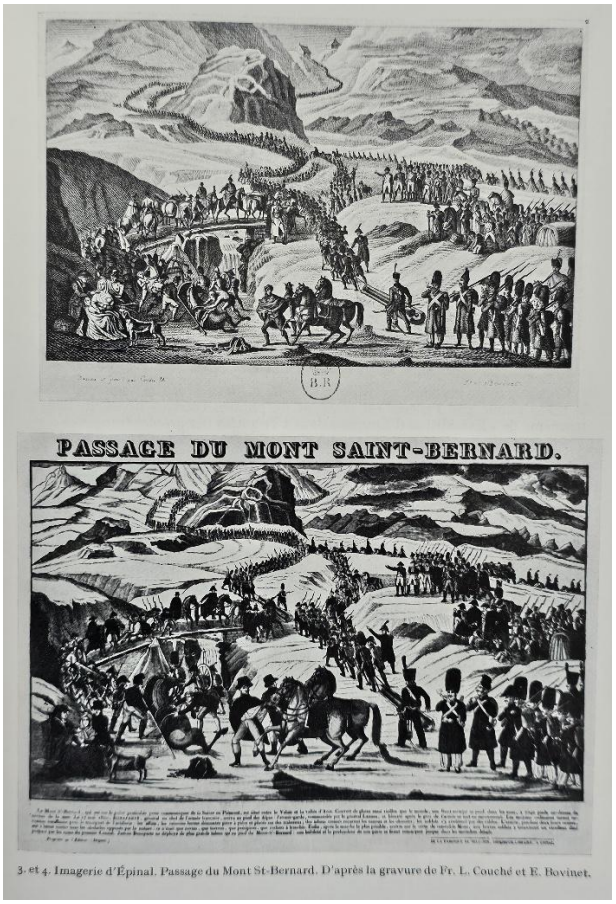
[48] Philippe Alexandre, « René Perrout (1868-1920), Charles Sadoul et le *Pays Lorrain*. À l'occasion du centenaire de la mort de l'écrivain spinalien », *Le Pays Lorrain*, 117e année, vol. 101, juin 2020, p. 145-156.
[49] René Perrout, *Les Images d'Épinal*, p. V-VI.
[50] Lucien Descaves, *L'Imagier d'Épinal*, Paris, Paul Ollendorff, 1918, 301 p. (publié comme feuilleton dans le quotidien *Le Télégramme des Vosges* en 1924) ; réédité sous le titre : *L'humble Georgin, imagier d'Épinal*, Paris, Firmin-Didot et Cie, 1932, 197 p.
[51] Émile Badel, « L'Imagier d'Épinal », *Le Télégramme des Vosges*, 31.12.1919, p. 2.
[52] Voir *Le Télégramme des Vosges* et *L'Express de l'Est* durant les mois de juillet et août de 1937 ; entre autres Henry Husson, « Le Tricentenaire des Images d'Épinal », *L'Éclair de l'Est*, 06.08.1937, p. 3.
[53] Pierre-Louis Duchartre et René Saulnier, *L'Imagerie populaire. Les images de toutes les provinces françaises du XVe siècle au Second Empire…*, Paris, Librairie de France, 1925, 450 p. ; ici, p. 9-18.
[54] Édith Mauriange, « Sources d'inspiration de François Georgin pour quelques estampes de l'Épopée napoléonienne. Août 1968 », *Art populaire de la France de l'Est*, 1968, p. 367-383. É. Mauriange a été, de 1968 à 1987, conservatrice en chef du Musée national des arts et traditions populaires.

Dans le premier, François Georgin a modifié le modèle en adoptant certains principes. Citons le *Passage du Pont de Lodi* (10 mai 1796). Le graveur spinalien s'est inspiré d'une eau-forte de Duplessis-Bertaux, réalisée d'après un dessin de Charles Vernet. Il a simplifié le paysage dans lequel se déroulent les combats ; en revanche, il a mis en évidence, placé au premier plan des héros dont l'action est glorifiée pour être rendue inoubliable.

Dans le *Passage du Grand Saint-Bernard* par les troupes françaises, la transposition reste plus proche du modèle, une œuvre de Charles Thévenin, connu comme peintre de scènes héroïques. La toile originale a déjà été modifiée par le graveur Jean Duplessis-Bertaux. Georgin a peu modifié les proportions dans les éléments du paysage ; les différences sont ailleurs. Dans le modèle, on voit, au milieu de la scène, des chevaux tirer des troncs d'arbres ; chez Georgin, ce sont des soldats qui, à grand-peine, hissent de lourds canons vers les sommets. L'intention est sans doute, ici, de bien faire sentir les efforts qu'a nécessités cette opération militaire.

Dans les *Adieux de Fontainebleau* (20 avril 1814), où Napoléon prend congé de sa Grande Armée sur la place du château, la scène gravée par Georgin est encore plus identique au modèle.

Parfois, Georgin a pris des libertés ; comme, par exemple, dans la *Bataille des Pyramides*. En haut, à droite de la scène, apparaît un village lorrain où le clocher de l'église est surmonté d'un croissant de lune. Ne sommes-nous pas, il est vrai, dans l'Orient musulman ! Naïveté, ou clin d'œil traduisant le mal du pays qui pouvait gagner les soldats éloignés de leur petite patrie ?



Le Passage du Mont Saint-Bernard.
Comparaison : Gravure de François-Louis Couché et d'Edme Bovinet – Gravure de François Georgin. Édith Mauriange, « Sources d'inspiration de Georgin pour quelques estampes d l'Épopée napoléonienne, *Art populaire de la France de l'Est*, 1968, p. 373.

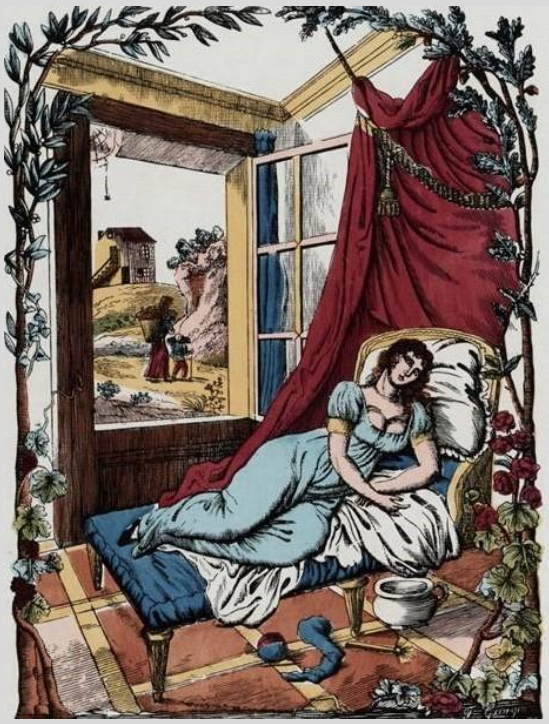
Dans d'autres registres, Georgin n'a fait que reproduire des modèles, plus ou moins servilement. Pour sa *Sainte-Fainéante*, il a à peine modifié une taille douce coloriée vendue chez Jean, rue Saint-Jean de Beauvais, à Paris, au début du XIXe siècle[55].

Quant à l'imagerie religieuse, elle constitue un grand fonds commun de représentations hérité de temps plus anciens et survivant encore dans la première moitié du XIXe siècle. Citons ici, comme exemple, la *Frise des Douze Apôtres*, que l'on rencontre aussi sur des édifices

[55] « Bonne Sainte Fainéante, Protectrice des paresseuses ». Voir *Imagerie Parisienne XVIe-XIXe siècle*. Catalogue de l'exposition organisée à la Bibliothèque historique de la Ville de Paris… Octobre-décembre 1977, Paris, 1977, N° 66.

religieux ; entre autres, au-dessus du porche de l'église de Vaudémont. On en connaît une de la famille Didier, d'Épinal, datant du XVIIIe siècle. L'imagerie Pellerin a produit sa propre version au XIXe siècle.

Bonne Ste Fainéante Protectrice des Paresseuses,
Chez Jean, [Paris], rue St Jean de Beauvais N° 10. Début du XIXe siècle. Taille douce coloriée.



La Paresseuse de François Georgin, imprimée chez Pellerin, années 1830.
(*Revue lorraine illustrée*, 1910, p. 97.)

Ces observations étant faites, une question doit être posée : qu'en est-il de la *spontanéité* de l'artiste populaire ? Et un constat s'impose : les graveurs populaires, spinaliens ou autres, ont acquis au XIXe siècle une habileté telle que leurs productions n'ont plus rien à voir avec celles de l'imagerie dite *gothique*. La gravure sur bois si parfaite des années 1840 marque comme une transition annonçant l'imagerie industrielle, à laquelle des historiens de l'imagerie ancienne ont dénié et dénient encore le caractère d'un art populaire.

C'est là le deuxième point de notre discussion. Sabourin de Nanton disait, à la fin des années 1850, qu'un public de plus en plus nombreux appréciait les perfectionnements apportés chez Pellerin à la nouvelle imagerie. Si celle-ci plaisait au grand public, pourquoi lui refuser le qualificatif de *populaire* ? Le goût avait évolué.

En dépit de ces considérations, les admirateurs de l'ancienne imagerie n'ont cessé de décrier l'imagerie industrielle. En 1908, Maurice Percheval regrettait que l'adoption de la lithographie dans l'imagerie ait mis fin à la « tradition gothique », en d'autres termes provoqué le « déclin » de cette activité entrée dans l'ère industrielle. « Partout, écrivait-il, le machinisme triomphait, substituant à la forme individuelle du travail ménager la main-d'œuvre collective dans l'usine ; partout le patronat enrôlait des masses ouvrières pour la conquête industrielle. L'imagerie n'échappa point à cette révolution et la mise au rebut des vieilles presses à bras pour des presses rotatives, bientôt mues à la vapeur, en changea le destin. Alors disparut le vieil artisan, le

dominotier… »[56] En faisant appel à de véritables artistes, on était tombé dans « l'imitation gauche et puérile des anciens types ». « Nous aurons », concluait Percheval, « une imagerie populaire sans naïveté »[57].

Celui-ci n'était toutefois pas un nostalgique borné. Il ajoutait en effet : « Il ne faudrait pas croire que pareillement dépossédée, l'image ait perdu tout droit au classement parmi les choses de la tradition. Certaines estampes toutes modernes de Pellerin sur la *Mort de Crédit* en sont un exemple probant. » Mais celles-ci n'avaient d'intérêt, selon lui, que par celles qui les précédaient, et dont elles étaient le complément. « Toute tradition, pour être complète et se différencier d'une archéologie fermée, a besoin du premier plan de l'actualité. »[58]

À Épinal, où la maison Pellerin et Cie avait prospéré en développant l'imagerie industrielle qui contribuait au renom de la ville, certains ne cachaient pas leur préférence pour la « tradition gothique » En 1889, Henry Husson, secrétaire de la Chambre de commerce d'Épinal, membre de la Société d'émulation des Vosges, écrivait à ce sujet : « La lithographie a été un progrès au point du métier ; mais au point de l'art, c'est une véritable déchéance. Il suffit de comparer maintenant encore les deux produits pour s'en rendre compte. »[59] Dans sa *Notice sur l'Imagerie d'Épinal* (1904), François Mathias partageait ce sentiment, mais il s'exprimait avec plus de nuance[60], comme René Perrout. « Les images actuelles n'ont plus la rudesse de leurs aînées, écrivait ce dernier. Tracées par des dessinateurs estimés, exactement reproduites par des graveurs experts, imprimées avec soin sur un papier de choix, enluminées de fraîches et délicates couleurs, elles sont habiles. Comme il est convenu de dire, elles sont artistiques. Je le reconnais et j'en loue les ingénieux propriétaires de l'Imagerie. Mais, je m'en accuse, je garde une douce amitié, une secrète préférence aux vieilles images. Ah ! Ces bonnes vieilles images ! Combien je les trouve charmantes dans leur naïveté gauche ! »[61]

En 1925, Pierre-Louis Duchartre et René Saulnier, publiaient leur *Imagerie populaire*. Ce panorama de l'imagerie française était précédé d'un chapitre ayant pour titre : *Art populaire*[62] et exposant des considérations théoriques qui peuvent être condensées dans les quelques thèses suivantes. Ce couple de termes *art populaire* semble, selon eux, relever de l'« oxymore », car : « Qui dit art, dit création individuelle, et populaire sous-entend création collective ». L'auteur d'une œuvre, s'il a une personnalité ayant du talent ou du génie, est un artiste ; s'il n'a pas de personnalité, il peut être déformé par des maîtres, qui lui font perdre son « ingénuité native », ou diverses influences. Il est alors perdu pour l'Art, pour l'Art populaire.

Peut-on, d'autre part, ne définir comme art populaire que celui qui est le fait d'une création collective ? Duchartre et Saulnier rejettent l'idée de création collective. Il faut toujours *un* créateur, *un* inventeur, dont la production sera imitée. Le caractère populaire réside dans le fait que cette production correspond à une « sensibilité partagée par tout un milieu qui la comprend spontanément, nativement » et qui fait qu'elle donne une impulsion[63]. Ces deux auteurs

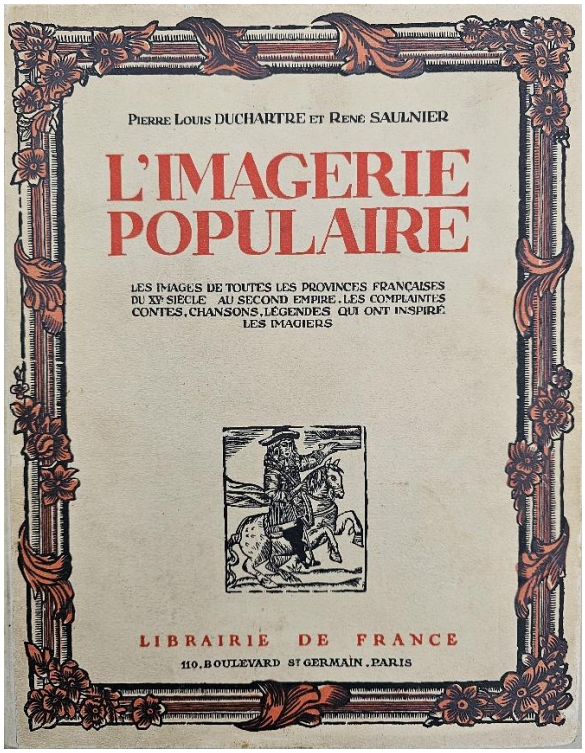
---

[56] Maurice Percheval, « La tradition gothique dans l'imagerie populaire. Les images éditées à Amiens », Conférence faite à la séance du 24 avril 1908, *Conférences des Rosati Picards. Tradition – Art – Littérature* (Amiens), 1908, p. 3-35. Ici, p. 24.
[57] *Ibid*., p. 25.
[58] *Ibid*.
[59] Henry Husson, « L'imagerie populaire à Épinal. Discours prononcé à la séance publique et solennelle du 19 décembre 1889 », *Annales de la Société d'émulation des Vosges*, 71e année, 1900, p. VII-XIII.
[60] François Mathias, *Notice sur l'Imagerie d'Épinal. Son origine – Ses créations – Ses collections – Une visite à l'Imagerie – Son personnel*, Épinal, 1904.
[61] René Perrout, « Les images d'Épinal », *Le Pays Lorrain*, 1re année, n° 6, 25.03.1904, p. 84-87. Ici, p. 85.
[62] Pierre-Louis Duchartre et René Saulnier, *L'imagerie populaire. Les images de toutes les provinces françaises du XVe siècle au Second Empire…*, Paris, Librairie de France, [1925], 450 p.
[63] *Ibid*., p. 9-10.

refusent, en outre, de réduire l'art populaire à l'art provincial car il y a, disent-ils, une façon de sentir, de penser, d'exprimer, qui est populaire aussi bien dans les centres urbains qu'à la campagne.

Les œuvres populaires sont, selon eux, toujours « de seconde main ». Ce qui importe, finalement, ce n'est pas le sujet qui crée, mais bien « l'esprit et le mode » dans lequel naît une œuvre. L'homme du peuple cherche des modèles dans un monde qui lui est étranger, il les transforme, les « conforme » à sa sensibilité, selon sa mentalité ; il « recrée ». Les imagiers populaires se sont copiés entre eux ; dans ce cas, ils n'ont pas eu à transposer les modèles puisqu'ils avaient été « assimilés » par un des leurs, et étaient, de ce fait, déjà dans l'« esprit populaire »[64].

Duchartre et Saulnier ne pouvaient donc que se montrer critiques vis-à-vis de l'imagerie industrielle, celle des Pellerin, Wentzel, Dembour et Gangel, qui, selon eux, ont « complètement fait *dégénérer* l'imagerie […] en en faisant une véritable industrie, en appelant des *dessinaillons* (sic) et des graveurs *à l'instar de Paris*, en employant parfois plus de cent ouvriers, des hommes-outils. Ils s'exclamaient : « Nous sommes loin de ces véritables dynasties de petits artisans […] de la vieille tradition gothique. »[65]

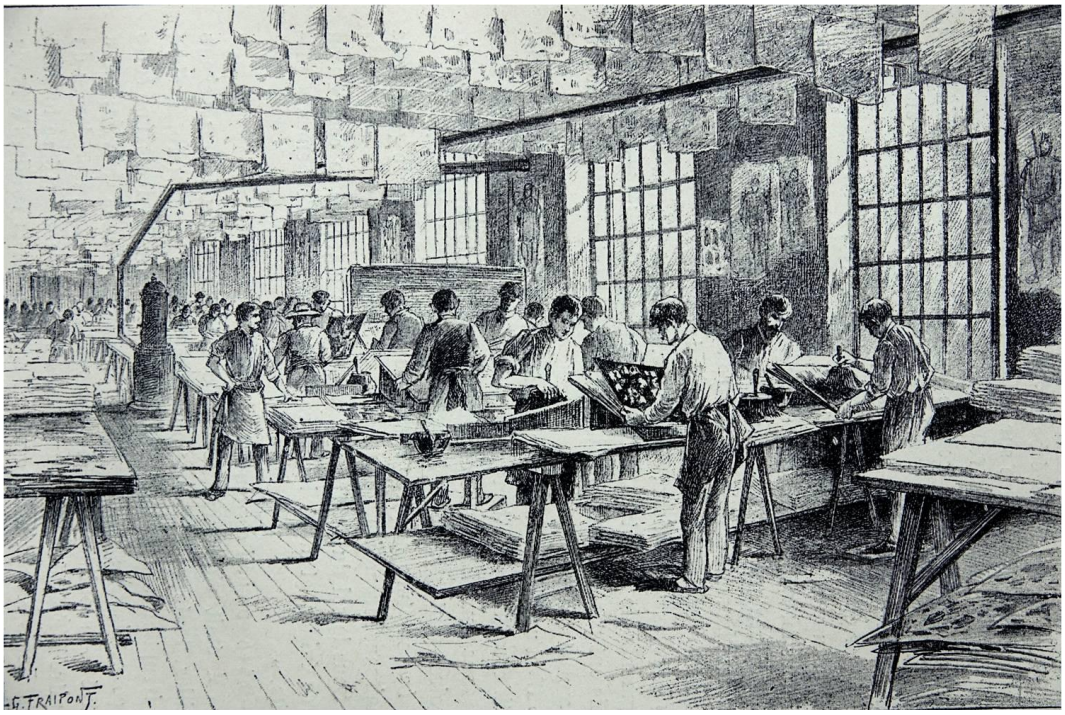


Pierre-Louis Duchartre et René Saulnier,
L'imagerie populaire. Les images de toutes les provinces françaises du XVe siècle au Second Empire…,
Paris, Librairie de France, [1925].
(Coll. Ph. Alexandre)

Ce passage nous éclaire sur les conceptions d'historiens de l'imagerie qui ne voulaient pendre en compte que la « tradition gothique », c'est-à-dire ces artisans qui, « depuis la fin du moyen âge jusqu'au XIXe siècle, [ont] perpétué et répandu le goût des couleurs fraîches et vives […], le goût des représentations simples et directes de leur idéal politique ou religieux, de leurs joies, des événements, de leurs occupations »[66]. Voilà ce qu'est, selon eux, l'art populaire : « tout ce qui a été créé par le peuple, pour son usage et son plaisir »[67]. Ils ne pouvaient, dès lors, que refuser le qualificatif *populaire* à l'image moderne. Comme pour un quelconque objet de la vie quotidienne, on pouvait dire d'elle : L'industriel a commandé à un spécialiste une forme, de réalisation économique, qui sera reproduite mécaniquement en série et identique, sans que l'ouvrier n'ait à prendre une quelconque initiative[68].

---

[64] *Ibid*., p. 12.
[65] *Ibid*., p. 13.
[66] *Ibid*., p. 14.
[67] *Ibid*., p. 18.
[68] *Ibid*.



Atelier d'enluminure à l'Imagerie d'Épinal à la fin du XIXe siècle.
Dessin de Gustave Fraipont dans *Les Montagnes de France. Les Vosges*, Paris, H. Laurens, [1894], p. 115.
(Coll. Ph. Alexandre.)

Un peu plus tard, la critique de l'imagerie moderne devait parfois prendre une tournure plus radicale encore. En voici un exemple. En décembre 1937, s'ouvrait à Paris, au Musée des Arts décoratifs (Pavillon de Marsan), une exposition consacrée à l'Imagerie populaire. Elle avait été conçue par l'état-major du Musée National des Arts et Traditions populaires, assisté de Saulnier et Duchartre. On était dans le contexte du Front populaire.

Cette exposition devait susciter bien des commentaires. Nous retiendrons ici ceux de Georges Sadoul, critique et historien du cinéma, dans le quotidien *L'Humanité*. L'image populaire, autrefois « produit artisanal », est devenue, écrit-il, « une véritable industrie », du fait de la « révolution technique » qui s'est opérée dans les années 1850. Sous l'effet de la rationalisation, « l'art disparaît ». Il voit dans Charles Pinot, élève de Delaroche, qui s'est inspiré de Cham, Raffet, Gavarni, le symbole de cette évolution. Sadoul dit de lui : « Ce n'est plus un imagier, c'est un illustrateur. »

Mais ce sont surtout certaines dérives qu'il tient à dénoncer, des dérives qui résultent de la modernité technique, de la recherche du profit et d'influences étrangères. Des imagiers ont, certes, conservé des procédés de la fabrication traditionnelle – Pellerin, à Épinal, et les Arts graphiques de Nancy, par exemple ; mais leur production n'a plus l'éclat d'autrefois. L'imagerie proprement dite a, selon Georges Sadoul, été tuée par le perfectionnement des procédés techniques. Le clichage des couleurs sur zinc et la trichromie sur rotative permet de fabriquer, *plus vite et meilleur marché* qu'au pochoir, les journaux illustrés à grand tirage qui ont désormais supplanté l'imagerie parmi la jeunesse. En outre, ces publications ne sont plus, dans leur majorité, l'œuvre d'artistes français : un véritable *dumping*, américain et italien, submerge l'enfance sous le flot d'une production industrialisée, volontairement éloignée de toute réalité, et qui est souvent l'instrument d'une propagande fasciste éhontée. C'est pourquoi Georges Sadoul demande des mesures gouvernementales d'urgence afin d'enrayer cette

invasion, de permettre en France la renaissance d'une véritable imagerie enfantine et de sauvegarder ainsi une part importante du patrimoine culturel français[69].

Conclusions

Le temps nous ayant donné un certain recul, demandons-nous s'il n'est pas possible, aujourd'hui, de considérer autrement les questions que les historiens de l'image dite d'Épinal ont soulevées dans le passé ? Le terme *populaire* reste difficile à définir. Est populaire, dit-on, ce qui émane du peuple, qui lui est propre, qui lui est destiné et qui a sa faveur. Soit. Mais qu'est-ce que le peuple : une classe sociale, un groupe ethnico-culturel ou la nation tout entière ? L'académicien Jean Mistler écrivait en 1961 : « Comment donner une définition satisfaisante de l'imagerie populaire ? La notion même d'art populaire n'est point facile à préciser, et les textes les plus ambitieux ne font guère qu'embrouiller le problème avec leurs développements esthétiques ou sociologiques. On serait tenté d'écrire que l'art populaire est celui qui est créé par le peuple et pour le peuple : le potier du village utilise, comme ses voisins, les vases qu'il a façonnés… »[70] On est tenté de lui donner raison.

Une approche différente pourrait, peut-être, nous aider à sortir d'une polémique stérile, provoquée par des folkloristes doctrinaires. En Allemagne, des historiens se sont depuis longtemps intéressés à l'image populaire en tant que *média*. En 1977, une historienne l'étudiait, scientifiquement, en s'interrogeant sur les critères en fonction desquels elle était élaborée, sur les modèles utilisés pour sa conception, les modes de sa diffusion, les intentions de ceux qui l'avaient produite, les publics auxquels elle était destinée. La même historienne attirait l'attention sur le fait que les imagiers étaient, eux aussi, soumis à un système de censure et de surveillance, les pouvoirs publics étant bien conscients de l'influence de la prétendument *naïve* image d'Épinal[71].

Il semble, en outre, nécessaire de dépasser la dichotomie qui a opposé et oppose encore l'image *gothique* et l'image *industrielle*. Quel que soit le mode de production, elle a connu une très grande diffusion et joué un rôle important dans la vie sociale des siècles passés.

Mais la diversité de ses formes et de ses thèmes est telle qu'on se posera encore longtemps la question : qu'est-ce qu'une image d'Épinal ? Nous répondrons, avec toute la prudence nécessaire : un média bon marché, de structure variable et évolutive, se présentant sous la forme d'une feuille d'impression unique, mais pouvant constituer des albums ou des séries. Ce média était destiné soit à un public d'adultes, soit à un public jeune ou enfantin. De caractère religieux ou profane, il a eu ou a encore essentiellement pour but de favoriser la ferveur religieuse, d'informer et d'influencer, d'instruire et/ou de divertir, ces différentes fonctions pouvant se combiner selon le genre de l'image.

---

[69] George Sadoul, *Op. cit.*

[70] Jean Mistler, « Les origines de l'imagerie populaire », dans *Épinal et l'imagerie populaire*, par Jean Mistler, François Blaudez, André Jacquemin, Paris, Librairie Hachette, 1961, p. 7.

[71] Elke Hilscher, *Die Bilderbogen im 19. Jahrhundert* (Studien zur Publizistik. Bremer Reihe – Deutsche Presseforschung ; Band 22), Munich, Verlag Dokumentation, 1977.