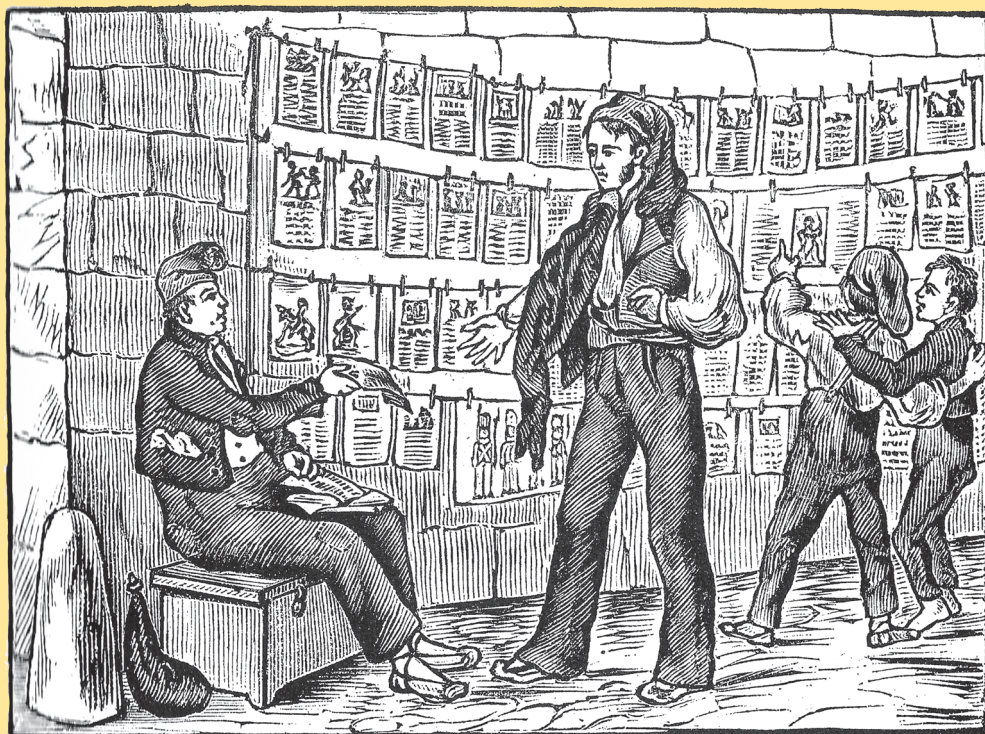


ANTONIO CASTILLO GÓMEZ | VERÓNICA SIERRA BLAS (DIRS.)
MARÍA DE LA HOZ BERMEJO MARTÍNEZ (ED.)

«SCRIPTA IN ITINERE»

Discursos, prácticas y apropiaciones
del escrito en el espacio público
(siglos XVI-XXI)



«SCRIPTA IN ITINERE»

«SCRIPTA IN ITINERE»

DISCURSOS, PRÁCTICAS Y APROPIACIONES
DEL ESCRITO EN EL ESPACIO PÚBLICO
(SIGLOS XVI-XXI)



ANTONIO CASTILLO GÓMEZ

VERÓNICA SIERRA BLAS

(dirs.)

MARÍA DE LA HOZ BERMEJO MARTÍNEZ

(ed.)

EDICIONES TREA

La publicación de este libro se inserta en el cuadro de las investigaciones y actividades promovidas y desarrolladas dentro de los proyectos «*Scripta in itinere*». *Discursos, formas y apropiaciones de la cultura escrita en espacios públicos desde la primera Edad Moderna a nuestros días* (HAR2014-51883-P); «*Vox populi*». *Espacios, prácticas y estrategias de visibilidad de las escrituras del margen en las Épocas Moderna y Contemporánea* (PID2019-107881GB-I00/AEI/10.13039/501100011033); y *Subgrafías: artefactos, memorias y gestos subalternos en la Historia social de la cultura escrita (siglos XVI-XXI)* (PID2024-158235NB-I00), financiados por el Ministerio de Ciencia, Innovación y Universidades, y la Agencia Estatal de Investigación del Gobierno de España.



© los autores de los textos, 2025

Motivo de cubierta: *Vendedor de romances junto al convento de San Agustín en Barcelona*. Grabado anónimo, ca. 1850.

© de esta edición:

Ediciones Trea, S. L.
C/ Gran Capitán, 52
33213 Gijón · Asturias · España
Tfno. 985 303 801 · Fax 985 303 712
trea@trea.es
www.trea.es

Producción: Patricia Laxague Jordán
Maquetación: Alberto R. Torices

Depósito legal: AS 00333-2025
ISBN: 979-13-87790-11-0

Impreso en España – Printed in Spain

Todos los derechos reservados. No se permite la reproducción total o parcial de este libro, ni su incorporación a un sistema informático, ni su transmisión en cualquier forma o por cualquier medio, sea éste electrónico, mecánico, por fotocopia, por grabación u otros métodos, sin el permiso previo por escrito de Ediciones Trea, S. L.

La editorial, a los efectos previstos en el artículo 32.1 párrafo segundo del vigente TRLPI, se opone expresamente a que cualquiera de las páginas de esta obra o partes de ella sean utilizadas para la realización de resúmenes de prensa.

Cualquier forma de reproducción, distribución, comunicación pública o transformación de esta obra solo puede ser realizada con la autorización de sus titulares, salvo excepción prevista por la ley. Dirijase a cedro (Centro Español de Derechos Reprográficos) si necesita fotocopiar o escanear algún fragmento de esta obra (www.conlicencia.com; 91 702 19 70 / 93 272 04 47).

Índice

Letras en acción. Genealogía, métodos y propuestas de estudio	11
ANTONIO CASTILLO GÓMEZ VERÓNICA SIERRA BLAS	

I. IDEOLOGÍA, REPRESENTACIÓN Y MEMORIA

1. <i>Sicut liliun inter spinas</i> . Circulación de dogmas en la Valencia del Quinientos	35
JULIO MACIÁN FERRANDIS	
2. Escribir la muerte: la epigrafía funeraria femenina de los siglos XVI y XVII en Alcalá de Henares	51
MARINA AGUILAR SALINAS	
3. Del monumento efímero al impreso duradero: relaciones de los arcos triunfales dedicados a Francisco Fernández de la Cueva, virrey de la Nueva España, en su entrada a la ciudad de México (1653)	73
ADRIANA BELTRÁN DEL RÍO SOUSA	
4. Usos e funcionalidades da cultura escrita em festas de beatificação, de canonização e de translação de relíquias em cidades portuguesas (seculo XVII)	83
PAULA ALMEIDA MENDES	
5. «Este edificio fue construido por»: el papel de las placas en las escuelas asturianas en Época Contemporánea	97
LAURA MARTÍNEZ MARTÍN	
6. Escribir en el mármol. Las inscripciones monumentales de la Primera Guerra Mundial en Italia	123
GRAZIANO MAMONE	

- | | |
|---|-----|
| 7. El nomenclátor urbano: lugar de memoria y cultura política | 139 |
| JORDI HENALES SALAMANCA | |
| 8. Un avance hacia la visibilización pública de las mujeres: el callejero
de Guadalajara | 161 |
| MARÍA DE LA HOZ BERMEJO MARTÍNEZ | |
| 9. Paisaje lingüístico-escrito conmemorativo (o escritura expuesta) en Córdoba | 181 |
| CLARA EUGENIA PERAGÓN LÓPEZ ALFREDO UREÑA UCEDA | |

II. VOCES REBELDES, LETRAS DISIDENTES

- | | |
|---|-----|
| 10. Imágenes y textos de la disidencia: el arte del contrapoder en los siglos XVI y XVII
y su exposición pública. | 207 |
| CRISTINA FONTCUBERTA I FAMADAS | |
| 11. Información y agitación: edictos, avisos y pasquines en las paredes de la Zaragoza
de los Sitios (1808-1809) | 229 |
| MÓNICA GARCÉS PALACIOS | |
| 12. Escritura y oralidad en el disenso político femenino: la experiencia del Sexenio
Democrático (1868-1874) | 237 |
| GLORIA ESPIGADO TOCINO | |
| 13. De la señalización a la libertad: las escrituras expuestas en los campos
de internamiento del exilio español | 257 |
| GUADALUPE ADÁMEZ CASTRO | |
| 14. Les affiches de l'Atelier de l'École Beaux-Arts de Paris. Histoire d'exposition
(1968-2018) | 283 |
| PHILIPPE ARTIÈRES | |
| 15. «A las mujeres universitarias». El Movimiento Democrático de Mujeres
en la conquista del espacio universitario | 297 |
| CLAUDIA CORRAL VIEJO | |

III. PALABRAS DE ORDEN, MENSAJES AUTORIZADOS

- | | |
|--|-----|
| 16. Del altar a la inmundicia. Los edictos de la Inquisición española y la problemática
en torno a su publicación | 315 |
| BÁRBARA SANTIAGO MEDINA | |

17. Leyes expuestas, leyes pregonadas. Los lugares de comunicación institucional en el Ducado de Milán en el siglo XVI 337
MARCO FRANCALANCI
18. Bandi, editti e provvedimenti del vescovo e della Repubblica di Lucca tra XVI e XVII secolo 351
DAVIDE MARTINI
19. Genova nel Seicento. La comunicazione del potere con i cittadini e il tessuto delle relazioni sociali ricostruiti attraverso i materiali tipografici effimeri delle tipografie locali: considerazioni preliminari sugli avvisi a stampa 373
MONICA GALLETI
20. «Por las calles y plazas acostumbradas»: itinerarios de publicaciones de gobierno (Santander, XVI-XVIII) 393
VIRGINIA M.^a CUÑAT CISCAR | FRANCISCO SAULO RODRÍGUEZ LAJUSTICIA
21. El uso funcional del papel impreso: la verdadera revolución de la imprenta 415
XEVI CAMPRUBÍ
22. El cartel editorial en España en el siglo XIX: efimeros en escaparates, puertas y muros 439
PEDRO RUEDA RAMÍREZ | MÒNICA BARÓ
23. «La limpieza es la salud». La enseñanza de la Higiene en los carteles escolares de la España de principios del siglo XX 459
ELENA FERNÁNDEZ GÓMEZ
24. La Alemania Nazi y el uso de la propaganda negra en España durante la Segunda Guerra Mundial 483
MERCEDES PEÑALBA-SOTORRÍO

IV. TEXTOS, MEDIADORES Y MIGRACIONES

25. In stampa e in scena. Le molte forme del consumo di testi nell'Italia moderna 505
Marina ROGGERO
26. El tránsito del antiguo al nuevo régimen del impreso: ¿un nuevo paisaje para el escrito en el espacio público? (España, siglos XVIII-XX) 525
JEAN-FRANÇOIS BOTREL

27. O cinema e a comunicação no espaço público. Um estudo de caso: «Rio 40 Graus» (1955, Nelson Pereira dos Santos)	545
ALCIDES FREIRE RAMOS	
28. O circuito teatral da cidade de São Paulo e o lugar do SESC-SP na produção e circulação de espetáculos teatrais	555
ROSANGELA PATRIOTA RAMOS	
29. El bibliobús: ampliando espacios de lectura	573
MAITE COMALAT NAVARRA	
30. Poesie alla deriva. Il Movimento per l'Emancipazione della Poesia: un caso di letteratura esposta	587
FABIO CONTU	
31. Oralidad y permanencia en las redes sociales. Twitter y el espacio identitario compartido en la conversación abierta de internet	609
DANIEL ESCANDELL MONTIEL	

V. EMOCIONES Y CULTURA ESCRITA

32. Graftis y comunidades emocionales (siglos XVI-XVIII)	627
VÉRONIQUE PLESCH	
33. Lecturas antropológicas de los paisajes escritos populares de tipo religioso en el medio rural a partir del ejemplo de Cardenosa (Ávila)	641
PEDRO JAVIER CRUZ SÁNCHEZ	
34. Las negras alas de la muerte: duelo y escritura en las Cortes	661
VIRGINIA RAMÍREZ MARTÍN	
35. Trovadores comprometidos durante el tardofranquismo y la transición española: la ocupación simbólica del espacio	681
ALBERTO CARRILLO-LINARES	
36. Cultura escrita y religiosidad popular: las peticiones al «Santet de Poblenou»	703
ÉRIKA FERNÁNDEZ MACÍAS	
37. La cultura de la muerte entre los judíos ortodoxos: los anuncios mortuorios en la Jerusalén actual	729
RIVKA JANA GREENBLAT	
Autores/as	755

Les affiches de l'Atelier de l'École Beaux-Arts de Paris. Histoire d'exposition (1968-2018)

PHILIPPE ARTIÈRES

Centre National de la Recherche Scientifique (CNRS)

De janvier à mai 2018, s'est tenue à l'École des Beaux-Arts de Paris, quai Malaquais, en face du Louvres, l'exposition *Images en lutte (1968-1974). La culture visuelle de l'extrême gauche en France*. Cette exposition dont j'étais le co-commissaire avec l'historien de l'art Eric de Chassey entendait

redonner à la création portée par ces utopies révolutionnaires (sans distinguer a priori ce qui relève de l'art et ce qui tient de la propagande visuelle) leur soubassement et leur complexité, en même temps qu'elle souhaite interroger les contradictions et les ambiguïtés des rapports entre art et politique, en considérant, depuis une époque où ces rapports ont perdu de leur acuité, une période où une grande partie de la création ne pouvait se penser sans eux.¹

L'exposition prenait comme point de départ, les affiches produites par l'Atelier Populaire, émanation de l'occupation de l'École des Beaux-Arts de Paris à partir du 14 mai 1968 par ses étudiants et ses enseignants, bientôt rejoints par de nombreux artistes. A nos yeux, ces affiches témoignaient bien sûr de la mobilisation en France et à travers le monde de toute une génération dans cette révolte politique du tournant des années 1960-1970 ; mais ces affiches étaient aussi porteuses d'une autre histoire loin de celles des partis politiques désireux de participer au système parlementaire, mais proches de celles des organisations d'extrêmes gauches interdites dès juin 1968. Elles démontraient que ce soulèvement qui était allé jusqu'à l'épuisement des utopies dans le terrorisme, la découverte des massacres commis en leur nom en Extrême-Orient (Chine de la Révolution culturelle, Cambodge des Khmers rouges) et la possibilité

¹ Texte de présentation du projet d'exposition *Images en lutte*, novembre 2016, document interne, Archive Eric de Chassey.

de l'accession au pouvoir de la gauche de gouvernement (avec les succès aux élections législatives de 1978) a partie liée avec les images et avec l'art d'avant-garde de cette époque, non sans contradictions. Elles n'étaient en même temps que la partie la plus connue d'un foisonnement de la création, qui répondait à une volonté de renverser radicalement les systèmes en place, dont la plupart des résultats, lorsqu'ils sont montrés aujourd'hui, le sont en mettant de côté leur signification politique, au profit d'une esthétisation réductrice.

Pour mener à bien ce programme, nous décidâmes que l'exposition présenterait donc ensemble des peintures, des sculptures, des films, des photographies, des projets architecturaux, des revues et des publications (dont certaines en libre accès), des tracts, des affiches, des documents sonores (free-jazz, radios libres, poésie, littérature), etc., choisis à la fois pour leur signification historique et pour leur qualité visuelle, sans prétendre à l'exhaustivité; se côtoieraient dans les espaces d'exposition notamment des affiches anonymes, des peintures de Brenard Rancillac, Julio Le Parc, Gérard Fromanger, Annette Messager, des pièces du Groupe Support/Surface, les périodiques *Action*, *Rouge*, *la Cause du Peuple*, *Tout*, des brochures d'organisations trotskystes (Ligue Communiste Révolutionnaire, LCR), maoïstes (Gauche Prolétarienne), des films (ceux de Jean-Luc Godard, Carole Roussopoulos ou René d'Alлио), ou encore des travaux d'étudiants de ces années 1968.

Plus d'une année après la fermeture de cette exposition qui attira un large public et reçue une réception critique largement positive, il s'agit ici de questionner ce geste que nous avons, avec de Chassey, produit, en choisissant d'ouvrir *Images en lutte* par un premier espace entièrement et uniquement consacré aux affiches de l'Atelier de l'ex-Ecole des Beaux-Arts en 1968. Tenter de comprendre ce qu'exposer cinquante années après des écrits exposés non seulement signifie mais comment ce geste produit aussi de nouvelles intelligibilités. Les pages qui suivent cherchent à décrire et à analyser en détail ce geste de ré-exposition s'agissant d'objets éphémères.² Écrire l'histoire des écritures exposées passe aussi, à nos yeux, par la nécessité de saisir cette autre histoire, qui nous est contemporaine, celles des gestes d'exposer dans des situations « patrimoniales » ces objets.

Il convient d'emblée de souligner que ni de Chassey ni moi n'avions été les témoins de cette période, nous n'étions que des enfants. Nous n'avons connu ses affiches qu'à travers les nombreuses photos qui furent prises en mai et juin 1968 des rues du Quartier Latin parisien et des usines périphériques occupées : les photos de Gilles Caron, Depardon, Dytivon, ou encore Kagan.³ On y voyait des murs entiers étaient tapissés

² Cette question de la dépose et de l'exposition d'œuvre d'art sacré a été largement étudiée par les historiens de l'art et en particulier par ceux qui se sont intéressés à l'histoire des musées. Elle a une dimension nouvelle avec la patrimonialisation des ateliers d'artistes.

³ Voir les ouvrages rétrospectifs.

d'affiches, certaines se recouvrant mais le plus souvent, une même affiche collée en plusieurs exemplaires, formant comme des « tache » d'écritures venant concurrencer les autres écrits urbains. Nous connaissions aussi les affiches par la série d'exposition qui depuis 1988 avait été organisées pour les vingt, vingt-cinq, trente et quarante ans de 1968. La Bibliothèque de Documentation Internationale Contemporaine (BDIC) de l'Université de Paris 10–Nanterre avait joué un rôle important dans cette familiarisation à ces matériaux.⁴ Dès 1988, elle avait organisé une exposition sur mai 68 où les commissaires avaient choisi de montrer certaines affiches,⁵ mais qui, plus est, l'affiche politique occupait une place importante dans les collections de cette institution (des affiches antimilitaristes d'avant la guerre de 1914, à celle de soutien aux combattants espagnols antifranquistes, jusqu'aux affiches des mouvements féministes des années 1970). Plusieurs expositions avaient interrogé ces objets jusqu'à *Affiche-Action*, à laquelle Béatrice Fraenkel, anthropologue de l'écriture, avait largement contribué.⁶ Là encore, quelques affiches de l'Atelier Populaire des Beaux-Arts étaient montrées. Le choix, à chaque reprise, comme dans l'exposition de Georges Didi-Huberman *Soulevement au Jeu de Paume* en 2017 avaient été de les encadrer chacune séparément. Nous avons donc vu beaucoup de ces affiches. En outre, certaines étaient en vente régulièrement : on en trouvait en brocante ou sur les sites de vente en ligne pour 500 euros.

Ainsi, pour de Chassey et moi, ces objets appartenaient déjà à une forme de patrimoine, mais notre connaissance du corpus avait toujours été médiée. Nous appartenions à deux disciplines différentes, de Chassey était historien de l'art, il avait été le commissaire de très nombreuses expositions ayant pour objet aussi bien Ingres, Matisse que le mouvement punk en Europe.⁷ Dans cette exposition, il avait montré l'histoire d'un mouvement artistique, présentant en une même salle, tee-shirt, fan-

⁴ BDIC (ed.) : *Mémoires de 68. Guide des sources d'une histoire à faire*, Paris : Verdier, 1993.

⁵ DREYFUS-ARMAND, Geneviève et GERVEREAU, Laurent (dirs.) : *Mai 1968 : les mouvements étudiants en France et dans le monde*, Paris : BDIC, 1988.

⁶ Exposition *Affiche-action ! Quand la politique s'écrit dans la rue* à la BDIC du 14 novembre 2012 au 24 février 2013. Voir l'ouvrage FRAENKEL, Béatrice; GOUIRAN, Magali; JAKOBOWICZ, Nathalie et TESNIÈRE, Valérie (dirs.) : *Affiche-Action! Quand la politique s'écrit dans la rue*, Paris : Gallimard et BDIC, 2012.

⁷ Eric de Chassey, directeur de l'Institut National d'Histoire de l'Art (INHA), ancien directeur de la Villa Médicis, a été le commissaire notamment de *Kelly-Matisse, Dessins de plantes* (Paris : Centre Pompidou et Saint Louis : Art Museum, 2002 ; en collaboration avec Rémi Labrusse), *Stroll On ! Aspects de l'abstraction en Grande-Bretagne dans les années soixante, 1959-1967* (Genève : Musée d'Art Moderne et Contemporain (MAMCO), 2005-2006), *Rep partir à zéro, comme si la peinture n'avait jamais existé, 1945-1949* (Lyon : Musée des Beaux-Arts de Lyon, 2008-2009 ; en collaboration avec Sylvie Ramond), *Alex Katz : An American Way of Seeing* (Tampere : Hilden Museum ; Grenoble : Musée des Beaux-Arts ; Klevé : Museum Kurhaus ; 2009), *Ils ont regardé Matisse. Réceptions abstraites de Matisse, 1948-1968* (Le Cateau-Cambrésis : Musée Matisse, 2009 ; en collaboration avec Émilie Ovaere), *La pesanteur et la grâce, Abstractions et spiritualité* (Paris : Collège des Bernardins ; Rome : Académie de France à Rome, Villa Médicis ; 2010-2011) ; *Les mutants* (Rome : Académie de France à Rome, Villa Médicis, 2010), *Jean-Auguste Dominique Ingres - Ellsworth Kelly* (Rome : Académie de

zines, photographies, œuvre d'art, flyers, pochettes de disques... mais il défendait un point de vue d'historien de l'art, soucieux de l'histoire des formes. Moi, j'étais historien de l'écrit, formé par à l'histoire sociale par Michelle Perrot et bien qu'ayant codirigé avec Michelle Zancarini-Fournel un épais volume collectif sur les années 1968,⁸ je n'en étais pas un spécialiste. J'avais été commissaire d'exposition, présentant majoritairement des archives.⁹

Un autre obstacle au projet était que les cinquante années qui s'étaient écoulées depuis les faits avaient été marquées par une ombre portée, parfois lourdement, parfois de manière quasi folklorique. Une mémoire « soixante-huitarde » positive ou négative s'est constituée, avec ses icônes, ses épisodes héroïques et joyeux..., mais aussi ses contradictions, ses silences et ses drames, ses images écran, ses dénis. Les mots d'ordre « L'imagination au pouvoir », « Libérez nos camarades », « CRS = SS », « A bas les cadences infernales », « La police vous parle tous les soirs à 20h » (heure du journal TV), revenaient régulièrement lors de mouvements sociaux. Notamment en 1995, lors de la grève contre la réforme des retraites, on avait vu beaucoup de références aux « fleurs de mai », jusque dans la production d'ensemble d'affiches. Plus tard, en 2008, la mémoire de mai 68 fut encore au centre de la campagne présidentielle, mais le mouvement apparaît à gauche comme à droite, un événement repoussoir. Si Ségolène Royal, la candidate socialiste, se désigna comme une héritière de mai 68, elle récusait les modalités d'action et notamment la violence. On aimait bien les affiches, sauf celles trop critiques du Général de Gaulle le représentant en Hitler, le bras levé.

Nous percevions aussi que la puissance de cette représentation se doublait d'un autre phénomène : 1968 s'éloignait. Les témoins étaient certes retraités pour les plus jeunes, décédés pour les plus âgés, mais la majorité des artistes étaient vivants, ils vinrent à l'exposition, certains participèrent à l'accrochage (Dolla, Le Parc ou encore Takis) et beaucoup anonymes ou célèbres, militants ou artistes vinrent au vernissage. Il n'en restait pas moins que les usines étaient, pour la plupart, fermées, devenues des friches ou des centres d'art contemporain, les ouvriers licenciés, l'activité délocalisée.

France à Rome, Villa Médicis, 2010), *Europunk. La culture visuelle punk en Europe, 1976-1980* (Rome : Académie de France à Rome, Villa Médicis ; Genève : MAMCO ; 2010-2011 ; en collaboration avec Fabrice Stroun).

⁸ ARTIÈRES, Philippe et ZANCARINI-FOURNEL, Michelle (dirs.) : *68, une histoire collective (1962-1981)*, Paris : La Découverte, 2008 ; regroupant les contributions de plus de 70 chercheurs j'avais demandé à Bératrice Fraenkel le texte sur *Les affiches en Mai 68 : l'Atelier Populaire des Beaux-Arts*.

⁹ Les expositions *Le savant et le criminel. Alexandre Lacassagne (1843-1924)*, Lyon : Bibliothèque Municipale de Lyon-La PartDieu, 2007 ; *Les Chaines du port. Figures de l'enfermement à Marseille 18e-20e siècles*, Marseille : Archives Départementales des Bouches du Rhône, 2011 ; *Fières archives. Ecrits homosexuels fin-de-siècle* (co-commissariat avec Clive Thomson), Paris : Mairie du 4^e arrondissement, 2017 ; *Attica, USA, 1971*, Cherbourg : Le Point du Jour, 2016 et Toronto : Ryerson, 2017 ; *L'asile des photographes* (avec Mathieu Pernot), Cherbourg : Le Point du Jour et La Maison Rouge, 2013.

Quant aux morts et aux blessés de 68, on les avait oubliés. Les principaux protagonistes ou ceux qui croyaient l'être avaient publié leurs mémoires, parfois plusieurs fois. On ne comptait plus les publications sur l'Atelier Populaire et ses affiches.¹⁰

Enfin, le programme pour le cinquantenaire de 2018 était chargé : on apprit très vite que les plus importantes institutions culturelles et patrimoniales souhaitaient faire entrer mai 68 au musée. Les Archives Nationales ouvraient les cartons du pouvoir gaulliste dans une double exposition qui présentait à la fois un large ensemble d'archives produites par l'État au fur et à mesure des événements, l'autre de nombreuses saisies réalisées par la police et la justice chez des militants, la BnF montrait une exposition sur la fabrique de l'iconographie photographique,¹¹ la Cité de l'Architecture une troisième sur les effets de l'événement en ce domaine, ou la Cinémathèque consacrait, quant à elle, une exposition à Chris Marker, l'auteur du fameux *Le Fond de l'air est rouge*. Le Centre Pompidou, enfin pour ne citer que les manifestations parisiennes, organisait trois semaines de rencontres, débats et forums en présence des étudiants de plusieurs écoles d'art.¹²

A chaque fois, des affiches de l'Atelier Populaire étaient montrées. Si dans certains cas, elles n'étaient qu'un élément d'ambiance, elles étaient au Centre Pompidou au centre du dispositif. Un graphiste en avait repris les motifs qu'il avait ensuite superposés, composant une fresque qui circoncrivait l'espace ; les étudiants présents utilisant la technique et « l'esprit 68 » produisaient des affiches liées aux luttes contemporaines. Sur certaines photographies présentées à la BnF, les affiches couvraient les murs du Quartier Latin à Paris. On pouvait comprendre comment elles avaient été exposées dans l'espace public, tandis qu'aux Archives Nationales, on les voyait au terme de leur parcours, pliées en 8 dans des dossiers de police, fruits de perquisitions chez des militants, ou saisies avec soin par l'objectif du préposé aux photographies de la Préfecture de Police de Paris sur les murs de la Faculté des Sciences à la Halle aux vins. Les affiches allaient donc être un peu partout pour ce cinquantenaire des événements. Il nous fallait donc avoir un parti-pris fort. Nous avions en commençant à préparer l'exposition une certitude : l'histoire de l'Atelier des Beaux-Arts était bien connue. Au fur et à mesure des mois de préparation, nous allions découvrir combien

¹⁰ Plusieurs ouvrages et travaux ont été consacré aux affiches et à l'Atelier : LEGOIS, Jean-Philippe : *Les Slogans de 68*, Paris : EDI8, 2010 ; PERUSSAUX, Charles : *Les affiches de Mai 68 ou l'imagination graphique*, Paris : Bibliothèque Nationale de France (BnF), 1982 ; GERVEREAU, Laurent : « L'art au service du mouvement. Les affiches de "mai 68" », *Matériaux pour l'histoire de notre temps*, numéro dédiée au Mai-68 : *Les mouvements étudiants en France et dans le monde*, vol. 11, n° 1, 1988, pp. 160-171 ; DARY, Anne ; LE THOREL, Pascale ; SEMIN, Didier et JULY, Serge (dirs.) : *Les affiches de Mai 68*, Paris : École Nationale Supérieure des Beaux-Arts (ENSBA), 2008 ; WLISSIKOFF, Michel : *L'affiche en héritage*, Paris : Éditions Alternatives, 2008.

¹¹ VERSAVEL, Dominique et LEBLANC, Audrey : *Icônes de Mai 68. Les images ont une histoire*, Paris : BnF, 2018.

¹² *Mai 68, Assemblée générale*, Paris : Centre Pompidou, 2018.

cette histoire était en réalité lapidaire et que beaucoup d'éléments étaient encore ignorés. Nous n'avions pas imaginé que réexposer les affiches allait permettre de produire de nouvelles connaissances, ou tout au moins de poser de nouvelles questions.

1. 14 MAI-27 JUIN 1968

Le contexte de la création de l'Atelier avait été largement travaillé; il existait une abondante historiographie.¹³ Au soir du 1^{er} mai, personne dans le gouvernement ne peut encore imaginer la montée de fièvre que va connaître le printemps: le traditionnel défilé de la Confédération Général du Travail (CGT) a eu lieu, sans heurts spécifiques à l'exception de l'altercation entre du service d'ordre du syndicat avec un défilé du «Mouvement du 22 mars», groupuscule étudiant créé quelques mois plus tôt à Nanterre, en banlieue parisienne, dont l'un des membres devient vite le visage de la contestation étudiante Daniel Cohn-Bendit, dit «Dany le rouge». La tension étudiante, particulièrement chez les étudiants de Lettres, ne cesse toutefois de grimper : le 1^{er} mai est notifié à huit étudiants de Nanterre une comparution pour le 6 mai prochain devant le conseil de discipline de l'Université de Paris. Cette notification, connue et commentée dès le 2 mai au sein de la Faculté des Lettres, intervient dans un contexte d'appréhension par le milieu étudiant nanterrois d'actions musclées du mouvement d'extrême droite *Occident* à leur égard. Les cours sont suspendus le 2 mai à Nanterre, sur ordre du doyen Grappin. Une manifestation de soutien aux étudiants convoqués, et en réaction au mouvement *Occident*, se tient dans la cour de la Sorbonne. Devant la crainte de débordements, le recteur Roche fait évacuer par les forces de l'ordre l'enceinte, entraînant arrestations et gardes-à-vues. La réaction étudiante se durcit, les violences se multiplient, les étudiants s'indignent devant les peines de prison ferme prononcés contre six d'entre eux le dimanche 5 mai. Si dès cette première semaine, les autorités de l'Éducation Nationale et des forces de l'ordre sont sur le pont. Une première nuit des barricades à lieu dans le Quartier Latin à Paris dans la nuit du 10 au 11 mai et un appel à la grève générale est lancé le 13 mai, suivi de la première occupation d'usine le 14 mai, celle de Sud-Aviation, Nantes.

C'est la veille, le 13 mai 1968, jour de grève générale et d'une immense manifestation d'un million d'étudiants, d'ouvriers et de lycéens, que le comité de grève de l'École des Beaux-Arts déclare son intention d'occuper le bâtiment ; le 14, c'est chose faite. On installe des vigies sur les toits, on filtre les entrées et les sorties, on organise les couchages, les repas, et surtout les assemblées générales. Rebaptisée « ex-École des

¹³ Pour une analyse des événements voir : ZANCARINI-FOURNEL, Michelle : *Le Moment 68. Une histoire contestée*, Paris : Seuil, 2008 et BANTIGNY, Ludivine : *1968. De grands soirs en petits matins*, Paris : Seuil, 2018.

Beaux-Arts », plusieurs commissions sont créées : l'une sur l'enseignement de l'art et de l'architecture, une autre le rôle des artistes et un groupe constitué essentiellement d'anciens étudiants, improvisé à partir du 15 mai un centre de création d'affiches dans l'atelier de lithographie, dont la première, *Usines Universités Union*, est tirée à quelques trente exemplaires. Ce jour-là, un texte précise la différence entre l'art bourgeois et l'art populaire : le rôle de l'Atelier est d'apporter une aide concrète au mouvement d'occupation des usines par la réalisation d'affiches « au service du peuple » :

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. (...) 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. 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. (...) Voilà pourquoi, lorsque nous écrivons « Atelier Populaire », il ne peut s'agir d'amélioration, mais d'un changement d'orientation radicale. C'est à dire que nous sommes décidés à transformer ce que nous sommes dans la société.¹⁴

Le 16 mai, à l'initiative de Guy de Rougemont, de retour des États-Unis, l'Atelier adopte la sérigraphie, technique qui permet de reproduire plus rapidement et en bien plus grand nombre donc les affiches. Pendant plus d'un mois, plusieurs centaines d'affiches différentes sont ainsi réalisées : s'esquisse à travers elles, une histoire de ces six semaines, avec ces CRS = SS, sa « lutte continue », son « pouvoir populaire » ...

Ce qui se nomme désormais l'Atelier Populaire de l'ex-Ecole des Beaux-Arts est loin d'être un espace inorganisé. Les thèmes et mots d'ordre sont soit proposés par en interne (par une commission révocable), soit apportés par des grévistes de telle ou telle entreprise. La Régie Renault est par exemple très présente. Le fonctionnement est régi par des règles : au lieu de se disperser, les étudiants et artistes constituent plusieurs groupes de travail où chaque projet d'affiche fait l'objet d'un examen collectif ; de nombreux sont refusés. Très vite, sans doute aussi parce que bon nombre de membres sont des architectes ou d'anciens élèves plus âgé.e.s, une administration de l'Atelier est donc mise en place pour être à la hauteur de l'ambition. Aucune organisation d'extrême-gauche ne domine l'Atelier, elles sont néanmoins présentes. Le choix est qu'aucun sigle n'apparaisse sur les affiches ; le nom des syndicats (notamment la CGT, proche du Parti Communiste) est banni ; on sait que l'artiste Pierre Buraglio joue un rôle idéologique important.¹⁵ Aucune affiche n'est signé et aucun.e membre

¹⁴ *Atelier Populaire présenté par lui-même*, Paris : UUU, 3^e trimestre 1968, p. 8.

¹⁵ Témoignage recueilli par Pascale Le Thorel.

de l'Atelier ne peut en revendiquer en être l'auteur.e; elle porte seulement un coup de tampon indiquant «Atelier Populaire de l'Ex-Ecole des Beaux-Arts».

L'objectif visé est d'être au plus près des luttes et de répondre ainsi à la demande de telle ou telle mouvement de grève. Par les affiches, il s'agit de populariser les luttes, de celle des postes et de la Régie Autonome des Transports Parisiens (RATP) à celle des bateliers, et dénoncer la censure radiophonique, les violences policières, le culte de la personnalité du Général de Gaulle, ou encore la reprise du travail. Il est probable que le modèle de l'Imprimerie Nationale pendant la Commune de Paris en 1871 ait inspiré les initiateurs de cette entreprise. Les affiches doivent constituer le journal mural du front de luttes.

Une fois accepté, le projet est reproduit par sérigraphie selon un nombre qui dépend du papier disponible, de la portée de l'affiche (générale ou locale) ou encore de la disponibilité des uns et des autres. La couleur et le format de l'affiche varient en fonction des dons des imprimeurs et de la peinture trouvée. Le nombre des tirages va d'une centaine à plusieurs milliers.

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.¹⁶

D'autres Ateliers sont fondés à l'Ecole des Arts Décoratifs, et dans quelques Écoles des Beaux-Arts en province. Les affiches réalisées aux Beaux-Arts sont données aux comités d'action et autres militants qui les collent dans Paris et sa banlieue. Le 27 juin 1968, la police occupe les Beaux-Arts et met ainsi fin à l'activité de l'Atelier Populaire, une ultime affiche est produite avec ce slogan « La police s'affiche aux Beaux-Arts, les Beaux-Arts affichent dans la rue ».

2. 2016-2017

Si nous pensions connaître l'essentiel de l'histoire de l'Atelier, nous savions peu de choses sur les affiches qui ont été conservées, lorsque nous commençons à travailler au projet d'exposition de 2018. Nous savons qu'un recueil est paru dès 1969 en Angleterre, chez un éditeur londonien Dobson books Ltd, intitulé *Mai 68 début d'une lutte prolongée / Posters from the revolution, Paris, May 1968*.¹⁷ Nous savons qu'il y a des

¹⁶ *Atelier Populaire présenté par lui-même...*, p. 12.

¹⁷ *Mai 68 début d'une lutte prolongée / Posters from the revolution, Paris, May 1968*, Londres : Dobson, 1969.

collections privées en partie constituées en mai et juin 1968 par des collectionneurs qui venaient acheter des exemplaires dans l'Atelier; nous savons que dès l'automne 1968, certaines affiches furent vendues dans une galerie d'art proche à l'École des Beaux-Arts; aux Musée d'histoire de France des Archives Nationales, il y a un ensemble d'une cinquantaine d'affiches et surtout que c'est au sein même de l'École des Beaux-Arts que la collection était la plus importante.

Anne-Marie García, conservatrice aux Beaux-Arts nous apprend que la majorité des affiches étaient revenues aux Beaux-Arts des années après les faits. La totalité des fonds était en fait le fruit de donations, la plus ancienne donation « silencieusement acceptée (sans écriture aucune), précautionneusement stockée, puis discrètement oubliée » proviendrait d'un architecte dont le nom est perdu. Les deux autres donations sont reçues au grand jour et de façon commémorative. Le premier ensemble provient de l'Atelier de Bernard Alleaume sculpteur et secrétaire général du salon de La Jeune Peinture (1963-1971) : pour le trentenaire de mai 68, ses enfants remettent à l'École 204 affiches et une matrice sérigraphique. En 2008, Michel Quéting et Catherine Gégout font don des affiches qu'ils ont conservées, 241 affiches politiques dont 107 du seul Atelier Populaire. Au total, le nombre d'affiches retrouvées étaient de presque 400 affiches. Par arrêté du 10 juillet 2017, les 450.000 œuvres et livre anciens des Beaux-Arts de Paris (dont sa collection d'affiches de l'Atelier Populaire) obtiennent l'appellation « musée de France ». Mais à peine cet arrêté pris, des dizaines d'affiches sont retrouvées dans des placards de l'École.

À l'automne 2017, nous ne savons toujours pas la taille du corpus. Devant cette masse qui s'accroît de jour en jour, nous faisons un triple constat : d'abord toutes les affiches conservées n'ont jamais été affichées ; leur état de conservation est tout à fait remarquable ; leurs couleurs sont cinquante ans après intactes et parfois surprenantes, nous ignorions que l'usage de la peinture fluo avait été si important. D'autre part, certaines affiches très connues sont manquantes dans cette collection : nous n'avons pas « Salaires légers/Chars lourds », ni l'affiche dénonçant la bureaucratie, et surtout « la beauté est dans la rue ». Ces manques ne peuvent s'expliquer que par le succès de ces affiches et sans doute leur trop faible tirage. Enfin, les formats sont beaucoup plus divers que nous l'imaginions, il n'y a pas deux formats mais entre cinq et dix.

La ré-exposition de ces affiches s'avère d'autant plus compliquée qu'il y a de nombreux doubles et que certaines affiches ont été réalisées en différentes couleurs. Il nous faudra choisir. De plus, aux Archives Nationales, nous avons retrouvé avec Emmanuelle Giry, conservatrice et co-commissaire de l'exposition *68 Archives du pouvoir*,¹⁸ plusieurs documents qui ont été saisis par la police le 27 juin 1968 dont deux cahiers

¹⁸ Cfr. ARTIÈRES, Philippe et GIRY, Emmanuelle (dirs.) : *68, les archives du pouvoir*, Paris : Archives Nationales, l'Iconoclaste, 2018.

d'intendance de l'Atelier Populaire, une série de tracts, notamment des tracts de la Commission aménagement du territoire, ex ENSBA, 29 mai 1968 et de la Commission critique de l'université de classe, ex ENSBA¹⁹. Ces documents viennent s'ajouter à d'autres conservés aux Beaux-Arts. Chaque jour, on fait les comptes : quantités de papier et d'encre nécessaires mais aussi de tabac et de pains. Tout est consigné dans un cahier de liaison, sorte de main-courante, qui permet à l'Atelier de fonctionner quasiment en continu. On peut aussi y lire des notations très ponctuelles : « rappelez Jussieu », « réveillez J. à 9h ... ». Il y a aussi des dizaines de factures, de notes de frais, ainsi que des petites affichettes qui avaient une fonction interne : l'interdiction de photocopier, ou encore « Camarades, tenir les Ateliers propres, c'est aussi participer aux luttes du peuple ». On découvre aussi la publication chez Tchou, en juin 1968, d'un recueil de fac-similés d'affiches et l'affaire qui s'en suit.²⁰ Cette publication déclenche la colère des membres de l'Atelier Populaire. Cette marchandisation est totalement contraire au projet. Certains suggèrent des représailles physiques —des affichettes en témoignent—, l'affaire se résout, plus pacifiquement, semble-t-il, par le retrait du titre accompagné du versement d'une somme conséquente de soutien à l'Atelier. Dans ce dossier adossé à la collection, se trouvent aussi deux autres corpus passionnants : d'une part, les projets (acceptés, et surtout ceux refusés que nous pensions perdus) ; d'autre part, plusieurs reportages photographiques.

Avec les projets d'affiches,²¹ on dispose désormais du dossier génétique de certaines affiches ; certaines de ces esquisses portent au crayon des commentaires : soit une simple validation, soit une remarque amenant à une modification. Les affiches refusées livrent d'autres informations : il semble d'après l'échantillon retrouvé que ce soit l'image qui le plus souvent ont été à l'origine du rejet. Le slogan choisi semble faire consensus, mais le traitement graphique, par exemple un dessin trop « soviétique », un autre dont les figures s'inscrivent trop dans une iconographie maoïste, est le plus soumis à la critique. Un travail d'inventaire est à mener. Le projet d'exposition en permet l'amorce. Il est à souhaiter que des recherches soient lancées à partir de ces nouveaux éléments.

Trois reportages photographiques (soit presque une centaine de photos) réalisés par Marc Riboud, Jean-Claude Gautrand, Philippe Vermès, viennent complexifier encore notre entreprise. On y voit la vie à l'intérieur de l'École occupée : les dortoirs improvisés, les assemblées générales, les collectes, le ravitaillement, les cuisines, et surtout l'Atelier Populaire au travail. On apprend que parallèlement aux affiches des

¹⁹ Sous la cote Archives Nationales, 78AJ35.

²⁰ BESANÇON, Julien : « *Les murs ont la parole* », *journal mural*, Mai 68, Paris : Tchou, 1968.

²¹ Sur ce point, on lira l'étude remarquable sur le graphisme des années 1968 : CHAMBARLHAC, Vincent ; HAGE, Julien et TILLIER, Bertrand : *Le Trait 68, insubordination graphique et contestations politiques, 1966-1977*, Paris : Citadelles & Mazenod, 2018.

marionnettes sur le modèle du Guignol lyonnais avaient été réalisées et faisaient l'objet de représentations basées sur des petits scénarios en dehors de l'École et visant à informer sur les luttes en cours en dénonçant notamment « la presse bourgeoise ». On découvre aussi la présence de femmes. On savait qu'il y avait des étudiantes, mais leurs noms n'apparaissent pas : ce sont elles qui assurent une partie de l'intendance et des tirages et séchage des sérigraphies. Ces photographies donnent mille détails sur le quotidien, mais aussi sur la chaîne de production des affiches : de l'espace dévolu aux projets, à celui des châssis en bois tendus de soie pour procéder aux sérigraphies, jusqu'aux espaces intérieurs et extérieurs où les centaines d'exemplaires séchaient.

Ce qu'on voit aussi sur ces photographies c'est l'accrochage dont purent faire l'objet les affiches dans l'Atelier même. Au fur et à mesure des jours, les murs ne reçoivent plus seulement les consignes (« Pour les affiches, la sincérité est préférable à la technique ») mais les affiches elles-mêmes le plus souvent punaisées. Sans doute ces images jouent un rôle essentiel dans l'accrochage que nous adoptons pour la réexposition des affiches qui soumises à trois contraintes: les donateurs ont exigé que si les affiches venaient à être exposées, elles ne pouvaient pas faire l'objet d'encadrement; la conservatrice Anne-Marie García afin de protéger la collection dont elle a la charge a fait entoiler toutes les affiches avec une marge de 5 cm au moins tout autour; enfin, l'espace que nous avons prévu pour l'Atelier Populaire est vaste, mais il ne peut contenir toutes les affiches conservées.

3. 2018

L'exposition ouvre dans dix jours. Son lieu n'est pas anodin, c'est l'École Nationale Supérieure des Beaux-Arts mais non dans la partie des Ateliers des étudiants mais dans les salles d'expositions qui, depuis le XIX^e siècle jusqu'il y a quelques années, accueillait des copies de peintures classiques (Michel-Ange et nombreux maîtres français et italiens). C'est dans l'une de ces salles d'apparat que les affiches de l'Atelier Populaire sont accrochées. Même si une ambiguïté subsiste en entrant, il ne s'agit pas d'une réoccupation. Nous n'avons pas collé d'affiches ni dans la cour de l'École, ni sur les murs extérieurs donnant sur le quai. Le parti-pris n'est donc pas celui de la reconstitution ici. Nous n'allons ni essayer de reconstituer ce que purent être les murs du Quartier Latin parisien en 1968, ni reconstituer l'intérieur de l'Atelier, ce qui si l'exposition s'était limitée à ce seul corpus aurait pu être une option intéressante.²²

²² Voir sur ce point de la reconstitution d'ateliers d'artistes les reconstitutions des ateliers de Brancusi, Francis Bacon ou encore Alberto Giacometti.

Dans cette salle d'ouverture de l'exposition, qui comprend aussi le point de vente des billets et la librairie, nous avons décidé avec de Chassey, de montrer trois autres pièces: juste en face de la porte d'entrée en hauteur le ciné-tract du cinéaste Philippe Garrel, filmé dans les cortèges en mai et juin 1968, en dessous six affiches des situationnistes dites «Comité d'Occupation» et sur le mur droit huit d'Une du journal Action, organe principal de la contestation et qui très souvent, parce que très graphiques étaient utilisées comme affiches et collés sur les murs. Les affiches situationnistes dont l'une a été réalisée par Guy Debord sont, quant à elle, antérieures à celles de l'Atelier Populaire. Elles ne comportent aucune image ; les slogans sont très radicaux et habités d'aucun humour. Elles sont en noir et blanc d'un moyen format et tranchent avec celles qui sont produites ensuite aux Beaux-Arts. Le titre en grand caractère noir de l'exposition suivi d'un court texte de présentation occupe un autre mur. Nous avons opté avec les équipes de scénographie pour la sobriété. La typographie choisie est sans lien avec les années 1968, une police bâton, entre Arial et Futura. Nous voulons immédiatement marquer une distance et ne pas laisser planer l'impression que l'exposition est une réplique d'un événement graphique et visuelle qui a lieu cinquante ans auparavant.

Nous entreprenons le montage : afin de respecter toutes les contraintes, le dispositif choisi est celui des aimants. Il permet de modifier l'accrochage. L'option choisie est celle d'une monstration en tapisserie. Il s'agit de faire rentrer le plus grand nombre d'affiches sur les trois murs. Du point de vue scientifique, nous souhaitons qu'un ordre chronologique soit respecté. Mais d'une part, presque la moitié des affiches ne sont pas datées ni datables : certaines le sont grâce à la petite brochure publiée par l'Atelier, et celles qui sont directement en lien avec l'actualité le sont aussi par recoupement : l'expulsion de Cohn-Bendit, la mort de l'étudiant Gilles Tautin, l'amnistie des militants de l'Algérie française le 18 juin ... On constate ainsi que les affiches conservées en plus grand nombre sont celles produites en juin (après l'annonce de la dissolution de l'Assemblée Nationale le 29 mai et de la tenue de nouvelles élections fin juin). Mais la chronologie que nous avons pu reconstituer vole en éclat en raison des formats ... Elle est peu conforme à notre choix d'accrochage en tapisserie. Anne-Marie García et son équipe opte pour des regroupements thématiques. Des tensions apparaissent quand sur le premier mur, des affiches produites en juin (notamment sur l'Office de Radiodiffusion-Télévision Française (ORTF), contre son contrôle par le pouvoir) sont accrochées. C'est un exercice difficile de tenir la ligne historique contre une ligne plus esthétique. Nous sommes avec de Chassey favorables à un équilibre entre les affiches les plus connues et aussi celles qui soit du point de vue de l'histoire de l'art, soit du point de vue historique sont les plus intéressantes.

Dans le catalogue,³³ avec Pascale Le Thorel, l'éditrice, nous avons choisi de repro-

³³ ARTIÈRES, Philippe et DE CHASSEY, Eric (dirs.) : *Images en lutte (1968-1974). La culture visuelle de*

duire toutes les affiches, mais là plus le montage avance, plus le nombre d'affiches se restreint. S'agissant des documents (photographies, affichettes, tracts...) et surtout des projets, l'entreprise devient quasi impossible. Nous avons imaginé un meuble d'archives pour plan à tiroir, cela implique de changer notre conception du rapport que nous avons élaboré avec de Chassey entre œuvres d'art et archives. Choix a été fait de mettre dans des vitrines inclinées ces documents. C'est un moyen terme entre la vitrine horizontale que nous avons décidé de réserver aux livres journaux, brochures, et les cimaises sur lesquelles tableaux, affiches et films sont présentés dans la suite de l'exposition. Notre impératif est d'éviter toute esthétisation ou d'autres gestes qui contribueraient à écrire une histoire révisée de cette culture visuelle. A nos yeux, les livres ne doivent pas être encadrés et apposés au mur comme des tableaux. Il faut absolument respecter les conditions d'usage pour produire une histoire du regard. C'est très contraignant, mais pour les écritures exposées est essentiel. Aussi, pour bien distinguer, dans ces écrits qui relève de l'affichage, nous avons organisé une bibliothèque avec la presse, les ouvrages et les brochures militantes de l'époque. Chaque visiteur peut s'asseoir, feuilleter et lire les documents originaux. Quant aux photos, ce sont seulement les tirages originaux que nous montrons.

Nous renonçons à donner à voir l'histoire des affiches hors de l'Atelier Populaire sur les murs de Paris. Les médiateurs peuvent en parler, les nombreux albums, hors-séries de la presse, et autres livres généralistes sur 1968 qui paraissent pour le cinquantenaire font une large place aux « murs de mai » avec leurs graffiti, dazibaos et affiches et ce serait une autre exposition. Nous nous contentons de placer dans la salle suivante, en ouverture, un ensemble d'affiches que les Archives Nationales ont déposé en 2016 dans un local de vie étudiante d'une université parisienne et qui formaient un palimpseste. On y voit des affiches dont on a fait usage. Cette série d'affiches nous fait réaliser que ce qui rend aussi aucune forme d'exposition totalement satisfaisante pour celles de l'Atelier Populaire, c'est que le papier utilisé était tellement fin qu'aucune n'a pu être décollées. Tout se passe comme si ces écritures exposées résistaient à leur patrimonialisation. D'une part, on l'a dit, le corpus n'est pas encore fermé, d'autre part, ces affiches sont des gestes qui se sont inscrit dans un moment singulier de l'histoire, de façon absolument éphémère. Le plus que l'on puisse est de les exposer en grand nombre, « collectivement », pour éviter que des artistes les revendiquent, pour rompre aussi avec une logique de concurrence, et donner à voir ces affiches comme des archives visuelles. Sans doute, ces objets obligent à repenser les distinctions traditionnelles : pour les historien.ne.s de l'art à les lire davantage, aux historien.ne.s de les regarder plus.

Cuando pensamos en construir y en contar la historia, generalmente vienen a nuestra mente los archivos y las bibliotecas en cuanto principales depósitos de nuestra memoria. Pero, dependiendo de qué historia queramos desentrañar, a veces resulta necesario buscar las huellas de nuestro pasado o de nuestro presente a pie de calle, en el paisaje gráfico que nos rodea cada día. Desde una pared en cualquiera de sus tipologías (inscripciones, bandos, pasquines, panfletos, carteles, anuncios, grafitis), distribuida en calles y plazas o exhibida en diferentes lugares y momentos (tumbas, altares espontáneos, procesiones, manifestaciones, pantallas, etc.), la escritura nos interpela y motiva reacciones múltiples en quienes la miramos y/o la leemos, que varían en función de la época y del contexto social, cultural, educativo, político, religioso o económico en el que vivimos.

Aunque, en ocasiones, permanece estática; en otras circula e interacciona con la palabra hablada y con la imagen, generando acciones performativas que van desde las lecturas públicas de largo arraigo histórico o el teatro, hasta otras expresiones más contemporáneas, como el cine, la canción protesta, las *Poetry Slam* o las redes sociales. Los artefactos donde se corporeiza la palabra escrita y hablada, fija o móvil, los espacios donde se hace pública, los dispositivos empleados para ello (quioscos, bibliobuses, ferias de libros, imprentas ambulantes, etc.) o el papel que juegan diferentes intermediarios (pregoneros, buhoneros, comediantes, poetas o cantautores) son factores igualmente necesarios para comprender las plurales lecturas y apropiaciones de la palabra en el espacio público.

En este libro se reúnen distintos estudios que se preocupan por estas escrituras *in itinere* desde la temprana Edad Moderna hasta nuestro tiempo. Gracias a las diversas miradas que adoptan sus autores y autoras, podemos entender cómo cualquier escritura expuesta —permanente o efímera, estable o en movimiento—, genera actos y acciones que no se limitan únicamente a transmitir una determinada información, sino que también producen significados histórica y socialmente relevantes.