

Les dessous de la construction des vignettes PAM

Vagabondage artistique

MARIE-MICHÈLE LUCAS

La découverte du fonds PAM est tout à fait fortuite, les éléments constitutants se sont alignés progressivement. Les objets qui le fondent étaient et sont toujours bien présents dans le sous-sol de l'imprimerie PAM, rue Pasteur à Brest depuis... 1954. L'imprimerie actuelle fonctionne principalement en impression offset, avec parfois un peu de typographie et de plus en plus de tirages numériques. Il y a quelques années, lors de travaux menés avec les étudiants de l'école d'Art, nous avons évoqué ces quelques pierres aperçues dans l'escalier de la cave. Grégory Le Bris¹ a alors proposé de dégager la partie du sous-sol occupée par de multiples objets usés ou obsolètes entreposés là. Des pierres calcaires rectangulaires de belle épaisseur sont apparues, rangées avec soin sur des étagères solides. Elles portent des informations sous forme de dessin et de mots. Ce sont des pierres lithographiques. Elles somnolaient là depuis la reconstruction de la ville dans l'après seconde guerre mondiale.

Réveiller ces belles endormies ?

Cela pourrait être banal : des pierres lithographiques sont régulièrement retrouvées dans des lieux insolites, parfois même en dallage de terrasse de jardins. Mais ici le rangement cohérent sur des dizaines de mètres d'étagères, la numérotation de chaque pierre sur la tranche impliquait un usage organisé et utilitaire.

1. Grégory Le Bris est l'actuel directeur de l'imprimerie PAM.

Des dessins et des mots inscrits à l'envers à l'encre noire recouvrent une des faces de chaque pierre. La découverte ultérieure de grands cahiers révélant les mêmes signes que les pierres – mais à l'endroit cette fois – en augmente le degré d'intérêt et pose les premiers rouages d'un système qui se met au jour peu à peu. Plus tard apparaissent d'autres albums et cahiers de modèles contenant des éclats vivement colorés. Il s'agit d'une collecte d'exemplaires de documents imprimés par la PAM... il y a longtemps, principalement des étiquettes de bouteilles de vin. Une autre collecte d'étiquettes, cette fois dans des boîtes en bois où elles sont indexées par ordre alphabétique selon les noms des clients et leur localisation, apporte un élément de croisement supplémentaire. Les strates d'une production d'images imprimées commencent à s'entrevoir.

Face au puzzle complexe, Lionel Le Bris² nous donne quelques points d'éclairage : vocabulaire et techniques. Les pierres des étagères deviennent des *pierres de mémoire* ou *pierres matrices*, les grands cahiers des *cahiers de pelures*, du nom du papier qui les constitue ; ils servent de repérage aux pierres lithographiques. Ces dernières donnent le nom de *lithothèque* à l'espace qui les contient. Les pierres conservent les éléments nécessaires à la réalisation d'« *étiquette à bouteilles* », ainsi que Lionel Le Bris nomme ces images imprimées. Un exemplaire de chaque tirage est conservé dans des albums que nous intitulerons *Bosco* et *Les Rocs*, du nom de la première vignette qui orne la première page de chacun. Les boîtes en bois dans lesquelles sont classés d'autres exemplaires deviennent les *boîtes de commanditaires*. Des grandes pierres de tirage, une presse à épreuve et une presse en bois appelée *bête à cornes* occupent aussi le sous-sol et enrichissent notre recherche de cohérence technique. Nous sommes face à un fonds d'*ephemera* et à ses différentes étapes de production. Les étiquettes imprimées en lithographie participaient au négoce d'une ville portuaire et d'une région brassées d'aliments débarqués par la mer ou achalandées de produits du territoire rural proche. Les belles endormies se réveillent doucement.

Une méthode d'exploration empirique... par copie à la main sur calque

Les étapes de la production de multiples par la lithographie étant éclaircies, nous cherchons à comprendre les racines de la production dessinée. Pour cela nous avons utilisé les outils et gestes traditionnels des artistes : le crayon et la copie.

Choisir un des cinq cahiers de pelures. Ouvrir une page au hasard, décalquer les dessins et les comparer avec ceux de la pierre correspondante... Une fois le calque inversé, l'adéquation entre les deux supports se vérifie. Les motifs sur les cahiers de pelures sont imprimés directement à partir des *pierres de mémoire*. Le nombre de pages des cahiers et le nombre de pierres sont donc à peu près identiques.

Sur les quelques pierres de tirage conservées (elles servaient à la dernière étape d'impression des étiquettes), le dessin correspond exactement aux motifs relevés sur les cahiers de pelure. Il existait un lien d'impression directe entre tous les éléments, les pelures servant de report entre les deux types de pierres.

2. Lionel le Bris, fils du fondateur Edouard Le Bris, ancien directeur et père de l'actuel directeur de l'imprimerie PAM.

Le calque se promenant depuis le *cahier de pelure* sur les vignettes, nous repérons que les éléments se superposent exactement et que les différents éléments graphiques séparés sur le cahier s'assemblent pour donner l'image imprimée. Chaque *pierre de mémoire* conserve les deux ou trois dessins nécessaires à composer une vignette, un par couleur ; ces matrices représentent ainsi la mémoire de l'imprimerie. En poursuivant notre jeu de superposition avec différents motifs calqués, nous observons que plusieurs d'entre eux se superposent également à d'autres vignettes. La copie semble subir quelques variations pour migrer d'une vignette à une autre et aussi (nous le vérifierons) d'une pierre à une autre.

Des images composites, avec très peu de motifs mais assemblées en de multiples variations

La copie est l'opération essentielle de ce système de composition d'estampes. En lithographie, un papier report permet de transférer de façon mécanique un dessin d'une pierre à une autre pierre. Ce procédé a pu être utilisé à la PAM. Les variations de copies peuvent avoir eu lieu dans cet espace de transfert par le papier, par découpe et montage. Les motifs relevés sur les calques sont parfois découpés afin de s'ajuster au cadre de la vignette. Ils s'incurvent pour épouser une forme ogivale, ils s'intègrent à un encadrement ou à d'autres motifs pour combler une surface délibérément vaste. Ainsi, la vue du port de Brest repérable avec le château est présente dans deux vignettes : *Le Vétéran* se transforme par effacement du château en une vue moins localisable dans la vignette *Cambusard*.





Dans le cas des vignettes *Marsa*, on observe des variations de couleur et des variations de format. Le paysage est imprimé soit en rouge soit en bleu. Le motif sur les vignettes présente trois strates de dessins : le premier plan est identique sur les trois vignettes, les palmiers du second plan migrent vers le centre selon l'orientation horizontale ou verticale de la vignette, ils sont indépendants du premier et du dernier plan. Le motif de paysage est rogné sur sa gauche quand il occupe le rectangle vertical.

À travers ces deux exemples, nous comprenons le jeu de tangram proposé ici par le petit nombre de motifs sans cesse recomposés³. Un troisième assemblage (*Le Pacha* et *Vin du Minaret*) nous permet de comprendre le système de collage et d'interroger la place du dessin. La vignette *Le Pacha* nous offre une représentation cohérente avec l'expression du sol sous la tente, derrière les vignes ; dans la vignette *Vin du minaret*, la continuité graphique du sol qui aurait pu relier la ville à la vigne n'a pas été opérée par le dessinateur, il l'a délibérément laissée ainsi, accordant peu d'intérêt à une approche réaliste, retenant le plus longtemps possible une action manuscrite (une action de dessin directement réalisée sur la composition).

Le réalisme n'est pas recherché, le fonctionnement sur convention de signes connus est priorisé. Les motifs peuvent également subir quelques remaniements, comme des représentations de fenêtres ajoutées ou enlevées ou des hauts de

3. Le tangram, « sept planches de la ruse », ou jeu des sept pièces, est une sorte de puzzle chinois. C'est une dissection du carré en sept pièces élémentaires. Des dissections plus générales, de formes différentes, sont également appelées tangrams. La Légende dit qu'en empereur chinois du nom de « Tan » fit tomber un carreau de faïence qui se brisa en sept morceaux. Il n'arriva jamais à rassembler les morceaux pour reconstituer le carreau mais l'homme s'aperçut qu'avec les sept pièces il était possible de créer des formes multiples d'où l'origine du jeu de tangram. Wikipédia



minarets arrondis ou carrés, jamais le geste de la main ne se fera sentir directement. On utilise peu de changements d'échelle alors que des outils sur la base de caoutchouc élastique existaient. De même, nous avons repéré une vignette au motif endroit et une autre vignette au même motif inversé en noir au blanc. Cela laisse supposer un usage photographique et un intérêt pour les nouveautés techniques. Mais dans le corpus des vignettes des deux *albums Bosco* et *Les Rocs* (quelque 1 600 images), ce fait reste singulier. La lithographie⁴ est une découverte d'avant la photographie⁵ et il y aurait comme un respect de la chronologie des techniques dans l'usage restreint du système photographique, un archaïsme qui donne au fonds une belle saveur plastique⁶.

Les principaux outils de la réalisation des images de la PAM se manifestent dans l'observation des liens entre *pierres de mémoire*, *cahiers de pelures* et des *albums de vignettes*. Copier est l'action essentielle de cette production d'images. Il y a empreinte d'un support à un autre et copie avec variations quand on observe l'ensemble des pierres. Si tous les motifs sont construits sur une base de dessin, la construction des vignettes cherche à évacuer la place de la main au profit de l'assemblage par découpe et

4. Lithographie : inventée par Aloys Senefelder, à partir de 1796, en Allemagne, mais définitivement mise au point dans les premières années du XIX^e siècle, la lithographie (du grec lithos, « pierre » et graphein, « écrire ») est une technique d'impression qui permet la création et la reproduction à de multiples exemplaires d'un tracé exécuté à l'encre ou au crayon sur une pierre calcaire. Wikipédia

5. Photographie : la date conventionnelle de l'invention de la photographie est le 7 janvier 1839, jour de la présentation par Arago à l'Académie des sciences de l'« invention » de Daguerre, le daguerréotype. C'est en fait une amélioration de l'invention de Niepce.

6. Cette notion a été nous a été suggérée lors d'une discussion avec Jean-Christophe Bailly venu visiter le fonds PAM les 30 et 31 janvier 2014. Jean-Christophe Bailly est écrivain, poète et dramaturge. Docteur en philosophie, il enseigne à l'École nationale supérieure de la nature et du paysage de Blois.

montage sur la base d'un très petit nombre de motifs, un jeu de tangram donc aux compositions multiples, les vignettes forment un ensemble d'images composites.

Comment qualifier la cohérence ressentie sur ce fonds ?

Les gestes des auteurs des vignettes se dissolvent dans le montage des dessins, et cela constitue un des points de reconnaissance du fonds, nous y reviendrons.

La technique et la matérialité de la réalisation lithographique lui donnent une cohérence intrinsèque. Le fonds est constitué d'une base de motifs dessinés. Le papier des tirages est le même pour toutes les vignettes, il s'agit d'un papier vergé bulle crème. « On ne savait pas faire un papier blanc, on a présenté ça comme un papier vieux, et les gens ne voulaient que ce papier là : un papier vergé et écru »⁷. Pour avoir travaillé dans une imprimerie qui réalisait des travaux de labeur en sérigraphie, nous avons saisi que la rapidité de la réponse entre la commande et le produit livré empêche de réfléchir à la construction organisée d'une belle image. Les vignettes de la PAM appartiennent elles aussi à des nécessités de flux rapides. Ainsi, ces images ne se construisent pas dans un rapport savant, elles surfent sur des lieux communs avec des contraintes et une économie de moyens. La matérialité de la technique de lithographie (dessin en aplat et au trait, petit nombre de couleurs) et la technicité de la réalisation (report, transfert, découpage et montage), la rapidité d'exécution donnent des points de repérage à cet ensemble de *vignettes à bouteilles* du fonds PAM.

Nous savons que l'entreprise a fonctionné en lithographie entre 1930 et 1960 environ. La production s'arrêtera progressivement pour plusieurs raisons, historiques, commerciales et techniques, au retour de l'entreprise sur Brest. Le fonds de vignettes a donc des limites balisées par une temporalité et cela lui donne un autre point de cohérence. Les limites temporelles de la production s'accordent avec un temps historique qui donne des pistes d'investigation, un terreau efficace pour recevoir ces images aujourd'hui.

Le fonds de la PAM présente donc différents caractères de cohérence de par sa technique de production, par le geste retenu des auteurs des images, par ses frontières temporelles et par l'importance du rapport entre le client et l'imprimerie ; on pourrait évoquer aussi le caractère unificateur des produits (vin, rhum), tous arrivés par bateau dans quelques ports bretons.

Qu'en est-il alors de la diversité des images imprimées ?

Ce qui frappe en feuilletant les cahiers de vignettes et les cahiers de pelure, c'est la grande variété des images. Nous sommes en présence de 2 500 *pierres de mémoire* différentes et de milliers de vignettes imprimées. Or nous avons repéré une récurrence de motifs identiques mais montés selon des variations dignes d'un jeu de tangram (voir ci-dessus). La diversité s'explique bien entendu par la rapidité nécessaire et par la priorité donnée à la copie et au montage par découpe et assemblage.

7. Propos recueillis lors d'un entretien avec Lionel Le Bris en novembre 2014.

Il est possible que le client influence ces choix de motifs identiques organisés selon des schémas toujours différents, dans une composition à chaque fois renouvelée. Les commanditaires sont de petits débitants de boisson. Ils font réaliser des vignettes pour leur commerce. Le vin vient pour l'essentiel d'Algérie par pinardiers et ne se différencie pas d'un commanditaire à un autre. La lithographie par sa rapidité de mise en œuvre permet de singulariser les vignettes. Les quelques carnets de commande retrouvés donnent une idée des tirages : 300 ou 400 unités. Chaque commanditaire peut faire imprimer des vignettes une ou deux fois l'an. La vignette est devenue la marque du débitant. Elle peut se transformer à chaque commande et la transformation gardera quelques accents de la série précédente. On reconnaît des familles de vignettes commandées par tel ou tel café. Ceci explique en partie la notion du petit nombre d'éléments graphiques de base, le jeu de montage qui donne au fonds sa singularité.

Le fonds PAM nous intéresse justement parce que les contraintes de production ont entretenu une activité de création étonnante. L'absence d'enjeu dans le message à transmettre a sans doute permis dans le cadre bien précis de ces contraintes de production définies ci-dessus une émergence de petites compositions harmonieuses sur lesquelles le regard s'arrête. Chaque page des cahiers de vignettes suscite étonnamment et admiration par l'invention que les variations des assemblages produisent tant par les motifs que par l'ingéniosité des montages avec le nom des vins.

Que nous transmettent plus précisément ces vignettes du début du XX^e siècle ?

Chaque vignette comporte plusieurs éléments que l'on retrouve de façon presque constante : un cadre ou bordure, puis une surface plus ou moins en lien avec l'encadrement qui comporte le nom du produit et enfin le motif principal inséré dans l'écran formé par le cadre ou bordure. Ces éléments composent ensemble une vision unifiée comme pour nous donner la sensation de voir à travers un cadre, une porte, une fenêtre. De temps en temps apparaissent des variations sur ce schéma de composition. L'encadrement ou bordure ou cadre peut être simple trait, réserve de blanc ou représentations figuratives : dessin de contour rappelant les feuilles de parchemin, architectures avec portes de mosquée ornées d'arabesques, portes de facture gothique, fenêtres s'ouvrant sur un paysage. Parfois, ces encadrements se complexifient en jeux graphiques plus ou moins abstraits. Ces éléments rappellent les frontispices de livres, les catalogues d'ornement ou encore les petits théâtres de papier du XIX^e siècle⁸. Ils nous introduisent avec précaution dans le motif central.

Le nom du produit s'intègre à ce cadre ou se met en soubassement. Son positionnement est toujours pensé de façon à participer à la vision unifiée de l'étiquette. La vignette est saisie dans un tout.

8. Le théâtre de papier est une forme théâtrale née en Angleterre au milieu du XIX^e siècle qui a conquis l'Europe entière. Il s'agit d'un théâtre à l'italienne miniature tenant en général sur une table. Les figurines sont à l'échelle du théâtre. Elles sont actionnées par des tirettes en carton ou en fer latéralement par le narrateur qui se tient généralement derrière la table. Wikipédia

Les motifs principaux qui apparaissent dans le cadre sont de plusieurs sources. Notre étude sur les vignettes de vin d'Afrique du Nord permet de constater par notre jeu de calques, le petit nombre de motifs de base pour représenter le monde arabe : ce sont les poncifs utilisés au début du xx^e siècle pour dire une Algérie « naturelle » et traditionnelle véhiculés par les expositions coloniales, les cartes postales et le cinéma d'époque. Les motifs de base se réduisent à cinq ou six éléments. Pourquoi ce choix de motifs ? De quelles sources exogènes ces motifs sont-ils le résultat ? Les études de Florent Miane et de Morwena Novion en donnent quelques pistes⁹.

Chaque image ainsi créée selon ces éléments de base : encadrement, nom du vin et motif enchâssés dans l'encadrement, propose un univers cohérent. Les étiquettes fonctionnent comme une fenêtre qui s'ouvre sur un univers soit porté par le motif (l'ailleurs, l'Algérie) à moins que ce motif ne produise un déclenchement imaginaire dans l'esprit du spectateur.

Graphiquement, les signes sur les pierres sont constitués de dessin au tracé ferme. Les aplats, l'absence de trame mécanique, les cernés précis, réguliers et symétriques confèrent aux images un caractère organisé et efficace. Les arabesques sont présentes mais les volutes sont contrôlées, maîtrisées. Il n'y a pas de tracés expressifs, pas de traits calligraphiés, juste un savoir-faire de tracé qui se doit d'être maîtrisé, comme manufacturé. Seuls les éléments essentiels sont inscrits. La présence du dessin sur toutes ces petites estampes procure un univers de rêverie, il soustrait le regardeur au monde réel. L'absence de détails ne permet pas de localiser les représentations, la symétrie des dessins est rigoureuse, ce qui est représenté n'est pas soumis aux aléas de la vie quotidienne. Les paysages ne s'inscrivent pas dans un monde concret, trois traits courbes suffisent à évoquer les collines de sable du Sahara. Les motifs sont connus, ils sont peu nombreux, ils appartiennent à une iconographie repérée dans le monde populaire (cartes postales, expositions coloniales, cinéma). Ils fonctionnent comme un décor, l'étiquette devient une saynète qu'il est possible d'investir, comme une porte qui ouvre sur un ailleurs ou comme le frontispice d'un livre à parcourir. L'absence de marqueurs de temps ou de lieu précis, le repérage dans les images connues, le peu d'influence expressive d'un auteur qui confierait ses ressentis laissent la possibilité d'inventer un univers propre, d'écrire quelque histoire dont on serait le héros, de se soumettre à quelques fantaisies imaginatives. La petite taille de l'image, sa possibilité de prise en main (la bouteille est adaptée à la main), sa place sur une table à l'instar des théâtres de papier dans un monde quotidien forcent ce rapport à l'intime. Seul face à cette petite image, le regardeur peut la saisir, se l'approprier et l'investir d'inventions, de rêveries et de récits. C'est en cela que ce fonds PAM nous intéresse, dans ce précieux déclenchement d'imaginaire qu'il porte, dans cette proximité à l'intimité des émotions d'une époque encore coloniale.

9. Voir, Florent MIANE, « Les sources iconographiques des étiquettes de vin et de rhum des années 1940 et 1950: l'imagerie coloniale et l'affichage publicitaire dans les productions de la PAM à Brest », et Morwena NOVION, « Rire aux larmes – Impertinence de l'étiquette à caractère commercial », textes de communication au colloque *Image et Commerce*, UBO-CRBC, EESAB-site de Brest, Brest, 2016.

Les couleurs en ton direct glissent d'une vignette à l'autre. Elles sont peu nombreuses, « *un bistre fort* (presque noir), une *teinte*, ça ressemble à un jaune ocre, et le *rouge*. Toutes les étiquettes étaient sur cette base, le dessinateur décomposait son image en trois schémas pour faire trois pierres. Après, le noir est arrivé en rajout »¹⁰. C'est une expérience sensible à chaque fois renouvelée de feuilleter les albums *Bosco* et *Les Rocs*; nous recevons la couleur de façon directe sans l'impact d'une brillance de papier, les couleurs sont posées en aplat, surface lisse, sans perturbation de trame, elles offrent une intense expérience perceptive. La technique de la lithographie a apporté la mise en couleur dans l'édition et elle a été particulièrement utilisée pour les affiches. C'est cette expérience de réception de la couleur de pigments purs sur un papier mat que nous faisons dans les carnets de vignettes. Une expérience sensible à laquelle le regardeur ne peut être indifférent : la couleur augmente le tropisme de l'image et permet plus encore l'attachement imaginaire précédemment évoqué.

Au final, les étiquettes présentent l'aspect mécanique du monde industriel. La facture du dessin vise l'efficacité. Les outils de copie : report, découpe et assemblage donnent une sensation de simplicité d'exécution. La main du dessinateur n'apparaît pas, la construction des images se fait de façon empirique sur des modèles archétypaux, comme pour laisser au regardeur une possibilité d'appropriation, une légèreté que l'image savante ne donnerait pas, un espace de familiarité qu'il est possible d'investir de façon fantasmée.

Il est envisageable que ces motifs extrêmement schématisés aient pour effet de convoquer des émotions ou des connaissances propres au spectateur. Celui-ci nourrit les images de son vécu et peut s'investir dans les paysages évoqués sans le barrage de la réalité. Ainsi les études sur la Pietà de Bentalha montrent que l'image est reçue par l'Occident sur un type d'image connue : l'image pieuse de la Pietà¹¹. Ici sur les vignettes du fonds PAM, le paysage représente un ailleurs qui porte le type des paysages de la campagne bretonne avec ses repères clocher et église en parallèle au minaret mosquée. C'est un là-bas vu avec nos repères d'ici qui semble surgir de ces images.

Mais qui sont les auteurs de ces images ?

Malgré les contraintes de production, la rapidité d'exécution, les sources étroites, nous ressentons la présence de l'écume de grands courants artistiques : l'histoire du livre manuscrit puis imprimé, l'orientalisme, les collages d'images imprimées des courants artistiques d'avant-garde du début du xx^e siècle, les motifs décoratifs retravaillés par les courants d'art nouveau et d'art déco.

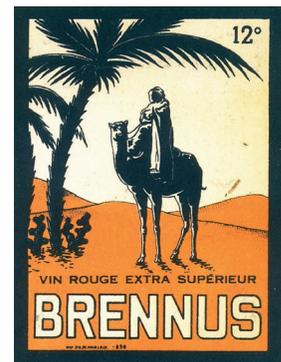
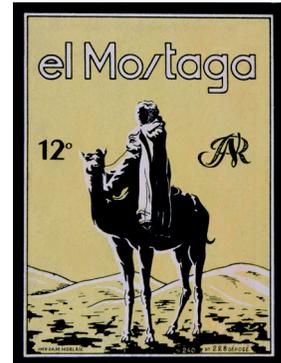
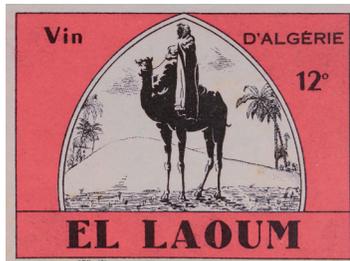
Nous savons que plusieurs dessinateurs ont travaillé à la PAM. Ils ont produit des gouaches. Nous ne connaissons ni leur impact, ni leur formation. Nous pensons qu'ils ont reçu pour certains, un enseignement à l'école des Arts Décoratifs de Paris. Le plus souvent, ils faisaient des prestations ponctuelles. Ils recevaient une rémunération correcte. Leurs dessins étaient utilisés sans mention d'auteur. Ce sont

10. Propos recueillis lors d'un entretien avec Lionel Le Bris en novembre 2014.

11. Voir à ce sujet l'article de P.-A. DELANNOY, *L'image et le savoir partagé : la Pietà de Bentalha*, http://www.persee.fr/doc/colan_0336-1500_1998_num_115_1_2828

les essayeurs (voir le texte de Nancy Sulmont¹²) et les reporters qui paraissent avoir passé le plus de temps autour de la création d'images. Les tireurs ont aussi pu avoir une influence sur le choix des formats de papier et des couleurs. Nous avons observé quelques essais techniques comme l'arrivée de couleurs superposées (jaune et bleu donnant alors du vert). Nous avons également relevé des essais d'usage de trame et rarement quelques essais de photographie transcrite par similitravure. Qui alors était l'auteur des images ?

Différentes vignettes nommées *El Laoum*, *Sevedor*, *El Mostaga* et *Brennus* paraissent appartenir à une élaboration collective dans le temps. La première image est ingrate, deux couleurs, une composition sur un encadrement ogival comportant le motif, un chameau avec son chamelier dans une attitude d'attente dans un paysage de collines sableuses et de palmiers. Le paysage semble définir une oasis dans le désert. Le paysage est enfermé, il ne respire pas les grands espaces des déserts évoqués. La seconde image, *Sevedor*, comporte les mêmes éléments, une troisième couleur vient séparer la base du cadre. La vignette coûtera un peu plus cher, le prix étant déterminé par le nombre de couleurs. L'image reste toujours ingrate. Nous rapprochons ces deux premières images de *El Mostaga* : ici le chamelier est le même mais agrandi, la couleur rouge a fait place au jaune qui se veut indice pour dire le sable, le dessin du lieu a été simplifié, les palmiers ont disparu et l'encadrement s'est réduit à un simple rectangle. Le cadre ici rappelle les limites du champ d'une photographie et nous entraîne dans une cohérence recevable, la rêverie de l'ailleurs peut s'installer. La dernière image (c'est nous qui leur affectons un ordre) est constituée des mêmes éléments, le chameau a repris la taille des vignettes *El Laoum* et *Sevedor*, le paysage a conservé la simplification du dessin de *El Mostaga*, des motifs simplifiés de palmiers et de cactus ont été apportés, le nom *Brennus*



12. Nancy Sulmont, « Un étonnant petit crayonné », p. 143

introduit comme une allusion à un héros de film, l'usage de deux couleurs complémentaires orange et bleue unifie cette image ; le cadrage photographique devient cinématographique, un récit se donne en bribes dans une image tout à fait efficace et harmonieuse. Sans doute aura-t-il fallu le passage des différentes mains pour élaborer cette vignette *Brennus*, c'est ainsi que je parle d'image construite collectivement. L'intervenant sur la vignette *Brennus* a eu l'intuition qui a permis tout à la fois de rester dans la continuité de l'étiquette et d'assurer peu à peu sa complexité et sa réussite.

La série Colliou¹³ montre une évolution de ses variations au fil du temps dans la relation au commanditaire. Un motif ordinaire de départ y prend peu à peu une singularité sur un argument d'homophonie. Le prénom Hugues devient le Hugh des Indiens. Qu'est-ce qui a permis la bascule de l'un à l'autre ? La discussion entre représentant de commerce de la PAM et le client s'établit-elle au comptoir ? L'actualité de la ville de Lesneven a-t-elle influencé la bascule ? Un western a-t-il été présenté au



cinéma de la ville ? La vignette n'a que peu d'enjeu, la légèreté du jeu sonore du Hugh indien peut alors advenir, l'anecdote irriguera plusieurs autres vignettes de la série Colliou, tout en récupérant parfois, certains éléments plus anciens.

Les décisions sur la création d'une image pouvaient-elles se déterminer ainsi ? Le représentant de commerce de la PAM, muni de son cahier de modèles (il en existe quelques-uns dans le fonds) présente les possibilités de l'imprimerie et discute avec le client. Ce dernier évalue et négocie le nombre de couleurs puis choix du nom du vin et de sa graphie, il fait reporter son monogramme¹⁴

13. Série Colliou, c'est le nom donné à l'ensemble des étiquettes retrouvées dans les boîtes de commanditaires au nom Colliou, marchand de vin à Lesneven.

14. Chaque vignette porte le monogramme du commanditaire à savoir les initiales de son nom esthétiquement assemblées pour en former un signe. Ce signe sera souvent présent comme un attribut de chaque étiquette.

et nos deux compères s'attardent sur le choix du motif qui portera le regard à travers le cadre. Sur le nom des vins, nous avons relevé des inventions habiles et pleine d'humour comme par exemple le vin nommé *El Laoum*, reprise à l'envers du nom du commanditaire Le Moual. À l'issue de cette négociation, le directeur de l'imprimerie PAM décidait du produit final et l'équipe des gens d'images le réalisait en aménageant les éléments de copies disponibles, les possibilités de tirage de telle ou telle couleur, les désirs d'essais techniques, la nécessaire rapidité pour répondre au client.

Est-ce donc une image sans auteur ? Une construction collective basée sur l'oralité ? C'est l'hypothèse que nous faisons et une des pistes sur laquelle il nous intéresse d'interroger le fonds aujourd'hui.

Les images produites par la PAM sont des images sans message explicite, sans ambition artistique. Ce ne sont pas des images savantes. Si l'oralité est le moteur de leur construction, les acteurs des échanges et les ouvriers y participent allègrement. Le bruit qui se dégage compose une petite musique des conversations, des hésitations, des enthousiasmes, des états latents d'une société dans son territoire et son époque. Par ses qualités intrinsèques et ses astuces de conception, des accroches sensibles se dressent, une cohérence s'inscrit. Les récits soupçonnés se laissent peu à peu entendre. Ces bribes murmurées méritent qu'on s'y attarde comme en écho au présent.

Les vignettes du fonds PAM sont une construction collective comportant de multiples acteurs et cela les rend précieuses à nos yeux, comme le rêve qui éclaire tout à coup les nœuds de l'allongé du divan du psychanalyste, comme les murmures qui se constituent en récit recevable, comme un lien avec le passé que seuls les gestes, discussions, préjugés, conditionnements d'une époque peuvent donner. Étrange singularité d'un passé. L'image comme une organisation filtrée des données de l'ailleurs, une interprétation, un discours sur le monde depuis les milieux populaires.

Comment l'artiste d'aujourd'hui s'empare-t-il de cette découverte ?

Depuis les premiers collages des artistes cubistes puis des dadaïstes qui manipulent la matière image imprimée jusqu'aux artistes du pop art anglais puis américain, et jusqu'à la vague récente des artistes iconographes, nous constatons un besoin récurrent d'appropriation des images portées par des problématiques relatives à leur statut d'images industrielles. Garance Chabert et Aurélien Mole¹⁵ parlent de la mélancolie des artistes qui s'intéressent ainsi aux flux d'images en les archivant ou en se les appropriant par diverses actions. Quelques artistes poursuivent ce travail en imaginant des propositions d'assemblages qui font sens. L'art est à l'écoute des vibrations du monde soit pour en marquer des ruptures, soit pour s'en inspirer.

Le focus porté sur la copie donne des œuvres efficaces et joueuses que nous avons pu savourer auprès de Didier Rittener, venu enseigner quelques jours à l'EESAB à Brest. La recherche esthétique produite par Jean-François Robic¹⁶ sur l'influence du monde industriel sur la production artistique contemporaine nous interroge et nous convoque

15. Garance Chabert et Aurélien Mole, *Artistes Iconographes*, 2010 (<http://www.mole.servideo.org/textes/iconographes.php>).

16. Jean-François Robic, « Marcel Duchamp et l'esthétique de l'imprimé industriel. », p. 179.



à repérer d'autres glissements d'images. Les pistes d'images populaires qui portent les pièces de Samtha Benyahia pour nous dire une Algérie sous influence française, qui nous paraissent elles aussi propres à investiguer sur le mode politique ces images retrouvées. Maryse Cuzon, graphiste, questionne ce fonds d'*ephemera* dans son rapport au livre, elle consulte les sources d'ouvrages sur les inventaires d'ornements comme autant de motifs à investir dans les pages nouvelles à construire.

Des étudiants à l'EESAB de Brest ont été initiés à cette découverte et ont produit des pièces singulières, correspondant à leurs préoccupations artistiques propres. Ainsi, Nesrine Mouelhi a porté sa collection de visages nègres des étiquettes de rhum vers les affichages politiques sur les murs tunisiens. Ainsi, Emilie Fasquelle a-t-elle déployé une variation de motifs géométriques sur de grandes surfaces afin de produire une perception spatiale bouleversée. Ainsi Weiwen Du a-t-il déroulé ses prophéties sur les pampres ré-examinées des vignes envahissantes des *étiquettes à bouteilles* de la PAM.

Marie-Michèle Lucas,
le/la voile, doc1,
 photographie 80x120 cm
 in *là-bas vu d'ici*, 2015.

Nous retiendrons pour nous-mêmes les différents aspects étudiés ci-dessus : l'exercice de la copie, la proximité à l'image industrielle et l'influence émotionnelle de ces images créées collectivement et déployées en série, le rapport intime qu'elles établissent avec les regardeurs sur les tables et comptoirs de cafés bretons. Notre démarche artistique se propose d'explorer des points de société en géographie proche et ensuite de les soumettre à l'action du dessin monumental. L'investigation sur les étiquettes de vin algérien dans les antres de l'imprimerie PAM a permis d'élaborer un ensemble de pièces sous le titre *là-bas vu d'ici*¹⁷. La photographie *lella voile* est la première pièce réalisée. Il s'agit d'un dessin installé pour le temps de la photo dans la lithothèque de la PAM. Le dessin est constitué de 72 transferts de format 30 x 40 cm chacun, les motifs sont copiés depuis les cahiers de pelure, ils ont été réalisés à la façon des essayeurs, reporters et dessinateurs de la PAM. Le dessin évoque tout à la fois, le voile que cette imagerie met sur le réel politique de l'époque et la voile qui a permis aux premiers bateaux de transporter le vin de l'Algérie jusqu'en Bretagne. La seconde pièce présentée dans cet ouvrage est *Parfums d'Algérie*, elle est constituée de l'entretien que m'a accordé Ahmed Ben Abdallah, un algérien indépendantiste. Je l'ai interrogé sur la représentation de l'Algérie dans les motifs des images de la PAM¹⁸.

Douze gouaches, copies manuscrites de vignettes, dans un geste artisanal très différent de celui quasi-industriel des créateurs de la PAM, accompagnent cet entretien.

17. Reproduite p. 165

18. Voir p. 193