

LA POLICE S'AFFICHE AUX BEAUX ARTS



LES BEAUX ARTS
AFFICHENT dans la **RUE**

Art & anarchie:

L'Atelier populaire des Beaux-Arts en mai 68

« Mai 68, c'est ça! Les artistes ne sont même plus dans leurs ateliers, ils ne travaillent plus, ils ne peuvent plus peindre parce que le réel est beaucoup plus puissant que toutes leurs inventions. Naturellement, ils deviennent militants, moi le premier. On crée l'Atelier populaire des Beaux-Arts et on fait des affiches. Tout le pays est en grève et nous, nous n'avons jamais autant travaillé de notre vie. On est enfin nécessaires. »

Sur la base d'un témoignage de Gérard Fromanger et du manifeste de l'Atelier populaire des Beaux-Arts, le groupe de lecture du CIRA vous invite à venir poursuivre le débat entamé l'année passée sur les rapports entre engagement politique et recherche esthétique, le mardi 19 juin à 19h!

Groupe de lectures du CIRA, juin 2018

Entretien avec Gérard Fromanger, *L'atelier populaire de l'ex-Ecole des Beaux-Arts (1988)*

Collectif, *L'atelier populaire présenté par lui-même (1968)*



Autour d'une première brochure réunissant plusieurs textes et intitulée «Que gagne-t-on à être artiste?», le groupe de lecture du CIRA avait proposé en mai 2017 une première rencontre de discussion autour des rapports entre art et anarchie. Ces débats, qui avaient intéressés un certain nombre de personnes, méritaient une suite !

Avec comme utile prétexte les « célébrations » du cinquantième anniversaire des événements de mai-juin 68 en France, cette brochure propose donc de reposer la question des rapports entre pratiques artistiques et positionnements militants, au prisme de la situation historique particulière de ce qui fût, quoi qu'en dise le commentaire médiatique actuel, « le plus grand mouvement de masse de l'histoire de France, la grève la plus importante de l'histoire du mouvement ouvrier français et l'unique insurrection 'générale' qu'aient connue les pays occidentaux surdéveloppés depuis la Seconde Guerre mondiale »¹.

Cette brève et intense période d'interruption de la normalité quotidienne a également été pour les artistes un moment d'interrogation et d'action, dans le contexte nouveau et inespéré d'une situation (pré-)révolutionnaire : les questions se posent en effet certainement d'une manière assez différente quand il s'agit, au jour de jour, de participer à un mouvement massif qui laisse penser que tout est possible. Ce bouleversement des habitudes des milieux artistiques apparaît clairement dans l'anecdote racontée dans l'entretien de Gérard Fromanger, qui explique que les premières affiches produites par l'Atelier populaire, « sauvagement » collées par des étudiants sur les murs de Paris, étaient à l'origine destinées à la vente en galerie dans le but

1 Kristin Ross, *Mai 68 et ses vies ultérieures*, Marseille, Agone, 2010, p. 12.

de soutenir financièrement la lutte (voir en page 6)... Plus largement, pour les personnes engagées dans l'occupation de l'école des Beaux-Arts à Paris, dont les affiches sont aujourd'hui devenues les clichés immédiatement identifiables de l'imagerie militante de mai 68, cette période d'intense politisation semble avoir débouché sur une subordination complète du savoir-faire artistique aux objectifs militants de la lutte immédiate et sur une opposition frontale à la culture bourgeoise, « partie du système d'oppression mise en place par la classe dirigeante contre le peuple » (voir en page 24). Mais peut-être que ces conclusions radicales n'en restent pas moins une interprétation possible de la définition de l'art que proposait Robert Filliou : « L'art, c'est ce qui rend la vie plus intéressante que l'art » ?

Plus concrètement, l'affichage sauvage reste aujourd'hui encore un moyen d'expression caractérisé par une grande facilité dans la production (la banale photocopieuse remplaçant à l'occasion la sérigraphie), une efficacité certaine sur les murs de nos villes (efficacité souvent renforcée et prolongée par une diffusion sur les « murs » virtuels) et une relative absence de risque pour qui le pratique (dans la plupart des cas, les malchanceuses eux ne risquent qu'une simple amende). L'affiche sauvage, qui peut aussi être belle, reste donc un média autonome dont on aurait tort de se priver, tant pour opposer des positions minoritaires aux points de vue médiatiques sur les débats en cours que pour imposer librement nos combats dans l'espace public, sans souci du calendrier politico-médiatique dominant.

L'atelier populaire de l'ex-Ecole des Beaux-Arts

Entretien avec Gérard Fromanger¹

Vous étiez aux Beaux-Arts en 68 ?

Non, moi je n'étais plus du tout aux Beaux-Arts, mais j'y étais allé un peu en 61-62. J'y suis resté très peu de temps tellement c'était épouvantable... De très mauvais professeurs, de mauvais peintres qui étaient de mauvais professeurs et pas du tout une ambiance de travail. Je n'y suis pas resté longtemps, mais enfin, je connaissais bien l'école.

Je crois qu'il y a une assemblée générale le 15, qui décide de l'occupation. Et vous, à quel moment êtes-vous retourné à l'école ?

Je suis parmi les premiers à rentrer dans l'école. Nous nous étions rencontrés dans la rue... Mais il faut remonter à l'histoire du salon de la Jeune Peinture. Les élèves eux-mêmes n'avaient pas ça dans la tête. Ils ne savaient pas ce qu'ils pouvaient faire, en quelque sorte, comme grève active. Nous avions nous, à la Jeune Peinture, une certaine expérience du fonctionnement en assemblée générale...

Quand a été fondé le salon de la Jeune Peinture ?

A la Libération. Mais il s'est politisé en 63-64-65...

1 Gérard Fromanger, plasticien, a pris une part active au travail des Beaux-Arts occupés en mai-juin 1968, ainsi qu'aux prolongements artistiques et politiques de cette occupation. Ce texte est repris de: *Matériaux pour l'histoire de notre temps*, n°11-13, 1988. « Mai-68 : Les mouvements étudiants en France et dans le monde », pp. 184-191.

Dans quelle tendance politique ?

Certains étaient au PC, d'autres anarchistes, d'autres encore althussériens. Toutes ces tendances cohabitaient et les tendances dites de droite n'existaient plus.

Aux Beaux-Arts ?...

A l'assemblée générale du 15 mai, la pratique de la Jeune Peinture a amené ses membres à occuper et à trouver des idées. Alors que les élèves des Beaux-Arts n'étaient pas du tout prêts à cela. Le fonctionnement de l'assemblée générale, les discussions collectives sur les œuvres, tout était au fond monnaie courante pour la Jeune Peinture.

A la Jeune Peinture, il n'y avait pas d'étudiants des Beaux-Arts ?

Non, il s'y trouvait des peintres qui étaient déjà sortis des écoles, qui avaient été ou qui ne seraient jamais allés aux Beaux-Arts... des peintres « aguerris ». Certains peintres faisaient des lithographies. Ils avaient l'habitude de donner des lithographies comme cadeaux pour un groupe de révolutionnaires cubains ou africains, du tiers-monde, ou pour la Croix Rouge internationale. Ainsi, à l'entrée dans les Beaux-Arts, la découverte de la presse lithographique a été très importante. Il y avait alors deux tendances, une première pour parler, parler sans fin, et une seconde pour agir. Cette presse à bras a tout de suite tiré une lithographie, dans l'idée de la vendre, pour profiter aux grévistes... Idée de la vendre qui était notre habitude...

Quelle lithographie ?

Usine-Université-Union, trois grosses lettres UUU. L'idée était de l'apporter dans une galerie amie pour la vendre. Mais on n'a pas fait dix mètres dans la rue, les étudiants se les ont arrachées et les ont collées sur les murs eux-mêmes. Alors nous avons compris évidemment, c'est ça l'idée, c'est à ça qu'il faut que ça serve ! Nous sommes vite remontés.

Le tirage était peu important...

La première s'est faite en 30 exemplaires. Ensuite, un ami peintre, Rougemont, nous a apporté la sérigraphie. Elle était presque inconnue en France à l'époque (sauf des artistes du GRAV – Groupe de recherche

d'art visuel – avec Le Parc, Sotto, Vasarely, Crus Diez, De Marco, Yvaral, Agam, etc., qui, depuis le début des années 60, produisaient de très nombreuses sérigraphies, sur papier ou des « multiples sérigraphiés » avec notamment le grand sérigraphe Arcay, exilé cubain sous la dictature de Batista, arrivé à Paris en 1952-53 ; il donne le premier essor à la sérigraphie artistique à travers la galerie Denise René et ses artistes). Elle existait industriellement. Pour les peintres, ce n'était pas une technique connue, ni noble, en tout cas, pas comme la lithographie ou la gravure.

Comment s'est développée la technique ?

Au bout de peu de temps, il sortait 2 à 3 000 affiches par jour. A la fin, quand les CRS ont investi l'école, ils ont cherché partout les machines offset pendant que des types partaient tranquillement avec des cadres de sérigraphie sous le bras...

Lors des discussions, comment cela se passait ? C'était très organisé ? peu organisé ? Y avait-il une assemblée générale tous les jours ?

Il n'y avait aucun laxisme, c'était en fait très ordonné !, très moral ! Il n'était pas question de désobéir au vote d'une assemblée générale, par exemple. Très rapidement, s'est instaurée une sorte d'organisation, par la pratique elle-même. Il y avait une assemblée générale par jour, en général le soir. A l'entrée, deux personnes recevaient à la fois ceux qui voulaient participer, artistes ou non, ceux qui voulaient donner un coup de main. Plus de dix mille personnes sont passées, environ 300 artistes. Beaucoup de gens passaient et ne restaient pas. Des provinciaux venaient trois jours, ou dix jours, très peu sont restés deux mois ou un mois et demi. Un accueil recevait les différents envoyés de toutes les grèves du pays, employés SNCF de Quimper, laveurs de vitres de l'hôpital de Romorentin, types de chez Renault, etc... Ça n'arrêtait pas ! Ils venaient pour dire : « Voilà, on veut une affiche comme-ci et comme-ça, on sait que vous existez ». On avait aussi une espèce de petite école pour apprendre à ces gens-là à faire de la sérigraphie de façon à ce qu'ils recommencent dans leur usine ou dans leur campagne. Ces gens arrivaient surtout le matin et restaient la journée, ils finissaient par connaître très vite le fonctionnement et ils restaient jusqu'au soir à l'assemblée pour expliquer leur grève, proposer un mot d'ordre et proposer éventuellement une petite maquette. Comme existait le fantasme total de l'ouvriérisme, du moment que c'était un ouvrier qui dessinait, son dessin était génial et parfois

même repris tel quel. En tout cas, son mot d'ordre était toujours accepté. Et à l'assemblée générale du soir, vers 19 heures, qui durait entre une heure et dix heures, étaient discutés tous les projets faits dans la journée. Souvent il y en avait dix, on punaisait les dix sur une corde. Nous étions entre dix et trois cents, ça dépendait. Parfois, c'était la folie, on ne savait plus où se mettre...

Est-ce qu'il y avait, lors des assemblées générales, des clivages entre étudiants de l'école et artistes extérieurs, ou des clivages politiques entre tendances ?

Tout cela était noyé dans l'assemblée générale, aucun problème...

Vous, par exemple, vous étiez de quelle tendance ?

A ce moment-là, j'étais plutôt anarcho-maoïste... Après, proche de la Cause du peuple et de la Gauche prolétarienne, mais jamais dans une organisation. Ceux qui venaient du Mouvement du 22 mars de Cohn-Bendit, me paraissaient les plus sympathiques, les plus fous, les moins doctrinaires, et surtout, ils ne se perdaient pas à couper les cheveux en douze, mais à agir.

Aux Beaux-Arts, quelles tendances étaient représentées ?

Il y avait plusieurs groupes trotskystes différents, la Jeunesse communiste révolutionnaire et la FER et d'autre part, toutes les sectes maoïstes. Des peintres étaient au PC. Quelques-uns, mais pas beaucoup, étaient déjà habitués, dans le cadre de la Jeune Peinture, à une discussion politique qui les emmenaient bien au-delà des mots d'ordre de la ligne de leur parti... Mais ils se sont intégrés très librement, ils n'essayaient même pas de mettre en avant la ligne du PC à l'époque dans les assemblées générales. On ne peut pas dire qu'ils étaient à la pointe mais ils étaient des militants. Ils assuraient un certain mode de fonctionnement.

Dans les assemblées générales, il y avait des commissions qui étudiaient les réformes de l'école, les réformes de l'université...

Alors ça, c'était la partie dont j'ai parlé tout à l'heure : ceux qui ont décidé de parler !

Et les artistes eux-mêmes ne participaient pas tellement à cela ?

Il n'y avait pas de joint entre les deux. Au début oui, mais très rapidement il y eut ceux qui voulaient agir et ceux qui voulaient parler. Beaucoup d'artistes voulaient parler, pas longtemps.

En ce qui concerne les affiches elles-mêmes ?...

Très rapidement, ceux qui s'ennuyaient dans ces assemblées sont venus dans l'atelier populaire des Beaux-Arts. De chemin inverse, il n'y en a pas eu... C'était trop amusant, on s'amusait comme des fous. Les assemblées générales, c'était à la fois très sérieux et très moral, mais en même temps très rigolo. On ne voulait plus quitter l'école, on y dormait, on y vivait jour et nuit..., c'était passionnant ! Il y avait au fond ce rapport direct, subit ! avec ce qu'on appelait le public, ou le peuple, ou les étudiants, ou les ouvriers, ou les militants, ou les paysans, ou les gens de la rue... Pour des artistes c'était complètement formidable. Et puis, au fond, nous étions les seuls qui travaillions. C'était très gratifiant : le pays était en grève sauf nous ! Nous n'avons jamais autant travaillé de notre vie !

L'assemblée générale choisissait certains projets, en rejetait d'autres, il y avait beaucoup de choses qui étaient rejetées ?

Ah oui, pour un projet il y avait dix maquettes foutues en l'air !

Et cela se passait sans trop de drames... ?

Oui. Il y avait des groupes de pression. Il y avait bataille sur tous les projets, mais acceptation de la décision. Quand les tendances s'équilibraient, nous remettions le vote au lendemain. J'ai le souvenir, pour mon compte personnel, d'une affiche que j'avais faite qui n'a finalement pas été acceptée : huit heures de discussions en assemblées générales ! Il s'agissait d'un drapeau français avec le rouge qui coule sur les autres couleurs. Finalement, le Mouvement du 22 mars avec Daniel Cohn-Bendit a voulu absolument l'imprimer. Nous sommes allés ensemble à l'imprimerie pour la faire tirer à vingt mille exemplaires en dehors de l'atelier populaire.

Elle a vraiment été tirée ?

Elle a été tirée, mais jamais collée. Il y a vingt mille exemplaires qui sont quelque part !

On ne l'a jamais collée ?

Non. Beaucoup d'affiches ont été refusées après de longues, longues discussions. Des choses évidentes passaient tout de suite, aussi ! Tout le monde levait la main et on passait à la suivante !

Est-ce qu'il y avait aussi des ateliers en province qui fonctionnaient... ?

Oui, qui ont fonctionné pendant des années ! en juin, oui... Il y en a eu à Flins et il y en a eu à Cléon, je crois qu'à Renault aussi, à Sochaux... Très souvent il y avait des peintres qui partaient, en général à deux ou trois, pour leur apprendre des rudiments et, en retour, nous revenions avec des affiches faites sur place.

Pratiquement, comment se faisaient les choses ? C'était tiré la nuit ? Et qui tirait ?

Il y avait plusieurs salles de fabrication. C'était tiré jour et nuit. Il y avait, dans le meilleur des cas, dix équipes, et dans le pire, deux équipes qui tiraient constamment.

Et chaque affiche était tirée à combien ?

Au début 100, 200, 300, mais en moyenne toutes ces affiches ont été tirées à au moins 2 000 exemplaires. Il y a eu environ 800 affiches, journaux muraux.

Et les gens qui tiraient étaient les mêmes que ceux qui créaient ?

La division du travail existait peu, mais le changement de poste et la décision collective aussi. Curieusement, dans le domaine où les gens sont les plus égoïstes, les plus individualistes...

Les artistes tiraient aussi des affiches... ?

Oui, il y a des exemples connus pour nous. Par exemple, un artiste célèbre dont je ne veux pas me permettre de dire le nom, ne pouvait pas faire d'affiches, il ne voulait pas dessiner d'affiches, il s'en sentait incapable. Il disait lui-même : « Je ne peux pas... mais je veux être là ! » Alors, pendant quelques jours, il a balayé, il a nettoyé. Il préparait les rames de papier, il coupait le papier, mais il ne dessinait pas. Après, il est allé fonder l'atelier populaire de l'école des Arts-déco, alors là, je ne sais pas si il dessinait.

Des lithographies sont faites à l'époque et sont signées, alors que les affiches elles-mêmes ne sont pas signées...

En effet, les affiches sérigraphiées n'étaient pas signées, ça faisait partie de notre morale. Il ne fallait pas savoir qui les avaient faites. Nous méprisions beaucoup les artistes qui signaient des affiches. C'était en dehors de l'atelier populaire, ce n'était pas dans les Beaux-Arts.

Ce qui est frappant quand on regarde les sérigraphies, c'est, malgré leurs différences, un certain style général... ?

Ah oui, absolument !

Dans la simplicité des formes, dans l'utilisation des symboles expressifs, dans les slogans très courts ou certains jeux de mots, il y a un style général. Ça vient de quoi à votre avis ?

Ça vient de la discussion politique. Quelqu'un qui proposait sa maquette ne se mettait pas en avant en tant que personne. La maquette était épinglée, suspendue avec une pince à linge sur un fil, au milieu des autres. Mais l'artiste, ou la personne – ce n'était pas forcément un artiste qui l'avait faite – ne défendait pas personnellement son projet. Nous voyions donc des têtes verdir, ou d'autres rougir de plaisir, donc nous comprenions qui l'avait faite. Et puis, petit à petit, avec les jours qui passaient, nous reconnaissons le style des uns et des autres, et s'instaurait un climat d'amitié et de complicité qui faisait qu'on savait qui était qui, qui faisait quoi. Mais la morale de cette petite société voulait l'anonymat. Alors les corrections arrivaient très franchement : « ah, faudra enlever, là, il y a une fourche, c'est ridicule, on dirait une affiche d'il y a cent ans, faut enlever ça ! » Petit à petit cela a formé un style collectif. En ce qui concerne le style : le groupe de peintres qui s'appelaient le Groupe de recherche d'art visuel (GRAV), des argentins comme Le Parc et d'autres, qui étaient des artistes dits « géométriques », ont fait des affiches. Ils se sont donc pliés en quelque sorte par discipline collective et par besoin à un autre style.

Pensez-vous que le style des affiches cubaines a joué un rôle ?

Non, pas vraiment...

L'école polonaise d'affichistes ?

Pas du tout non. Par contre, tous les pays du monde où il se passait quelque chose envoyaient du monde à l'atelier populaire des Beaux-Arts, pour copier le style et le fonctionnement. Il y avait des gens de Rome, de Varsovie, de Londres... Je suis allé à Londres fonder un atelier populaire en juin : foutoir le week-end et tout nettoyé le lundi matin...

Ce qui m'a beaucoup frappé, c'est qu'un certain nombre d'affiches qui ont été faites en Tchécoslovaquie au moment de l'invasion des chars russes, donc en août 68, sont absolument du style des affiches des Beaux-Arts !

Il y a deux Tchèques qui sont venus à l'atelier des Beaux-Arts, je me les rappelle très bien !

Je reviens un peu en arrière, les affiches sont tirées jusqu'à 2 000 exemplaires ? Comment cela se passe-t-il ? L'encre, le papier ?

L'encre était donnée, nous avions des copains sérigraphes professionnels. Les entreprises donnaient le papier, c'étaient d'immenses rouleaux de rotatives qu'on nous donnait, que des ouvriers apportaient, même des rotatives du *Figaro*. Nous coupions dedans. Je me souviens même d'un industriel des travaux publics qui trouvait ça tellement formidable qu'il nous avait rempli une baignoire d'essence. Un boulanger nous apportait trente baguettes tous les jours.

Vous faisiez des quêtes à l'extérieur ?

Non, pas du tout.

Combien y avait-il de personnes en permanence sur place ?

Beaucoup. Je me rappelle, ça tournait jour et nuit dans les ateliers, ça dormait dans les coins et ça faisait parfois l'amour sur les toits !

Est-ce qu'il y avait des tours de garde ?

Oui, il y avait un service d'ordre. C'était gardé jour et nuit. De temps en temps, il y avait des petites alertes et nous avions vraiment la trouille. Une fois, il y a eu une bataille. Quatre ou six types d'Ordre nouveau nous ont attaqués. Ils devaient être furieux de voir que deux mille affiches faisaient autant d'effet que vingt mille placards publicitaires. C'était en effet tellement neuf que ça perçait les murs.

Comment faisiez-vous sécher les affiches ?

Ça séchait en trois heures. Nous avions des clayettes. Au début, elles séchaient sur des fils. Et puis, il y avait une distribution, tout un réseau. Le premier réseau, c'était les demandeurs. Par exemple, Renault-Flins demandait une affiche, ils revenaient deux jours après ou souvent ils restaient les deux jours et ils tiraient avec nous parce

qu'ils étaient admiratifs de ce qui se faisait. Et ils repartaient avec le boulot sous le bras.

Qui collait des affiches comme « La chienlit c'est lui » ?

Des étudiants, tout de suite ! il y avait des comités d'étudiants partout ! Ou des lycéens. Ils venaient, ils en prenaient dix, ils faisaient la queue dans l'escalier. Alors on notait d'où ils étaient, tel lycée, telle fac, telle adresse, combien ils avaient pris et l'un d'eux signait. Vers la fin, nous avons découvert que depuis le début un type venait tous les jours pour accumuler sa réserve d'affiches, cyniquement ! Ça m'avait complètement déboussolé cette histoire. Sur le moment c'était impensable pour moi un tel cynisme !

Quelle était l'ambiance ?

Il y avait tout un système de vie autarcique qui s'est organisée et qui faisait le tout-venant des journées. Le drame des épouses, par exemple, qui débarquaient : « mon mari, je ne le vois plus depuis 15 jours ! » Le mari était là, pas amoureux d'une autre mais de l'atelier. C'était trop formidable !

Et que faisaient les épouses alors, elles restaient ?

Parfois elles restaient !

Et les rapports femmes-hommes ? Il y avait beaucoup plus d'hommes que de femmes.

Je crois qu'il y avait plus d'hommes que de femmes. Mais il y avait des femmes aussi... Non, une majorité d'hommes. Je vois des visages de femmes, mais je ne me rappelle plus des noms. Il y avait beaucoup d'étudiantes mais peu de femmes peintres, des étudiantes qui passaient, qui donnaient un coup de main, qui animaient...

Les slogans qui étaient sur les murs, vous en faisiez, qu'est-ce que vous en pensiez ?

Parfois il y en avait de bons. « La chienlit c'est lui » par exemple, c'était un mot d'ordre qui était dit dans les manifestations et écrit sur les murs.

En fait, les artistes avaient repris un slogan qu'ils avaient vu sur les murs ?

Exactement « Usine-Université-Union » c'était sur tous les murs au début. Nous l'avions repris.

Je sais qu'il y a des affiches qui ont été reprises aussi sous forme de papillons imprimés. Donc, il y avait des imprimeries qui fonctionnaient et qui pouvaient reprendre des choses faites aux Beaux-Arts ?

Dans la mesure où rien ne nous appartenait...

Les rapports avec la Sorbonne se passaient comment ?

Je reviens sur un détail. Pour nous, artistes, une des grandeurs de ce moment, c'est qu'au fond, même si certains artistes ont revendiqué dans leur bibliographie leur participation à l'atelier populaire des Beaux-Arts – ce qui est très bien – aucun n'a jamais signé les affiches, jamais ! Aucun n'a jamais dit « Tiens, j'ai fait celle-ci, celle-là » et ça je trouve cela assez formidable ! C'est donc resté, en quelque sorte, avec le temps, un secret d'une heureuse intensité.

Aux Arts-déco, non plus, même si dans la conversation certains peuvent dire qu'ils ont fait telle affiche ou telle autre, ils ne veulent pas non plus que ce soit noté.

En ce qui concerne les leaders de la Sorbonne, ils venaient et étaient devenus nos amis, parce que curieusement ils aimaient beaucoup les artistes qu'ils n'auraient jamais rencontrés sans cela ! Personnellement, ils sont restés mes amis : Serge July, Alain Geismar, etc...

Ils ne donnaient pas de mots d'ordres ?

Pas du tout ! Ils étaient intimidés même ! Ils étaient dans un coin, et ils regardaient ça, fascinés.

Et sinon, comme autre atelier à Paris, il y avait surtout les Arts-déco, qui ont fait pas mal de choses.

Oui, comme je n'y ai pas mis les pieds, je ne sais pas du tout comment ça se passait, je ne peux rien dire là-dessus.

Apparemment, entre les deux ateliers, il n'y avait pas de liens, pas de relations ? C'est tout de même amusant, alors qu'il y avait beaucoup de liens avec la province ou l'étranger.

Nous ressentions les affiches des Arts-déco comme des affiches un peu formalistes, un peu esthétiques. Ni politiques, ni efficaces dans la bataille qui se menait. Quand je les revois aujourd'hui, je pense qu'on avait tort, nous devions être jaloux !...

L'affiche « CRS-SS » a dû être faite assez tôt...

Ça nous a semblé en tout cas complètement évident.

L'affiche où l'on voit Cohn-Bendit...

Cette affiche-là a nécessité une discussion d'heures entières. Il y avait eu un premier tirage avec « Nous sommes tous des Juifs et des Allemands » et finalement a été édité à deux mille exemplaires « Nous sommes tous indésirables ». Il y avait une peur d'employer le mot « juif » qui n'était pas encore tellement employé par les Juifs eux-mêmes pour se définir. Le mot « juif » venait de l'occupation allemande, il sonnait de façon raciste ou comme une insulte pour beaucoup.

Une des plus célèbres affiches de 68, c'est « La chienlit c'est lui » ?

« La chienlit c'est lui » est d'un jeune étudiant d'alors ; il était d'une astuce, d'une intelligence, d'une rapidité... Il a fait au moins une dizaine d'affiches formidables et a influencé le style.

Qu'est-ce qu'il fait maintenant ?

Il faisait de la bande dessinée, peut-être a-t-il continué. Il est resté inconnu.

« La police s'affiche aux Beaux-Arts, les Beaux-Arts affichent dans la rue »... ?

Quand les CRS ont occupé les Beaux-Arts, nous avons été accueilli par le PSU, rue Mademoiselle. Le matin, les journaux titraient « Les CRS occupent les Beaux-Arts » et il y avait sur tous les murs de Paris : « La police s'affiche aux Beaux-Arts, les Beaux-Arts affichent dans la rue ». Nous avons travaillé toute la nuit pour la tirer...

Ensuite ?

En août, nous éditons chez Dobson à Londres un livre des affiches. L'idée était que personne ne pouvait faire mieux que nous : laisser une trace de cela et l'éditer avec le même état d'esprit qui avait fondé cet atelier populaire.

Ça a été vendu à partir de quelle époque ?

A la rentrée, en octobre 1968.

Vous avez continué à faire des affiches à la rentrée ?

Pendant deux ou trois ans après, nous avons fondé des ateliers populaires un petit peu partout.

Y a-t-il des choses que vous avez regrettées ?

Non. Il est bien clair que ce n'est pas l'atelier des Beaux-Arts qui a fait Mai 68, mais précisément 68 qui a fait l'atelier populaire des Beaux-Arts...

(Propos recueillis par Laurent Gervereau)

Le mercredi 8 mai, l'école des Beaux-Arts est en grève.

Le 13 mai, une manifestation de masse groupe travailleurs et étudiants à l'appel de tous leurs syndicats. A la suite d'une répression policière au Quartier Latin, un million de manifestants clament, de la place de la République à la place Denfert-Rochereau, qu'ils ne tolèrent plus le gouvernement gaulliste parce que ce gouvernement est anti-populaire, responsable du chômage et de la misère, instrument de répression patronale. (Nantes, Caen, Rhodiaceta, Redon).

Le 14 mai, à 15 heures, un comité de grève provisoire informe l'administration de l'école des Beaux-Arts que les élèves prennent possession de tous les locaux.

Le 15 mai, l'assemblée générale des grévistes adopte la plate-forme suivante :

Mercredi 15 mai 1968, 12 heures

Pourquoi prolongeons-nous la lutte ? Contre quoi luttons-nous ? Nous luttons contre une université de classe, nous voulons organiser la lutte contre tous ses aspects :

1° Nous critiquons la sélection sociale qui s'opère tout au long des études du primaire au supérieur au détriment des enfants de la classe ouvrière et des paysans pauvres.

Nous voulons lutter contre le système des examens et des concours, principal moyen de cette sélection.

2° Nous critiquons le contenu de l'enseignement et les formes pédagogiques de sa diffusion. Parce que tout est organisé pour que les produits du système n'acquiescent pas une conscience critique aussi bien à l'égard de la connaissance que de la réalité sociale et économique.

3° Nous critiquons le rôle que la société attend des intellectuels : être les chiens de garde du système de production économique, être

* Texte collectif approuvé en Assemblée Générale le 22 juin.

des cadres technocratiques. Faire en sorte que chacun se sente bien à sa place, surtout lorsque ce « chacun » est à une place d'exploité.

Que signifient ces critiques pour ce qui est de l'école de peinture et de sculpture ? C'est, bien sûr, aux commissions de le définir précisément, mais nous pouvons déjà le dire pour ce qui est de l'architecture :

— Nous voulons lutter contre la domination de la profession sous forme du conseil de l'Ordre ou d'autres organismes corporatifs, sur l'enseignement. Nous sommes contre le système du patron en tant que méthode pédagogique, nous sommes contre l'idéologie conformiste que le système diffuse. L'enseignement de l'architecture ne doit pas être la seule répétition de ce que fait le patron jusqu'à ce que, finalement, l'élève en soit une copie conforme.

— Nous voulons lutter contre les conditions de la production architecturale qui la soumettent, en fait, aux intérêts des promoteurs publics ou privés. Combien d'architectes ont-ils accepté de réaliser des Sarcelles grands ou petits ? Combien d'architectes tiennent compte dans leur cahier des charges des conditions d'information, d'hygiène, de sécurité des travailleurs sur les chantiers et le feraient-ils qu'aucun promoteur ne répondrait à leur appel d'offre ? Et l'on sait qu'il y a trois morts par jour en France dans l'industrie du bâtiment.

— Nous voulons lutter contre un contenu de l'enseignement particulièrement conservateur, particulièrement peu rationnel et peu scientifique où les impressions et les habitudes des personnalités continuent de prévaloir sur des connaissances objectives. L'idéologie du Prix de Rome est encore vivace !

En deux mots nous voulons prendre conscience des rapports réels de l'école et de la société ; nous voulons lutter contre son caractère de classe.

Cette lutte, nous devons savoir que nous

ne pouvons la mener seuls. Nous ne devons pas tomber dans l'illusion que les universitaires pourront instaurer dans leurs facultés des noyaux d'autonomie réelle par rapport à l'ensemble de la société bourgeoise. C'est aux côtés des travailleurs, qui sont les principales victimes de la sélection sociale qu'opère le système d'enseignement, que les universitaires doivent lutter. La lutte contre l'université de classe doit être organiquement liée à la lutte de l'ensemble des travailleurs contre le système d'exploitation capitaliste.

— Il faut donc nous engager à remettre en cause les rapports qui régissent actuellement la profession et l'enseignement ;

— remettre en cause la séparation actuelle de l'E.N.S.B.A. d'avec l'enseignement supérieur ;

— refuser d'effectuer toute forme de présélection à l'entrée à l'école ;

— lutter contre le système actuel des examens et des concours ;

— nous préparer à la lutte contre les décrets de réforme ;

— établir les rapports réels de lutte avec les travailleurs ;

Sur toutes ces questions nous devons avoir les débats les plus libres.

Tous les enseignants doivent se prononcer.

Des formes d'organisation de lutte doivent être trouvées.

LE COMITE DE GREVE

Dès le 14 mai, quelques élèves s'étaient retrouvés spontanément dans l'atelier de lithographie et, prenant parti pour l'action directe, tiraient une première affiche : « USINE - UNIVERSITÉ - UNION ».

Le 16 mai, au cours d'une commission de réforme constituée le matin même, un certain nombre de participants, élèves et peintres de l'extérieur, décident d'occuper les ateliers de peinture, afin d'y mettre en œuvre directement, par la pratique, le programme de lutte défini le 15 mai. A l'entrée, ils écrivent :

ATELIER POPULAIRE : OUI Atelier bourgeois : NON

Sur ce principe, nous nous mettons au travail. Nous commençons à produire des affiches, et nous définissons en même temps notre position en face des débats de la commission de réformes par le texte suivant (diffusé par tract quelques jours plus tard, le 21) :

ATELIER POPULAIRE : OUI ATELIER BOURGEOIS : NON

Ce que nous avons écrit à la porte de l'atelier si nous essayons de l'explicitier, de comprendre ce que ça veut dire, doit nous dicter naturellement les lignes essentielles de l'action nouvelle.

Cette phrase signifie qu'il ne s'agit en rien de moderniser, c'est-à-dire d'améliorer ce qui est déjà. Toute amélioration pose que, dans son fond, la ligne générale ne change pas, donc qu'elle était déjà bonne. Nous sommes contre ce qui règne aujourd'hui. Qu'est-ce qui règne aujourd'hui ? L'art bourgeois et la culture bourgeoise.

Qu'est-ce que la culture bourgeoise ? C'est l'instrument par lequel le pouvoir d'oppression de la classe dirigeante sépare et isole du reste des travailleurs les artistes en leur accordant un statut privilégié. Le privilège enferme l'artiste dans une prison invisible. Les concepts fondamentaux qui sous-tendent cette action isolatrice qu'exerce la culture sont :

— l'idée que l'art a « conquis son autonomie » (Malraux, voir la conférence faite au moment des Jeux Olympiques de Grenoble).

— la défense de la « liberté de création ».

La culture fait vivre l'artiste dans l'illusion de la liberté :

1° il fait ce qu'il veut, il croit tout possible, il n'a de comptes à rendre qu'à lui-même ou à l'Art.

2° il est « créateur » c'est-à-dire qu'il invente de toutes pièces quelque chose d'unique, dont la valeur serait permanente au-dessus de la réalité historique. Il n'est pas un travailleur aux prises avec la réalité historique. L'idée de création irrealise son travail. 9

En lui accordant ce statut privilégié, la culture met l'artiste hors d'état de nuire et fonctionne comme une soupape de sécurité dans le mécanisme de la société bourgeoise.

Cette situation est celle de nous tous. Nous sommes tous des artistes bourgeois. Comment en serait-il autrement ?

Voilà pourquoi, lorsque nous écrivons « atelier populaire », il ne peut s'agir d'amélioration, mais d'un changement d'orientation radical.

C'est dire que nous sommes décidés à transformer ce que nous sommes dans la société.

Précisons que ce n'est pas une meilleure mise en relation des artistes avec les techniques modernes que les reliera mieux à toutes les autres catégories de travailleurs, mais l'ouverture aux problèmes des autres travailleurs, c'est-à-dire à la réalité historique du monde dans lequel nous vivons. Aucun professeur ne peut nous aider à mieux fréquenter cette réalité. Nous devons tous nous enseigner nous-mêmes. Cela ne veut pas dire qu'il n'existe pas un savoir objectif, donc recevable, ni que les artistes plus âgés, des professeurs ne puissent pas être très utiles. Mais c'est à la condition qu'ils aient eux-mêmes décidé de transformer ce qu'ils sont dans la société, décidé de participer à ce travail d'auto-éducation.

Ainsi remis en cause le pouvoir éducateur de la bourgeoisie, le champ sera ouvert au pouvoir éducateur du peuple.

Il y a alors dix millions de grévistes en France. Les participants à l'Atelier Populaire vont vers les usines occupées, les dépôts et les chantiers afin

- 10 d'apprendre des travailleurs en grève comment constituer l'arrière de la lutte dont ils sont l'avant-garde.

Ce n'est pas un travail de laboratoire ; chacun maintenant, travailleur ou étudiant, étranger ou français, vient participer dans l'enthousiasme à la production des affiches. Des ouvriers viennent proposer des mots d'ordre, discuter avec les artistes et les étudiants, critiquer les affiches produites ou les diffuser à l'extérieur.

A l'entrée de l'atelier on peut lire : « Travailler dans l'atelier populaire, c'est soutenir concrètement le grand mouvement des travailleurs en grève qui occupent leurs usines contre le gouvernement gaulliste anti-populaire. En mettant toutes ses capacités au service de la lutte des travailleurs, chacun dans cet atelier travaille aussi pour lui, car il s'ouvre par la pratique au pouvoir éducateur des masses populaires. » Les étudiants et artistes progressistes, tout en se mettant concrètement au service de la lutte du peuple, se mettent à son école et révisent leur point de vue en se liant aux masses ; ils s'efforcent sans cesse par l'action, la critique et l'auto-critique, d'éliminer les pratiques de la création individualiste bourgeoise qui resurgissent toujours consciemment ou non.

Comment travaille-t-on ?

Les projets d'affiches faits en commun après une analyse politique des événements de la journée ou après des discussions aux portes des usines, sont proposés démocratiquement en fin de journée en Assemblée Générale. Voici comment on juge :

- l'idée politique est-elle juste ?
- l'affiche transmet-elle bien cette idée ?

Puis les projets acceptés sont réalisés en sérigraphie et lithographie, par des équipes qui se relaient nuit et jour.

Des dizaines d'équipes de colleurs se sont constituées, rejointes par celles des comités d'action de quartiers et de comités de grève des usines occupées, chacune relatant ses expériences. De plus en plus, les différentes couches de la population propagent par ces affiches les idées justes des travailleurs.

2/ LA LUTTE CONTINUE*

11

Le Mouvement de Mai n'est pas mort. Au contraire, il ne fait que commencer et il connaîtra un essor magnifique parce que la grève de masse du printemps 1968 — plus forte que celle de 1936 — a permis à des millions de travailleurs, dans l'expérience pratique de la lutte, dans la grève illimitée et l'occupation des lieux de travail, de prendre conscience de leur force retrouvée et de la solidarité active entre la classe ouvrière et de nombreuses autres couches laborieuses de la population, notamment une avant-garde de la paysannerie dont les rangs ne pourront que grossir rapidement si le travail d'explication politique et de liaison dans l'action est accompli, et une partie importante des étudiants. Des milliers de jeunes ouvriers prennent en mains leurs affaires politiques de classe et commencent à s'organiser. Enfin, conséquence de la grève de masse, des milliers d'étudiants ont fait, pour la première fois, l'expérience de la lutte de classe aux côtés du prolétariat.

Ces acquis du mouvement de Mai sont irréversibles et pèseront beaucoup plus lourd que toutes les victoires électorales éphémères de la bourgeoisie monopoliste, obtenues par le chantage et la démagogie.

L'Atelier Populaire n'est pas tombé dans le crétinisme parlementaire. Le combat continue. Nous sommes entrés dans un processus de lutte prolongée. Au-delà des urnes, la lutte se poursuivra dans les lieux de travail — lieux de combats. Aujourd'hui, comme en plein mouvement de Mai, la question qui reste posée est celle du POUVOIR POPULAIRE.

Il s'agit donc pour l'Atelier Populaire au service des travailleurs :

— de montrer l'oppression capitaliste sous toutes les formes qu'elle a prises aujourd'hui à travers le régime autoritaire gaulliste (répression patronale et policière) ;

— de soutenir la détermination des travailleurs et des étudiants à poursuivre et amplifier leur lutte. Nous les aiderons, par notre travail de popularisation,

* Texte collectif rédigé début juillet.

- 12 à faire triompher dans les usines, chantiers, dépôts, bureaux, et dans les facultés, lycées et collèges, la voie de lutte de classe contre la voie de collaboration de classe — voie choisie par la direction du P.C.F. et de la C.G.T. qui s'efforce de présenter la lutte électorale comme l'instrument principal de la prise de pouvoir populaire.

Nous aiderons à l'unité de toutes les forces du peuple travailleur autour des ouvriers contre la bourgeoisie monopoliste et toutes les forces qui la représentent, pour l'instauration d'un véritable gouvernement populaire et, à plus long terme, du socialisme en France.

La culture étant un instrument de domination pour la bourgeoisie monopoliste, l'Atelier Populaire entend poursuivre son action à travers les disciplines artistiques (aujourd'hui : affiches, marionnettes, mais aussi bien demain : peinture, sculpture, cinéma, chansons).

Nous dénoncerons par notre travail la culture bourgeoise. Secrétée sous le contrôle d'une classe, elle est au service de cette classe. Elle fait partie du système d'oppression mis en place par la classe dirigeante contre le peuple. Ce n'est donc pas en acceptant la diffusion de la culture bourgeoise que nous aiderons au développement d'une culture populaire et nous ne pouvons, par conséquent, que combattre le système de participation culturelle proposé par Malraux et les Maisons de la Culture. Pas plus que les travailleurs n'accepteront, dans les entreprises, de participer à leur propre exploitation, nous ne pouvons accepter de participer à la diffusion oppressive de la culture bourgeoise. Pour aider au développement d'une culture populaire réelle, c'est-à-dire, issue du peuple et au service du peuple, nous devons pousser à la création de nouveaux Ateliers Populaires.

Pour ce qui concerne notamment la production des affiches, il ne s'agit pas, en effet, d'inonder le pays à partir d'un seul point, mais de susciter la création d'Ateliers Populaires partout où il y a des travailleurs en lutte afin que demeure toujours lié aux luttes du peuple, le travail d'analyse politique à partir duquel s'élaborent les affiches et leur diffusion.

3/ ORGANISATION ET FONCTIONNEMENT

13

Ce que nous relatons ici est moins important que vos initiatives ; multipliez les inventions.

L'Atelier Populaire se compose d'un atelier où l'on conçoit les affiches, et de plusieurs ateliers où on les réalise (sérigraphie, lithographie, pochoir, chambre noire).

Une Assemblée Générale réunit quotidiennement tous les militants de l'Atelier Populaire ; le travail de l'A.G. ne consiste pas seulement à choisir des projets et des mots d'ordre mais aussi à débattre de tous les problèmes politiques d'actualité. C'est principalement au cours de ces débats que s'élabore et se précise la ligne politique de l'Atelier Populaire. La participation du plus grand nombre possible de travailleurs aux A.G. nous est nécessaire.

La procédure à adopter pour les votes en Assemblée Générale est celle que vous découvrirez par l'expérience quotidienne de la démocratie directe : chacun se soumet à la critique de tous ; chacun en tient compte et rectifie son travail en fonction d'elle.

Notre expérience nous montre que les dangers à éviter sont :

- la perte de temps en débats inutiles due à une mauvaise organisation du travail de la journée.
- l'imprécision et la multitude des mots d'ordre.
- la mise au vote de projets trop sommaires.

Le résultat principal de ces dangers est une dispersion et une démobilisation.

Le remède le plus efficace nous a paru être la création d'une commission révocable qui propose en A.G. une série de thèmes et de mots d'ordre précis et mobilise plusieurs groupes de travail, ce qui évite la dispersion et la gratuité des projets. Il est bien évident que cela n'interdit pas à de nouveaux camarades de travailler sans mots d'ordre préalablement établis.

Toute responsabilité est provisoire et tournante suivant les nécessités et les enthousiasmes. Le choix des thèmes d'affiches et des mots d'ordre, leur discussion permet à l'Atelier Populaire de développer

14 sa ligne politique. Ce travail est le premier moteur de l'activité.

L'opportunité des affiches demandées de l'extérieur sera appréciée selon que le cadre particulier de lutte rejoint celui de tous.

Notre expérience nous a révélé : les dangers de l'ambiguïté, la nécessité de lier les mots d'ordre au graphisme. La sincérité, la fantaisie et l'imagination ne sont efficaces que dans la mesure où elles interprètent et renforcent l'objectif des mots d'ordre.

Deux expériences de l'Atelier Populaire de Paris :

JOURNAL MURAL

FASCISME

= Le gouvernement libère les plus importantes chefs de l'OAS.
Salas (réclusion perpétuelle).
Lacharoy (condamné à mort par contumace).
Gurutech (réclusion perpétuelle).
Argued (detention à perpétuelle).
Et autres membres de l'OAS.

* le gouvernement interpellé des universités, accède à leur demande
1° étudiants, en fait passer

LA LUTTE CONTINUE

RENAULT.FLINS

10 JUIN - 4000 ouvriers, malgré le contre-ordre de la direction de la CGT, sont entrés dans l'usine.

11 JUIN - L'usine est réoccupée par les travailleurs. Les militants de la CGT appellent

Nous avons tiré cinq numéros du journal mural sous le sigle du poing levé. Dans quel but? Celui d'informer.

Nous avons voulu rendre compte véritablement des luttes du peuple, donner des informations vraies que la presse bourgeoise cachait ou déformait.

Comment avons-nous eu ces informations? Nous les avons recueillies principalement auprès des militants des comités d'action, eux-mêmes liés aux travailleurs. Nous avons aussi fait apparaître

des informations importantes que la presse ne mettait pas à sa juste place. 15

Un des moyens utilisés a été la bande dessinée.

L'ATELIER DE MARIONNETTES

Des marionnettes ont été faites sur le modèle du Guignol Lyonnais. Un groupe d'étudiants et de travailleurs se sont réunis autour de leur fabrication. Les marionnettes sont au service des luttes ouvrières.

Nous avons joué dans la rue, les universités, les comités d'action. Elles informent en dénonçant la presse bourgeoise, c'est un moyen de propagande. Notre but principal est de provoquer, par le contenu de notre travail, la discussion chez les spectateurs. Pour construire nos scénarios, nous utilisons les informations obtenues auprès des camarades ouvriers et étudiants.



4/ PROCÉDÉ DE SÉRIGRAPHIE POUR LES AFFICHES

1° Châssis bois + soie pour sérigraphie (nylon spécial) ; par mesure d'économie, on tend le nylon soi-même.

2° Écrire le texte à la grandeur désirée sur une feuille de papier ; par transparence, reprendre le même dessin sur la soie avec un crayon tendre (3 B).

3° Remplir les lettres avec du « drawing gum » liquide qui forme une pellicule plastique en séchant ; bien laisser sécher.

4° Étendre à l'aide d'une raclette une fine pellicule de « vernis de remplissage » sur toute la surface du châssis ; bien laisser sécher.

5° A l'aide d'une « gomme crêpe » ou d'un simple bouchon de liège, frotter les parties où l'on avait passé du « drawing gum », le plastique se met en boule et s'enlève.

Il reste donc deux parties sur le châssis :

- le fond, dont la trame est obstruée par le vernis ;
- le texte, dont la trame a été libérée lorsqu'on a enlevé la pellicule de plastique.

Il ne reste plus qu'à mettre, tout autour du châssis, à cheval, une bande de « tésa » (papier collant) de 5 cm de largeur pour éviter que l'encre ne coule par les fissures.

6° On peut tirer.

Il faut diluer l'encre de sérigraphie avec du white spirit ou du pétrole spécial mais jamais avec de l'acétone qui dissout le vernis de la soie.

Il faut obtenir une matière fluide pour un séchage rapide.

Quand le séchage est terminé définitivement, on peut réutiliser le châssis pour un autre dessin après l'avoir lavé soigneusement avec de l'acétone.

Si on arrête le tirage pour une demi-heure, il faut nettoyer le châssis avec du white spirit pour que l'encre ne bouche pas la trame du nylon.

