

Jil DANIEL

Université Rennes 2

SCHLAC ! SCHLAC ! DES ATELIERS POPULAIRES PARISIENS DE MAI 68, ENCORE

À la mémoire d'Olivier Tric

Alors, moi je passais mon diplôme d'architecture à l'époque. J'étais de l'atelier architecture Leconte qui était un grand atelier qui donnait sur la Seine. Un jour en 68 je montais dans l'escalier pour aller à l'atelier et j'ai entendu des bruits sur le palier un peu étonnants. Des claquements, SCHLAC! SCHLAC! Je savais que c'était un atelier de peintres et je suis rentré. Et j'ai été absolument scotché par la vision que j'ai eue des fils tendues, des affiches pareilles, puis plusieurs cadres, etc. et bah... je suis resté. Je suis resté jusqu'au bout. J'étais complètement fasciné. J'étais marié, avec trois enfants. Mon logement était à Bourg-La-Reine mais je dormais à l'atelier ou dans les Beaux-Arts.¹

Ce que découvrait le jeune homme cité ici étaient les prémisses du premier et du principal lieu de production d'affiches soutenant l'insurrection du printemps 1968 en France : l'atelier populaire de l'ex-École des beaux-arts de Paris.² Partant de cet atelier, un long mouvement de production d'affiches militantes sérigraphiées se développa dans le pays et au-delà pendant près d'une décennie, permettant à des dizaines de groupes de base d'acquérir une autonomie de parole.

Le court extrait qui ouvre ce texte est tiré d'un entretien important pour la recherche présentée ici. Parmi toutes celles et tous ceux qui ont participé à ces ateliers populaires, les artistes professionnels avaient eu un espace d'expression large pour exposer leur mémoire de l'expérience, mais la parole des étudiants, elle, était beaucoup plus difficile à repérer. Cet entretien était le premier réalisé dans le cadre de ce travail de recherche avec l'un de ceux qui restaient dans l'ombre des témoignages de quelques artistes. Comme on le lit ici, l'étudiant mettait en mots la fascination pour la technique, la vie de l'atelier, la rupture du cours normal des vies, qui caractérisent le mouvement social d'ampleur qui secoua la France pendant le printemps 1968. Au-delà de cette

citation, le parcours du jeune homme, produisant des affiches pendant l'été avec les comités d'action viticoles méridionaux, devenant enseignant et ouvrant avec ses élèves nantais un nouvel atelier qui fonctionna presque dix ans, donnait à voir une ouverture géographique et temporelle de la pratique de la sérigraphie militante. S'il a suffi qu'un jeune homme entende SCHLAC! SCHLAC! dans un escalier pour que cela déclenche l'impression de centaines d'affiches posées sur les murs, du sud de la France et du pays Nantais après ceux de Paris, que doit-on imaginer quand on sait que ce sont des dizaines de personnes qui sont passées par les ateliers populaires? C'est pour essayer de combler quelques angles morts dans les connaissances portant sur ces ateliers et leurs suites que ce travail de recherche a été mené. Le présent texte souhaite rendre compte des principales avancées qu'il a permis, lesquelles concernent en particulier trois aspects: ce que l'intérêt pour les aspects techniques et matériels permet de mettre en lumière; comment l'observation du mineur, de l'ordinaire, du discret, donne à voir ce qui est éclipsé par les figures de la célébrité ou les motifs de l'exceptionnel; et combien l'analyse contextualisée permet de comprendre les interactions entre différentes formes de prise de parole qui constituent un paysage expressif large.

Sans doute faut-il d'abord rappeler quelques éléments de contexte. Au printemps 1968, cela fait dix ans que le général de Gaulle est président de la République après le coup d'État parlementaire de 1958. Le régime applique une forme de capitalisme paternaliste autoritaire qui commence, petit-à-petit à défaire les acquis sociaux du Conseil national de la résistance. La crise déclenchée avec la guerre d'Algérie a restructuré les forces politiques. C'est aussi une période d'ouverture de nombreuses universités et de démocratisation des institutions artistiques. Pour leur part, les étudiants prennent conscience qu'ils sont majoritairement issus de la bourgeoisie et de la petite bourgeoisie et que l'université les prépare à encadrer les classes populaires. Le refus de cette mécanique sera un des importants moteurs du mouvement étudiant pendant le printemps 1968.

Sans refaire dans le détail le développement du printemps 1968, on peut malgré tout rappeler que le mouvement étudiant et les révolutionnaires sont turbulents pendant tout le printemps et que la répression, administrative comme policière, favorise les premières émeutes du début du mois de mai. Le scandale que provoquent les violences policières agit comme un catalyseur : les ouvriers et leurs principales organisations appellent à la grève. Laquelle est suivie massivement et devient, aujourd'hui encore, la plus grande grève de l'histoire du pays avec environ 7 millions de grévistes au plus fort du mouvement,³ soit 1/5^e de la population active du pays. Les premières universités sont occupées et très vite de grandes usines le sont également. Certaines, comme Renault Billancourt, comprennent jusqu'à trente mille salariés.

Participant de ce mouvement d'occupation, des étudiants, quelques enseignants, et des professionnels de l'art occupent les écoles d'arts, y montent des activités diverses et changent parfois le nom des institutions. À l'«ex-École des beaux-arts de Paris» on suspend les enseignements, on organise une cantine, un dortoir, des commissions de réforme de l'enseignement, une crèche, une infirmerie et, dès les premiers jours, un atelier de production d'affiches. Cet atelier, qui prend très vite le nom d'atelier populaire, se développe, acquiert du matériel de sérigraphie, apprend à s'en servir et produit sans tarder des dizaines d'affiches imprimées à des centaines d'exemplaires qui inondent les rues alentours. Sur son exemple d'autres groupes se dotent aussi de matériel et commencent également à produire des affiches. On peut ainsi compter plus d'une trentaine de groupes de production qui produisent entre cinq modèles pour les plus petits, et plus de trois cents modèles pour celui des ex-Beaux-Arts de Paris, sur une période allant de la mi-mai 1968 à début juillet 1968. Un ensemble qui constitue la première vague, intense, de production d'affiches militantes sérigraphiées. À la suite de quoi, la recomposition du mouvement social et des organisations révolutionnaires a permis l'émergence d'une seconde vague de production, comme un travail de fond régulier qui a duré

jusqu'à la moitié des années 1970 et concernait près d'une centaine de groupes à la durée de vie et au volume de production variés : de quelques jours à près de dix ans, d'une poignée de modèles à plus d'une centaines d'affiches différentes.

De la technique

Si un tel volume d'affiches a été imprimé et si la croissance du nombre d'ateliers a été si rapide, c'est bien que le matériel et le savoir-faire nécessaires étaient suffisamment accessible pour le permettre. Pourtant, les témoignages qui rapportent les moyens disponibles les premiers jours aux ex-Beaux-arts de Paris indiquent les limites initiales : pour les premiers modèles imprimés seules des presses lithographiques manuels sont utilisables. Ainsi, pendant – ou peu après, suivant les témoignages – qu'on tirait en lithographie l'affiche *Usines Universités Union* «avec beaucoup de mal, à 30 exemplaires,»⁴ d'autres discutaient dans l'assemblée de l'opportunité d'utiliser une technique d'impression significativement plus légère à mettre en place, et donc plus adaptée à l'ambition d'atelier de création d'affiche.

Alors, lorsque j'entends parler d'impression d'affiches, je prends la parole et je dis que je connais un procédé rapide, facile, peu cher de mise en œuvre... Et mes camarades, mes amis, me responsabilisent. Ils me disent: «c'est très bien, puisque tu sais ça, dès demain matin tu nous apportes le matériel et on démarre un atelier de sérigraphie...» (...) La chance a voulu qu'en sortant des Beaux-Arts, ce soir-là, je tombe sur le garçon qui était le compagnon de l'atelier dans lequel je venais de travailler. Je lui explique la situation et lui demande si l'on peut obtenir du matériel de son patron. Nous nous sommes donnés rendez-vous le lendemain. Et le patron en question a accepté. (...) Le lendemain j'avais un peu de matériel: un cadre, des raclettes,

un peu d'encre. Et nous avons installé le premier écran de sérigraphie dans l'atelier populaire.⁵

C'est cette technique, initialement mal connue des étudiants et maîtrisée par peu des peintres présents, qui s'impose finalement. Les premières démonstrations rassemblent nombre d'occupants et très vite les rudiments de la technique se transmettent au sein de l'atelier. Le procédé utilisé dans les ateliers populaires n'est pas mécanisé et, dans les premières semaines d'occupation au moins, on ne recourt pas aux chimies photosensibles, qui arriveront plus tard. Aussi, la simplicité des outils et des gestes en fait un outil accessible qu'il est possible d'apprendre par étapes. C'est par exemple ce que rapporte l'un des occupants, un enfant de treize ans, amené là par son père lui aussi partie prenante de l'occupation.

Aussitôt pris en charge par une militante, j'ai découvert le travail à la chaîne : affecté à l'atelier populaire, j'ai d'abord passé près d'une semaine à retirer délicatement les affiches sous le cadre de sérigraphie, deux pinces à linge dans la bouche et à les suspendre à un grand fil à linge pour que l'encre sèche.

Promotion, quelques jours après : pour une affiche destinée à soutenir les cheminots en grève (eh oui), que chacun s'accordait à trouver un peu terne, il a été décidé de colorer un feu de signalisation représenté sur l'affiche. Me voici, armé d'un pochon de belle taille et d'une petite bassine d'encre, à ajouter un feu rouge sur chaque affiche. Petit à petit, j'ai poussé et tiré de l'encre, verni la soie à partir des dessins qui avaient obtenu la validation du groupe, et suis finalement sorti de l'aventure avec une compétence nouvelle: la sérigraphie.⁶

Étant donné la facilité de transmission des gestes, le nombre de postes d'impression peut augmenter. Ce qui permet à l'atelier populaire des

ex-Beaux-Arts de Paris de pouvoir tirer plusieurs affiches simultanément sur des tables distinctes. Mais un rythme d'impression élevé implique aussi un circuit logistique constant qui va de l'acquisition du matériel à la diffusion des tirages. De ce point de vue, la sérigraphie des ateliers populaires est profondément collective. Tandis que certains s'occupent d'aller chercher encres, papiers, colles, essence et informations, il faut des bras pour couper, dessiner, préparer les cadres, imprimer et nettoyer. De petits groupes se chargent aussi de diffuser les affiches sur les murs du Quartier Latin et de Saint-Germain, sur ceux des universités occupées et sur les portes des usines.

L'encre et la colle sont achetées grâce aux quêtes, le papier est fourni par des ouvriers des imprimeries de la presse quotidienne ou des éditeurs, l'essence par des contributions de soutiens. Alors que le pays est à l'arrêt, et que les pompes à essences sont à sec pendant près de 10 jours à la fin du mois de mai, c'est non seulement la débrouillardise, mais aussi les amitiés et les dons solidaires, qui permettent aux insurgés de continuer à produire. Un mode d'acquisition, partiellement démonétisé, qui est répandu dans les différents ateliers: aux Beaux-Arts de Toulouse on emprunte du matériel à un sérigraphe professionnel sympathisant qui prodigue des conseils et savoir-faire en prime,⁷ aux Arts décoratifs de Paris on cherche son papier à l'imprimerie de *L'Humanité* ou de *France-Soir*,⁸ aux ex-Beaux-Arts de Lyon ce sont les stocks de l'école qui sont utilisés, complétés par des dons d'imprimeurs,⁹ etc.

En pratique, le caractère rudimentaire de la technique utilisée contribue à la définition de choix plastiques marqués qui se verront perpétués par la suite: l'impression en une couleur prédomine, le trait est majoritairement manuel mais rarement lâché, la figuration domine largement et on cherche des signes explicites et univoques, les lettrages sont retravaillés pour s'approcher de formes typographiques mécanisées mais on assume les imperfections du tracé manuel. Autant de caractéristiques déterminées qui donnent l'illusion d'un style commun au corpus.

Le caractère relativement rudimentaire du procédé sérigraphique utilisé dans les ateliers

populaires est aussi l'un de ses atouts principaux: il s'enseigne facilement, demande peu de moyens, et contraint à produire des formes simples, ce qui favorise son expansion large et rapide pendant le printemps 1968 et permet à des non-professionnels de l'image de produire des affiches ou en tout cas d'accompagner des ateliers.

De l'intérêt pour le mineur

Faire le choix de prendre au sérieux le caractère populaire revendiqué par les ateliers impliquait de développer la recherche à partir d'un postulat d'égalité entre les participants, c'est-à-dire, qu'il fallait se désintéresser des hiérarchies de prestige qui distinguent par exemple artistes reconnus et étudiants, hommes et femmes, artistes et ouvriers. Une démarche qui a permis de mettre en lumière, en partie, l'apport de groupes qui suscitent généralement peu l'intérêt des historiens de l'art et du graphisme.

Comme évoqué rapidement plus haut, la littérature sur les ateliers populaires consacre une part importante de son attention aux artistes qui se sont engagés dans les ateliers de productions d'affiches, en soulignant le caractère moteur de leur contribution. Il est en effet indéniable que des artistes professionnels (du salon de la Jeune Peinture et du Groupe de recherche en arts visuels notamment) ont contribué à l'installation de l'atelier et que certains d'entre eux ont joué un rôle central dans son fonctionnement. Il est tout aussi incontestable que des membres importants et réguliers des ateliers aient été étudiants, et que d'autres participants ou participantes n'avaient aucune pratique plastique avant de se joindre à la production.

La paternité de quelques affiches attribuée à certains artistes professionnels permet au mieux, si tant est qu'elle ait une pertinence, de recouper les témoignages sur la place importante qu'ils prennent dans la réalisation des maquettes, sans montrer leur prépondérance. À l'inverse, ces attributions,

montrent en creux que la majorité des plus de trois cents modèles imprimés aux ex-Beaux-Arts de Paris ne sont pas du fait de ces artistes. Un étudiant architecte des Beaux-Arts rapporte, par exemple, la contribution importante d'un de ces collègues. «Je me souviens qu'en 68, il y a eu énormément de ses affiches qui sont passées à la commission des affiches qui devaient être réalisées le lendemain. Je me souviens très bien le voir faire ce dessin avec usine et couple: de très, très belles choses, une explosion, un foisonnement artistique fantastique.»¹⁰ On pourra aussi citer une participante, comédienne, qui raconte l'engagement d'une des participantes.

«Il y a une fille, dont je ne me rappelle pas le physique, elle avait ouvert l'atelier de lithographie parce qu'elle connaissait bien la lithographie. Donc c'est elle qui l'avait ouvert à l'étage au-dessus et qui s'en occupait. C'est elle qui veillait au matériel, qui regardait les uns et les autres, qui les aidait, qui apprenait aussi à certains qui avaient envie de faire de la litho. Je me souviens de la personnalité de cette fille – qui avait beaucoup de charme en plus, qui était une fille assez extraordinaire, en tous les cas à mes yeux – mais sans revoir ses traits. Et son nom je l'ai oublié.»¹¹

Ces témoignages ne sont que des exemples permettant d'illustrer la contribution d'étudiants ou de femmes artistes. Celles-ci étant loin d'être négligeable dans la vie quotidienne des ateliers.

S'il est une image récurrente dans les témoignages sur les deux principaux ateliers populaires, c'est bien celle de la ruche. Les lieux occupés sont décrits comme des espaces de circulation intense où les rencontres peuvent être fugaces, denses, détachées au moins partiellement de nombre de conventions et de pratiques de cooptations. Il faut également tenir compte du fait qu'entre le début et la fin de l'événement les parcours singuliers peuvent avoir largement évolués. Aussi, s'appuyer sur des catégories socio-professionnelles pour établir une cartographie de la répartition des gestes est une tâche qui perd (un

peu) de son intérêt. Bien sûr les déterminismes sociaux ont un poids important, ce n'est pas pour rien que les ouvriers restent rarement longtemps dans les ateliers, que les femmes disparaissent de la mémoire collective ou qu'elles s'autorisent peu à dessiner pendant que les militants ou certains artistes professionnels se placent à des postes décisionnaires ou de représentation. Une répartition qui suit, globalement, la distribution du sentiment de légitimité et celle de la reconnaissance de l'époque. Pour autant, l'une des principales formes de distinction qui s'opère dans les responsabilités à l'atelier populaire des ex-Beaux-Arts de Paris est basée sur la séparation entre intérieur et extérieur. À l'extérieur on trouve les curieux qui passent voir, les grévistes qui viennent passer commande ou apprendre à sérigraphier, les militants et dilettantes qui passent à l'occasion sans vraiment contribuer à la production, les soutiens qui apportent du matériel. Tandis qu'à l'intérieur on trouve des artistes peintres, des étudiants et étudiantes architectes, plasticiens et graphistes, des jeunes de la bohème, ainsi qu'une poignée d'imprimeurs sympathisant qui s'activent de manière plus ou moins régulière.

C'est l'ouverture relative des ateliers qui fait son caractère populaire et sa capacité à déconstruire la centralité de l'artiste. Si elle est importante aux ex-Beaux-Arts et plus restreinte aux Arts décoratifs, elle est beaucoup plus dure à déterminer pour les autres ateliers du printemps 1968. Il n'en reste pas moins qu'à Rennes c'est un ancien étudiant des beaux-arts, devenu cartographe pour l'inventaire de Ministère des affaires culturelles, qui se charge de l'impression des affiches¹² tandis qu'à Caen¹³ et Grenoble¹⁴ des travailleurs des maisons de la culture aident à la mise en place d'ateliers. Dans de nombreux ateliers, on constate qu'une part importante des personnes mobilisées dans les ateliers sont des étudiants ou étudiantes en art, mais ils sont fréquemment rejoints par des amis, colocataires, compagnons, de formations différentes. Le cloisonnement des corporations est bien moins important que dans le cours habituel des activités universitaires.

On peut aussi souligner l'importance de l'anonymat volontaire, partagé par l'ensemble des ateliers populaires, dans la constitution d'un imaginaire ouvert et généreux. Il convient de préciser qu'au sein des ateliers aussi on peut se côtoyer sans trop se connaître, en particulier aux ex-Beaux-Arts de Paris, comme le rapportait un ancien étudiant architecte.

Pour moi on s'appelait par les prénoms, c'était une ruche, on faisait pas du tout attention à l'histoire des personnes. Je crois qu'on savait pas du tout que j'étais architecte. Je sais qu'il y avait très peu d'étudiants en architecture. Moi j'ai traîné un copain qui dessinait très très bien. Il y avait beaucoup de jeunes et il y avait peu d'adultes. Moi j'étais un des plus vieux et j'avais à l'époque près de quarante ans.¹⁵

Pendant longtemps, la participation d'artistes reconnus à certains de ces ateliers était suffisamment discrète pour que les affiches réalisées apparaissent comme le fruit d'un travail collectif large ne faisant pas de place au vedettariat, quitte à minimiser l'implication de ces professionnels de l'image dans les processus. Une démarche qui garantissait la paternité collective des affiches produites, dans un geste qui refusait de distinguer des créateurs d'un côté et des collaborateurs de l'autre. Les revendications et les attributions de paternité récentes sont venues partiellement biaiser le regard que l'on peut porter au travail dans les ateliers en mettant en lumière ceux dont on sait qu'ils ont crayonnés quelques modèles, et éclipsant de la sorte toutes celles et ceux qui ont apporté leur contribution en reportant les tracés sur les châssis, en modifiant les textes, en choisissant les couleurs d'impression, en assurant une diffusion aux affiches, en rassemblant le matériel indispensable ou en nourrissant tout le monde.

L'intérêt pour le mineur a alors permis de voir les contributions modestes : les étudiantes qui ne passent que quelques heures de temps en temps dans l'atelier, les ateliers de toutes petites

tailles, les tâches nécessaires mais peu valorisées, etc.; et ainsi, rendre compte de combien les ateliers étaient aussi constitués de participations minimales, d'ampleur réduites ou d'anonymes. Hors d'une figure de l'exceptionnel, les ateliers populaires se révèlent alors dans leurs fragilités, dans leurs tâtonnements, dans les désaccords qui les traversent, c'est-à-dire dans une multitude de gestes et de présences auquel n'importe qui peut s'identifier et qui mettent à mal l'imaginaire de l'extraordinaire inatteignable qui les entoure.

De l'analyse contextuelle et du paysage expressif

Pour comprendre le développement rapide de la pratique de la sérigraphie militante pendant le printemps 1968 à partir de l'expérience première de l'atelier populaire de l'ex-école des Beaux-Arts de Paris, il a fallu s'intéresser au grand nombre de modalités de diffusions des images, d'une part, et des récits qui entouraient leur création, d'autre part. Ces modalités particulières suivent des schémas propres à trois types d'objets visuels qui semblent être largement acceptés comme distincts. Dans un premier temps, un circuit militant s'affaire à distribuer les images directement, c'est-à-dire sans médiation, et à fournir des moyens matériels qui permettent leur production. Dans un second temps, un circuit médiatique reproduit les objets visuels et les diffuse par le biais de médias, ces images étant éventuellement perçues comme informations. Enfin, un troisième circuit propre aux champs et aux structures de l'art, dédiés aux objets reconnus comme étant artistiques et éventuellement historiques, s'empare des affiches. Ces trois circuits se construisent davantage sur des réseaux, des usages et des rythmes distincts que par des moyens techniques différents. Ils n'en sont pas moins poreux et interconnectés.

Rien qu'au sein des circuits militants, il faut sans doute rappeler que l'expression politique, la «prise de la parole¹⁶», prend des formes

nombreuses qui sont en relation les unes avec les autres, tels que les tracts, meetings, bulletins, manifestations, journaux, actions et affiches. Par conséquent, les affiches des ateliers populaires n'existent jamais seules, elles sont toujours insérées dans un paysage large de types d'expressions variées. Ainsi, la presse du mouvement, en particulier, joue un rôle d'inspiration pour les ateliers populaires en relayant des faits d'actualités, des mots d'ordres et des photographies prises à différents moments qui ont comptés dans l'évolution de la situation, le tout devenant une matière première utilisée quotidiennement pour créer les affiches. Un jeu d'aller-retour s'opère alors entre les ateliers et le mouvement via la presse, et plus particulièrement par la presse militante née pendant le printemps 1968. Pour illustrer ces circulations on peut noter que l'affiche *La chienlit c'est lui*, a été réalisée en réaction directe à une prise de parole télévisée de Pompidou reprenant une formule du général de Gaulle à la sortie d'un conseil des ministres. Imprimée dans la nuit du 19 au 20 mai elle est collée immédiatement et son bon mot est aussitôt scandé dans les manifestations qui suivent. À l'inverse, l'affiche *Pouvoir populaire révolutionnaire* de l'atelier des ex-Beaux-Arts est composée à partir de la une de *l'Humanité nouvelle* du 24 mai 1968. Ou encore, l'affiche *La beauté est dans la rue*, qui vient probablement de Montpellier, contient un dessin qui reprend une photographie parue dans le numéro 12 d'*Avant-garde*, le journal des Jeunesses communistes révolutionnaires. Dernier exemple, les deux photos qui paraissent dans le numéro 6 de *La Cause du peuple*, l'organe des maoïstes de l'Union des jeunesses communistes – marxiste-léniniste (UJC-ml), sont utilisées à de multiples reprises avec des couleurs, des cadrages ou des mots d'ordres différents. On voit aussi dans certains titres de la presse du mouvement des articles écrits aux ex-Beaux-Arts qui décrivent le travail de l'atelier populaire et incitent à ouvrir de nouveaux ateliers.

Ces emprunts mutuels entre les différents pôles d'expression du mouvement révolutionnaire sont permis parce qu'il y a une connaissance

mutuelle entre ces différents groupes et des proximités politiques entre certains d'entre eux, par exemple entre des membres de l'atelier des ex-Beaux-Arts et l'UJC-ml. Mais aussi parce que chaque pôle déploie des forces propres importantes pour assurer une diffusion large. Pourtant, il faut sans doute rappeler que les ateliers se sont lancés alors que la presse du mouvement était balbutiante et il n'est pas déraisonnable de penser que la production des affiches ait eu pour objectif de répondre à ce qui, début mai, pouvait apparaître comme une carence. À ce moment-là, le mouvement dépendait des médias déjà existants. Ainsi, les lancements des ateliers et de la presse du mouvement sont concomitants mais leurs montées en puissance respectives semblent légèrement décalées. Les deux principaux ateliers semblent atteindre leur rythme de croisière légèrement plus tôt que la presse du mouvement. Le collage des affiches, rapidement massif, assurait une visibilité importante dans le Quartier Latin et autour des principaux regroupements industriels de l'Ouest parisien. Alors le travail de l'atelier populaire des ex-Beaux-Arts, qui est soutenu dans les premiers temps par une publicité importante dans les assemblées étudiantes, se fait vite connaître, et de nombreux volontaires se proposent de participer aux collages. Ainsi, les récits des témoins de l'époque contiennent parfois des anecdotes narrant les courses-poursuites avec la police, les bagarres entre groupes opposés ou les tentatives d'empêcher des collectionneurs de ponctionner les tirages posés aux murs. Autant de récits qui montrent combien les affiches condensent aussi les audaces et les projections des uns, des unes et des autres.

Mais au-delà de la diffusion des mots d'ordre et de l'accompagnement graphique du mouvement, un des effets principaux de ces collages c'est la transmission du désir de produire. Un représentant de l'UEC aux Arts décoratifs de Paris déclarait par exemple: «Je crois que c'est parce que nous avons vu des affiches dans les rues que nous avons eu envie d'en faire!»¹⁷ À Toulouse, c'est le ouï-dire, appuyé plus tard par quelques tirages parisiens, qui pousse à la constitution d'un atelier.

C'est ce garçon-là, qui s'appelait Mario, qui débarquait de Nanterre. Il est arrivé là, il a débarqué à l'école des Beaux-Arts: «Mais vous avez pas, vous, de truc de sérigraphie ? Là-haut ils ont des trucs pour imprimer c'est super. » Bon moi ça a fait tilt pour moi, c'est super. Je sais pas pourquoi c'est tombé sur moi. Voilà, moi ça m'a interpellé et j'ai pris le truc en charge. Et voilà, j'ai plus lâché (rire).¹⁸

À Rennes, des représentants prennent en photo les affiches vues dans la rue lorsqu'ils vont à Paris pour des réunions, ou ils ramènent des tirages pour inspirer leur propre atelier. À Paris ce sont aussi des étudiants des Métiers d'art ou de Penninghen qui rejoignent les ex-Beaux-Arts ou les Arts décoratifs pour participer aux ateliers, et une multitude de grévistes de tout le pays qui viennent demander des affiches aux ex-Beaux-Arts.

Cependant, la dynamique générale du mouvement change à la fin du mois de mai et la crainte d'une opération d'évacuation de l'ex-l'École des beaux-arts de Paris incite les participants à cet atelier à favoriser l'ouverture d'autres lieux de productions. Outre, les formations dispensées aux ouvriers de passage dans l'atelier,¹⁹ des groupes vont enseigner les rudiments de la sérigraphie dans d'autres pôles du mouvement comme à l'Institut d'art et d'archéologie,²⁰ dans des comités d'actions de banlieue²¹ ou pour des grévistes de l'usine Renault de Flins.²² On envoie aussi des groupes ailleurs dans le pays pour former d'autres ateliers.²³

À cet effort de transmission sans médiation s'ajoute une série d'invitations et d'exhortations à constituer des ateliers populaires diffusées notamment par les titres de la presse militante proche de certains membres de l'atelier populaire des ex-Beaux-Arts. Le bulletin-journal de l'UJC-ml publie ainsi un article dès le 6 juin 1968²⁴ pour expliquer le fonctionnement de l'atelier, suivi le 11 juin par un article du journal *Action* intitulé «Fondez des ateliers populaires»²⁵ qui liste le matériel nécessaire et détaille les procédés techniques. Une invitation poursuivie un peu plus tard au sein des *Cahiers de mai*, un journal né

pendant le mouvement et dont le second numéro en date du 1^{er} juillet publie un article de plus de deux pages se concluant par: «Ne nous laissons pas arrêter par les obstacles techniques. Impulsons! Créons partout des ateliers populaires!»²⁶ Tous ces textes ont permis à leurs auteurs de travailler progressivement à l'élaboration d'un texte publié pendant l'automne 1968 dans le livre *L'Atelier populaire présenté par lui-même*,²⁷ lequel relate l'expérience de l'atelier populaire des ex-Beaux-Arts de Paris.

Parallèlement à la publication de ces textes, de nombreuses reproductions des affiches ont paru dans la presse, qu'elle soit quotidienne, hebdomadaire, nationale ou locale, grand public ou militante. Ces reproductions dont les usages varient selon les titres assurent une visibilité large aux affiches. Du premier numéro de *L'Enragé* qui reproduit le 24 mai une des premières affiches de l'atelier des ex-Beaux-Arts de Paris, aux numéros «exclusifs» et «spéciaux» de la presse magazine parue pendant l'été qui montrent des photographies d'affiches prises dans la rue, la presse papier a joué un rôle de caisse de résonance pour le travail des ateliers populaires et elle a rapidement permis aux affiches de sortir des principaux lieux du mouvement parisiens pour être relativement connues dans tout le pays. Ce sont notamment ces reproductions, accompagnées parfois de quelques textes plus ou moins bien informés, qui ont construit l'objet «affiches de mai 68» dans l'imaginaire collectif. Un récit qui se soucie moins de précision que d'appuyer l'extraordinaire de l'événement, notamment pour rétablir des ventes mises à mal par la grève des imprimeurs et des diffuseurs. Il n'est ainsi pas rare de voir des erreurs d'appréciations dans l'origine des affiches. Les ensembles d'affiches reproduites proviennent de sources variées et les productions de l'atelier populaire des ex-Beaux-Arts de Paris n'y sont pas nécessairement les plus nombreuses. On trouve ainsi des affiches réalisées à la faculté de Médecine, aux Arts décoratifs ou à l'Institut d'art et d'archéologie qui sont pourtant souvent légendées comme provenant des ex-Beaux-Arts.

L'été 1968, et son cortège de publications de la presse à sensation, signe le changement de statut de l'objet *atelier populaire*, qui, dès lors, n'est plus un objet d'actualité et devient un objet historique partiellement désarmé. C'est aussi à partir de ce moment-là que de premières expositions sont construites et que le marché des affiches se développe, participant à la réintégration des affiches des ateliers populaires dans le giron des usages institués de l'art: *retour à la normale*.

Pourtant, ni l'expulsion de l'atelier populaire des ex-Beaux-Arts de Paris menée par la police le 27 juin 1968, ni celle des autres ateliers à sa suite, ni l'exploitation des affiches par la presse grand public annonçant la fin des hostilités, ne mettent un terme à la production des ateliers populaires. Alors que l'été 1968 est une séquence où les militants de tout le pays se retrouvent dans les universités d'été, au festival d'Avignon ou dans les fermes, ces rencontres donnent l'occasion à celles et ceux qui ont participé aux ateliers d'enseigner à leur tour les rudiments de la sérigraphie. Cette diffusion large, soutenue par la forte impression qu'ont laissé les affiches de mai et juin, incitent un grand nombre de groupes de base et de cellules locales de différentes organisations à s'équiper et à produire eux aussi leurs affiches. Il est certain que le rythme de production de la seconde vague des ateliers n'est pas aussi élevé ou constant que celui du printemps 1968, mais il est indéniable qu'à partir du printemps 1968 la production d'affiches sérigraphiées soit devenue l'une des activités de base des petits groupes de militants.

Il reste encore beaucoup de choses à dire sur la façon dont ces expériences ont pu jouer dans l'époque. On pourrait par exemple souligner combien l'anonymat, prédominant, et la pratique collective non-commercialisée, a fourni un exemple d'ampleur pour nombre d'artistes qui se posaient la question des structurations du milieu de l'art, de l'économie des artistes et de la centralité de la figure individuelle. On pourrait aussi poursuivre longuement sur les différences de pratiques dans la multitude des ateliers de la seconde vague. Ou encore chercher à voir l'influence graphique que les affiches des ateliers populaires ont pu avoir sur les

productions artistiques et militantes des années 1970. On pourrait enfin se pencher plus longuement sur la manière dont l'anonymat et la pratique collective ont travaillé personnellement les participantes et participant en redistribuant le partage du sensible. Bien que le modèle préfiguré dans ces ateliers ne se soit pas généralisé, il a néanmoins ouvert une série de questions qui ne sont pas dénuées d'actualité.

En définitive, on peut garder en tête qu'il aura suffi d'une occupation d'un mois et demi pour générer, à sa suite, l'impression de milliers d'affiches et donner à d'innombrables personnes un sentiment de légitimité à pouvoir s'exprimer. Mais aussi, que cette expérience de mise en commun et de travail collectif s'est construite sur une multitude de gestes quotidiens bien plus abordables que l'aura d'exceptionnalité attribuée aux ateliers populaires ne le laisse penser de prime abord. Ce sont moins quelques êtres aux parcours extraordinaires qui ont permis cette production immense, que la masse des anonymes et des initiatives généreuses de petites tailles qui ont donné une existence matérielle à une ambition énorme.

On pourra alors paraphraser les mots de Jacques Rancière concernant le film *L'Homme à la caméra* de Dziga Vertov, pour les appliquer aux ateliers populaires.

Les ateliers populaires sont une œuvre révolutionnaire. Mais une œuvre révolutionnaire n'est pas une œuvre sur la révolution. «C'est une activité communiste, l'une des activités dont l'articulation d'ensemble constitue le communisme non pas comme une forme d'organisation politique mais comme un nouveau tissu d'expérience sensible.»²⁸ Ce que l'expérience des ateliers populaire construit comme possible, «c'est le communisme comme équivalence et fraternité de tous les gestes de mains industrielles.»²⁹

*

Le présent article s'appuie sur une thèse de doctorat *Ateliers populaires. Impression artisanale, militante, collective et anonyme pendant le printemps 1968 et ses suites*, rédigée sous la direction de Leszek Brogowski, unité de recherche Pratiques et théories de l'art contemporain (PTAC) de l'Université Rennes 2, soutenue en 2022.

Notes

¹ Entretien personnel avec Olivier Tric le 15 avril 2016. L'atelier Leconte fait partie du groupe A des études d'architecture de l'École des beaux-arts de Paris. Il était localisé dans les locaux principaux de l'école et avait plutôt une réputation d'atelier conformiste.

² Il convient de distinguer le nom « École des beaux-arts de Paris » (abrégé Beaux-Arts de Paris), qui désigne l'institution scolaire historiquement associée à l'Académie des Beaux-Arts et « Ex-École des beaux-arts de Paris » (abrégé ex-Beaux-Arts de Paris) qui est le nom que prend le lieu occupé pendant le printemps 1968. Ce dernier nom est donné par le comité de grève pour marquer la distinction entre l'institution officielle et l'occupation menée par les étudiants et quelques enseignants militants.

³ Michelle Zancarini-Fournel, « L'Épicentre », dans *68 une histoire collective, 1962-1981* (Paris: La Découverte, coll. « Poche », 2015 [2008]), 262.

⁴ Henri-François Debailleux, « Gérard Fromanger, 28 ans, peintre. Militant actif de l'atelier populaire des Beaux-Arts.

« L'art, c'est qui rend la vie plus intéressante que l'art ». » *Libération*, 14 mai 1988. https://www.liberation.fr/cahier-special/1998/05/14/special-mai-68-gerard-fromanger-28-ans-peintre-militant-actif-de-l-atelier-populaire-des-beaux-arts-_235995/?redirected=1

⁵ Laurent Gervereau, Guy de Rougemont, « La sérigraphie à l'école des Beaux-Arts. Entretien avec Guy de Rougemont », dans Geneviève Dreyfus-Armand & Laurent Gervereau, dir., *Mai 68. Les mouvements étudiants en France et dans le monde, Matériaux pour l'histoire de notre temps*, no 11-13 (Nanterre 1988): 180.

⁶ Philippe Pradel, « Affecté à l'atelier populaire, j'ai découvert le travail à la chaîne, » témoignage issu du collectage *Mai 68 par ceux qui l'ont fait*, en ligne, 15 juin 2018. <https://blogs.mediapart.fr/edition/vos-temoignages-sur-mai-1968/article/150618/affecte-l-atelier-populaire-j-ai-decouvert-le-travail-la-chaîne>.

⁷ Entretien téléphonique avec Claude Boyer le 17 juin 2021.

⁸ Philippe Bissières, « L'atelier de sérigraphie des arts déco en 1968, » 2017, non publié.

⁹ Vincent Porhel, *Lyon 68 deux décennies contestataires* (Lyon: Éditions Lieux Dits, 2017), 91.

¹⁰ Notes d'entretiens de Pierre Aïoutz mené par Guillaume Roubaud-Quashie. Je tiens à remercier chaleureusement ce dernier de m'avoir mis à disposition ses notes.

¹¹ Entretien téléphonique avec Fanny Vallon le 12 février 2021.

¹² Entretien personnel avec Yslav, Jacques et Geneviève Guichebard, en compagnie de Franck et Marie-Laure Delaunay le 15 juin 2016.

¹³ Entretien personnel avec Pierre Penduff le 13 mai 2018.

¹⁴ Entretien personnel avec Jean-Louis Boissier 22 septembre 2017.

¹⁵ Entretien personnel avec Olivier Tric le 15 avril 2016.

¹⁶ Michel de Certeau, *La Prise de la parole et autres écrits politiques* (Paris: Seuil, 1994). 1968 pour *La Prise de la parole*.

¹⁷ Laurent Gervereau, François Miehé, Gérard Paris-Clavel, « L'atelier des Arts-décoratifs. Entretien avec François Miehé et Gérard Paris-Clavel », dans Geneviève Dreyfus-Armand & Laurent Gervereau, dir., *op. cit.*, p. 196.

¹⁸ Entretien téléphonique avec Claude Boyer le 17 juin 2021.

¹⁹ Laurent Gervereau, Gérard Fromanger, « L'atelier populaire de l'ex-école des Beaux-Arts. Entretien avec Gérard Fromanger. », in Geneviève Dreyfus-Armand & Laurent Gervereau (dir.), *Mai 68*, 187.

²⁰ Lola Miesseroff, *Voyage en outre-gauche* (Paris: Libertalia, 2018), 122.

²¹ Entretien personnel avec GL, le 15 mai 2018.

²² Entretiens téléphoniques avec Bruno Queysanne les 17 & 22 septembre 2021.

²³ Fanny Vallon, « À l'atelier populaire, » *Partisans*, no 43 (Paris, juillet-août 1968): 177.

²⁴ [Anonymes], « Atelier populaire, » *La Cause du peuple*, 6 juin 1968, no 11, p. 4.

²⁵ [Anonymes], « Fondez des ateliers populaires, » *Action*, 11 juin 1968, no 7, p. 3.

²⁶ [Anonymes], « L'atelier populaire, » *Cahiers de mai*, no 2, 1-15 juillet 1968, p. 14-15.

²⁷ [Anonymes], *Atelier populaire présenté par lui-même* (Paris: UUU, 1968).

²⁸ Jacques Rancière, *Les Temps modernes* (Paris: La Fabrique, 2018), 65.

²⁹ *Ibidem*, 70.

Bibliografia/ Bibliography / Bibliographie

- Amoureux, Dominique, ed. *Le livre de l'école d'architecture de Nantes*. Nantes: Infolio, 2009.
- [Anonymes]. *Atelier populaire présenté par lui-même*. Paris: UUU, 1968.
- [Anonymes]. *May 68, Posters From The Revolution*. London: Dobson, 1969.
- [Anonyme]. *Mai 68 affiches*. Paris: Tchou, 1968.
- [Collectif]. *Art et Contestation*. Bruxelles: La Connaissance s.a., 1968.
- Collectif Le seau et la colle. *Le PSU s'affiche*. Paris: Cahiers de l'TTS, 2013.
- Artières, Philippe & Éric de Chasse, ed. *Images en lutte*. Paris : Beaux-Arts de Paris éditions, 2018.
- Artières, Philippe & Emmanuelle Giry, ed. *68, Les Archives du pouvoir*. Paris: Iconoclastes & Archives Nationales, 2018.
- Artières, Philippe & Michelle Zancarini-Fournel, dir. *68, une histoire collective, 1962-1981*. Paris : La Découverte, 2015 (2008).
- Bantigny, Ludivine. *1968, De grands soirs en petits matins*. Paris: Seuil, 2018.
- Chambarlhac, Vincent, Julien Hage & Bertrand Tillier. *Le Trait 68, insubordination graphique et contestations politiques, 1966-1977*. Paris: Citadelles & Mazenod, 2018.
- Damamme, Dominique, Boris Gobbille, Frédérique Matonti, Bernard Budal, ed. *Mai-Juin 1968*, (Ivry-sur-Seine: éd. de l'atelier, 2008).
- Dary Anne & Pascale Le Thorel, ed. *Les Affiches de mai 68*. Paris: Beaux-Arts de Paris, 2008.
- Day, Hem. *Les Murs de mai*. Les Cahiers de Pensée et Action, numéro hors série. Paris & Bruxelles: Pensée et Action, 1969.
- De Braekeleer, Catherine, Marie Van Bosterhaut & Julie van der Vrecken, dir. *Mai 68. L'imagination au pouvoir*. Bruxelles: Luc Pire, 2008.
- Michel de Certeau. *La Prise de la parole et autres écrits politiques*. Paris : Seuil, 1994 (1968 pour *La Prise de la parole*).
- Désanges, Guillaume & François Piron. *Contre-cultures 1969-1989, l'esprit français*. Paris: La Maison rouge & La Découverte, 2017.
- De Smet, Catherine & Béatrice Fraenkel, ed. *Études sur le collectif Grapus, 1970-1990...* [sl]: B42 & ÉESAB, 2016.
- Dreyfus-Armand, Geneviève, Robert Frank, Marie-Françoise Lévy, Michelle Zancarini-Fournel, ed. *Les années 68, le temps de la contestation*. Bruxelles: Complexe, 2000.
- Dreyfus-Armand Geneviève & Laurent Gervereau, ed. *Mai 68 Les mouvements étudiants en France et dans le monde, Matériaux pour l'histoire de notre temps*. no 11-13, Nanterre: BDIC, 1988.
- Enragés anonymes. *Interdit d'interdire, slogans et affiches de la révolution*. Paris: L'Esprit frappeur, 2004.
- Favier, Léo. *Comment tu ne connais pas Grapus*. [sl]: auto-édité, 2011.
- Galimberti, Jacopo. *Individuals against individualism*. Liverpool: Liverpool University press, 2017.
- Gasquet, Vasco. *Les 500 affiches de mai 68*. [sl]: Balland, 1978.
- Gervereau, Laurent, David Mellor, Laurence Bertrand Dorléac & Sarah Wilso. *Les Sixties années utopiques*. Paris: Somogy éditions d'art, 1996.
- Gobbille, Boris. *Le Mai 68 des écrivains*. Paris: CNRS, 2018.
- Greilsamer, Laurent. *Fromanger, de toutes les couleurs*. Paris: Gallimard, coll. "Témoins de l'art," 2018.
- Hamel, Jean-François. *Nous sommes la pègre*. Paris: éd. de Minuit, 2018.
- Kramer-Mallordy, Antje. 1968, La critique d'art, la politique et le pouvoir. séminaire de recherche Art contemporain du programme PRISME. Septembre 2017. Rennes. URL : <https://hal.univ-rennes2.fr/hal-01945791/document>.
- Leblanc, Audrey. *L'image de mai 68, du journalisme à l'histoire*. thèse de doctorat. Paris: École des hautes études en sciences sociales, 2015.
- Leblanc, Audrey & Dominique Versavel. *Icônes de Mai 68*. Paris: BNF, 2018.
- Letort, Solveig. *Le Larzac s'affiche*. Paris: Seuil, 2011.
- Lord, Sam, Peter Dukes, Jo Robinson & Sarah Wilson. *Poster workshop 1968-1971*. London: Four Corners Irregulars, 2018.
- Mascolo, Dyonis. *À la recherche d'un communisme de pensée*. Paris: Fourbis, 1993.
- McGrogan, Manus. *Tout! in context 1968-1973: French radical press at the crossroads of far left, new movements and counterculture*. thèse présentée dans le cadre d'une validation de doctorat. University of Portsmouth, 2010.
- Miesseroff, Lola. *Voyage en outre-gauche*. Paris: Libertalia, 2018.

- Nahon, Marianne & Pierre Nahon, dir. *Mai 68 ou l'imagination au pouvoir*. cat. d'ex. Vence & Paris: Galerie Beaubourg & éd. de la Différence, 1998.
- Pagis, Julie. *Mai 68, un pavé dans leur histoire. Événements et socialisation politique*. Paris: Presses de Sciences Po, 2014.
- Papyart. *Les affiches en sérigraphie à la croix-rousse et sa proche banlieue*. Lyon: auto-édité, 2017.
- Parent, Francis & Raymond Perrot. *Le salon de la Jeune peinture, Une histoire 1950-1983*. [sl]: Patou, 2016 (1983).
- Perussaux, Charles, dir. *Les Affiches de Mai 68 ou l'imagination graphique*. cat. d'expo. Paris: BNF, 1982.
- Peters, Louis F. *Kunst und Revolte*. Cologne: DuMont Aktuell, 1968.
- Plante, Isabel. *Consagración de las producciones visuales y crítica institucional entre París y Buenos Aires (1962-1973)*. Thèse de doctorat. Facultad de Filosofía y Letras – Universidad de Buenos Aires, 2009.
- Rancière, Jacques. *Le Partage du sensible*. Paris: La Fabrique, 2000.
- Rancière, Jacques. *Le Spectateur émancipé*. Paris: La Fabrique, 2008.
- Rancière, Jacques. *Les Temps modernes*. Paris: La Fabrique, 2018.
- Sandaker Glomm, Anna. *Graphic revolt, Scandinavian artists workshops 1968-1975 Røde Mor, Folkets Ateljé and GRAV*. Thèse de doctorat. University of St Andrews, 2012.
- Simon, Damien. *La Beauté est dans la rue*. Mémoire. Institut d'études politiques de Paris, mai 2012.
- Schnapp, Alain & Pierre Vidal Naquet. *Journal de la commune étudiante*. Paris: Seuil, 1988 (1969).
- See Red Women's Workshop. *See Red Women's Workshop, Feminist Posters 1974-1990*. London: Four Corner Books, 2016.
- Scott, Victoria H. *Silk-Screens and television screens : Maoism and the poster of May and June 1968 in Paris*. Dissertation présentée dans le cadre d'une validation de doctorat. Binghamton University, 2010.
- Tempest, Gene, "Anti-Nazism and the Ateliers Populaires: The Memory of Nazi Collaboration in the Posters of Mai '68". Texte élaboré pour la validation d'un B.A, Université de Berkeley, 2006. URL : https://www.docspopuli.org/articles/Paris1968_Tempest/AfficheParis1968_Tempest.html
- Tillier, Bertrand. "Migrations de Mai-68 : de l'affiche à la bande dessinée." *Société & représentation*, no 26, 2008. URL: <https://www.cairn.info/revue-societes-et-representations-2008-2-page-239.htm>.
- Vallon, Fanny. « À l'atelier populaire », *Partisans*, no 43, juillet-août 1968. Paris : Maspero, 1968.
- Vermès, Philippe. *Beauty is in the street*. London: Four Corner Books, 2011.
- Wlassikoff, Michel. *Mai 68. l'affiche en héritage*. Paris: Alternatives, 2008.
- Wlassikoff, Michel. *Mai 68. l'affiche en héritage*. Éd. Rév. Paris: Alternatives, 2018.