

# Sans Niveau ni Mètre

JOURNAL DU CABINET DU LIVRE D'ARTISTE

SANS NIVEAU NI MÈTRE

Gratuit gratuit

RÉDACTEURS

Est une formule de Bruno Di Rosa,  
premier concepteur du CLA, reconstruit en  
2014 par Sarah Chantrel & Samir Mougas

Atelier de grève Rennais.....  
Jil Daniel.....  
Aurélie Noury.....

1<sup>er</sup> décembre 2016 / 16 février 2017 **ATELIER POPULAIRE : OUI, ATELIER BOURGEOIS : NON**

Numéro 41

NE GARDEZ PAS CE NUMÉRO  
NE LE JETEZ PAS NON PLUS  
COLLEZ-LE !

POUR DE LA COLLE EN QUANTITÉ CONSÉQUENTE :

- VIDEZ 1 KILO DE FARINE DANS UNE MARMITE.
- AJOUTEZ LE MÊME VOLUME D'EAU.
- FAITES CHAUFFER À FEU DOUX EN MÉLANGEANT CONTINUELLEMENT POUR ÉVITER LES GRUMEAUX.
- LA CONSISTANCE DOIT ÊTRE CELLE D'UNE SAUCE BÉCHAMEL.
- SI LA COLLE EST TROP ÉPAISSE N'HÉSITEZ PAS À LA DILUER ENCORE.
- METTEZ LA COLLE DANS UN SEAU ET LE SEAU DANS UN SAC CABAS (C'EST PLUS DISCRET).



TI  
TOU  
PARTI  
DES  
DES



ST  
VIV  
TEC  
TOU  
COL

## Atelier populaire : oui, atelier bourgeois : non

Le 13 mai 1968, alors que le mouvement étudiant était en pleine expansion et que les premières usines se mettaient en grève, un groupe d'individus – peintres et étudiants pour la plupart – ont occupé l'École des beaux-arts de Paris. Dans les jours qui ont suivi, le lieu est devenu une véritable ruche, les presses lithographiques ont été mises en branle et quelques imprimeurs et artistes vinrent enseigner les rudiments de la sérigraphie à des dizaines de personnes. Les premières affiches ont alors été imprimées et rapidement collées sur les murs de la ville. Désormais, l'Atelier populaire de l'ex-École des beaux-arts de Paris – c'est ainsi que se nommait désormais le lieu occupé – est devenu un des épicentres de l'insurrection en cours, et de ce foyer de lutte sortirent plusieurs centaines d'affiches imprimées, parfois à des milliers d'exemplaires.

De nombreux tirages ont alors voyagé, en train, en voiture ou encore grâce aux photographies prises par différents représentants locaux envoyés à Paris, et furent collés dans les rues et dans les campus des grandes villes du pays. Lorsque les exemplaires manquaient, certains redessinaient les modèles parisiens tandis que d'autres créaient leurs propres affiches. C'est ainsi qu'en quelques semaines de nombreux ateliers de création d'affiches se sont ouverts : Atelier populaire de l'École des arts décoratifs de Paris, Atelier populaire des Beaux-Arts de Lyon, Institut d'art et d'archéologie de Paris, Beaux-Arts de Rennes, École de médecine de Paris, Faculté des sciences de Paris, Université de Caen, Atelier populaire de Marseille, etc.

Il est à ce jour difficile de savoir ce qui liait réellement tous ces lieux tant les traces et témoignages sont rares, mais on peut toutefois supposer une démarche commune s'appuyant sur trois idées principales : soutien aux luttes, organisation collective et anonyme.

### 1. Soutien aux luttes

« À l'entrée de l'atelier on peut lire : "Travailler dans l'atelier populaire, c'est soutenir concrètement le 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!" » Dans une rhétorique toute maoïste, on retrouve ici le principe d'éducation des intellectuels au contact du prolétariat. Participer à l'atelier populaire revenait donc à redéfinir sa place au sein du corps social. Du « Nous sommes tous des artistes bourgeois, comment en serait-il autrement ? » à l'artiste au service du peuple, il y a un changement porté par une attitude révolutionnaire : « C'est-à-dire que nous sommes décidés à changer ce que nous sommes dans la société<sup>3</sup>. »

La pratique artistique développée dans les ateliers populaires devenait donc une forme de ce que la philosophie marxiste nommerait une *praxis* révolutionnaire : une action dans et sur le monde dans un objectif de transformation de celui-ci.

Mais outre la création d'affiches de soutien, l'activité solidaire des ateliers populaires allait parfois jusqu'à la formation des travailleurs et travailleuses à l'utilisation de certains outils de création. C'est ainsi que plusieurs personnes ayant visité l'atelier populaire des Beaux-Arts de Paris ont appris là-bas les rudiments de la sérigraphie. L'objectif était, alors, de densifier les relations entre ateliers et foyers de luttes afin que les affiches soient au plus près des aspirations 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<sup>4</sup>. »

La question qui reste malgré tout en suspens est celle de la réelle intégration des travailleurs et des travailleuses à l'ensemble des étapes de la création des affiches. Il existe effectivement plusieurs situations où des grévistes sont partiellement associés au processus collectif : des imprimeurs ont semble-t-il été membres actifs de certains ateliers, des prolétaires sont parfois venus demander un soutien, voulant apprendre à sérigraphier ou plus rarement proposer un visuel. Malgré ces quelques cas

particuliers, il reste difficile d'affirmer que la composition des « at'pop » était d'une réelle diversité socio-professionnelle. Mais y a-t-il un sens à poser la question en ces termes ? En effet, certains anciens membres décrivent un manque d'intérêt général pour l'origine professionnelle des participants de l'atelier, d'autant plus que poser une séparation entre travailleurs et artistes est discutable quand plusieurs étudiants ou peintres avaient un travail alimentaire en parallèle de leur pratique artistique.

Quoi qu'il en soit, il apparaît que participer à un atelier populaire pendant le printemps 1968 a contribué à rebattre les cartes : des peintres ont arrêté de peindre pendant plusieurs années pour s'établir dans des usines, des étudiants architectes ont monté de nouveaux ateliers dans d'autres villes, des militants sans compétences graphiques particulières se sont mis à produire leurs propres affiches, etc. Évidemment, ces changements de situations personnelles ne sont pas imputables aux seuls ateliers, mais leur action a visiblement influencé de nombreuses redéfinitions de manières de se penser dans le monde.

### 2. Organisation collective

Une autre caractéristique commune aux ateliers populaires est l'organisation collective inhérente à la réalisation d'une telle quantité de modèles dans un nombre aussi important d'exemplaires. Ce sont donc en partie la technicité des méthodes d'impression et la logistique de l'atelier qui ont rendu nécessaire le travail de groupe, car il fallait trouver de l'encre et du papier, dessiner, imprimer, couper, distribuer, coller, nettoyer, etc. Chacun participait alors à différents postes de travail.

En effet, les postes d'impression en sérigraphie, et dans une moindre mesure les presses lithographiques, tournaient à plein régime. À l'atelier des Beaux-Arts de Paris, on parle d'équipes d'impression travaillant jour et nuit permettant des tirages allant jusqu'à près de trois mille exemplaires par modèle. Mais quand une affiche atteignait un certain succès, elle était envoyée chez des imprimeurs offset en lutte pour en augmenter le tirage et libérer des châssis de sérigraphie.

Si l'on examine le parcours d'une affiche, on remarque que celle-ci est nécessairement le fruit d'une démarche collective. D'abord, il y avait une assemblée qui définissait, ou suggérait, les mots d'ordre qui seraient utilisés pour les affiches. Ensuite, certains travaillaient, souvent seuls, sur des maquettes qui étaient proposées à l'assemblée puis discutées collectivement. Des modifications étaient parfois apportées, le lettrage pouvait ainsi être réalisé par quelqu'un, et le dessin par une autre personne. Dans certains cas, les meilleurs techniciens proposaient des modifications pour faciliter le tirage. Une fois validée, les châssis étaient préparés et l'impression pouvait commencer. Cette démarche est celle qui prévalait à l'atelier des Beaux-Arts de Paris. Aux Arts déco, le protocole semble avoir été relativement similaire, bien que les maquettes aient été apparemment moins discutées en assemblées. À Lyon, on constate en revanche une séparation entre ceux qui décidaient des mots d'ordre – plutôt étudiants en architecture – et ceux qui dessinaient et imprimaient, plutôt étudiants peintres ou graphistes. Y existait-il une assemblée de critiques ? Il n'est pas possible de le dire à ce jour. À Rennes, l'atelier était informel et semble avoir été impulsé par un petit groupe de personnes qui imprimait au gré des envies et des opportunités. Dans les autres ateliers du printemps 1968, le fonctionnement est mal connu, voire inconnu.

Les ateliers ouverts dans les mois ou années qui ont suivi présentent divers usages. Certains, comme l'atelier populaire de Nantes, étaient relativement collégiaux et tentaient, autant que faire se peut, d'imprimer dans les usines et autres lieux de lutte, alors que d'autres, comme l'atelier de la Ligue communiste de Saint-Brieuc, étaient bien plus hiérarchisés et uniquement ouverts aux membres de la Ligue communiste ou des Comités Rouge. L'impression y était visiblement le seul moment véritablement partagé. Rarement, pourtant, le travail se faisait en solitaire. La technicité de la sérigraphie, moyen d'impression privilégié par les ateliers, rendait effectivement difficile toute production conséquente lorsque l'imprimeur était seul.

### 3. Anonymat

La dernière des spécificités communes à l'ensemble de ces ateliers, liée au processus collectif, était l'absence de signature individuelle. Rapidement, les premières affiches furent tamponnées « École normale supérieure des Beaux-Arts de Paris », puis « Atelier populaire de l'ex-École des

Beaux-Arts de Paris ». Sans doute par mimétisme, de nombreux ateliers tamponnèrent eux aussi leurs affiches, soit du nom du lieu d'origine (« Fac des Sciences », « Université Autonome et populaire de Caen », « Institut d'art et d'archéologie », etc.), soit en adoptant la dénomination de l'atelier des Beaux-arts de Paris (« Atelier populaire de l'École des arts décoratifs », « Atelier populaire de Lyon », « Atelier populaire de Marseille », etc.). Parfois, comme à Rennes, il n'y avait tout simplement pas de tampon, ni de signature.

Malgré l'anonymat de mise, certains ont souhaité apposer leur nom sur les dessins qu'ils réalisaient. De là partaient de vives discussions qui systématiquement aboutissaient au retrait de la signature. Au-delà de l'idée d'un atelier « au service du peuple », qui n'a donc aucune raison de revendiquer une signature propre, il était question d'une forme de déontologie connue de tous ceux et de toutes celles qui ont déjà participé à une dynamique collective. Vouloir signer de son nom propre revient à nier le collectif, à nier l'importance de la coexistence des énergies et de la collaboration de tous dans un objectif commun. C'est cette même déontologie, ce refus de faire éclater la dynamique collective, qui a fait tenir pendant de nombreuses années l'anonymat, jusqu'à ce que certains décident de revendiquer la paternité d'une affiche.

Une anecdote révèle par ailleurs une évolution dans la manière de penser l'anonymat au sein de l'atelier des Beaux-arts de Paris : à partir d'un certain moment, des membres ont pu constater l'apparition d'affiches tamponnées « Atelier populaire », mais réalisées ailleurs qu'aux Beaux-Arts. Ils décidèrent, en réaction, de tailler un nouveau tampon dans une gomme, le rendant difficilement falsifiable. Alors qu'ils avaient décidé de se défaire de la notion d'auteur en supprimant la signature individuelle, les membres de l'atelier en ont-ils reconstitué une nouvelle, collective cette fois ? Pour l'un des anciens membres, il s'agissait là d'une manière de garantir la démarche politique qui donnait lieu à la création des images, une forme de label plus qu'une signature.

### Nouveau paradigme

L'émergence des ateliers de création d'affiches lors du printemps 1968 a ainsi permis d'esquisser la silhouette d'un nouveau paradigme artistique. La disparition de la signature individuelle, et donc d'une certaine manière du statut particulier de l'artiste ; la pratique collective et partagée de l'ensemble des étapes nécessaires à l'existence d'une œuvre multiple, et donc le refus de l'unicité et de la rareté de l'œuvre ; la générosité d'une pratique qui donne à faire et donne à voir, et donc l'impossibilité d'une marchandisation de l'art ; et enfin, la relation intime entre la pratique artistique et la *praxis* révolutionnaire, sont autant de points de rupture avec ce que les anciens participants appelaient « l'art bourgeois ».

Le soulèvement du printemps 1968 a ainsi été l'un des points d'accélération brutale du développement de ce paradigme et a permis à de très nombreux ateliers de voir le jour dans les années qui ont suivi. Non seulement la pratique de la sérigraphie s'est répandue et a favorisé l'autonomie de petits groupes dans la production de leurs propres supports, mais elle a aussi donné à des prolétaires la légitimité de réaliser des images par eux-mêmes.

Si cette forme de production de l'image a largement perdu de sa vigueur à partir de la fin des années 1970, le souvenir du surgissement des ateliers populaires favorise encore l'émergence d'ateliers de création militants lors des grands mouvements sociaux. Ce fut par exemple le cas au début des années 2000 avec le Taller Popular de Serigrafia à Buenos Aires lors de la crise bancaire, en 2013 avec L'École de la Montagne rouge au Québec pendant le Printemps érable, ou plus récemment, et de manière plus modeste, avec l'Atelier de grève Rennais durant le mouvement contre la loi dite « travail » et son monde au printemps 2016. C'est aussi pour témoigner de la vigueur de l'héritage des ateliers populaires que nous avons choisi d'inviter ce dernier atelier dans le présent numéro de *Sans niveau ni mètre*.

Jil Daniel

1. *L'Atelier Populaire présenté par lui-même*, Paris, Éditions U.U.U., 1968, p. 10.
2. *Ibid.*, p. 9.
3. *Id.*
4. *Ibid.*, p. 12.

CABINET DU LIVRE D'ARTISTE. Campus Villejean, Université Rennes 2 - Bât. Èrève, place du recteur Henri Le Moal, 35000 Rennes (M<sup>e</sup> Villejean - université). 0299141586 / 0660487696 / noury\_aurelie@yahoo.fr  
www.incertain-sens.org / www.sans-niveau-ni-metre.org. Le Cabinet est ouvert du lundi au jeudi de 11h à 17h hors vacances universitaires et également sur rendez-vous en contactant la coordinatrice du CLA Aurélie Noury.

SANS NIVEAU NI MÈTRE. Le Cabinet du livre d'artiste est un projet des Éditions Incertain Sens. *Sans niveau ni mètre. Journal du Cabinet du livre d'artiste* est publié conjointement par l'Université Rennes 2, le Fonds régional d'art contemporain de Bretagne et l'École des beaux-arts de Rennes. (Le Frac Bretagne reçoit le soutien du Conseil Régional de Bretagne, du ministère de la Culture et de la Communication – DRAC Bretagne et est membre du réseau « Platform » / L'association Éditions Incertain Sens reçoit le soutien de l'Université Rennes 2, de la Région Bretagne, de la Ville de Rennes, du ministère de la Culture et de la Communication – DRAC Bretagne et de ses adhérents. Les éditions Incertain Sens sont diffusées par les Presses du Réel et sont, avec le CLA, membres du réseau « ACB - Art contemporain en Bretagne ».)

RÉDACTION. ÉDITIONS INCERTAIN SENS, La Bauduinais, 35580 Saint-Genoux, 0299575032, www.incertain-sens.org

Achévé d'imprimer à 1000 exemplaires sur les presses de Média Graphic à Rennes, composé en Baskerville Old Face, Covington et Times New Roman, sur papier Cyclus 80g.

Dépôt légal décembre 2016. ISSN 1959-674X. Publication gratuite. Pages 1 à 3 : Atelier de grève Rennais, 2016. Remerciements aux prêteurs de l'exposition : Yslav et Marc Vayer.

