



HAL
open science

Le Musée international de la Résistance Salvador Allende en France (1975-1991) : l'Odyssée d'une collection d'art contemporain en exil

Élodie Lebeau

► **To cite this version:**

Élodie Lebeau. Le Musée international de la Résistance Salvador Allende en France (1975-1991) : l'Odyssée d'une collection d'art contemporain en exil. Art et histoire de l'art. 2016. dumas-01858326

HAL Id: dumas-01858326

<https://dumas.ccsd.cnrs.fr/dumas-01858326>

Submitted on 20 Aug 2018

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.



Distributed under a Creative Commons Attribution - NonCommercial - NoDerivatives 4.0 International License

Élodie **LEBEAU**

Juin 2016

MÉMOIRE

Sous la direction d'Évelyne Toussaint

**En vue de l'obtention du
MASTER DE L'UNIVERSITÉ DE TOULOUSE**

UFR Histoire, arts, archéologie

**LE MUSEE INTERNATIONAL
DE LA RESISTANCE SALVADOR ALLENDE
EN FRANCE (1975-1991):**

L'odyssée d'une collection d'art contemporain en exil

Volume I : Texte

REMERCIEMENTS

Mes remerciements les plus sincères s'adressent
à ma directrice de recherche, Madame Évelyne Toussaint, pour sa disponibilité, ses avis pertinents et ses encouragements,
à Monsieur Jean Nayrolles, qui a su m'éclairer de ses précieux conseils à plusieurs occasions,
à Claudia Zaldivar, María José Lemaitre, Carroll Yasky et Federico Brega, qui ont bien voulu m'accorder un stage dans les archives du Musée de la Solidarité Salvador Allende et qui m'ont permis de découvrir sa merveilleuse histoire,
à Denis Lefebvre, Jacques Leenhardt, Miguel Rojas Mix, Jack Lang, André Elbaz, Jacqueline Dauriac, Ximena Armas, Jaime Azócar, Ivan Messac, Luis del Rio, Theo Xenos, Alberto Guzmán, Pedro Uhart, Claude Lazar, Luis Zilveti, Julio Le Parc, Gontran Guanaes Netto, Ernest Pignon-Ernest, Joachim Gélinier, Jean Lancri, Mustafa Altintas, Alejandro Marcos, Ricardo Suanes, Irene Dominguez et Nicolas Prognon, pour m'avoir accordé un entretien de vive voix ou par échange de courriels,
aux personnels des archives municipales de Mérignac, Alfortville, Nancy, Bondy, Calais, Nanterre, Marseille, Avignon, Sevran et Lille, ainsi qu'aux personnels des archives départementales de Seine-Saint-Denis et de la Sarthe, qui ont pris de leur temps pour rechercher les documents dont j'avais besoin,
à Stéphane Bordelais, pour l'envoi de documents provenant du Centre de la Vieille Charité de Marseille,
à Jean-Philippe Bonilli, qui m'a ouvert les portes des archives du centre Georges Pompidou,
à toutes les personnes qui m'ont prodigué leurs conseils et qui m'ont encouragée dans les moments difficiles, je pense particulièrement à Constantin Lopez et Samuel Monteil qui ont relu attentivement ce travail,
à mes parents et grands-parents, qui m'ont permis de voyager en Amérique latine et de découvrir le Chili, ce pays si riche en histoires,
à Boris, avec qui j'ai partagé ce voyage à l'autre bout de la terre.

*"Podrán cortar todas las flores,
Pero no podrán detener la primavera..."*

Víctor Jara

SOMMAIRE

REMERCIEMENTS	3
AVANT-PROPOS.....	7
TABLE DES ABRÉVIATIONS.....	9
INTRODUCTION.....	11

Partie I : Le Musée de la Solidarité Salvador Allende, ou l’Histoire d’un Musée unique au monde

23

1. Les trois étapes du Musée de la Solidarité Salvador Allende de l’Unité Populaire à nos jours	23
1.1. Le Musée de la Solidarité (1971-1973).....	24
1.2. Le Musée International de la Résistance Salvador Allende (1975-1991).....	31
1.3. Le Musée de la Solidarité Salvador Allende (de 1991 à nos jours).....	39
2. Le MIRSA en France, un fonctionnement chaotique ?.....	44
2.1. Une organisation anarchique	45
2.2. Les lieux d’exposition et leur rapport au politique	51
2.3. L’exposition du MIRSA au Centre Georges Pompidou, septembre 1983	60

Partie 2 : De la fonction critique de l’art. Les artistes et les œuvres de la collection française du MIRSA.....

67

1. Les œuvres figuratives de la collection française du MIRSA	67
1.1. Une figuration à l’épreuve de l’hégémonie culturelle nord-américaine	68
1.2. Les Imaginaires de la Résistance dans la collection française du MIRSA	71
2. Les œuvres abstraites de la collection.....	82
2.1. L’abstraction cinétique, vers un nouveau rapport à l’art.....	83
2.2. Les œuvres abstraites lyriques et informelles.....	87
2.3. L’engagement des artistes abstraits par l’acte de donation.....	91

3. Des artistes « militants » ?	93
3.1. À bâbord ! Des convictions au service de la solidarité	94
3.2. Aux arts ! Les combats des artistes.....	97

Partie 3 : Le Musée Internationale de la Résistance Salvador Allende. Une implantation mondiale 101

1. La circulation des artistes donateurs	102
1.1. Du déplacement volontaire à la migration subie des artistes vers Paris	102
1.2. Des artistes mobiles ?	108
2. Exil chilien et implantation mondiale du MIRSA : une corrélation ?	112
2.1. L'accueil des exilés chiliens en France	113
2.2. Organiser la résistance en exil	116
2.3. Exil chilien et pays d'implantation du MIRSA : une histoire de politique ?	121
3. Le MIRSA, une source d'inspiration	126
3.1. Le Musée de la Solidarité pour la Palestine	126
3.2. Le Musée de la Solidarité pour le Nicaragua	128
3.3. L'exposition "Art contre/against Apartheid"	130
3.4. Vers un nouveau type de musée ?.....	133

CONCLUSION	135
------------------	-----

AVANT-PROPOS

D'octobre à décembre 2014, j'ai eu le privilège d'effectuer un stage dans les Archives du Musée de la Solidarité Salvador Allende (MSSA) à Santiago du Chili. Au fur et à mesure de l'avancée de mon travail, j'ai découvert l'histoire de cette formidable institution, et notamment la période de la dictature où le musée était en exil dans divers pays du monde, parmi lesquels la France, sous le nom de Musée International de la Résistance Salvador Allende (MIRSA). En tant que Française, j'ai pensé qu'il serait intéressant de travailler sur ce sujet qui, bien que lié en partie à la destinée de notre pays, demeure oublié aujourd'hui. J'étais enthousiaste à l'idée de partir à la recherche de documents inédits sur le fonctionnement du musée dans l'Hexagone. Malgré mes espoirs, je n'ai pu retrouver que peu de documents nouveaux – autres que ceux déjà conservés au Chili – dans les archives municipales et départementales des villes où ont été organisées des expositions du musée. Certaines m'ont même appris qu'elles n'avaient rien conservé à ce sujet. Ainsi, mon mémoire contient à côté d'informations avérées, quelques hypothèses et sans nul doute des manques, quant au fonctionnement du comité français du musée. Pour autant, je ne perds pas l'espérance de retrouver un jour d'autres sources qui me permettront de confirmer mes intuitions.

Ce mémoire a été rendu possible par une méthode de recherche plurielle. La consultation de documents d'archives – archives du MSSA, archives de municipalités et de départements français, archives de particuliers et archives d'institutions artistiques comme celles du Centre National d'Art Contemporain Georges Pompidou (CNAC-GP) – a été indispensable pour saisir le fonctionnement du MIRSA en France. La lecture d'ouvrages, d'articles, de catalogues d'expositions, de thèses et de mémoires d'auteurs français mais aussi latino-américains et anglo-saxons – dont je rends compte dans la bibliographie –, en plus de me familiariser avec l'actualité théorique des *postcolonial studies* ou de la *World History*, m'a permis d'acquérir des connaissances multiples sur les manifestations de solidarité artistique des années 1960 à 1980, la fonction critique de l'art, les courants artistiques de la période ou encore sur l'exil ainsi que sur les contextes historique, social et économique chilien et français.

En outre, ce travail d'investigation m'a permis de me confronter à l'exercice de l'entretien. Les simples sources écrites n'étant pas assez conséquentes pour offrir une vision globale de cette entreprise, j'ai eu la chance d'interroger des artistes, des intellectuels et des hommes politiques, qui m'ont permis de me faire une idée plus vivante du musée. Car comme

le souligne Claudia Zaldivar, « l'assemblage des multiples souvenirs individuels permet la reconstruction de la mémoire collective¹ ». Malheureusement, j'ai été confrontée à la perte de mémoire des personnes interrogées ou au réagencement des souvenirs. Si on y regarde de plus près, cette difficulté peut se révéler être une chance. Jacques Le Goff affirme en effet que « l'historien doit être là pour rendre compte de ces souvenirs et de ces oublis, pour les transformer en une matière pensable, pour en faire un objet de savoir² ». Ainsi, à chaque fois qu'il me l'a été possible, j'ai essayé de confronter les propos de mes interlocuteurs à des informations historiquement fondées. De plus, comme mon sujet est éminemment politique, j'ai également fait attention au regard que les protagonistes interrogés portent aujourd'hui sur leur engagement d'hier, en interrogeant les changements de convictions politiques de certains d'entre eux à l'aune des bouleversements idéologiques qui ont accompagné les transformations rapides de nos sociétés depuis la fin de la guerre froide.

En tant qu'étudiante chercheuse en Sciences sociales, je suis consciente de l'importance de l'idée de neutralité axiologique théorisée par Max Weber³. Or, pour Isabelle Kalinowski, ce concept n'interdit nullement au chercheur d'avoir une opinion personnelle quant à l'objet qu'il étudie⁴. Après tout, le chercheur peut-il être véritablement neutre ? Ne serait-ce que dans le choix des sujets d'étude, les préférences s'affirment. Notre objet d'étude est en effet éminemment politique et choisir de l'aborder implique inévitablement de remettre au jour, les valeurs qui ont été celles de l'Unité Populaire et des grands mouvements de solidarité internationale des années soixante-dix. Pour autant, mes propos se basent bien évidemment sur des sources et des faits historiques avérés pour tendre au mieux vers l'impératif scientifique de l'objectivité.

Malgré les difficultés rencontrées tout au long de ces deux dernières années, cette investigation m'a apporté chaque jour des savoirs pluridisciplinaires qui m'ont permis d'ouvrir mon champ de connaissance à la psychologie, la sociologie, la politique ou encore à l'histoire du Chili et de la France. L'étude de ce musée unique au monde me conforte d'autant plus dans l'idée de l'utilité de mon travail, qui offre l'occasion de rappeler ce dont est capable l'art lorsqu'il s'allie à la solidarité et aux transformations sociales.

¹ Claudia Zaldivar, « *Museo de la Solidaridad* », thèse de l'Université du Chili, Santiago, Faculté des Arts, département de Théorie et d'Histoire de l'art, (dir. Pablo Oyarzún), 1991, p. 2.

² Jacques Le Goff, *Histoire et mémoire*, Paris, Gallimard, 1988, p.10-11.

³ Max Weber, « Essai sur le sens de la "neutralité axiologique" dans les sciences sociologiques et économiques », dans *Essais sur la théorie de la science*, Paris, Éditions Plon, [1917], 1965, p. 399-477.

⁴ Isabelle Kalinowski, « Leçons wébériennes sur la science et la propagande », dans Max Weber, *La Science, profession et vocation*, conférence de novembre 1917, Marseille, Éditions Agone, 2005.

Table des Abréviations

A-	Archives
AD-SSD	Archives départementales de Seine-Saint-Denis
AMA	Archives municipales d'Avignon
AMB	Archives municipales de Bondy
AM-SLT	Archives municipales de Savigny-le-Temple
CISAC	Comité International de Solidarité Artistique avec le Chili
CNAC-GP	Centre National d'Art Contemporain Georges Pompidou
DIBAM	Direction des Bibliothèques, Archives et Musées
DINA	Direction nationale du renseignement (Chili)
IAL	Institut d'Art Latino-américain (Chili)
INCLA	Institut Culturel Latino-Américain
MC	Maison de la Culture
MIRSA	Musée International de la Résistance Salvador Allende
MS	Musée de la Solidarité
MSSA	Musée de la Solidarité Salvador Allende
PCCh	Parti Communiste Chilien
PCF	Parti Communiste Français
PS	Parti Socialiste
UP	Unité Populaire

INTRODUCTION

En pleine Guerre froide (1947-1991), tandis que les relations internationales se conçoivent dans une logique bipolaire, les pays du « Tiers-Monde » deviennent un enjeu décisif pour les deux Grands – les États-Unis et l'URSS. La mort de Joseph Staline en mars 1953 marque un tournant dans la politique extérieure de l'URSS qui commence dès lors à s'intéresser aux affaires du continent latino-américain⁵. En 1959, la victoire de la guérilla à Cuba, menée par Fidel Castro, précipite la situation géopolitique. Des coups d'États répressifs se succèdent en Amérique latine, financés par les États-Unis, pour endiguer la montée en puissance des groupes révolutionnaires d'obédience marxiste ou des gouvernements progressistes, antagonistes aux intérêts nord-américains, qui se multiplient dans la région⁶. Comme le souligne Georges-Henri Abtour dans son article sur « L'URSS et l'Amérique latine pendant la guerre froide », la période qui va de la mort de Staline à la victoire de Fidel Castro à Cuba est une époque de transition entre un monde figé dans une guerre froide et un monde moins bipolaire, motivé par d'ardentes convictions et une croyance dans le changement⁷.

En 1966, la Conférence Tricontinentale⁸ à La Havane entraîne la création d'un axe reliant les pays du « Tiers-monde » des trois continents (Amérique latine, Asie et Afrique) opposés au colonialisme, dans la droite ligne du Pacte de Bandung⁹. La carte diplomatique mondiale est en train de se redessiner. Les États-Unis sont désignés comme les « principaux ennemis de la paix et du progrès¹⁰ ». Les États participants se retrouvent sur plusieurs objectifs, dont la lutte contre l'impérialisme, la globalisation capitaliste, le néolibéralisme, le colonialisme et le néocolonialisme. Un nouveau type de « mondialisation » est en train d'éclorre, basée sur la solidarité et la coopération entre les peuples afro-asiatico-latino-américains dans les domaines économique, social et culturel pour une union politique des efforts des peuples des trois continents dans leur lutte commune pour la libération nationale. La Conférence invite à la « solidarité agissante » à l'égard des peuples de l'Amérique latine

⁵ Sur les réticences de Staline concernant les luttes de libération nationale en Amérique latine, voir Michael Löwi, "La hegemonía stalinista" dans *El marxismo en América Latina. Antología, desde 1909 hasta nuestros días*, Santiago du Chili, LOM ediciones, 2007, p. 147-268

⁶ Sur ce point, consulter l'ouvrage de Pierre Vayssière, *Les Révolutions d'Amérique latine*, Paris, Points, 2001.

⁷ Georges-Henri Abtour, « L'URSS et l'Amérique latine pendant la guerre froide », dans *Outre-mers*, tome 94, n°354-355, 1^{er} semestre 2007, « L'URSS et le sud », sous la dir. de Marie-Pierre Rey, p.19.

⁸ Aussi appelée Conférence de Solidarité avec les Peuples d'Asie, d'Afrique et d'Amérique Latine, elle eut lieu du 3 au 15 janvier 1966 à la Havane, à Cuba. L'Organización de Solidaridad de los Pueblos de África, Asia y América (OSPAAAL) y a été fondée à cette occasion (le 12 janvier).

⁹ Sur la Tricontinentale, lire Jean-Jacques Brioux, « La Tricontinentale » dans *Politique étrangère*, n°1, vol. 31, 1966, p. 19-43.

¹⁰ Discours d'Oswaldo Dorticós Torrado, président de la République de Cuba (1959-1976), à la Tricontinentale, cité dans Jean-Jacques Brioux, *Ibid.*, p. 29.

qui combattent par les armes les oligarchies locales alliées aux États-Unis, notamment au Venezuela, en Colombie, au Pérou, au Guatemala et à Saint-Domingue.

Quelques années plus tard, l'Unité Populaire¹¹ menée par Salvador Allende remporte par la voie légale la présidence du Chili, le 4 septembre 1970. Cette élection marque une rupture essentielle dans l'histoire contemporaine de l'Amérique latine. La *via chilena al socialismo*¹² – « application *sui generis* de la théorie de la voie pacifique au socialisme, chère à la politique internationale du PCUS »¹³ – démontre qu'une révolution peut être gagnée par un processus institutionnel. Cette victoire a une résonance particulière et cristallise subitement les aspirations politiques de larges secteurs de la gauche à l'échelle mondiale, particulièrement en Europe.

Mais le chemin n'est pas de tout repos, le gouvernement socialiste de Salvador Allende, prônant la nationalisation des grands secteurs industriels, des principales ressources naturelles et l'instauration de grandes réformes sociales et progressistes, devient un danger pour les intérêts nord-américains. Tandis que la polarisation politique s'accroît entre partisans du régime et opposants – bourgeoisie chilienne et *cazerolazos*¹⁴ –, la CIA s'empresse de financer de grandes campagnes anti-Allende destinées à déstabiliser le pouvoir en place. En mars 1971, le gouvernement de l'Unité Populaire (UP) (1970-1973) décide de riposter en organisant à Santiago, une rencontre internationale – *Operación Verdad* – contre le boycott des médias. Des intellectuels, des journalistes et des hommes politiques de tous les pays, affluent alors dans la capitale chilienne pour constater les avancées sociales et démocratiques en œuvre au Chili. Émerge alors l'idée de promouvoir un mouvement de solidarité dans les milieux artistiques internationaux en proposant aux artistes de prendre position en faveur du gouvernement socialiste par la donation d'une de leurs œuvres au peuple chilien. Ce projet se concrétise avec l'inauguration du Musée de la Solidarité le 17 mai 1972 dans les salles du Musée d'Art Contemporain (MAC) de Santiago, et prospère jusqu'au jour fatidique du 11 septembre 1973. Le coup d'état de la Junte militaire, avec à sa tête le général Pinochet, vient alors marquer un coup d'arrêt à ce beau projet. Le musée ferme ses portes, les œuvres sont

¹¹ Le programme de l'UP a été signé à Santiago, le 17 décembre 1969 par le Parti socialiste, le Parti communiste, le Parti social-démocrate, le Parti radical, le Mouvement d'action populaire unitaire (MAPU) et l'Action populaire indépendante (API). La gauche chrétienne s'est jointe à l'UP en 1970.

¹² Le concept de « voie chilienne vers le socialisme » choisi par Salvador Allende, se réfère au projet politique de l'Unité Populaire pour accéder à l'objectif d'un socialisme respectant le suffrage universel, la liberté et le pluralisme.

¹³ Franck Gaudichaud, *Chili 1970-1973 : mille jours qui ébranlèrent le monde*, Rennes, Presses universitaires de Rennes, 2013, p.60.

¹⁴ Couches moyennes de la population ayant manifesté en tapant sur des casseroles contre le gouvernement d'Allende à cause de la situation économique difficile, entre 1971 et 1973.

confisquées, détruites ou dérobées par les militaires. Les initiateurs du musée sont poussés à l'exil.

En 1975, ils se retrouvent à Paris et décident de rouvrir le musée en exil. Ils choisissent un nom bien significatif : Le Musée International de la Résistance Salvador Allende. Constitué de plusieurs comités présents à Cuba, en Suède, en Espagne, en France, et dans de nombreux pays latino-américains, le musée a pour ambition de collecter des œuvres d'artistes contemporains pour pouvoir les envoyer au Chili au retour de la démocratie et les exposer aux côtés de celles alors confisquées ou disparues. C'est cette étape appelée « Résistance »¹⁵ qui va nous intéresser ici. Nous allons nous pencher spécifiquement sur le fonctionnement et la collection du comité français du musée – l'étude du MIRSA dans son intégralité pouvant faire l'objet d'un développement ultérieur – entre 1975, date à laquelle l'on décide de recréer le musée en exil, et 1991, date de l'envoi des œuvres de la collection française au Chili.

Le fait que le musée porte le nom de Salvador Allende et reprend son portrait comme logo pour les documents officiels qu'il produit¹⁶, n'est pas anodin. Mythifié à sa mort, ce président déchu incarne à la fois pour le peuple chilien et les sympathisants de gauche du monde entier, la lutte pour la libération nationale, les avancées sociales, la démocratisation de la culture dans son pays et une forme de socialisme respectant la voie législative. En s'adjoignant son nom, le musée de la résistance chilienne souhaite s'inscrire dans la continuité du projet de société porté par Salvador Allende. Plus qu'un hommage, il s'agit d'un acte de résistance à la Junte militaire qui s'est emparée illégalement du pouvoir par les armes. Il n'est pas non plus insignifiant que le terme « résistance » ait été choisi pour ce musée.

Le terme « résistance » peut revêtir différents sens et l'entreprise de définition demeure périlleuse. Nous pouvons retenir, cependant, la définition de François Bédarida qui fait de la résistance, « l'action clandestine menée, au nom de la liberté de la nation et de la dignité de la personne humaine, par des volontaires s'organisant pour lutter contre la domination (et le plus souvent l'occupation) de leur pays par un régime nazi ou fasciste ou satellite ou allié¹⁷ ».

¹⁵ L'histoire du Musée de la Solidarité se divise en trois étapes : « Solidarité » entre 1971 et 1973, sous le gouvernement de l'Unité Populaire ; « Résistance » entre 1975 et 1990 correspondant aux années de la dictature ; et, « Démocratie », depuis le retour de la démocratie au Chili et l'inauguration du Musée de la Solidarité Salvador Allende à Santiago, le 3 septembre 1991, jusqu'à nos jours.

¹⁶ Portrait de Salvador Allende par José Balmes, cf. Vol. II, annexe 57, p. 69 et Ill. 1, p. 77.

¹⁷ François Bédarida, « L'histoire de la résistance, Lectures d'hier, chantiers de demain », in *Vingtième Siècle. Revue d'histoire*, n°11, juillet-septembre 1986, pp. 75-90, p. 80. Si cette définition s'attache plus aux résistances européennes durant la Seconde Guerre mondiale, elle peut néanmoins convenir pour le contexte chilien.

D'après la Déclaration des Droits de l'Homme et du Citoyen, écrite au cours de la Révolution française : la résistance fait partie des « droits naturels et imprescriptibles de l'homme¹⁸ ». Autrement dit, selon les termes de Mirabeau : « Quand l'autorité devient arbitraire et oppressive, quand elle attente aux propriétés pour la protection desquelles elle fut instituée ; quand elle rompt le contrat qui lui assura des droits et la limita, la résistance est le devoir et ne peut s'appeler révolte¹⁹ ». Ainsi, la résistance se transforme en énergie de changement capable de reconfigurer les rapports de force. Comme l'écrit Pierre Laborie, la Résistance se définit d'abord comme un refus qui suppose une logique de transgression²⁰, de dépassement des codes imposés. Elle est de plus indissociable de la « conscience de résister », c'est-à-dire que par un choix volontaire une personne va participer à l'expression coordonnée et collective du refus, tout en ayant conscience du risque et du sens de la lutte²¹. La Résistance marque également la volonté de nuire à un ennemi identifié en s'organisant pour empêcher qu'il réalise ses objectifs.

En outre, le sens politique du terme résistance signifie « défendre non plus simplement sa vie mais les valeurs sans lesquelles celle-ci ne mérite plus d'être vécue »²². Ainsi, résister s'inscrit en général dans la durée, car changer les mœurs est un labeur souvent long et difficile²³. Résister, c'est aussi un travail collectif car les valeurs qui sont attaquées sont communes à l'ensemble d'une société ou d'un groupe. Aussi, comme le met en exergue Gérard Cahen, « résister, [...] c'est d'abord peut-être un état d'esprit. Une certaine manière de ne pas se soumettre : de ne pas entrer dans le jeu de l'ennemi »²⁴. Le fait ne serait-ce que de ne pas renier ses idéaux politiques implique donc une forme de résistance. Résister, c'est aussi défendre des valeurs communes à l'ensemble d'un groupe ou d'une société, sans lesquelles la vie elle-même ne mériterait plus d'être vécue²⁵. L'emploi de ce terme confère donc un caractère programmatique à ce musée en exil.

La résistance, c'est celle qui s'organise contre la répression « fasciste » de la Junte, qui ambitionne d'instaurer par la force un système ultralibéral importé des États-Unis. Cette

¹⁸ Articles 1 et 33 de la *Déclaration des Droits de l'Homme et du Citoyen*, préambule à la Constitution de la première République, promulguée par la Convention montagnarde, le 24 juin 1793, puis ratifiée par plébiscite le 9 août 1793.

¹⁹ Cité par Louis Bartou, *Mirabeau*, Paris, Hachette, 1913, p. 58.

²⁰ Pierre Laborie, « L'idée de Résistance, entre définition et sens : retour sur un questionnement », in Pierre Laborie, *Les Français des années troubles*, Paris, Seuil, 2003, p. 77.

²¹ *Ibid.*, p. 78.

²² Gérard Cahen, « préface » dans *Résister : le prix du refus*, Paris, Autrement, 1994, p. 16.

²³ Sur le concept d'hégémonie culturelle lire Antonio Gramsci, *Guerre de mouvement et guerre de position. Textes choisis et présentés par Razmig Keucheyan*, Paris, La Fabrique, 2011, p. 159-269 ; et Antonio Gramsci, *Cahiers de prison*, NRF Gallimard, Bibliothèque de Philosophie, 1990.

²⁴ Gérard Cahen dans *Résister : le prix du refus*, op. cit. p.17.

²⁵ *Ibid.*, p. 16.

ingérence néocoloniale économique et politique s'est attachée à détruire toutes les avancées conquises par l'UP et à interdire la culture traditionnelle, symbole de la dignité retrouvée du peuple et de la fierté de ses origines. Posant des problèmes de définition et susceptible de polémique²⁶, la notion de *fascisme* – terme employé par les opposants à la dictature pour la qualifier – doit être entendue dans une interprétation marxiste, c'est-à-dire dans ce cas précis, comme une forme d'expression violente du régime capitaliste, niant toutes libertés collectives et individuelles dans l'optique d'imposer par la force un système économique répondant aux intérêts de la classe dominante des grands propriétaires.

La notion d'exil doit également être interrogée en tant que conséquence de l'avènement de ce régime néocolonial et répressif. Comme le souligne Hugo Cancino, l'exil est un thème qui a une place toute légitime dans l'histoire du Chili car il est indispensable d'une part, à la construction de la mémoire, et d'autre part, à la relecture de l'histoire contemporaine du pays²⁷. En outre, l'exil constitue un phénomène général de migration plus ou moins forcée ayant touché de nombreux pays, d'origine comme d'accueil, entre les années 1960 et 1980. Par définition, l'exil trouve son essence même dans la privation d'un lieu originel spécifique pour l'individu. Le changement d'espace, qu'il soit volontaire ou non, provoque un dépaysement dû à l'éloignement affectif et moral, une sorte de « creux », selon le mot employé par Albert Camus dans *La Peste* pour décrire les sentiments de l'exilé²⁸. Comme l'écrit Piero-D. Galloro, l'exil constitue la forme la plus radicale de la migration car elle est « toujours vécue comme une brisure dans l'existence voire une perte »²⁹. Comme l'écrit Ana Vasquez : « L'exil est conçu, par ceux qui le vivent, comme une étape transitoire. C'est une « vie entre parenthèses », un temps en dehors de la vraie vie, celle qui se passe là-bas, au pays³⁰ ». L'exilé songe continuellement au retour. Pourquoi pouvons-nous parler de « musée en exil » ?

La France, aux côtés de la Suède et des deux Allemagnes, figure comme un pôle

²⁶ Lors d'une communication à laquelle j'ai participé en février 2016 à la BDIC sur le thème de « La Peinture chilienne de l'exil », dans le cadre du Séminaire « Sources et archives audiovisuelles de la solidarité internationale : le cas chilien », peu de personnes arrivaient à se mettre d'accord sur la définition de ce terme. Certaines le considéraient même comme inefficace, considérant que le mot « fascisme » se réfère exclusivement à un moment donné de l'histoire italienne. D'où l'intérêt de s'intéresser à ce qu'il signifiait pour ceux qui se revendiquaient « antifascistes » dans les années 1970.

²⁷ Hugo Cancino, « Exilio chileno e historia. Contribución a un debate sobre los problemas teórico-metodológicos de una investigación historiográfica sobre nuestro exilio », in *Actas de CIEL* (Centro Interdisciplinario de Estudios Latinoamericanos), n°4, novembre 2001.

²⁸ Albert Camus, *La Peste*, Paris, Gallimard, Folio, [1947], 2010, p. 71.

²⁹ Piero-D. Galloro (dir.), *L'exil des sud-américains en Europe francophone*, Nancy, Presses Universitaires, 2010, p. 19-20.

³⁰ Ana Vasquez et Ana Maria Araujo, *Exils latino-américains : la malédiction d'Ulysse*, Paris, L'Harmattan, 1988, p. 33.

d'accueil majeur des exilés chiliens, et plus largement latino-américains, en Europe. L'opinion favorable des Français à cet accueil s'explique en partie par l'intérêt porté par les médias de grande diffusion, dans les années 1970, aux options politiques du gouvernement chilien de l'UP et aux conséquences humanitaires de la répression engagée par les régimes militaires en Amérique latine – des images terribles qui ont bouleversées les consciences. Intrinsèquement liée à notre sujet, la notion complexe d'exil transpose notre étude dans une histoire transnationale, étant donné qu'elle met en relation plusieurs pays entre eux et donc diverses cultures ainsi que des acteurs de nationalités différentes ayant fui les régimes répressifs de leur pays pour se réfugier en France – objet de notre étude.

A la suite du coup d'état, de nombreux réseaux de solidarité transnationaux et nationaux se sont mis en place pour accueillir les exilés chiliens et dénoncer les actes de la Junte. Les mouvements de solidarité avec le Chili s'inscrivent dans l'héritage des mobilisations de solidarité internationale en Europe. Ainsi, le projet du MIRSA, bien qu'inédit, se situe dans la continuité des multiples manifestations artistiques qui se sont développées depuis les années 1960 – notamment, le Mural de La Havane (1967) et la Salle Rouge pour le Vietnam (1969) – jusqu'au début des années 1980 – *Art against Apartheid* (1983), par exemple. Toutes ces initiatives doivent être énumérées et analysées pour connaître la place et l'importance du MIRSA – en termes de continuité, de rupture et d'influence – dans l'éventail des solidarités artistiques internationales de l'époque.

Enfin, il nous faut interroger les liens existant entre les notions de « collection » et de « musée ». Ne possédant pas d'édifice fixe en France pour déposer et exposer ses fonds, le musée ne trouvait sa matérialité qu'à travers les œuvres qui formaient sa collection et qui ont été exposées dans de nombreuses municipalités françaises entre 1977 et 1990. Il conviendra ici, de s'interroger sur le rôle de cette collection et sur la dimension critique des œuvres qui la composent.

Peu d'études ont été faites sur le sujet. Comme Denis Lefebvre³¹ le souligne : « L'histoire de ce musée reste à écrire, tout au moins en français »³². La Thèse de Claudia Zaldivar³³ est cependant essentielle pour notre investigation car elle retrace les péripéties du musée, de sa genèse à son devenir jusqu'en 1991, en s'intéressant au message politique du

³¹ Denis Lefebvre a été adjoint au maire de Bondy, Claude Fuzier, dans les années 1980.

³² Denis Lefebvre, « Claude Fuzier, le Chili et l'Amérique latine, de l'OURS à Bondy ». Disponible sur <http://www.lours.org/defaultf38b.html?pid=343>, consulté le 18/03/2015.

³³ Claudia Zaldivar, « *Museo de la Solidaridad* », thèse de l'Université du Chili, Santiago, Faculté des Arts, département de Théorie et d'Histoire de l'art, dir. Pablo Oyarzún, 1991.

musée, et en questionnant les notions de mémoire et d'oralité – indispensables pour retracer l'histoire de cette institution. Pour autant, son travail n'aborde pas le fonctionnement du musée en exil, préférant se focaliser sur le devenir des œuvres et du musée au Chili, après le coup d'État. Notre investigation consiste donc à enrichir l'étude historique du musée en analysant le fonctionnement du musée en exil en France et la collection qu'il a constituée sur place. Les catalogues produits par le MSSA à l'occasion des expositions « *Homenaje y Memoria* » en 2008, et « *Museo de la Solidaridad Chile: Fraternidad, Arte y Política 1971-1973* », en 2013, apportent eux-aussi quelques éléments sur l'histoire du Musée de sa création jusqu'à nos jours³⁴. En outre, une notice d'exposition³⁵ produite par l'actuel MSSA, apporte un éclairage particulier sur les collections des différents comités du musée en exil de par le monde en interrogeant certaines œuvres collectées sous le prisme des notions d'« imaginaire » et de « résistance ».

En outre, notre investigation s'intègre dans une actualité de la recherche plus immédiate. Nous avons pu constater un regain d'intérêt pour ce sujet chez les jeunes générations, puisqu'un documentaire franco-chilien sur l'histoire du musée – « *Chileno, no estás solo* » – est à ce jour en cours de réalisation³⁶. Bien que longtemps passées sous silence, les expériences de solidarité artistique internationale qui se sont produites dans les années 1970-1980, commencent depuis quelques années à éveiller l'intérêt de certains chercheurs. La parution en novembre 2015 du dossier « Chili 1973, un événement mondial » dans la revue *Monde(s)*, sous la direction d'Olivier Compagnon et de Caroline Moine, projette la date fatidique du 11 septembre 1973 – « authentique événement-monde »³⁷ – dans un espace globalisé. A contre-courant des études menées antérieurement, « Chili 1973 » dépasse le cadre d'analyse limité aux frontières chiliennes et questionne les facteurs et les conséquences du coup d'état à travers le monde. L'article de Caroline Moine en particulier, « Votre combat est le nôtre », s'intéresse aux mouvements de solidarité internationale avec le Chili dans l'Europe de la Guerre Froide.

³⁴ José Balmes, Mariano Navarro (dir.), Justo Pastro Mellado, *Homenaje y Memoria. Centenario Salvador Allende. Obras del Museo de la Solidaridad*, Madrid, Sociedad Estatal para la Acción Cultural Exterior de España (SEACEX), 2008; Dore Ashton, Carla Macchiavello, Carla Miranda, Claudia Zaldívar (dir.), *Museo de la Solidaridad Chile: Fraternidad, Arte y Política 1971-1973. Donación de los artistas al Gobierno Popular*, cat. exp., Santiago du Chili, MSSA, Claudia Zaldívar (éd.), 2013.

³⁵ MSSA, « Imaginarios de la Resistencia », notice d'introduction à l'exposition éponyme organisée du 26 juin au 7 septembre 2013 au MSSA.

³⁶ Tomás Strahovsky (auteur et réalisateur), Marion Marchand (assistante réalisatrice, chargée de production et de communication) et Matías Tupper (musicien et ingénieur du son), *Chileno no estás solo*, long métrage, réalisation en cours. Nous n'avons que peu d'informations au sujet de ce documentaire, nos multiples sollicitations restant sans réponse depuis plus d'un an.

³⁷ Olivier Compagnon et Caroline Moine (dir.), « Chili 1973, un événement mondial », dans *Monde(s)* n°8, Rennes, Presses Universitaires de Rennes, nov. 2015, p.11.

Par ailleurs, notre investigation trouve un écho dans les études postcoloniales. Respectant une approche interdisciplinaire, elle se donne pour ambition de démontrer que le MIRSA – en tant que permanence d’un projet muséal inédit, né sous l’UP – constitue une manifestation artistique internationale ayant pour objectif de dénoncer un système politique et économique répressif, vitrine de l’impérialisme américain en œuvre au Chili. **Comment le musée de la résistance chilienne en exil prolonge-t-il par le biais de l’art, la lutte politique de l’Unité Populaire entre 1975 et 1991, tout en cristallisant en son sein, les autres combats anti-impérialistes et internationalistes de l’époque ?** Notre sujet doit être appréhendé dans son caractère mouvant, puisqu’il constitue une des manifestations artistiques de l’exil et qu’il implique des artistes et des intellectuels de nationalités différentes, résidant en France pour la plupart. En étudiant le parcours des acteurs concernés, les transferts qui se sont opérés entre le Chili et la France par l’exil et la permanence dans le pays d’accueil, ou encore les motivations qui ont poussé les artistes – qu’ils soient chiliens, français, latino-américains ou autre – à donner une œuvre au MIRSA ; **il s’agira de saisir en quoi ce projet participe à la constitution d’une mondialisation artistique basée sur les principes de solidarité et de progrès ;** en d’autres termes, une mondialisation qui prend le contrepied de la globalisation économique, sociale et culturelle fondée sur les dogmes du marché et de la concurrence. **En renouvelant les manifestations de solidarité artistiques internationales – tout en s’inscrivant dans leur continuité –, pourquoi pouvons-nous dire que le MIRSA s’inscrit en porte-à-faux d’un phénomène naissant d’américanisation idéologique, culturelle et artistique du monde?**

Notre propos répond à une préoccupation avant tout historienne : offrir une histoire du MIRSA, particulièrement dans son contexte français, et appréhender le phénomène dans une perspective plus globale d’histoire culturelle à l’échelle internationale. Nous retracerons dans un premier temps, l’histoire du Musée de la Solidarité de sa création en 1971, à nos jours, en nous focalisant sur la période allant de 1975 à 1991 lorsque le musée, baptisé alors Musée International de la Résistance Salvador Allende, était en exil. Nous nous consacrerons spécifiquement à l’étude du musée en France : à son fonctionnement, à sa collection, à ses diverses expositions, aux lieux et aux conditions de dépôt des œuvres, à la logistique sous-jacente au transport des œuvres entre les différentes villes, aux initiatives de solidarité organisées autour des expositions, aux retentissements qu’elles connurent dans la presse, etc.

Il conviendra ensuite de s’interroger sur la collection française du MIRSA en

questionnant l'hétérogénéité des œuvres qui la constituent d'un point de vue stylistique. Nous examinerons également l'engagement des artistes donateurs, la plupart du temps impliqués dans d'autres initiatives de solidarité – nous verrons lesquelles. Nous nous pencherons ainsi sur la fonction critique de l'art dans les années 1970 et sur la place privilégiée qui était la sienne dans les combats politiques de l'époque.

En dernière instance, nous tenterons d'amener des pistes de réflexion – en vue d'un travail ultérieur – sur la place de cette institution dans une internationalisation de l'art. Après avoir émis des hypothèses concernant l'implantation internationale du MIRSA à l'aune des déplacements des artistes dans les années 1950 à 1970 ; nous nous interrogerons sur une éventuelle corrélation entre les lieux de destination de l'exil chilien, et l'implantation des comités du MIRSA dans le monde. De cette manière, nous pourrions avoir une vision internationale et connectée de ce Musée et comprendre en quoi il a pu constituer un modèle pour d'autres initiatives similaires.

Partie 1. Le Musée de la Solidarité Salvador Allende ou l’histoire d’un musée unique au monde

Le Chili n’est pas étranger aux transformations idéologiques qui s’opèrent dans les années 1960 à travers le monde, consécutives à la Révolution cubaine de 1959³⁸. Si le gouvernement démocrate-chrétien d’Eduardo Frei Montalva (1964-1970) entame des réformes structurelles et sociales – notamment la réforme agraire et la réforme de l’éducation –, l’Unité Populaire avec à sa tête Salvador Allende, va par la suite profondément révolutionner la société chilienne, dans les domaines économique, social et culturel. En quoi le Musée de la Solidarité (MS) est-il le manifeste des profonds changements culturels en œuvre au Chili durant cette courte période (1970-1973) ? Quelles stratégies vont être mises en place pour perpétuer le projet du musée après le coup d’État militaire ? Quel est le rôle du MSSA actuel dans un Chili encore déchiré par la dictature ?

Après avoir présenté les différentes étapes du Musée de la Solidarité Salvador Allende (MSSA), nous tenterons de rendre compte de la réalité du comité français du Musée International de la Résistance Salvador Allende (MIRSA) en France, à partir de documents d’archives – coupures de presse, documents internes du musée, lettres – et d’entretiens effectués avec des personnalités impliquées dans le projet.

1. Les trois étapes du MSSA de l’Unité Populaire à nos jours

Pour pouvoir étudier le MIRSA en France, il convient de comprendre l’histoire plus globale du Musée de la Solidarité. En effet, le MIRSA ne représente qu’une étape dans la constitution de l’actuel Musée de la Solidarité Salvador Allende basé à Santiago du Chili. Retracer l’épopée du MSSA de sa création à nos jours, nous permettra de clarifier notre propos et d’expliciter les trois étapes structurelles du Musée en les mettant en relation avec les contextes historique, politique et socio-économique qui ont favorisé leur formation.

³⁸ A ce propos, voir Chris Marker, *Le fond de l’air est rouge. Scènes de la Troisième Guerre mondiale (1967-1977)*, 1977. Ce documentaire à caractère artistique témoigne des bouleversements idéologiques, des mouvements de protestation et de répression qui ont eu lieu dans les années 1960 et 1970, ainsi que les espoirs et les échecs de toute une génération politique.

1.1. Le Musée de la Solidarité (1971-1973)

L'Organisation des États d'Amérique (OEA) est créée en 1948 – un an après la signature du Traité Interaméricain d'Assistance Réciproque – avec l'intention pour les États-Unis de contenir la propagation communiste en Amérique latine. La Révolution cubaine de 1959 menée par Fidel Castro, marque un changement important sur la carte des relations internationales. Pour le gouvernement étasunien, une île communiste en plein cœur des Caraïbes représente une menace pour la sécurité des États-Unis, en plus de favoriser l'influence soviétique en Amérique latine. Tandis que Cuba est alors isolée à cause de l'embargo et des pénalisations économiques successives, la CIA augmente les aides financières destinées aux divers gouvernements autocratiques d'Amérique latine, afin de déstabiliser l'influence communiste sur le continent. Face à l'échec de l'offensive de la Baie des Cochons, les États-Unis élaborent une tactique plus ingénieuse en créant un programme d'aide destiné à l'Amérique latine : l'Alliance pour le Progrès. Sous prétexte de lutter contre la pauvreté et le « sous-développement », ils parviennent à resserrer encore plus leur contrôle sur l'Amérique latine³⁹.

Cependant, le mécontentement des populations vis-à-vis des gouvernements locaux, dû aux injustices et à la pauvreté, favorise la formation dans les années 1960, de mouvements sociaux ou insurrectionnels, de partis politiques progressistes et de gouvernements démocratiques qui s'opposent frontalement à l'influence nord-américaine, au capitalisme et aux oligarchies dominantes. Guidés par des discours anti-impérialistes allant du marxisme, au manuel du guérillero du Che, jusqu'à la théologie de la libération et au christianisme engagé pour la justice sociale, ces mouvements sont porteurs d'idées nouvelles, ouvrant la voie à une société plus juste, se revendiquant autodéterminée et soucieuse de l'intérêt général.

Au Chili aussi le peuple aspire à plus de justice sociale et d'indépendance économique. Les groupes de peinture murale comme la Brigade Ramona Parra (BRP), les Jeunes communistes ou la Brigade Elmo Catalán, s'engagent dans la campagne électorale de l'Unité Populaire, en offrant à l'espace public des fresques murales matérialisant les aspirations sociales du peuple, et participant ainsi à sa conscientisation. Partageant les propositions du programme de l'Unité populaire (UP), les pro-Allende, pour la plupart issus des classes les

³⁹ Pour plus de précisions sur l'influence nord-américaine dans l'Amérique latine post Seconde Guerre mondiale, voir Jaime Massardo, « Les rapports entre les États-Unis et l'Amérique latine pendant la guerre froide », in *Matériaux pour l'histoire de notre temps*, n°54, 1999, p. 3-8.

moins favorisées, affluent dans les rues à l'occasion des marches organisées en soutien à la candidature d'Allende, qui est finalement élu à la présidence de la République, le 4 septembre 1970. Un foyer socialiste s'installe alors dans le Cône Sud⁴⁰. Au-delà des mesures d'urgence destinées aux plus démunis, trois grands axes se dégagent de la politique de réformes structurelles de l'Unité Populaire, selon Olivier Compagnon : une hausse des salaires et des prestations sociales qui, accompagnée d'un blocage partiel des prix, favorise la relance de la consommation et celle de la production industrielle ; l'approfondissement de la réforme agraire, et un programme ambitieux de nationalisations⁴¹ visant à éradiquer le capitalisme monopolistique⁴². Le nouveau gouvernement se donne pour ambition de transformer les structures sociales en profondeur sans sortir de la légalité constitutionnelle.

Parallèlement aux transformations économiques et sociales, le Chili amorce de profonds changements dans le secteur culturel. Comme le souligne Ingrid Seguel-Boccaro, la culture devient alors un « instrument de transformation des consciences dans le cadre du conflit de classes »⁴³. L'accès à cette conscience passe en théorie par l'éducation du peuple, grâce à laquelle ce dernier apprend à se défendre contre le système de domination et à entrevoir politiquement sa libération. Ainsi, nous pouvons relever la partie qui lui est consacrée dans le programme de l'Unité Populaire :

« Le processus social qui commence avec le triomphe du peuple ira de pair avec une nouvelle culture orientée vers la considération du travail humain comme la valeur la plus élevée, l'expression de la volonté d'affirmation et d'indépendance nationale et la formation d'une vision critique de la réalité. Les profondes transformations qui seront entreprises requièrent un peuple socialement conscient et solidaire, éduqué pour exercer et défendre son pouvoir politique, apte scientifiquement et technologiquement à développer l'économie de transition vers le socialisme et ouvert massivement à la création et à la jouissance des manifestations les plus variées de l'art et de l'esprit.⁴⁴ »

Cette ouverture culturelle se manifeste notamment par des expositions itinérantes en 1970, réalisées sous tentes – *El pueblo tiene arte con Allende*⁴⁵ – ou dans des trains – *El Tren*

⁴⁰ Le cône Sud est une expression qui désigne la zone la plus australe du continent sud-américain.

⁴¹ Nationalisation complète des mines de cuivre, des banques et des secteurs de production stratégiques.

⁴² Olivier Compagnon, « L'Unité populaire (1970-1973) », in « CHILI », *Encyclopædia Universalis*, consulté le 21 avril 2015. URL : <https://www-universalis--edu-com.nomade.univ-tlse2.fr/encyclopedie/chili/>

⁴³ Ingrid Seguel-Boccaro, *Les passions politiques au Chili durant l'Unité populaire, 1970-1973*, Paris, l'Harmattan, 1997, p. 227.

⁴⁴ Cité par Ingrid Seguel-Boccaro, *Ibid.*

⁴⁵ « Avec Allende, le peuple a accès à l'art ». Cet événement a lieu au cours de la campagne électorale de 1970 et

de la Cultura –, qui ont littéralement pour objectif de faire sortir l'art dans la rue et dans les provinces éloignées de la capitale. Sous la direction de Guillermo Nuñez, le Musée d'Art Contemporain (MAC) tente d'ouvrir ses portes à la rue afin de s'adresser aux classes populaires, par le biais d'expositions de la Brigade Ramona Parra⁴⁶ (avril 1971), de gravures effectuées par les populations de *La Granja*⁴⁷ (mai 1971), et du travail collectif de *Las 40 Medidas*⁴⁸ (juillet 1971). Le musée doit pouvoir, selon Guillermo Nuñez, abandonner sa position élitiste de culture fermée sur elle-même et se rapprocher du peuple. Emporté par son enthousiasme, il avoue que « si ce musée pouvait sentir l'oignon, ce serait fantastique »⁴⁹.

Mais les efforts de démocratisation de la culture et la diffusion de ces événements ne sont véhiculés que par trop peu de médias, engendrant ainsi la croissante polarisation politique au sein du pays. L'opposition à Allende domine dans les milieux de la presse, tenus par la grande bourgeoisie chilienne et aidés financièrement par la CIA et les entreprises nord-américaines. Ainsi, il est commun d'y voir des attaques continues contre le gouvernement et un silence pesant concernant ses réussites. C'est dans ce contexte de fortes tensions qu'est organisée en mars 1971 l'*Operación Verdad* : une invitation faite aux intellectuels, aux hommes politiques, aux musiciens et aux artistes étrangers, liés aux milieux de gauche, afin qu'ils visitent le Chili, prennent connaissance des changements impulsés par le nouveau gouvernement, et qu'ensuite, ils fassent part de leur expérience dans leur pays respectifs⁵⁰.

L'idée de constituer une collection de solidarité avec le peuple chilien est pensée au cours de cette rencontre. Parmi les personnalités conviées, le critique d'art espagnol José María Moreno Galván et le sénateur italien Carlo Levi lancent l'initiative de promouvoir dans les milieux artistiques européens, des donations d'œuvres d'art qui permettraient de créer un musée pour le peuple du Chili, et de cette manière, de déclencher une mobilisation de solidarité internationale des artistes avec le gouvernement chilien. Ce Musée d'Art Moderne et

témoigne du soutien massif des artistes à la candidature de Salvador Allende. Le même jour à la même heure, dans cent villes différentes, les artistes plastiques ont présenté au peuple leur travail illustrant les problèmes du moment, l'espérance en une autre société meilleure. L'exposition dura trois semaines. cf. propos de José Balmes dans l'entrevue réalisée par Catherine Humbot, *Le Monde*, France, 13 juin 1974.

⁴⁶ La BRP est le nom donné à la brigade muraliste du Parti Communiste du Chili (PCCh). Elle est créée en 1968 selon une résolution du VI^{ème} congrès des Jeunesses Communistes (JJ.CC.). Ramona Parra est le nom d'une jeune militante du PCCh assassinée au cours d'une manifestation le 28 janvier 1946.

⁴⁷ La Granja est une ville chilienne, située dans la province de Santiago du Chili.

⁴⁸ Illustration par des artistes des 40 mesures du programme de l'Unité Populaire.

⁴⁹ Guillermo Nuñez, cité dans Ernesto Saúl, "Museo abierto", in *Ahora*, n°2, 27 avril 1971, p.45. "Si este museo tiene olor a cebolla, será fantástico".

⁵⁰ Parmi les invités notons la présence de Louis Aragon, des actrices Jane Fonda et Melina Mercouri, de l'écrivain espagnol Alfonso Sastre, du chanteur et compositeur grec Mikis Theodorakis, du producteur italien Renzo Rossellini, etc.

Expérimental se veut être un exemple concret de la fraternité artistique et du soutien politique au nouveau Chili et à sa voie révolutionnaire.

Bien qu'en 1972 le gouvernement de l'Unité Populaire connaisse une forte opposition interne, les projets prévus pour le musée avancent. Il devient alors urgent de créer un comité pour concrétiser l'idée et étudier les moyens nécessaires à la bonne réalisation de cet acte de solidarité. Entre décembre 1971 et janvier 1972, le Comité International de Solidarité Artistique avec le Chili⁵¹ (CISAC) est constitué et intégré par des artistes, des critiques d'art et des directeurs de musées de diverses capitales d'Europe et d'Amérique, avec qui Mario Pedrosa, critique d'art brésilien exilé au Chili, avait tissé des liens au sein de l'Association Internationale des Critiques d'Arts. En tout, treize pays y sont représentés : Angleterre, Argentine, Brésil, Cuba, France, Espagne, États-Unis, Italie, Mexique, Pays-Bas, Pologne, Suisse et Uruguay. Mario Pedrosa se réfère à la formation du CISAC en ces termes :

« Notre première résolution a été que le Comité soit composé exclusivement par des personnalités étrangères. Les donations devaient servir à l'organisation d'un nouveau musée dans un nouveau Chili. [...] Danilo Trelles et moi, avons rejoint immédiatement le noyau dur du Comité, car nous n'étions pas des citoyens chiliens et que nous étions radicalisés au Chili. Rapidement, nous avons lancé des appels internationaux à des personnalités reconnues dans le monde de l'art afin qu'elles intègrent le Comité. Nous avons reçu l'adhésion enthousiaste de ceux qui le constituent aujourd'hui⁵²».

Connaissant bien la réalité du Chili et ayant noué de nombreux contacts dans les milieux artistiques internationaux, Mario Pedrosa est élu Président du Comité Exécutif du Musée, avec à ses côtés le secrétaire exécutif, Danilo Trelles, ami personnel de Salvador Allende. L'Université du Chili et spécialement la Faculté des Beaux-arts ainsi que l'Institut d'Art Latino-américain (IAL) jouent un rôle crucial dans le rayonnement du musée. Ils mettent à disposition du CISAC toutes les ressources humaines et matérielles qu'ils possèdent. L'IAL⁵³ a pour tâche de contacter les artistes, de recevoir et de faire l'inventaire des œuvres,

⁵¹ *Comité Internacional de Solidaridad Artística con Chile.*

⁵² Virginia Vidal, "Museo de la Solidaridad no tiene precedentes", in *El Siglo*, Santiago du Chili, 12 avril 1972. "La primera resolución nuestra fue que el Comité estuviera compuesto solamente por personalidades extranjeras. Las donaciones servirían para organizar un museo nuevo en un Chile nuevo. [...] Danilo Trelles y yo, por no ser ciudadanos chilenos y estar radicados en Chile, pasamos a formar inmediatamente el núcleo del Comité. De inmediato hicimos varias llamadas internacionales a personalidades relevantes del mundo artístico para que se integraran al Comité. Conseguimos la adhesión entusiasta de quienes hoy lo constituyen".

⁵³ L'IAL représente alors l'entité légale du Musée jusqu'à ce que celui-ci s'établisse et coordonne le transfert des œuvres au Chili en lien avec le Ministère des Relations Étrangères. Il s'agit du centre où travaillait le Comité

en plus de se préoccuper de l'organisation des différentes expositions du Musée. Miguel Rojas Mix, alors directeur de l'IAL, est nommé conservateur des œuvres collectées par Allende. La Faculté des Beaux-arts, avec à sa tête José Balmes, est responsable des œuvres, tandis que le MAC, dont le doyen est alors le sculpteur Lautaro Labbé, accueille les expositions. D'après Claudia Zaldívar, Salvador Allende aurait demandé à certaines ambassades chiliennes à l'étranger de solliciter directement des artistes et de collecter les œuvres⁵⁴. C'était le cas par exemple en France, lorsque Pablo Neruda était ambassadeur.

Avec près de cinq cent œuvres collectées, le musée est inauguré pour la première fois le 17 mai 1972 dans les locaux du MAC, à Santiago, en présence du président de la République Salvador Allende – parallèlement à la Rencontre des Arts Plastiques du cône Sud⁵⁵, également organisée par l'IAL. Chaque pays donateur est représenté par le meilleur de sa production artistique et entre beaucoup d'autres, l'on peut noter la présence d'œuvres signées Rafael Canogar, Joan Miró, Gérard Titus-Carmel, Lygia Clark, Carlos Cruz-Diez, José Luis Cuevas ou José Gamarra. Dans son discours d'introduction, qui restera connu sous le nom de *Lettre aux artistes du Monde*, le président Allende déclare :

« Les artistes du monde ont su interpréter ce sentiment profond de l'esprit de lutte du Chili pour la libération nationale et, par un geste sans précédent dans les annales culturelles, ils ont décidé d'offrir spontanément cette magnifique collection de chefs-d'œuvre pour la délectation des citoyens d'un pays lointain qui, autrement, n'auraient pu que difficilement y accéder. Comment ne pas sentir qu'au-delà de notre émotion et de notre reconnaissance nous avons contracté avec eux et avec tous ceux qui les suivent un engagement solennel, l'obligation de répondre à cette manifestation de solidarité ? ⁵⁶ »

L'arrivée de nouvelles œuvres au cours du second semestre 1972, donne lieu à une nouvelle exposition⁵⁷ au Centre Culturel Métropolitain Gabriela Mistral, récemment inauguré

exécutif du Musée.

⁵⁴ Claudia Zaldívar, “El Museo de la Solidaridad”, thèse de l'Université du Chili, Santiago, Faculté des Arts, département de Théorie et d'Histoire de l'art, (dir. Pablo Oyarzún), 1991, p. 20.

⁵⁵ Encuentro de Artistas Plásticos del Cono Sur.

⁵⁶ Catalogue de la première inauguration du Musée de la Solidarité, Santiago, Quimantú, 1972, p. 1-2. “*Los artistas del mundo han sabido interpretar este sentimiento profundo del estilo chileno de lucha por la liberación nacional y, en un gesto único en la trayectoria cultural, han decidido, espontáneamente, obsequiar esta magnífica colección de obras maestras para el disfrute de ciudadanos de un lejano país que, de otro modo, difícilmente tendrían acceso a ella. ¿Cómo no sentir, al par que una encendida emoción y una profunda gratitud, que hemos contraído un solemne compromiso, la obligación de corresponder a esa solidaridad?*”. Pour lire le texte dans son intégralité, voir Vol. II, Annexe 1, p. 7.

⁵⁷ On trouvera la liste exhaustive dans les catalogues d'exposition *Homenaje y Memoria. Centenario Salvador*

pour accueillir le siège de la Troisième Conférence des Nations Unies pour le Commerce et le Développement (UNCTAD III). Le 20 avril 1973, une seconde inauguration « partielle » est organisée au MAC : cinq-cent-cinquante sculptures et peintures y sont présentées. Parallèlement, une exposition de gravures, temperas et dessins a lieu dans l'édifice Gabriela Mistral. La présence de membres du gouvernement démontre la volonté qu'a l'Unité Populaire (UP) d'allier révolution culturelle et révolution économique et sociale.

Au moment de son inauguration, les caractéristiques auxquelles devait répondre le Musée étaient déjà établies. Comme le met en exergue Claudia Zaldívar⁵⁸, sa collection ne pouvait en aucun cas appartenir au patrimoine artistique d'une autre institution. Le Musée devait se maintenir comme un tout inséparable, dans un lieu d'exposition fixe. Il devait être non seulement artistique mais aussi porteur d'un idéal politique et idéologique. L'on perçoit d'ailleurs l'importance du Socialisme en tant que ligne directrice du Musée, dans la *Declaración Necesaria*⁵⁹ du CISAC, perçu comme « [...] drapeau naturel des classes prolétaires, des artistes, des scientifiques, des intellectuels »⁶⁰. Pour cela, il est nécessaire de construire de nouveaux modèles culturels capables de répondre aux changements historiques que le régime a pour ambition d'impulser. Le Musée doit être vif, dynamique, participatif, au service du peuple chilien, à des fins culturelles et éducatives. Comme les donations des artistes sont sensées appartenir au peuple, vient alors la nécessité de constituer un Conseil supérieur, dirigé non seulement par les représentants du Musée mais également par des organisations sociales, afin de garantir que les œuvres demeurent éternellement patrimoine du peuple chilien.

Le Musée de la Solidarité (MS) a pour ambition de devenir le musée d'art contemporain le plus important d'Amérique Latine, représentatif plastiquement et idéologiquement de toute une époque historique. L'on ne peut que retenir les propos de Mario Pedrosa, prononcés le 26 avril 1972 :

« Les idées heureuses sont ainsi : elles ne naissent ni avant ni après, mais dans l'avancée de l'histoire. Le Musée de la Solidarité est l'expression la plus aboutie d'un fait qui n'a aucun

Allende. Obras del Museo de la Solidaridad, Madrid, Sociedad Estatal para la Acción Cultural Exterior de España (SEACEX), 2008, et, *Museo de la Solidaridad Chile: Fraternidad, Arte y Política 1971-1973. Donación de los artistas al Gobierno Popular*, Santiago du Chili, MSSA, Claudia Zaldívar (éd.), 2013.

⁵⁸ Claudia Zaldívar, "Un modelo cultural experimental para el mundo", in *Museo de la Solidaridad*, cat. expo., *op. cit.*, p. 10.

⁵⁹ « Déclaration nécessaire », émise par l'IAL en novembre 1971 et publiée dans le catalogue d'exposition *Museo de la Solidaridad*, *op. cit.* p. 15-17.

⁶⁰ "[...] bandera natural de las clases proletarias, la de artistas, cientistas, intelectuales [...]"

antécédent dans l'histoire culturelle de notre temps : un musée qui se crée par la donation d'artistes du monde, spontanément motivés par la solidarité envers un petit peuple, à la périphérie de la Terre, qui initie une marche révolutionnaire vers le socialisme par ses propres moyens, en respectant les traditions démocratiques, ses déterminations culturelles, et sa fidélité aux libertés essentielles de l'homme, parmi lesquelles sont la liberté d'expression et de création⁶¹ ».

Mais, le mardi 11 septembre 1973, tout bascule. Les forces armées chiliennes renversent le régime en place en seulement quelques heures, avec le soutien tacite des États-Unis. Sous les bombardements, Salvador Allende est poussé au suicide dans le palais présidentiel de la Moneda. La répression qui suit le soulèvement militaire entraîne la mort et la disparition de plusieurs milliers d'opposants. La torture et les emprisonnements deviennent monnaie courante et poussent de nombreux Chiliens à l'exil. Comme l'atteste Claudia Zaldívar, la période historique du MS qui suit le coup d'état militaire est très difficile à reconstituer à cause du manque d'informations⁶². Nous savons cependant que le musée était alors dispersé dans cinq lieux différents. La plus grande quantité des œuvres étaient stockées au GAM et les autres exposées au MAC ou au GAM, tandis que certaines récemment arrivées au Chili étaient déposées aux douanes de Pudahuel et de Valparaíso et que d'autres étaient en transit dans les ambassades chiliennes. L'envoi anglais n'est d'ailleurs jamais arrivé au Chili.

La première étape du MSSA s'achève ici. Après avoir connu une grande renommée grâce à la diversité géographique des chefs-d'œuvre que composent sa collection et grâce à la popularité des artistes donateurs, le MS voit son entreprise s'anéantir en seulement quelques heures. Malgré cet arrêt brutal, le projet du MS n'est pas abandonné par ses initiateurs qui partent en exil. Nous allons maintenant voir ce qui a motivé la formation du MIRSA en exil qui constitue la deuxième étape de l'histoire du MSSA.

⁶¹ Propos cités par Isabel Allende, "CIEN AÑOS MIL SUEÑOS", in *Homenaje y Memoria*, op. cit., p. 41. *"Las ideas felices son así: no nacen ni antes ni después, sino con el signo de la historia. El Museo de la Solidaridad es la expresión más acabada de un hecho del que no se tiene conocimiento en la historia cultural de nuestro tiempo : un museo que se crea por donación de los artistas del mundo, espontáneamente, movidos por la solidaridad hacia un pequeño pueblo, en la periferia de la Tierra, que inicia una marcha revolucionaria al socialismo por sus propios medios, conforme a sus tradiciones democráticas, sus determinaciones culturales y su fidelidad a las libertades esenciales del hombre, entre las cuales esta la libertad de expresión y creación"*.

⁶² Claudia Zaldívar, thèse, op. cit., p. 47.

1.2. Le Musée International de la Résistance Salvador Allende (1975-1991)

Comme l'indique Rodrigo Contreras Osorio, la dictature du général Pinochet n'a pas été seulement une dictature répressive, il s'agissait également d'une période de transformation profonde, d'une « révolution restauratrice »⁶³ de droite, basée sur un modèle néolibéral d'un point de vue économique, sur un système autoritaire d'un point de vue politique et sur une pratique interventionniste pour ce qui concerne les mœurs et la culture⁶⁴. Selon lui, ce processus s'ancre dans le courant contemporain du néo-conservatisme prôné dans les œuvres de Milton Friedman, Friedrich Von Hayek et Samuel Huntington, et appliqué par les gouvernements Reagan, Bush aux États-Unis ou encore Thatcher en Angleterre. Comme le met en exergue R. Contreras Osorio : « La plus grande réussite du projet de la droite (au Chili) est d'avoir présenté le néo-libéralisme, qui est une stratégie pour défendre et reproduire les intérêts à long terme de la bourgeoisie, comme étant l'intérêt général de la société toute entière⁶⁵ ». Cette « réussite » est due notamment à l'intervention des Chicago Boys, qui ont été placés dès les premiers mois de la dictature dans les ministères chargés de la planification économique. Aux stratégies interventionnistes se substitue l'influence des théories néolibérales élaborées à la *School of Economics* de l'université de Chicago autour de Milton Friedman⁶⁶. L'application de leur doctrine a notamment pour effet de remplacer les valeurs égalitaristes de l'UP par un système profondément élitiste.

Pour affirmer son autorité et anéantir toute contestation, la Junte instaure des politiques répressives radicales – arrestations, disparitions, tortures, enfermements dans des camps, assassinats – contre ceux qu'elle qualifie de « terroristes », c'est-à-dire les opposants au régime. Il faut bien avoir en tête que pour démobiliser un processus politique et social avancé, comme celui de l'UP, qualifié d'« hyper-mobilisation » par Henry Landsberger et Tim McDaniel⁶⁷, les militaires doivent recourir à un terrorisme d'État⁶⁸. Pour se défendre de cette

⁶³ Rodrigo Contreras Osorio, *La Dictature de Pinochet en perspective, Sociologie d'une révolution capitaliste et néoconservatrice*, Paris, L'Harmattan, 2007, p. 24

⁶⁴ *Ibid.*, p. 19.

⁶⁵ *Ibid.*, p. 207.

⁶⁶ Sur ce point voir Juan Gabriel Valdés, *Pinochet's Economists: The Chicago School of Economics in Chile* (Cambridge: Cambridge University Press, 1995); Patricia Olave Castillo, *El proyecto neoliberal en Chile y la construcción de una nueva economía*, Mexico, UNAM, 1997; Stéphane Boisard, Marina Heredia, « Laboratoires de la mondialisation économique. Regards croisés sur les dictatures argentine et chilienne des années 1970 », *Vingtième Siècle. Revue d'histoire*, vol. 105, n°1, 2010, p. 109-125. ; Manuel Gárate, *La revolución capitalista de Chile (1973-2003)*, Santiago de Chile, Editorial Universidad Alberto Hurtado, 2012.

⁶⁷ Henry Landsberger et Tim McDaniel, "Hypermobilization in Chile 1970-1973", in *World Politics*, Vol. 28, No. 4., Juillet 1976, p. 502-541.

⁶⁸ Ricardo A. Yocelevzky R., *Chile: partidos políticos, democracia y dictadura 1970-1990*, Santiago de Chile, Fondo de Cultura Económica, 2002, p. 107.

violence étatique, la Junte martèle l'esprit des Chiliens avec la soi-disant thèse de la conspiration communiste internationale contre le Chili⁶⁹, qui lui avait déjà permis de légitimer le coup d'État.

La culture souffre également beaucoup des politiques répressives du gouvernement d'Augusto Pinochet. La conception oligarchique de la société se répand en toute logique dans les milieux culturels, piétinant ainsi toutes les avancées de démocratisation culturelle conquises sous l'Unité Populaire. Dès son arrivée au pouvoir, la Junte procède au contrôle et à l'épuration de l'intelligentsia chilienne progressiste, en particulier dans les universités. Comme le souligne Marie-Noëlle Sarget, la Junte interdit les sciences sociales non économiques – notamment la science politique et la sociologie – ce qui oblige de nombreux professeurs spécialisés dans ces disciplines à se retirer de l'Université⁷⁰. Ainsi, les changements culturels sont fortement liés à l'instauration de l'économie de marché néolibérale. L'hégémonie culturelle est particulièrement véhiculée par la télévision qui se généralise dans les foyers et qui diffuse des feuilletons américains, des jeux et des publicités. Ceci provoque une américanisation des modes de vie et l'abandon progressif des cultures traditionnelles.

Dès le jour décisif du coup d'État, la junte militaire annonce à la radio de nouvelles mesures culturelles, sous forme de quarante-et-une ordonnances. La vingt-sixième déclare l'« occupation et la destruction » des éditions d'État Quimantú, alors symbole de la démocratisation culturelle au Chili. Selon Camilo Marks, « sa fermeture a marqué le début de la disparition de nombreux éditeurs, librairies, et du démantèlement du système éducatif au Chili, remplacé par un système pervers et excluant où toute expression littéraire et artistique était considérée comme subversive⁷¹ ». Plusieurs autodafés sont perpétrés et la circulation des livres est très compromise jusqu'en juillet 1983, laissant ainsi une décennie de vide culturel qualifié de « black-out culturel »⁷² dans tout le pays. Ce vide est notamment dû à la persécution, à l'exil ou à l'assassinat de nombreux artistes chiliens de gauche comme Víctor Jara, un des chanteurs les plus représentatifs de la Nouvelle Chanson Chilienne⁷³, détenu le 11

⁶⁹ *Ibid.*, p. 116.

⁷⁰ Marie-Noëlle Sarget, *Histoire du Chili de la conquête à nos jours*, Paris, L'Harmattan, 1996, p. 255.

⁷¹ Camilo Marks, *La Dictadura del proletariado*, Chili, Alfaguara, 2001, cité par Nina Reyes Morales, « Le baril de poudre de l'imagination », in *Le Monde diplomatique*, septembre 2003.

⁷² "Apagón cultural".

⁷³ *Nueva Canción Chilena*. Mouvement musical et social chilien qui se développe dans les années 1960 jusqu'à la première moitié de la décennie suivante. Constitué par les artistes Violeta Parra, Patricio Manns, Isabel Parra ou encore par les groupes Quilapayún, Inti Illimani, Illapu y Cuncumén, ce mouvement cherche à récupérer la musique folklorique traditionnelle chilienne et à la fusionner avec des rythmes latino-américains. La majorité des artistes sont des figures de la chanson contestataire en vogue dans les années 1960 et 1970.

septembre 1973 et torturé jusqu'à son meurtre cinq jours plus tard.

De la même manière, le MS n'est pas épargné par la lutte idéologique. Les jours suivants l'offensive de la Moneda marquent la fermeture des hauts lieux culturels, où étaient entreposées et exposées les œuvres du MS, qui se transforment alors en enceintes militaires – tout un symbole. Claudia Zaldívar raconte que Lautaro Labbé s'est rendu quelques jours après le coup d'État au MAC et qu'il a été profondément marqué par l'ampleur des dégâts⁷⁴. En effet, les militaires avaient détruit toute l'exposition du MS, “*No al Fascismo, No a la Guerra Civil*”, et seules quelques œuvres restaient en parfait état ; les autres étant abîmées et éparpillées sur le sol. Cette volonté du pouvoir de détruire ou cacher au peuple tous les symboles de démocratisation culturelle et d'avancées sociales acquises sous l'UP, est symptomatique de ce combat idéologique acharné. Tout ce qui a été mis en place ou favorisé par le gouvernement de gauche précédent doit être supprimé de la mémoire des Chiliens, de façon à ce qu'aucun espoir de changement ne puisse émaner des consciences individuelles et collectives.

A partir de ce moment, on perd ainsi toute piste officielle du MS car il n'existait aucune information sur lui dans les journaux de l'époque, tenus en majorité par l'oligarchie de droite. En plus de confisquer les œuvres – transportées pour la plupart dans les sous-sols de l'École des Beaux-arts de Santiago –, les militaires ont pris soin de détruire une grande quantité de papiers qui appartenaient à l'Institut d'Art Latino-américain. Ceux-ci comprenaient toutes les informations sur les donations effectuées dont celles qui devaient être retirées à la douane. L'Université du Chili et son système administratif qui détenaient de nombreux documents relatifs au Musée, tombent également sous le contrôle de l'armée. Rien ne pouvait alors prouver la réalité passée du musée.

En perpétrant des attaques constantes envers les Droits de l'Homme, les militaires réussissent ainsi à imposer au peuple chilien un système économique ultralibéral qui contraste dans ses fondements-mêmes, avec l'esprit et les politiques menées par l'UP. En anéantissant toute pensée contraire au régime, ils parviennent même à faire oublier l'existence du MS, que l'on peut considérer comme un des symboles de la démocratisation culturelle opérée sous l'UP. Pour autant, malgré les pertes matérielles et mémorielles, le projet de formation du MS n'est pas totalement anéanti.

⁷⁴ Claudia Zaldívar, thèse, *op. cit.*, p. 46.

L'idée de recréer le musée en exil émerge très tôt puisque Mario Pedrosa y fait référence, dans une lettre datant du 23 octobre 1973 – lors de son séjour au Mexique –, en ces termes :

« En ce qui concerne le Musée de la Solidarité, l'idée prépondérante est celle de refaire le Musée ici à l'étranger. Aujourd'hui j'ai eu Tencha au téléphone, à peine arrivée d'Europe et grippée, et déjà sur le départ pour le Canada lundi prochain, en tournée. Maintenant il est question de voir si le gouvernement mexicain fera une démarche auprès de la Junte du Chili afin qu'elle rende les œuvres à leurs créateurs, vu que leur situation n'est pas définie par la loi chilienne. Et qu'en même temps il se prépare une campagne pour leur récupération. À Paris il se forme déjà un grand mouvement autour de tout ça⁷⁵ ».

Or, au départ, il semblerait que le projet ait été de récupérer des mains de la Junte les œuvres offertes durant l'Unité Populaire et de recréer à partir de celles-ci, un musée en exil. Dans une lettre du 6 mai 1974, destinée aux artistes donateurs ayant participé à la première étape du musée durant l'UP, Joë Nordmann – avocat à la Cour –, écrit :

« Monsieur Pedrosa [...] se préoccupe de rassembler les œuvres destinées à ce Musée pour qu'elles soient données à une future Fondation Pablo Neruda.

Il a bien voulu me charger de collaborer à cette entreprise et de faire toutes les démarches utiles.

Après consultation, il nous est apparu que la procédure suivante pourrait avoir quelque chance d'aboutir :

Transmission par une personnalité française qualifiée, en l'occurrence Mr Leymarie⁷⁶, des demandes faites par les artistes aux autorités actuelles du Chili et ce, par les voies les plus appropriées.

J'ai donc été chargé de recevoir en un premier temps les demandes que je transmettrai ensuite à Mr Leymarie.

Si ce projet rencontre votre adhésion et si vous acceptiez que vos œuvres, qui se trouvent actuellement au Chili, fassent partie de la collection de la future Fondation Pablo Neruda, je

⁷⁵ Mario Pedrosa dans Carlos Eduardo de Senna Figueiredo, *Mario Pedrosa: retratos do exilio*, Rio de Janeiro, Antares, 1982, p. 54-55. «*Em relação ao Museu da Solidariedade, a idéia que está prevalecendo é refazer o Museu cá fora. Hoje falei com Tencha pelo telefone, mal chegada da Europa e gripada, e já em vias de seguir na próxima 2.a feira para o Canadá, em giro. Aqui quer-se ver se o governo mexicano fará uma démarche junto à Junta (de bois) do Chile para que devolva as obras a seus criadores por não terem sua situação definida segundo a lei chilena. E ao mesmo tempo se prepare uma campanha para a recuperação delas. Em Paris já há em formação um movimento grande em torno disso. Vou ver.*»

⁷⁶ Jean Leymarie (1919-2006), historien de l'art, membre du comité français du MIRSA.

vous serais obligé de compléter la lettre que vous trouverez sous ce pli, et de me la retourner revêtue de votre signature. [...] »⁷⁷

En faisant référence à une éventuelle Fondation Pablo Neruda, cette lettre nous montre bien l'état naissant et encore incertain du projet. Si Pablo Neruda a préfiguré l'ébauche de ce que serait sa fondation dans son testament écrit en 1972, cette dernière n'a vu le jour que le 4 juin 1986, sur la base du testament de Matilde Urrutia, veuve du poète, dans lequel elle formulait les statuts de la fondation et désignait ses directeurs et conseillers. La volonté de créer une fondation Pablo Neruda serait même plus ancienne étant donné qu'elle remonterait aux années 1950⁷⁸. En s'emparant de cet ébauche de projet, l'on peut émettre l'hypothèse que Mario Pedrosa avait pour ambition à la fois de rendre hommage à ce poète – qui d'autant plus faisait partie du CISAC durant l'UP⁷⁹ – mais aussi d'accélérer la récupération des œuvres confisquées par la Junte au moyen d'une fondation déjà projetée. Or, face à l'impudent silence du gouvernement chilien, comme en témoigne la lettre du 4 octobre 1974⁸⁰ de Nena Ossa – chef de la section des Arts plastiques et de l'Artisanat du Secrétariat des Relations Culturelles (SRC) – à Fernando Morales – directeur de l'Institut d'extension des Arts Plastiques de Santiago –, le projet doit prendre une autre direction.

Dans les jours et les semaines qui suivent le coup d'État, la majorité des membres du comité organisateur du musée au Chili partent en exil en France comme Miguel Rojas Mix, José Balmes, Pedro Miras ou Mario Pedrosa. D'après Julio Le Parc, Miria Contreras, surnommée la Payita, « s'est exilée dans un premier temps à Cuba puis elle a vécu beaucoup d'années à Paris puisqu'elle a été l'ambassadrice de l'entreprise *Havanatur*, compagnie de tourisme cubaine »⁸¹. Quant à Carmen Waugh, elle était déjà en Espagne au moment du coup d'état. « Elle tenait une galerie avec un Péruvien »⁸² – Manuel Ulloa – à Madrid. Miguel Rojas Mix raconte son départ en ces termes :

« Je suis parti en exil très vite. Je suis sorti de façon clandestine. [...] Pour Mario et moi,

⁷⁷ « Lettre de Joë Nordmann aux artistes », le 6 mai 1974, Paris, Archives personnelles d'Alejandro Marcos.

⁷⁸ cf. « Quiénes somos » sur le site de la Fondation Pablo Neruda, disponible sur : <http://www.fundacionneruda.org/es/fundacion/quienes-somos>, consulté le 30 mars 2016.

⁷⁹ cf. *Supra*, 1.1.

⁸⁰ « Lettre de Nena Ossa à Fernando Morales », le 4 octobre 1974, Santiago du Chili, A-MSSA, B.1.b0001, disponible sur : https://issuu.com/mssachile/docs/msa_famssa_150120_paginas, p.85.

⁸¹ Julio Le Parc, entretien, 13 janvier 2016, cf. Vol. II, p. 175

⁸² Miguel Rojas Mix, entretien, le 27 février 2015, cf. Vol. II, p. 107. Il s'agissait de la Galería Aele à Madrid où a eu lieu une exposition de la collection espagnole du MIRSA.

enfin, surtout pour moi, c'était plus clair (de choisir la France) car j'avais reçu une invitation de l'université de Paris. Ce sont ces papiers qui m'ont permis de venir en France. C'était très compliqué. »

Dans le courant de l'année 1975, les fondateurs du MS et les représentants des partis de gauche chiliens se retrouvent « dans un café »⁸³ à Paris, pour décider de la forme que va prendre le musée en exil. Selon eux : « Le coup d'État a transformé radicalement la vie au Chili. Le passage d'un processus de libération à un monstrueux régime d'oppression (les) oblige à initier une autre phase de lutte, et à créer de nouvelles institutions qui appuient la résistance du peuple chilien »⁸⁴. Aux objectifs initiaux du Musée de la Solidarité⁸⁵ s'ajoute donc une autre intention : celle de dénoncer les atteintes aux droits de l'Homme commises par la Junte militaire au Chili. Fortement combatifs envers la dictature, les représentants du Musée ont décidé de le nommer « Musée International de la Résistance Salvador Allende » pour que son nom même soit représentatif de son combat acharné contre l'idéologie fasciste et de son devoir de mémoire envers les 1000 jours qui ébranlèrent le monde⁸⁶. De plus, pour coordonner les actions du Musée qui se voulait « international » c'est à dire implanté dans de nombreux pays et sur plusieurs continents par le biais de comités, les fondateurs du Musée se rassemblent en Secrétariat International du Musée de la Solidarité.

Il est important de comprendre le caractère volontairement éphémère de ce musée en exil. Le MIRSA n'a été créé que dans un but bien précis : aider la résistance de l'extérieur et, au retour de la démocratie, retourner au Chili pour exposer les œuvres collectées en exil aux côtés de celles alors disparues ou confisquées par le régime militaire. Comme le met en exergue Jacques Leenhardt : « C'était quand même un travail qui se concevait comme provisoire et d'une certaine façon sa réinstallation au Chili faisait partie du projet⁸⁷ ».

La mise en marche du MIRSA commence dès lors, sous l'auspice de la Maison des

⁸³ Miguel Rojas Mix, entretien, *op. cit.*, cf. Vol. II, p. 106.

⁸⁴ «*El golpe de estado ha transformado radicalmente la vida de Chile. El paso de un proceso de liberación a un monstruoso régimen de opresión nos obliga a iniciar otra fase de lucha, y a crear nuevas instituciones que apoyen la resistencia del pueblo chileno*», in «*Un museo internacional para la resistencia chilena* », A-MSSA, cl. B010, a0002, voir Vol. II, Annexe 2, p. 9.

⁸⁵ *Supra*, 1.1.

⁸⁶ Cette périphrase fait référence à l'ouvrage de Franck Gaudichaud sur l'expérience de l'UP, *Chili 1970-1973 : mille jours qui ébranlèrent le monde*, Rennes, Presses universitaires de Rennes, 2013.

⁸⁷ Jacques Leenhardt, entretien, *op. cit.*, cf. Vol. II, p. 103.

Amériques⁸⁸, organisme culturel cubain basé à La Havane et siège initial du Musée en exil – c'est de là que sont édités les premiers documents officiels. Le Secrétariat du Musée se fixe l'objectif de constituer une collection d'œuvres offertes par les artistes, en solidarité avec la résistance chilienne, afin d'organiser des expositions dans le monde entier pour informer les citoyens des atrocités commises au Chili, de raviver la mémoire de l'UP et de présenter le projet du MS. La nouvelle pinacothèque internationale de solidarité avec le peuple chilien doit répondre à plusieurs critères fondamentaux : « Aider de l'extérieur la résistance intérieure chilienne / Être un témoignage direct de la solidarité des intellectuels / Être un instrument politique d'agitation et de propagande »⁸⁹.

Afin de solliciter au mieux les artistes et de coordonner les donations, le Secrétariat International du Musée décide de créer des commissions dans différents pays, composées de personnalités chiliennes résidentes et de personnalités du cercle artistique national. Cette implantation dans une multiplicité de pays – Cuba, France, Italie, Espagne, Suède, Mexique, Venezuela, Colombie, Panamá et États-Unis – permet de collecter en quinze ans plus de mille-cinq-cents œuvres. En effet, de nombreux artistes de renommée internationale – Alexander Calder, les membres d'Equipo Crónica, Wifredo Lam, Julio Le Parc, Roberto Matta, Joan Miró, Antonio Saura, ou encore Victor Vasarely –, mais également des artistes moins reconnus, répondent avec enthousiasme au projet en offrant, à nouveau ou pour la première fois, une œuvre au Musée. Selon Pedro Miras, « ces donations ont été faites dans les années 1975-1976, aux partis de gauche en exil, par le biais du secrétariat international du Musée Salvador Allende⁹⁰ ». Autrement dit, confier les donations aux partis de gauche en exil, revient à les offrir directement au peuple chilien qui demeure représenté par ces partis, illégalement expulsés du pouvoir, qui conservent donc toujours leur légitimité.

Comme l'explique José Balmes dans un entretien donné à Claudia Zaldívar : « Le Musée Allende démarra à partir des œuvres promises, et prit de plus en plus d'ampleur avec le temps, dans les pays où fonctionnaient les collections, qui elles, augmentaient au fur et à

⁸⁸ *Casa de las Américas*. Organisme culturel fondé par le gouvernement de Fidel Castro après sa prise de pouvoir à Cuba en 1959, qui participe à la diffusion et aux échanges culturels, littéraires et scientifiques entre les États d'Amérique latine et des Caraïbes. Sa fondatrice et directrice à cette époque est la guérillera Haydée Santamaría.

⁸⁹ « *Un museo internacional...* », A-MSSA, cl. B010, a0002, *op. cit.*, cf. Vol. II, Annexe 2, p. 9.

⁹⁰ « *estas donaciones fueron hechas en los años 1975-1976, a los partidos de izquierda, en el exilio, a través de un secretario internacional del Museo Salvador Allende [...]* ». Extrait du rapport écrit par Pedro Miras sur le MIRSA, 1990, cité par Claudia Zaldívar, dans le texte du catalogue *Arte y Compromiso*, Santiago de Chile, juillet 2011, p.9. Disponible sur : https://issuu.com/mssachile/docs/breve_historia_museo_mssa/1, consulté le 27 mars 2016.

mesure que l'idée se diffusait [...]»⁹¹ ». Selon une lettre émise par le secrétariat du Musée à tous les comités, la collection compte déjà, entre fin 1973 et début 1976, des *Arpilleras*⁹² de Violeta Parra, sauvées clandestinement des mains de la junte par ses enfants Isabel et Angel, et jugées patrimoine national de la culture chilienne, ainsi qu'une importante collection de masques, céramiques et sculptures africaines offertes par Roberto Matta et conservées à Cuba⁹³.

Il semblerait que dans les tous premiers temps du MIRSA, au cours de l'année 1975, certaines œuvres données aient été vendues pour financer la résistance chilienne intérieure. Pedro Miras l'explique ainsi :

« J'ai l'impression que beaucoup de ces œuvres ont été offertes non dans le but de constituer une collection, mais dans le but qu'elles soient vendues et que l'argent puisse être envoyé au Chili. Je n'ai pas participé à cette étape du Musée car je suis arrivé en France au cours de l'année 1975. [...] Sur les fiches (de donation d'œuvres) il y a une clause de vente, afin qu'elles puissent être vendues, mais on a arrêté de les vendre car cela avait plus de valeur de garder les œuvres pour les amener un jour au Chili⁹⁴ ».

En effet, Faride Zerán⁹⁵ raconte que les mois passants, Miria Contreras et Carmen Waugh – qui étaient alors chargées de collecter les œuvres – se seraient rendu compte, après quelques ventes au Mexique, que la valeur patrimoniale de la collection ne devait en aucun cas être mise à prix. La collection devait rester intacte afin de pouvoir un jour être envoyée au Chili⁹⁶. Cependant cette vision des événements est controversée. Au cours d'un entretien, Miguel

⁹¹ José Balmes cité par Claudia Zaldívar (entretien, Santiago du Chili, 25 septembre 1990, cassette n°8), dans "Museo de la Solidaridad", thèse, *op. cit.*, p. 106. "El Museo de Allende partió sobre la base de las obras prometidas, lo que sucede es que se fue agrandando cada vez más en los países que funcionaban las colecciones, éstas se iban incrementando a medida que la idea se difundía [...]".

⁹² Les *Arpilleras* sont des patchworks de couleurs vives dont la technique a été initiée par la chanteuse Violeta Parra dès 1958. Durant la dictature militaire, des groupes de femmes chiliennes ont fabriqué des *Arpilleras* pour décrire leurs conditions de vie difficiles. Elles étaient fabriquées dans des ateliers, sous la protection de l'Église catholique chilienne et étaient secrètement diffusées à l'étranger par le biais du Vicariat de la Solidarité. Cette diffusion internationale permettait d'assurer une source de revenu à ces femmes souvent privées de leur mari ou de leurs fils disparus, tués ou emprisonnés.

⁹³ « *Un museo internacional...* », A-MSSA, cl. B010, a0002, *op. cit.*, cf. Vol. II, Annexe 2, p. 9.

⁹⁴ Pedro Miras, in Claudia Zaldívar, thèse, *op. cit.*, p. 107. "Yo tengo la impresión que muchas de estas obras se regalaron no para que se constituyera una colección, sino para que se vendieran y el dinero pudiera enviarse a Chile, yo no participé en esta etapa del Museo, porque llegué a Francia en el año 1975." "En las fichas hay una cláusula de venta, por lo que pueden ser vendidas, pero se dejaron de vender porque tenía más valor guardar las obras para traerlas algún día a Chile."

⁹⁵ Faride Zerán, *Carmen Waugh: la vida por el arte*, Santiago du Chili, Lumen, 2012, p. 19.

⁹⁶ *Ibid.*

Rojas Mix a refusé catégoriquement cette possibilité : « Non, ce n'est pas vrai du tout. Et si elles (les œuvres) ont été vendues, c'était une escroquerie, car les artistes donnaient des œuvres à condition qu'elles ne soient pas vendues⁹⁷ ». Au vu de la présence d'une clause de vente sur les fiches de donation d'œuvres, indiquant : « J'accepte (ou n'accepte pas) que si les responsables l'estiment nécessaire, l'œuvre soit vendue pour collecter des fonds »⁹⁸, nous estimons qu'il est possible que des œuvres aient été vendues entre 1975 et 1976 au profit de la résistance chilienne organisée au sein des partis de gauche clandestins. D'autant plus qu'il existe un document émis par Miria Contreras en décembre 1975 de la Casa de las Américas, où il est précisé que le MIRSA est un « instrument politique et financier » visant à collecter des œuvres, à les exposer dans les pays où elles ont été rassemblées, puis, à opérer une sélection pour organiser une exposition internationale avant la vente⁹⁹ définitive des œuvres¹⁰⁰. Pour La Payita, les expositions sont une manière de remercier les artistes pour leur donation et une occasion d'impliquer le peuple dans le projet – bien que n'ayant pas les moyens financiers pour acheter une œuvre, ce dernier peut par sa simple présence aux expositions, témoigner de sa solidarité.

La deuxième étape du MSSA est conçue dès le début comme provisoire. Son but ultime est de collecter des œuvres pour les envoyer un jour au Chili car les donations sont destinées aux citoyens chiliens. La troisième et dernière étape du Musée que nous allons étudier est celle du MSSA, formé à Santiago en 1991, au retour de la démocratie. Nous verrons quels sont les objectifs que s'est fixée l'institution pour répondre à la difficile reconstruction de la démocratie.

1.3. Le Musée de la Solidarité Salvador Allende (de 1991 à nos jours)

La sortie progressive de la dictature

Comme le souligne Alfred Riquelme Segovia¹⁰¹, la transition démocratique chilienne

⁹⁷ Miguel Rojas Mix, entretien, *op. cit.*, cf. Vol. II, p. 107.

⁹⁸ « Fiche d'œuvre de Jean Héllion, *Nu accoudé* », verso, A-MSSA, 6.e0110, Vol. II, Annexe 7, p. 16.

⁹⁹ C'est nous qui soulignons.

¹⁰⁰ « Lettre de Miria Contreras », décembre 1975, La Havane, A-MSSA, B.1.b0044.

¹⁰¹ Professeur associé d'histoire contemporaine à l'Institut d'histoire pontificale, Université catholique du Chili, et chercheur auprès de la Corporation justice et démocratie.

est marquée par la dialectique entre confrontation et compromis¹⁰². Réorganisés dès 1983 à travers l'Alliance démocratique (AD)¹⁰³, le Bloc socialiste¹⁰⁴ et le Mouvement démocratique populaire¹⁰⁵, les partis d'opposition au régime dictatorial appellent, dans le courant des années 1980, à des mobilisations sociales destinées à renverser le gouvernement militaire et à instaurer un État de droit. Largement suivies par de nombreux secteurs des classes moyenne et populaire, qui s'émancipent peu à peu de la crainte et du conformisme, ces manifestations – auxquelles s'ajoutent les mouvements syndicalistes et étudiants sur le terrain social – sont sévèrement réprimées par les militaires et les organismes de sécurité. Cette brutalité contribue fortement à diviser l'opposition, et les adversaires au régime sont obligés de redéfinir leurs stratégies. La contestation finit par conclure que la seule issue possible au résultat catastrophique de la mobilisation sociale, doit se réaliser dans le cadre de la constitution de 1980. Si le triomphe du « non » au plébiscite du 5 octobre 1988¹⁰⁶ s'avère déterminant dans la marche vers les élections présidentielles et législatives libres l'année suivante, il n'entraîne cela dit pas la chute du régime.

A partir de 1989, le régime dictatorial prétend s'établir comme une « démocratie protégée » en s'abritant derrière la Constitution de 1980 et derrière le pouvoir des forces armées. Bien que cette « démocratie » reconnaisse les institutions du système politique libéral, celles-ci sont alors subordonnées au pouvoir de veto d'organismes bureaucratique-militaires tels que le Conseil constitutionnel et le Conseil de sécurité national. Les partis de centre et de gauche, exclus du pouvoir et qui ne reconnaissent aucune légitimité au régime autoritaire, aspirent à la réalisation d'un grand consensus social et politique en faveur de la démocratie. C'est ainsi que s'ouvrent des négociations entre d'une part, la Concertation des partis politiques pour la démocratie, et d'autre part, les forces politiques partisans du régime et le gouvernement militaire, qui aboutissent à des réformes constitutionnelles approuvées par le peuple à la suite d'un référendum organisé en juillet 1989.

¹⁰² Alfred Riquelme Segovia, « La transition démocratique au Chili et la fin de la guerre froide », in *Matériaux pour l'histoire de notre temps*, n°54 : *Regards sur l'Amérique latine 1945-1990*, 1999, p. 24.

¹⁰³ La *Alianza Democrática* (AD) était une coalition chilienne qui regroupait entre 1983 et 1988, des partis et des organisations politiques opposés au régime militaire. Y étaient représentés : le Parti Démocrate-Chrétien (PDC), le Parti Radical (PR), le Parti Social-Démocrate chilien (SDCH), le Parti Socialiste (PS), l'Union Socialiste Populaire (USOPO).

¹⁰⁴ Réunion des socialistes de l'AD et d'autres groupes de gauche.

¹⁰⁵ Réunion de communistes, socialistes léninistes et d'autres groupes de la gauche radicale.

¹⁰⁶ Le référendum chilien de 1988 a été organisé dans le cadre de l'application des dispositions transitoires de la constitution de 1980 pour décider de la prolongation du mandat de chef de l'État du général Augusto Pinochet jusqu'en 1997. La victoire du « NO » à 55,99% débouche sur la transition démocratique avec l'élection d'un Congrès et d'un nouveau président de la république – Patricio Aylwin, de la démocratie chrétienne – qui entre en fonction le 11 mars 1990.

Cependant, comme l'analyse justement Alfred Riquelme Segovia, les compromis trouvés engendrent un équilibre acrobatique entre l'autorité des institutions représentatives – le gouvernement et la plus grande partie du Parlement – et les organismes bureaucratiques-militaires – comme le Conseil de sécurité national et les « Sénateurs désignés »¹⁰⁷. Ce compromis s'étend également dans les domaines économique et social où il s'exprime par un vaste consensus en faveur de l'économie de marché. Ces caractéristiques de la transition chilienne impliquent des modifications idéologiques à gauche comme à droite, qui se manifestent le plus radicalement au sein du Parti socialiste chilien qui adopte alors une tendance libérale, abandonnant par là toute perspective révolutionnaire. Le contexte international favorise également beaucoup ces « compromissions » idéologiques. La chute du communisme dans les pays d'Europe de l'Est et en Union Soviétique entre 1989 et 1991, marque la victoire provisoire du système capitaliste triomphant et redéfinit les cartes des relations internationales.

C'est dans ce contexte tourmenté, que les œuvres de la période « Résistance » arrivent progressivement au Chili. L'objectif prioritaire est de rouvrir le Musée dans la capitale et d'y rassembler les œuvres de la période « Solidarité » et celles collectées en exil. Comme il est difficile au niveau légal de les transporter depuis l'étranger, une fondation est créée – la Fondation Salvador Allende¹⁰⁸ –, sous la direction d'Hortensia Bussi et d'Isabel Allende. Parallèlement à cet envoi, commence le processus de récupération des œuvres restées sur le territoire chilien – celles déposées dans les musées de Santiago et celles dérobées par les militaires. La fondation rencontre alors de nombreuses difficultés car le recteur de l'Université du Chili, Jaime Lavados Montes, ne souhaite pas restituer les œuvres entreposées au MAC et aux Musée des Beaux-arts de Santiago. Finalement, l'intervention du président de la république, Patricio Aylwin, en faveur de la fondation Salvador Allende, finit par le convaincre. Comme le souligne Claudia Zaldívar, les partis politiques et le secrétariat de la fondation ont la lourde responsabilité de mener à bien la recollection des œuvres, qui, plus que de simples productions plastiques, représentent un véritable monument de la solidarité internationale avec le Chili.

Mais alors, la fondation n'a pas de lieu pour stocker toutes ces œuvres. La première exposition est inaugurée au Musée des Beaux-arts de Santiago par le président Patricio

¹⁰⁷ Selon la constitution de 1980, le « président de la république » possède d'importants pouvoirs, comme celui de désigner des sénateurs, de nommer les ministres ou de déclarer l'état de guerre.

¹⁰⁸ Site actuel de la Fondation Salvador Allende : <http://www.fundacionsalvadorallende.cl/>

Aylwin en septembre 1991. Elle regroupe les œuvres restées dans le pays et celles données à l'extérieur durant la dictature. Rapidement, le MSSA s'installe au numéro 38 de la rue Virginia Opazo. Le siège est alors composé de deux maisons réunies en une seule. Dans l'une fonctionne la Fondation Allende et dans l'autre, le musée. En 1996, le musée s'installe dans la rue Herrera où Carmen Waugh – directrice du musée depuis juin 1991 – fait aménager un atelier d'artistes afin d'attirer les jeunes créateurs, dans l'idée de mettre en place un autofinancement permettant au musée d'être autonome. En 2004, durant le gouvernement du président Ricardo Lagos, le MSSA emménage dans son siège définitif, marqué par l'histoire nationale du XX^e siècle. Localisée au 475 de l'avenue *República*, cette maison est connue sous le nom de Palais Heiremans. Construite en 1925 par Amadeo Heiremans, entrepreneur d'origine belge qui fit fortune dans l'acier, elle accueille successivement l'Ambassade d'Espagne, le Département des Études des Humanités – épice de l'avant-garde artistique et littéraire du pays et enclave de la résistance culturelle durant les premières années de la dictature – ainsi qu'un bureau d'opérations du Centre National d'Intelligence¹⁰⁹ (CNI), qui y installe un système d'espionnage téléphonique. Comme le formule Isabel Allende Bussi : « De cette façon, nous avons récupéré un lieu marqué par la pire expression de la dictature militaire, afin de le consacrer à l'art, la mémoire et l'histoire »¹¹⁰.

Afin de protéger les œuvres, patrimoine indivisible du peuple chilien, le Musée se dote en 2005, d'une Fondation – « Art et Solidarité »¹¹¹ – dont le propriétaire est l'État et l'administrateur, la Fondation Salvador Allende. Celle-ci est chargée de conserver, restaurer, diffuser et faire des recherches sur le patrimoine du Musée. C'est en mai 2005 que la Fondation Allende lègue à l'État chilien les œuvres collectées par le Musée de la Résistance en exil, qui lui appartenaient de droit. Depuis lors, la totalité de la collection est patrimoine de l'État et les Chiliens, légalement propriétaires des œuvres, sont assurés que personne ne peut toucher les œuvres, les vendre ou les prêter sans une autorisation étatique.

Comme l'écrit le critique d'art chilien Justo Pastor Mellado à propos du musée :

¹⁰⁹ *Central Nacional de Informaciones*. Organisme d'intelligence mis en place au Chili par le régime militaire d'Augusto Pinochet en 1977, après la dissolution de son prédécesseur : la *Dirección de inteligencia nacional* (DINA), Direction nationale du renseignement, en français.

¹¹⁰ Isabel Allende, "Cien años mil sueños", « Cent ans, mille rêves », in *Homenaje y memoria*, cat. expo., op. cit., p. 42. "De esta manera, un lugar signado por la peor expresión de la dictadura militar es recuperado y resignificado para el arte, la memoria y la historia."

¹¹¹ *Fundación Arte y Solidaridad*, créée le 9 mars 2005 par décret du Ministère de la Justice. Elle est l'entité légale du MSSA et est composée de cinq membres, dont deux sont représentants du Pouvoir Exécutif à travers le Ministère de l'Éducation et la Direction des Bibliothèques, Archives et Musées (DIBAM), deux autres étant représentants de la Fondation Salvador Allende, et le dernier, élu avec l'accord des deux parties.

« Le récit de sa formation n'est pas uniquement le symptôme de relations entre art et solidarité politique dans les années 1970 ; sa continuité durant la dictature et sa réinstallation durant la transition chilienne le convertissent en un espace singulier où trois éléments s'articulent : la mise en valeur d'une collection, la persistance de la mémoire de Salvador Allende et la réparation politico-affective d'un contingent de femmes et d'hommes chiliens qui ont expérimenté dans leur corps l'exercice de l'horreur¹¹² ».

En effet, le MSSA est une institution très spéciale car il doit respecter trois piliers fondamentaux. Il se doit d'être solidaire du processus politique initié par l'Unité Populaire, de la lutte citoyenne pour la réédification de la démocratie et enfin, de la construction de la mémoire collective. Il ne s'agit pas d'un simple musée d'art. La contiguïté des deux autres espaces, mémoriel et musée de site¹¹³, le convertissent en un lieu de réparation destiné à l'éducation et à la construction de la citoyenneté. En effet, comme l'école, le MSSA se veut être un lieu destiné à l'apprentissage mais également à l'ouverture d'esprit et à la réflexion – partageant en cela la vision de l'UP sur la nouvelle culture populaire¹¹⁴. D'ailleurs, comme le souligne Bernard Lefebvre, le musée en tant qu'institution se situe à la confluence de la culture et de l'éducation¹¹⁵.

Comme l'indique l'équipe de médiation du MSSA dans un compte-rendu de colloque sur l'éducation¹¹⁶, un des objectifs initiaux du Musée était d'« offrir les meilleures conditions pour qu'il devienne un centre culturel authentique au service de son peuple et des peuples frères d'Amérique latine »¹¹⁷. De cette manière, la mission du Musée en tant qu'espace public, depuis mars 2013, est d'établir – selon le V^{ème} Congrès du DIBAM pour l'Éducation, les Musées et le Patrimoine – un espace capable d'impulser des relations entre le Musée et ses différents publics d'un point de vue critique, dialogique et transversal. L'équipe de médiation

¹¹² Justo Pastor Mellado, "La coyuntura de formación del Museo", « La conjoncture de formation du Musée », in *Homenaje y Memoria*, op. cit., p. 65. "El relato de su formación no es únicamente el síntoma de unas relaciones entre arte y solidaridad política en los años setenta, sino que su persistencia durante la dictadura y su reinstalación durante la transición chilena lo convierten en un espacio anómalo de articulación de tres elementos: puesta en valor de una colección, mantenimiento de la memoria de Salvador Allende y reparación político-afectiva de un contingente de mujeres y de hombres chilenos que experimentaron en sus cuerpos el ejercicio del horror."

¹¹³ Sur l'histoire du bâtiment, cf. *Supra* I., 1.3.

¹¹⁴ Voir *supra* I., 3.2. et 3.3., p...

¹¹⁵ Bernard Lefebvre, « Le musée à la confluence de la culture et de l'éducation », in *Musée, culture et éducation*, compte-rendu de colloque, Québec, éd. MultiMondes, 2000, p. 9.

¹¹⁶ MSSA, *El rol de la educación artística en el legado de Paulo Freire y Mario Pedrosa*, colloque, Santiago, novembre 2013.

¹¹⁷ CISAC, *Déclaration nécessaire*, cité dans Équipe de Médiation du MSSA, "Rescatando el potencial crítico del Museo de la Solidaridad Salvador Allende", op. cit., p. 52.

prétend ainsi développer les outils qui permettent la construction critique de l'histoire du Musée, entendu comme institution, document historique et patrimoine artistique et culturel, afin que celui-ci ne soit pas considéré comme un « musée relique » mais comme un musée vif et en constante transformation, respectant en ceci le projet initial. Le MSSA a notamment pour objectif de créer des liens entre la collection et les événements sociaux actuels lors des nombreuses activités de création qu'il organise dans le but de stimuler la participation, la réflexion, l'esprit critique et l'action citoyenne. Pour Miguel Rojas Mix, le musée aujourd'hui :

« C'est un mémorial comme on dit. Il garde la mémoire d'une époque, il garde la mémoire de la générosité, de la solidarité des artistes. C'est une belle collection en plus. C'est un cadeau pour le Chili malgré qu'il n'ait pas été destiné à n'importe quel gouvernement chilien. Et c'est un exemple humain. On parle d'humanité à propos du musée. Il faudrait peut-être insister plus sur cette idée car c'est une idée importante. Parce que nous avons tout le temps parlé de solidarité mais exprimer la solidarité c'est parfois moins évident que de parler d'humanité¹¹⁸ ».

Le MSSA est aujourd'hui un lieu important de la vie culturelle chilienne car en plus de perpétuer la mémoire de l'UP et de la dictature, il est également moteur de la construction citoyenne en faisant dialoguer au moyen des œuvres le passé et le présent, par le biais d'expositions ou par l'organisation d'activités pédagogiques. L'histoire globale du MSSA retracée, nous pouvons dès lors nous intéresser au fonctionnement du MIRSA en France.

2. Le MIRSA en France : un fonctionnement chaotique ?

Qu'en est-il du fonctionnement du musée en France entre 1975 et 1991 ? Pour répondre à cette question, nous tenterons d'examiner les différentes expositions, de comprendre la démarche des protagonistes qui s'y sont investis et d'analyser les difficultés que cette institution a rencontrées, en fonction des sources que nous avons à notre disposition : coupures de presse, documents d'archives – catalogues d'expositions, correspondances, devis relatifs au transport des œuvres – et entretiens que nous avons réalisés avec des personnes impliquées dans le projet.

¹¹⁸ Miguel Rojas Mix, entretien, *op. cit.*, cf. Vol. II, p. 112.

2.1. Une organisation anarchique

Comme nous l'avons vu précédemment, des comités ont été créés pour faciliter le bon fonctionnement du MIRSA dans les pays où il été implanté. En France, pour donner un poids juridique et légal au comité, les membres du secrétariat ont créé en 1976 une association de loi 1901 dont Jacques Leenhardt était le président et qui s'appelait « Musée de la Solidarité Salvador Allende ». A partir de là, un travail s'est amorcé entre lui et trois membres du secrétariat du MIRSA, également représentants des trois partis de l'Unité Populaire : Pedro Miras pour le parti socialiste, Miguel Rojas Mix pour le parti démocrate chrétien et José Balmes pour le parti communiste. Selon Jacques Leenhardt, Mario Pedrosa « qui était à l'origine du premier projet [...] passait de temps en temps (aux) réunions [...] mais ne faisait pas partie disons de l'équipe "permanente" »¹¹⁹. Le travail consistait principalement à solliciter les artistes, collecter les œuvres, remplir des fiches pour chaque tableau donné et gérer l'organisation des expositions.

Comme dans de nombreuses associations, le Musée s'est doté d'un comité d'honneur. Selon une lettre du Secrétariat du MIRSA¹²⁰ destinée à tous les comités, le comité français était constitué par des personnalités influentes : des artistes – Pierre Soulages, Édouard Pignon, Antonio Saura, Julio Le Parc, Victor Vasarely –, des auteurs et des intellectuels – Louis Althusser, Louis Aragon, Julio Cortázar, Roland Barthes, Régis Debray, Mikel Dufrenne, Jean-Pierre Faye, Edgar Morin, Jean-Clarence Lambert, Bernard Pingaud, Bernard Teyssedre, Alain Touraine –, des hommes politiques – Dominique Taddei –, des critiques et historiens d'art – Françoise Choay, Jean Cassou, Jacques Lassaingne, Jacques Leenhardt, Pierre Gaudibert, Pierre Restany, Jean Leymarie, Marc Le Bot –, et des hommes religieux – François Biot. Mentionnons également les noms des trois membres du secrétariat basés en France, Miguel Rojas Mix, Pedro Miras et José Balmes, qui étaient bien entendu les membres les plus actifs. Selon Jacques Leenhardt, la plupart des personnes présentes dans cette liste n'étaient que des membres d'honneur « qu'on n'a jamais vus, qu'on n'a jamais réunis, qui ont donné leur nom en soutien moral, mais qui n'ont jamais participé [...] à quoi que ce soit »¹²¹. Certains d'entre eux ont participé activement à la formation et au fonctionnement du musée, comme Jacques Leenhardt qui a organisé quelques-unes des expositions du MIRSA ou Julio Le Parc, artiste donateur qui a également logé une partie des œuvres de la collection française dans son

¹¹⁹ Jacques Leenhardt, entretien, cf. Vol. II, p. 99.

¹²⁰ « Un Musée international... », A-MSSA, cl. B010, a0002, *op. cit.*, f° 4.

¹²¹ Jacques Leenhardt, entretien, cf. Vol. II, p. 101.

atelier.

Jacques Leenhardt a été contacté par un membre du secrétariat, sûrement José Balmes, car il avait déjà participé à plusieurs expositions d'artistes latino-américains et parce qu'il s'était auparavant intéressé à la question chilienne, en allant assister à la campagne électorale de Salvador Allende en 1970 puis en participant durant l'automne 1973 à l'élaboration d'un ouvrage publié chez Gallimard à propos du coup d'état – *Chili : le dossier noir*¹²². Les échanges entre le secrétariat et les personnes que ce dernier souhaitait voir intégrées au comité se faisaient en général par lettres postales. Une lettre type¹²³ était envoyée à chacun, en attente d'une réponse positive¹²⁴.

De la même manière, pour inciter les artistes à donner une œuvre au MIRSA, une démarche semblable était adoptée par les membres du secrétariat. Ainsi la lettre envoyée à Bernard Pagès le 31 mai 1976¹²⁵, semble être une lettre modèle pouvant servir pour n'importe quel autre artiste. Profondément touchés par le coup d'état, les artistes n'ont pas tardé à répondre favorablement par lettre à la demande, comme c'est le cas pour Serge Guillou¹²⁶. La donation se concrétisait lorsque l'artiste complétait la fiche d'œuvre¹²⁷ créée par le MIRSA, informant notamment du titre, du format, de la date de réalisation, des dimensions de l'œuvre, de sa valeur d'acquisition – estimée au moment la donation –, et comportant une déclaration de l'artiste expliquant les raisons pour lesquelles il a fait don de cette œuvre.

Le fonctionnement du musée en France était très « anarchique »¹²⁸, pour reprendre le terme employé par Miguel Rojas Mix. Tout d'abord, le comité n'avait pas de locaux permanents mis à sa disposition et les réunions se faisaient « chez l'un ou chez l'autre »¹²⁹. Souvent, elles se tenaient dans le bureau de J. Leenhardt à l'EHESS. En conséquence, les documents produits par le comité français étaient archivés par ce dernier, à la fois dans son bureau de l'EHESS, et à la fois dans son bureau de l'Association des Critiques d'art, à Rennes,

¹²² Julio Cortázar (dir.), Mario Muchnik (dir.) et Raúl Silva Castro (dir.), *Chili : le dossier noir*, Paris, Gallimard, [1974], 1999.

¹²³ Voir « Lettre du comité français du MIRSA à Jean Cassou l'invitant à intégrer le comité », A-MSSA, cl. B010, a0014, Vol. II, Annexe 3, p. 11.

¹²⁴ Voir « Lettre d'Alain Touraine à Mario Pedrosa dans laquelle il accepte de participer au comité », A-MSSA, cl. B010, a0017, Vol. II, Annexe 4, p. 12.

¹²⁵ « Lettre du comité français à Pagès l'invitant à donner une œuvre pour le MIRSA », A-MSSA, cl. B010, a0015, voir Vol II, Annexe 5, p. 13.

¹²⁶ « Lettre de Serge Guillou acceptant de donner une œuvre au MIRSA », A-MSSA, cl. B010, a0022, voir Vol. II, Annexe 6, p. 14.

¹²⁷ Voir « Fiche d'œuvre de Jean Hélion, *Nu accoudé* », *op.cit.*, Vol. II, Annexes 7, 62 et 63, p. 15, p. 72 et p.74.

¹²⁸ Miguel Rojas Mix, entretien, cf. Vol. II, p. 107.

¹²⁹ Jacques Leenhardt, entretien, cf. Vol. II, p. 100.

lorsqu'il en était le président.

De la même manière, le Musée n'a jamais reçu de financement en tant qu'association de loi 1901. En réalité, il n'avait aucun moyen propre pour fonctionner. Miguel Rojas Mix confirme cet état d'extrême précarité : « Une chose était sûre c'est qu'on n'avait pas un sou, pour rien. On ne pouvait pas payer les assurances ni louer un local »¹³⁰. Seules la volonté et l'implication de certaines personnes ont permis au Musée de rayonner à travers de nombreuses expositions. Comme l'affirme Jacques Leenhardt : « C'est les aléas du bénévolat. Les gens font ce qu'ils peuvent [...]. C'est triste d'en parler comme ça mais ça n'a pas été plus organisé que ça¹³¹ ». Même après l'élection de François Mitterrand en 1981 et la nomination de Jack Lang au Ministère de la Culture, le Musée n'a pas reçu d'aides financières particulières. Bien que le nouveau gouvernement s'intéresse d'avantage que le précédent aux arts latino-américains, le Musée n'a pu profiter que de son appui politique.

Sans domicile fixe, le musée a donc dû s'adapter pour abriter sa collection. À ce jour, nous avons identifié quatre lieux spécifiques qui ont servi de dépôts aux œuvres. Durant l'étape première de collecte des œuvres, entre 1975 et 1977, celles-ci ont été rassemblées progressivement chez Julio Le Parc à Cachan. Il se souvient :

« Les œuvres du musée sont restées longtemps ici. C'est Pilar et Isabel qui étaient chargées d'aller chercher les œuvres chez les artistes donateurs puis de les amener dans mon atelier. Elles étaient très volontaires et faisaient un véritable travail de fourmis pour accumuler toutes ces œuvres. Elles se déplaçaient en petite voiture pour toutes ces allées et venues ; si les dimensions des œuvres étaient trop importantes, elles se faisaient prêter des voitures plus grandes. Je les voyais souvent car ça a pris pas mal de temps pour collecter toutes ces œuvres. J'avais beaucoup de place ici pour tout stocker, dans l'attente des expositions. Elles m'appelaient souvent pour me dire : « On a trouvé un tableau, on va passer cet après-midi pour le déposer » »¹³².

Le témoignage de Julio Le Parc nous apporte des précisions précieuses concernant l'organisation concrète de la collecte des œuvres et l'implication de Pilar Fontecilla – la fille de Carmen Waugh – et d'Isabel Ropert – la fille de Miria Contreras –, dans la formation du musée en France.

¹³⁰ Miguel Rojas Mix, entretien, cf. Vol. II, p. 107.

¹³¹ Jacques Leenhardt, entretien, cf. Vol. II, p. 101.

¹³² Julio Le Parc, entretien, le 13 janvier 2006, cf. Vol. II, p. 176.

Les œuvres ont ensuite été déposées au couvent Sainte-Marie de la Tourette¹³³, à Éveux près de Lyon. Hélas, nous ne connaissons pas les dates exactes d'hébergement du musée¹³⁴. Divine providence ou hasard chanceux, M. Rojas Mix avait antérieurement tissé des liens amicaux avec un des moines dominicains du couvent, François Biot, que l'on retrouve dans la liste du comité d'honneur du musée. Selon M. Rojas Mix, ce religieux se serait fortement battu auprès de sa communauté pour conserver durant cinq années les œuvres dans cet établissement. En contrepartie, les Dominicains n'ont pas demandé de l'argent au Musée, mais ils ont sollicité M. Rojas Mix pour que celui-ci organise des séminaires sur l'Amérique latine, « pendant les vacances d'été, pour des prêtres et des nones qui venaient d'Amérique latine¹³⁵ ».

Les œuvres ont ensuite été hébergées à Bondy dans les locaux de l'Institut Culturel Latino-Américain (INCLA), qui n'étaient autre qu'une ancienne pharmacie rachetée et réaménagée par la ville. A l'étage du dessus, il y avait un appartement où était logé Tito Gonzalez Vega¹³⁶, qui était rémunéré à l'époque par l'association culturelle de la ville, et derrière, plusieurs annexes. La ville avait entrepris quelques travaux pour y accueillir un lieu d'exposition. Comme le souligne Denis Lefebvre, le projet de l'INCLA était de permettre aux exilés latino-américains de se retrouver¹³⁷. La mairie leur avait donné le bâtiment à condition qu'ils organisent des expositions d'art latino-américain dans les locaux culturels de la ville. Prévu pour accueillir des « conférences-débats, de(s) soirées culturelles, de(s) repas [...] »¹³⁸, ainsi que pour rayonner vers l'extérieur, l'institut n'a finalement jamais atteint les objectifs que la mairie lui avait fixés. Chapeauté par un conseil d'administration composé à parité égale de Français et de Latino-américains, l'INCLA était présidé par le maire Claude Fuzier. Denis Lefebvre et Jacques Ayache, adjoints municipaux, étaient chargés de contrôler les activités. Mais progressivement, le projet s'est de plus en plus étioilé, comme l'explique Denis Lefebvre : « A partir d'un certain moment on a continué, bien obligés, mais sur la fin, on a verrouillé l'affaire¹³⁹ ». En effet, Tito Gonzalez qui était plus ou moins le gardien des œuvres car logeant dans les locaux de l'INCLA, a recommencé à voyager au Chili à partir de 1988.

¹³³ Le couvent Sainte-Marie de la Tourette héberge une communauté de Dominicains. Construit entre 1953 et 1960, il est le dernier grand projet de Le Corbusier en France. L'édifice accueille, entre autres, de nombreuses manifestations artistiques.

¹³⁴ Les frères Marc Chauveau et Jean-Michel Potin, n'ont trouvé aucuns documents relatifs au MIRSA dans les archives du frère François Biot.

¹³⁵ Miguel Rojas Mix, entretien, cf. Vol. II, p. 108.

¹³⁶ Artiste chilien exilé et animateur de l'INCLA à Bondy.

¹³⁷ Denis Lefebvre, entretien, le 24 février 2015, cf. Vol. II, p. 94.

¹³⁸ *Ibid.*

¹³⁹ *Ibid.*

De ce fait, le siège de l'INCLA était souvent vide et n'importe qui pouvait y pénétrer. Selon Denis Lefebvre :

« [...] Tout le monde pouvait rentrer là-dedans... On ne savait même pas qui avait les clefs ! Enfin, on ne savait pas combien de personnes avaient des clefs, parce que ça servait souvent, il y a souvent des mecs qui venaient dormir là-dedans, des copains de Tito ou autre...¹⁴⁰ »

Les œuvres du musée ont profondément pâti de ce désordre. Si l'on se réfère à la lettre de Jacques Leenhardt adressée à Claude Fuzier le 14 février 1989, ce dernier est profondément préoccupé par les mauvaises conditions de dépôt et de conservation des œuvres¹⁴¹. Fortement endommagées, certaines ont récemment dû être restaurées par le MSSA, comme c'est le cas pour l'œuvre N°1082 – *Feny-C* de Victor Vasarely¹⁴². En outre, il semblerait que certaines œuvres aient été dérobées à ce moment-là car, bien que ne figurant pas sur la base de données du MSSA, elles étaient pourtant inscrites sur les listes des expositions tenues en France. En effet, plusieurs œuvres de la collection ont disparu¹⁴³ mais nous ne pouvons affirmer à quel moment.

Par crainte de poursuites judiciaires ou par prise de conscience, la municipalité de Bondy, qui avait la responsabilité des œuvres, a donc choisi de déplacer la collection dans le courant de février 1989 et de l'enfermer dans les locaux de la bibliothèque municipale. Dans une lettre datée du 31 mars 1989¹⁴⁴, Claude Fuzier a informé Pedro Miras que les problèmes de conservation et de dépôt des œuvres avaient été résolus. Sûrement averti par une lettre plus récente, Jacques Leenhardt a répondu qu'il faudrait cependant trouver une solution aux dommages déjà effectués sur les œuvres¹⁴⁵. Pourtant, investies dans les changements liés au retour de la démocratie au Chili, les personnes impliquées dans le Musée n'ont pas donné de suite à l'affaire. Comme l'explique Jacques Leenhardt :

« [...] le groupe déjà ne fonctionnait plus puisque Balmes était retourné au Chili, Pedro Miras je ne me souviens plus quand il est rentré au Chili, Miguel en tout cas pas, car il est toujours

¹⁴⁰ *Ibid.*, p. 94-95.

¹⁴¹ « Lettre de Jacques Leenhardt à Claude Fuzier, le 14 février 1989 », A-MSSA, cl. B010, a0076, cf. Vol. II, Annexe 8, p. 17.

¹⁴² Victor Vasarely, *N°1082 – Feny-C*, 1973, collage, 119,3 x 119,1 cm, cf. Vol. II, Ill. 21, p. 86.

¹⁴³ Voir catalogue raisonné, Vol. II, p. 209-264.

¹⁴⁴ « Lettre de Claude Fuzier à Pedro Miras », le 31 mars 1989, A-MSSA, cl. B010, a0072, voir Vol. II, Annexe 9, p. 18.

¹⁴⁵ « Lettre de Jacques Leenhardt à Claude Fuzier », le 8 mars 1989, A-MSSA, cl. B010, a0078, voir Vol. II, Annexe 10, p. 19.

ici. Enfin, ça ne fonctionnait déjà plus puisqu'on n'était plus réunis. Je n'ai pas la clé politique du problème mais il y a eu évidemment des gens qui se sont plus ou moins appropriés la chose. On n'était plus dans la période de la solidarité, on était dans un nouveau projet : la fin de la dictature...¹⁴⁶ ».

A partir de ce moment, les œuvres n'ont plus bougé de la bibliothèque jusqu'à leur envoi définitif pour le Chili, au cours de l'année 1991. Il semblerait que le gouvernement français se soit occupé entièrement de l'emballage et de l'envoi des œuvres grâce aux débloquages de fonds de différents ministères. Comme nous l'indique Jack Lang dans un entretien :

« [...] Ensuite, quand j'ai été ministre, j'ai aidé lorsque la démocratie est revenue là-bas, à débloquer des crédits, je ne sais plus comment exactement, pour financer le transport des œuvres de la France au Chili. Je crois que le Ministère de la Culture a débloqué des fonds, le Quai d'Orsay aussi et d'autres institutions¹⁴⁷ ».

Selon Denis Lefebvre, « [...] le crédit [...] devait comporter à la fois l'envoi et les caisses ». La dernière lettre adressée par la mairie de Bondy est datée du 27 mars 1991 et recense les œuvres présentes à Bondy à cette date. De plus, si l'on se réfère à une lettre de Carmen Waugh¹⁴⁸ nous pouvons constater que les œuvres sont arrivées dans le courant de juillet 1991. L'envoi a donc dû se faire entre les mois d'avril et de juillet 1991.

En outre, toutes les œuvres données n'ont pas été exposées comme en témoignent les listes d'œuvres incomplètes publiées à l'occasion de certaines expositions, dont celle du catalogue de l'exposition du MIRSA au CNAC-GP en 1983¹⁴⁹. Nombre d'entre elles ne sont arrivées au Chili qu'en 2006 par valise diplomatique. Durant tout ce temps, elles étaient déposées chez Julio Le Parc. Dans d'autres cas – il semblerait qu'il s'agisse d'œuvres données plus tardivement, après le début des expositions¹⁵⁰ –, le secrétariat du musée a demandé aux artistes de conserver leurs œuvres chez eux, en attendant que ces dernières soient envoyées au Chili. C'est le cas pour Ximena Armas qui a donné son œuvre après 1980. Elle témoigne :

¹⁴⁶ Jacques Leenhardt, entretien, *op. cit.*, cf. Vol. II, p. 102.

¹⁴⁷ Jack Lang, entretien téléphonique, le 9 mars 2015, cf. Vol. II, p. 114.

¹⁴⁸ « Lettre type de remerciement de Carmen Waugh aux artistes », janvier 1992, A-MSSA, non classé, *RM-Ch-D-C-010* (ancienne cote).

¹⁴⁹ « Catalogue d'exposition, *Chili lorsque l'espoir s'exprime*, CNAC-GP », p.15-16, A-MSSA, cl. B021, b0091, Vol. II, Annexe 43, p. 54.

¹⁵⁰ Ceci est une hypothèse, nous n'avons pas recueilli assez de témoignages pour en juger.

« A ce moment, on ne savait pas trop où garder les tableaux. Julio Le Parc en avait chez lui à Cachan, et les autres étaient dissimilés un peu partout. [...] Ils m'ont donc demandé de le garder chez moi en attendant. Ils ont noté que je voulais offrir un tableau et ils m'ont dit que le jour où les œuvres partiraient au Chili, ils me le demanderaient. Mon tableau et celui de mon mari (Henri Richelet) sont donc partis à ce moment-là (en 1991). »¹⁵¹

Les œuvres de la collection n'ont pas été seulement déposées sur le territoire français en l'attente de leur envoi pour le Chili, elles ont également été exposées à de nombreuses occasions dans diverses villes de France, pour interpeller les citoyens sur les horreurs commises au Chili et pour les appeler à exprimer leur solidarité envers ceux qui luttent pour la liberté.

2.2. Les lieux d'exposition et leur rapport au politique

L'Amérique latine faisait à cette époque partie de l'univers de la gauche française. Il y régnait un profond engouement pour les luttes révolutionnaires ainsi qu'un esprit de révolte contre les régimes dictatoriaux qui sévissaient de l'autre côté de l'Atlantique. Comme nous allons le voir, les réseaux politiques et donc les politiciens français apparentés à un parti de gauche – socialiste ou communiste – ont donc joué un rôle fondamental dans le rayonnement du Musée. De plus, la diversité des lieux d'exposition – festivals, locaux communaux, musées, mais aussi un couvent et une école – et des personnes impliquées, démontre que le projet politique et humaniste du MIRSA était fédérateur.

La première inauguration du musée en France a eu lieu au Palais des Congrès de Nancy entre le 28 avril et le 8 mai 1977, à l'occasion du Festival mondial de théâtre¹⁵². Alors qu'il organisait un événement sur l'Amérique latine au cours du festival, Jack Lang profita de l'occasion pour proposer au secrétariat du Musée de présenter sa collection lors de cette rencontre. Inaugurée par Jack Lang, José Balmes et Otelo de Carvalho¹⁵³, cette exposition est

¹⁵¹ Ximena Armas, entretien, le 10 septembre 2015, cf. Vol. II, p. 129.

¹⁵² « Musée International de la Résistance « Salvador Allende », 1^{ère} exposition en France – du 28 avril au 8 mai 1977, Festival mondial du théâtre-Nancy, Palais des Congrès », coupure de presse, journal non identifié, A-MSSA, cl. B030, d0011, cf. Vol. II, Annexe 11, p. 20.

¹⁵³ Ex-commandant du COPCON.

la première exposition d'art à être présentée depuis la création du festival en 1963. François Mitterrand, Hortensia Bussi Allende, Régis Debray, Lionel Jospin et Felipe Gonzales qui étaient les invités d'un séminaire sur les relations entre l'Europe et l'Amérique latine, ont également visité l'exposition. La rencontre organisée autour des relations entre l'Amérique latine et l'Europe a semble-t-il été un temps politique important. Lors de la clôture du séminaire, Ariel Dorfman a prononcé un discours en montrant une chaise vide, qu'il a dédié à tous les disparus de la dictature, des paroles ont été prononcées contre l'impérialisme nord-américain, quant à Eduardo Galeano et au chanteur Daniel Viglietti, ils ont lancé un appel aux peuples aliénés pour qu'ils s'unissent dans un même combat, celui de la liberté. Parallèlement, tout au long du festival, les artistes de la Brigade internationale des peintres antifascistes, de la Brigade Salvador Allende et de la Brigade Pablo Neruda ont réalisé des fresques dans le Parc de la Pépinière sur les thèmes de l'oppression, de la torture, de la lutte et de l'espérance¹⁵⁴, pour exprimer leur solidarité envers l'Amérique latine.

Ainsi, le festival de Nancy a été marqué par un positionnement idéologique fort concernant l'Amérique latine. Qu'ils soient réfugiés, artistes, hommes politiques ou encore intellectuels, tous ont affirmé clairement leur solidarité avec les peuples opprimés, notamment le peuple chilien. Nous pouvons même nous aventurer à dire que cet événement a été l'occasion pour François Mitterrand et le Parti Socialiste de préparer le terrain pour les élections présidentielles de 1981. En effet, la promesse faite au cours du festival par François Mitterrand de rompre avec le gouvernement chilien s'il accède au pouvoir, n'est pas passée inaperçue ; notamment pour l'hebdomadaire d'extrême droite *Rivarol* qui s'est empressé de publier un article dénonçant le festival de Nancy, soi-disant propagateur de « marxisme dialectique » et de « sexualité obscène »¹⁵⁵.

Du 16 juillet au 10 août 1977, c'est au Palais des Papes d'accueillir le MIRSA, à l'occasion du festival d'Avignon. Au cours d'une conférence de presse, l'adjoint au maire socialiste d'Avignon délégué aux affaires culturelles, Dominique Taddei, a présenté l'exposition du MIRSA mise en place par la mairie et annoncé que la municipalité inaugurerait une rue Salvador Allende le 11 septembre 1977. Selon ses mots, ces deux événements témoignaient d'un « geste politique »¹⁵⁶ de la part de la nouvelle municipalité envers le peuple

¹⁵⁴ « Au festival de Nancy : la peinture dans le parc », coupure de presse, *Le Progrès*, le 15 mai 1977, A-MSSA, cl. B030, d0029, cf. Vol. II, Annexe 12, p. 21.

¹⁵⁵ « Le Chili, le Chili, je vous répète... », coupure de presse, *Rivarol*, le 12 mai 1977, A-MSSA, cl. B030, d0028, cf. Vol. II, Annexe 13, p. 2.

¹⁵⁶ « Le parti socialiste dans le festival, Le musée de la Résistance Salvador Allende au palais des Congrès

chilien en lutte. À la lecture des journaux locaux, nous constatons que le Parti socialiste s'est investi de manière considérable dans l'organisation de cette exposition. Celle-ci a notamment donné l'occasion à Dominique Taddei de lancer un appel à l'ONU au nom du Parti socialiste pour « obtenir qu'une commission d'enquête puisse se rendre sur place (au Chili) d'ici le mois de septembre¹⁵⁷ » afin de lever le voile sur les deux-mille-cinq-cents Chiliens portés disparus. Lors de l'inauguration, le 15 juillet 1977, Dominique Taddei en a également profité pour affirmer la solidarité de son parti avec tous les peuples victimes de privation des libertés. Comme l'a expliqué Miria Contreras lors d'un entretien donné au *Provençal* : « Chaque Parti a des amis dans les différents pays. Si nous n'avons pas l'aide du gouvernement dans ces pays, nous avons l'aide des Partis qui nous correspondent¹⁵⁸ ». Si l'aide du Parti Socialiste semble en effet indéniable, l'évocation hégémonique de ce parti dans la presse nous paraît excessive et symptomatique d'une réappropriation politique. Comme à Nancy, le PS semble s'être appuyé sur les événements qu'il organisait autour du Chili pour engager sa campagne pour les présidentielles. Le choix du Chili n'a sûrement pas été innocent puisque l'expérience de l'UP a été très finement analysée par François Mitterrand qui s'en est inspirée pour rassembler en 1972 autour d'un programme commun, les socialistes, les radicaux et les communistes, en vue des présidentielles de 1981.

La grande majorité des expositions ont été organisées par des élus municipaux en lien avec des associations locales et ont donc eu lieu dans des structures communales. La plupart ont été présentées dans des locaux spécifiquement dédiés à la culture, tels que des centres culturels, des MJC ou des Maisons de la Culture (MC). La Maison de la Culture de Nanterre a en effet accueilli la collection du 28 septembre au 16 octobre 1977, en coproduction avec le Centre Culturel Communal. Selon une lettre de remerciement envoyée par José Balmes¹⁵⁹, Yves Saudmont, maire communiste de Nanterre, Christian Freu, président de la MC, et Pierre Debauche, directeur de la MC, semblent s'être tous investis dans l'organisation de l'exposition. Pour l'occasion, la Maison de la Culture de la ville a produit un dépliant présentant un court résumé de l'histoire du Musée ainsi qu'une liste des œuvres présentées¹⁶⁰.

pendant un mois », coupure de presse, *Le Dauphiné Libéré*, le 11 juillet 1977, AMA, 328W5, cf. Vol. II, Annexe 14, p. 23.

¹⁵⁷ Propos de Dominique Taddei repris par Olivier de Serres, in « Les derniers compagnons d'Allende sont venus nous voir : « L'Alternative, c'est le fascisme ou la démocratie » (Annibal Palma, ancien ministre de l'Éducation », coup. presse, *Le Provençal*, le 19 juillet 1977, AMA, 328W5, voir Vol. II, Annexe 15, p. 24.

¹⁵⁸ Miria Contreras, in *Le Provençal*, *Ibid.*

¹⁵⁹ « Lettre de José Balmes à Yves Saudmont, Christian Freu et Pierre Debauche », A-MSSA, cl. B010, a0004, cf. Vol. II, Annexe 16, p. 25.

¹⁶⁰ « Dépliant pour l'exposition du MIRSÀ à Nanterre », A-MSSA, cl. B021, b0076, cf. Vol. II, Annexe 17, p. 28.

De même, La Rochelle a hébergé une exposition du MIRSA du 8 février au 8 mars 1979 dans sa Maison de la Culture, administrée et dirigée respectivement par Michel Clouet et Eber Pontello¹⁶¹. Étant donné que les échanges postaux se sont effectués entre J.-D Riondet qui était responsable territorial de la Décentralisation, et Pedro Miras, il convient de souligner que l'organisation des expositions a également pu être gérée par des fonctionnaires d'État, potentiellement non affiliés à des partis politiques. Dans le cas de La Rochelle, nous n'avons pas trouvé de correspondance entre le Secrétariat du Musée et un quelconque élu municipal se présentant comme tel, donc nous pouvons conserver l'hypothèse qui consiste à croire que cette exposition soit née d'une décision interne à la MC.

Du 4 octobre au 30 novembre 1980, les œuvres de la collection française du MIRSA ont été exposées à la Maison pour Tous et à la galerie de l'Ancienne poste, à Calais¹⁶². Par manque de place, l'exposition a en effet dû se tenir dans deux lieux différents et par conséquent, le vernissage qui a eu lieu le 7 octobre 1980 s'est effectué en deux temps : à 18h00 à la Galerie de l'Ancienne poste et à partir de 19h30, à la Maison pour tous. Selon la carte d'invitation au vernissage, les institutions qui se sont occupées de l'organisation de l'exposition, hormis le Secrétariat du MIRSA, étaient toutes rattachées à la municipalité calaisienne : la Ville de Calais, l'Office communal de la Culture et la Maison pour tous. La municipalité de Calais était alors communiste.

Les Galeries de la Charité à Marseille – locaux municipaux présentant des expositions temporaires – ont accueilli en avril 1981 une exposition du MIRSA. Le maire de la ville avait déjà fait part au Secrétariat du Musée de son souhait de patronner une exposition en mai 1978¹⁶³. Les trois années de latence entre la première lettre de Gaston Defferre et la tenue de l'exposition s'expliquent par la volonté du Secrétariat du MIRSA de tracer un circuit cohérent entre les différentes villes de France, permettant de minimiser les coûts de transport des œuvres, comme l'explique par lettre Pedro Miras au maire de la cité phocéenne¹⁶⁴. Cela dit, quand on constate que les œuvres ont voyagé successivement de Lille à Marseille puis à Bondy, la logique ne transparaît pas au premier abord. Cette exposition a donc été gérée par Gaston Defferre qui a sollicité le Musée, Marcel Paoli, adjoint à la culture, qui s'est occupé de trouver un lieu disponible et adéquat, ainsi que par Simone Bourlard, conservatrice du musée

¹⁶¹ « Lettre de Michel Clouet et J.-D. Riondet à Pedro Miras », le 19 septembre 1978, A-MSSA, cl. B010, a0035, cf. Vol. II, Annexe 18, p. 29.

¹⁶² « Carton d'invitation au vernissage du MIRSA à Calais », A-MSSA, cl. B021, S/C.

¹⁶³ « Lettre de Gaston Defferre à Miria Contreras », le 2 mai 1978, A-MSSA, cl. B010, a0077, cf. Vol. II, Annexe 19, p. 30.

¹⁶⁴ « Lettre de Pedro Miras à Gaston Defferre », février 1979, A-MSSA, cl. B010, a0037, cf. Vol. II, Annexe 20, p. 31.

Borely et des galeries de la Charité, qui s'est chargée du montage de l'exposition avec son équipe¹⁶⁵. Selon une lettre, le vernissage semble avoir eu lieu le 30 mars 1981 en présence de Hortensia Allende Bussi¹⁶⁶.

A Bondy, l'exposition du Musée a eu lieu du 26 septembre au 18 octobre 1981 à l'Espace Marcel Chauzy. Cette salle d'exposition permanente, annexe de la mairie, a été inaugurée par Hortensia Allende Bussi et le maire de la ville Claude Fuzier, le jour-même de l'ouverture de l'exposition, présentée pour l'occasion. Selon Denis Lefebvre, les activités culturelles organisées dans les bâtiments communaux étaient gérées par l'Association Bondy Culture (A.B.C.) présidée par Claude Fuzier et administrée par Ginette Le Goc, maire adjointe à la culture¹⁶⁷. De la même manière, selon une lettre de l'INCLA, datée du 12 avril 1987, il semblerait que Bondy ait accueilli une seconde exposition du Musée¹⁶⁸. Cependant, nous n'avons pas d'informations concernant la date exacte de l'exposition, mais nous estimons que celle-ci ait pu avoir lieu entre janvier et avril 1987, dans les locaux de l'INCLA, où étaient alors déposées les œuvres.

De plus, la Maison de la Culture latino-américaine de Bordeaux, aujourd'hui disparue, a accueilli certaines œuvres de la collection du MIRSA au cours du mois de septembre 1982, à l'occasion d'une semaine latino-américaine qu'elle organisait. Nous pouvons confirmer la tenue de cette exposition grâce à une lettre de Pedro Miras, accusant de la réception d'un chèque de sept-cents francs correspondant à la location des œuvres¹⁶⁹.

Une exposition a été organisée dans la ville d'Allonnes dans le courant de septembre 1982, à en croire la lettre envoyée par Rémy Le Guillerm, conseiller artistique du maire communiste Yvon Luby, au Secrétariat du Musée, le 30 septembre 1982, lui adjoignant un dossier de presse relatif à l'exposition¹⁷⁰.

Garges-lès-Gonesse, municipalité communiste à cette époque, a également accueilli une exposition du MIRSA dans le courant d'octobre ou novembre 1982, à en croire une lettre de remerciements de Pedro Miras à la commune, datée du 25 novembre 1982¹⁷¹. L'exposition

¹⁶⁵ « Gazette de la Vieille-Charité », avril 1981, Bibliothèque Musée Borely, Liasse 65, 1739 I, cf. Vol. II, Annexe 21, p. 32.

¹⁶⁶ « Lettre de Pedro Miras à Soto », le 9 février 1981, A-MSSA, cl. B010, a0049, cf. Vol. II, Annexe 22, p. 33.

¹⁶⁷ Denis Lefebvre, entretien, *op. cit.*, cf. Vol. II, p. 97.

¹⁶⁸ « Contrat location INCLA pour une exposition du MIRSA », le 12 avril 1987, A-MSSA, cl. B010, a0070, cf. Vol. II, Annexe 23, p. 34.

¹⁶⁹ « Lettre de Pedro Miras à la Maison de la Culture Latino-américaine de Bordeaux », le 25 novembre 1982, A-MSSA, cl. B010, a0055, cf. Vol. II, Annexe 24, p. 35.

¹⁷⁰ « Lettre de Rémy Le Guillerm au Secrétariat du MIRSA », le 30 septembre 1982, A-MSSA, cl. B010, a0053, cf. Vol. II, Annexe 25, p. 36.

¹⁷¹ « Lettre de Pedro Miras à Claire Morère », le 25 novembre 1982, A-MSSA, cl. B010, a0054, cf. Vol. II, Annexe 26, p. 37.

a eu lieu au centre culturel de la ville et a été gérée notamment par Claire Morère, artiste plasticienne.

La collection a également été présentée à Clermont-Ferrand du 28 juin au 31 août 1983, à la Maison des Congrès et de la Culture, dirigée alors par Jacqueline Dossat. Le fait que ce bâtiment soit un lieu de spectacle municipal et que le maire en personne ait envoyé des invitations pour le vernissage de l'exposition, démontre bien que l'organisation de cette exposition a été souhaitée par la municipalité socialiste.

D'après une lettre de Daniel Dougados, vice-président du Comité Municipal d'Action Culturelle, Eysines a pareillement hébergé une exposition du Musée du 21 mai au 1^{er} juin 1987, montage et démontage inclus. Le chèque joint à cette lettre, correspondant à la location des œuvres, témoigne de la réelle tenue de l'exposition. Cela dit, nous n'avons pas d'informations concernant le lieu où elle a été présentée.

Dans d'autres cas, les expositions du MIRSA ont eu lieu directement à l'Hôtel de ville des communes où elles ont été organisées, peut-être par manque de structures culturelles disponibles ou par manque de place. Dans tous les cas, cela démontre une volonté politique de la part des municipalités de tendre la main à l'Amérique latine et plus particulièrement au peuple chilien. Selon un feuillet résumant l'histoire du Musée de la Solidarité et présentant les œuvres de la collection exposées, Châtenay-Malabry aurait accueilli l'exposition entre le 4 novembre, date du vernissage¹⁷², et le 29 novembre 1977¹⁷³. Quant à Lille, l'exposition du Musée aurait eu lieu du 26 janvier au 15 février 1981 dans le Grand Hall de Hôtel de ville. D'après les lettres que nous avons pu consulter, l'organisation de l'exposition semble avoir été gérée directement par le maire et son cabinet ; Pierre Mauroy et Michel Delebarre étant les principaux émetteurs des courriers¹⁷⁴⁻¹⁷⁵. L'écart temporel manifeste entre ces deux lettres – plus de deux années –, témoigne des difficultés rencontrées par les membres du Secrétariat du Musée pour coordonner toutes les expositions ; difficultés accrues par le fait que les œuvres devaient être déplacées de ville en ville à travers toute la France.

De plus, nous avons constaté que des expositions ont eu lieu dans des Centres sociaux

¹⁷² « Ville de Châtenay-Malabry, invitation au vernissage du MIRSA », A-MSSA, cl. B021, b0078, cf. Vol. II, Annexe 27, p. 38.

¹⁷³ « Catalogue d'exposition du MIRSA, Châtenay-Malabry », A-MSSA, cl. B021, b0079, cf. Vol. II, Annexe 28, p. 39.

¹⁷⁴ « Lettre de Pierre Mauroy au Secrétariat du MIRSA », le 1^{er} septembre 1978, A-MSSA, cl. B010, a0033, cf. Vol. II, Annexe 29, p. 40.

¹⁷⁵ « Lettre de Michel Delebarre à Pedro Miras », le 22 janvier 1981, A-MSSA, cl. B010, a0048, cf. Vol. II, Annexe 30, p. 41.

municipaux. Combs-la-ville a par exemple hébergé le musée à l'occasion d'une semaine d'animation, intitulée « Il y a dix ans, le Chili », en octobre 1983, à en croire la date de la lettre envoyée par l'adjoint au maire Dominique Peyret à Pedro Miras, le 26 octobre 1983¹⁷⁶. De même, la ville de Sevrans-Beaudottes a organisé une exposition du Musée du 31 janvier au 7 février 1986, au Centre Social Marcel Paul. Présentée par l'Association Sevranaise Franco-Chilienne « André Jarlan »¹⁷⁷, l'exposition était moins importante que d'habitude, avec soixante-quinze œuvres présentées, certainement à cause d'un manque de place. A titre de comparaison, l'exposition à Avignon en 1977 comptait cent-quarante-et-une œuvres.

Deux musées ont hébergé des œuvres du MIRSA. Du 2 au 19 septembre 1983, une sélection d'une quarantaine d'œuvres de la collection a été présentée au Centre Georges Pompidou à Paris à l'occasion de la commémoration des dix ans du coup d'État. Organisée par l'Association d'Action Solidaire et patronnée par le Ministère de la Culture, cette exposition a pu être admirée au cours d'un événement culturel et politique sur le Chili, intitulé « Chili, lorsque l'espoir s'exprime ». La collection du MIRSA a également été présentée au musée Bossuet de Meaux en janvier 1987. L'unique document relatif à sa tenue est une liste des œuvres qui ont été exposées, datant du 29 janvier 1987¹⁷⁸. Le musée Bossuet semble avoir procédé à une sélection car cette liste ne comprend que cinquante-sept œuvres, soit approximativement un tiers des œuvres exposées habituellement.

Dans des cas plus rares, certaines expositions ont été organisées par des personnes non-affiliées à un parti politique, comme des associations par exemple ou des personnalités civiles. Comme nous l'avons vu précédemment, les œuvres ont été exposées un certain temps au Couvent de la Tourette, près de Lyon. Il semblerait qu'au cours de cette période, le couvent ait présenté plusieurs fois la collection du Musée. En parlant de ces expositions, Miguel Rojas Mix nous informe qu'« il y en a eu une très grande où il y avait un groupe de chanteurs chiliens et latino-américains »¹⁷⁹, mais nous n'avons pas pu trouver de dates précises.

En outre, une exposition a eu lieu dans un collège, entre mai et juin 1983. En effet, dans une lettre du 11 juin 1983, le principal du collège Camille Corot de Chelles-les-

¹⁷⁶ « Lettre de Dominique Peyret à Pedro Miras », le 26 octobre 1983, A-MSSA, cl. B010, a0065, cf. Vol. II, Annexe 31, p. 42.

¹⁷⁷ Du nom du prêtre catholique français né à Rignac le 25 mai 1941 et tué par la police dans le quartier populaire de la Victoria de Santiago du Chili lors d'une manifestation contre la dictature d'Augusto Pinochet le 4 septembre 1984.

¹⁷⁸ « Liste des œuvres exposées au Musée Bossuet », Meaux, 1987, A-MSSA, cl. E030, e0301.

¹⁷⁹ Miguel Rojas Mix, entretien, cf. Vol. II, p. 108.

Coudreaux remercie Pedro Miras du prêt des œuvres à son établissement¹⁸⁰.

Plus étonnant, nous avons constaté qu'une exposition a eu lieu dans un Village Vacances à Bormes-les-Mimosas, sur la Côte d'Azur, entre le 17 juin et le 29 août 1986, transport, montage et démontage inclus¹⁸¹. Elle a été organisée par l'association de vacances et de loisirs La Manne en pleine période estivale, là où la fréquentation touristique est à son comble. Une unique lettre signale la présence de la collection à Bormes-les-Mimosas, mais elle ne nous indique pas à quelle occasion et dans quel lieu les œuvres ont été exposées.

En outre, la collection française du MIRSA a eu l'occasion d'être exposée aux côtés d'une partie des œuvres de la collection suédoise, ainsi qu'à l'étranger. En effet, le Centre Culturel Suédois de Paris a accueilli du 15 mai au 15 juillet 1979, une exposition présentant ces deux collections¹⁸², pour témoigner de la diversité des œuvres données et des pays participant au projet, et pour rappeler que toutes les œuvres collectées en exil à travers le monde seraient un jour toutes rassemblées au Chili.

Certaines œuvres de la collection française du MIRSA ont également été exposées à l'étranger, à Berlin et à Luxembourg. Selon Jacques Leenhardt, les expositions de la collection française à l'étranger n'étaient pas fréquentes, car la collection était d'avantage exploitée comme « instrument pour maintenir la conscience en France »¹⁸³, puis parce qu'il existait des comités du Musée dans de nombreux pays chargés d'y présenter leur propre collection. L'exposition des « Artistes d'Amérique latine »¹⁸⁴ a eu lieu à Berlin-Ouest en juin 1982 à l'occasion du second Festival des Cultures du Monde – *Horizonte '82* – dédié cette année-ci à l'Amérique Latine. Organisée « au Café Einstein »¹⁸⁵, l'exposition présentait une sélection de trente-deux œuvres d'artistes latino-américains choisies dans la collection française. Une centaine d'œuvres ont été exposées en tout dont certaines appartenaient aux fonds de la Galerie Donguy de Paris, de la Galerie Lefebvre de New-York, de la Galerie Samy Kinge de Paris et de la Galerie Brusberg d'Hanovre. Jacques Leenhardt qui s'occupait de l'organisation des colloques littéraires sur le festival, a été l'« intermédiaire » de cet événement en prenant

¹⁸⁰ « Lettre du principal du Collège Camille Corot à Pedro Miras » le 11 juin 1983, A-MSSA, cl. B010, a0061, cf. Vol. II, Annexe 32, p. 43.

¹⁸¹ « Lettre de l'association La Manne au Secrétariat du MIRSA », le 23 juin 1986, A-MSSA, cl. B010, a0069, voir Vol. II, Annexe 33, p. 44.

¹⁸² « Exposition musée international Salvador Allende [Collections suédoises et françaises] : du 15 mai au 15 juillet 1979 », Centre de documentation Ernst Goldschmidt, MAC de Marseille, cf. Vol II, Annexe 34, p. 45.

¹⁸³ Jacques Leenhardt, entretien, cf. Vol. II, p. 99.

¹⁸⁴ *Künstler aus Lateinamerika*, nom de l'exposition.

¹⁸⁵ Jacques Leenhardt, entretien, *op. cit.*, cf. Vol. II, p. 99.

« contact avec le D.A.D. qui a monté l'exposition¹⁸⁶ ».

De la même manière, certaines œuvres de la collection française ont été exposées à Luxembourg du 21 mars au 20 avril 1986. Selon une lettre du ministre des Affaires Culturelles du Luxembourg, Robert Krieps, l'exposition du MIRSA aurait eu lieu au Musée d'Histoire et d'Art du Grand-Duché de Luxembourg, dans le cadre de l'accord culturel franco-luxembourgeois, avec le concours de l'Ambassade de France et du Centre Culturel Français à Luxembourg¹⁸⁷. Gérard Thill, conservateur-directeur du Musée d'Histoire et d'Art, et Jean Koltz, chef du service des Beaux-Arts du Musée, semblent avoir rencontré Pedro Miras lors d'un séjour à Paris pour sélectionner les œuvres qu'ils souhaitaient voir exposer. Cependant, lorsque les œuvres sont arrivées à Luxembourg, le 12 mars 1986 – ou quelques jours avant, à en croire la date de la lettre accusant réception des œuvres¹⁸⁸ –, Jean Koltz et Gérard Thill, étonnés de ne pas avoir reçu certaines œuvres qu'ils avaient choisies, demandèrent à Pedro Miras de les apporter pour le vernissage du 21 mai. Nous n'avons pas en notre possession de documents qui témoigneraient que ces œuvres aient finalement pu être exposées à Luxembourg. Cette erreur logistique est symptomatique d'un problème d'organisation au sein du comité français dû à un manque de moyens matériels et humains.

Nous avons également pu consulter des documents informant de la présence potentielle de l'exposition du Musée dans des villes comme Suresnes, Alfortville, Mérignac ou Lens. Cependant, au vu de ce qu'il y est écrit et de l'absence d'autres documents pouvant informer de la tenue de ces expositions, nous ne pouvons être sûrs qu'elles aient bien eu lieu. Dans le cas de Suresnes, le maire adjoint de la ville Michel Thauvin, a donné son accord pour une exposition¹⁸⁹, répondant en toute logique à une demande faite par le secrétariat du musée. Mais les archives municipales n'ont pas pu nous assurer de sa tenue.

De la même manière, le maire-adjoint d'Alfortville a donné son accord par lettre pour accueillir l'exposition du MIRSA à Antoine Blanca de la Fédération Nationale des Élus Socialistes et Républicains¹⁹⁰ (FNESR)¹⁹¹. Bien que nous n'ayons pas en notre possession

¹⁸⁶ *Ibid.*

¹⁸⁷ « Lettre de Robert Krieps à Pedro Miras », le 30 octobre 1985, A-MSSA, cl. B011, b0016, cf. Vol. II, Annexe 35, p. 46.

¹⁸⁸ « Lettre de Gérard Thill et Jean-Luc Koltz à Pedro Miras », le 12 mars 1986, A-MSSA, cl. B011, b0018, cf. Vol. II, Annexe 36, p. 47.

¹⁸⁹ « Lettre de Michel Thauvin au secrétariat du MIRSA », le 3 mai 1978, A-MSSA, cl. B010, a0029, cf. Vol. II, Annexe 38, p. 48.

¹⁹⁰ La FNESR est le porte-parole de l'ensemble des élus socialistes et des élus locaux républicains qui ont choisi de se réunir dans un même mouvement. Parmi ses objectifs, celui de « promouvoir des initiatives locales innovantes » semble expliquer le mieux pourquoi elle a sollicité la municipalité d'Alfortville afin d'organiser une exposition du MIRSA.

d'autres sources assurant de la présence de cette exposition à Alfortville, cette lettre nous livre néanmoins une information importante. Les membres du Secrétariat ne sont pas les seuls à avoir sollicité les autorités locales pour l'organisation des expositions. L'important réseau des élus socialistes – ici la FNESR – semble avoir joué un rôle non négligeable dans la planification de ces événements.

A Mérignac non plus nous ne pouvons nous assurer de la réelle tenue de l'exposition. Le MJC de Caudéran, a sollicité Pedro Miras pour faire venir le musée à l'occasion d'une journée d'animation sur le Chili le 26 avril 1981¹⁹². Dans une lettre postérieure adressée à José Balmes, l'office socio-culturel de Mérignac informe que l'exposition pourrait avoir lieu dans le courant d'avril 1981¹⁹³.

Enfin, nous ne pouvons pas prouver non plus que l'exposition à Lens ait réellement eu lieu. Dans l'unique lettre relative à cet événement¹⁹⁴, Christian Daubresse, adjoint au maire, fait savoir au Secrétariat que la municipalité est disposée à accueillir l'exposition du 25 avril au 10 mai 1983 et lui demande s'il est possible d'exposer une sélection de cinquante œuvres de la collection, à cause du manque de place.

2.3. L'exposition du MIRSA au Centre Georges Pompidou

En nous penchant plus précisément sur l'exposition du MIRSA au Centre National d'Art contemporain Georges Pompidou (CNAC-GP), et en la confrontant à des données relatives à d'autres expositions, nous allons tenter de comprendre comment s'organisaient les expositions itinérantes du MIRSA : qui finançait les frais de transport des œuvres, d'accrochage et de démontage ou encore d'assurance ? Quelles compagnies étaient sollicitées pour le transport et l'assurance des œuvres ? Ou encore, quelles publications étaient produites à l'occasion de ces expositions ?

Comme nous l'avons vu précédemment, l'exposition du MIRSA au Centre Georges Pompidou a été présentée du 2 au 19 septembre 1983 à l'occasion d'une manifestation

¹⁹¹ « Lettre d'Armand Nichanian à Antoine Blanca », le 13 juin 1978, A-MSSA, cl. B010, a0032, cf. Vol. II, Annexe 38, p. 49.

¹⁹² « Lettre de la MJC de Caudéran à Pedro Miras », le 22 janvier 1980, A-MSSA, cl. B010, a0040, cf. Vol. II, Annexe 39, p. 50.

¹⁹³ « Lettre de l'office socioculturel de Mérignac à José Balmes », le 8 juillet 1980, A-MSSA, B010, a0044, cf. Vol. II, Annexe 40, p. 51.

¹⁹⁴ « Lettre de Christian Daubresse à Pedro Miras, le 2 février 1983 », A-MSSA, cl. B010, a0056, cf. Vol. II, Annexe 41, p. 52.

culturelle et politique autour du Chili : « Chili, lorsque l'espoir s'exprime ». Celle-ci visait à exprimer l'espoir de ceux qui aspiraient à voir la dictature tomber ainsi qu'à rendre hommage au peuple chilien en lutte et lui faire partager la solidarité des participants. Elle ambitionnait également de mettre en valeur la culture chilienne, continuellement attaquée et appauvrie par le régime du général Pinochet. De ce fait, parallèlement à l'exposition, de nombreuses autres activités ont été proposées comme des projections de films chiliens, des lectures de poèmes chiliens, des tables-rondes, des débats, des spectacles de théâtre, des concerts, des galas, un lâcher de ballon, etc. Cet événement semble avoir été relayé dans la presse comme en témoigne un encadré dans *Le Monde* du 13 septembre 1983¹⁹⁵.

Cette manifestation a été possible grâce à l'investissement de l'association d'Action Solidaire. Créée le 23 mars 1982, cette association avait pour objectif de promouvoir en France la solidarité internationale « dans une perspective chrétienne d'engagement réel aux côtés des luttes de libération en Amérique Latine »¹⁹⁶. Le Ministère de la Culture a accepté après sollicitation du président de l'association Patricio Calderón, de patronner cet événement. Il semblerait que ce soit par le biais de la SGAC-CFDT que le Ministère de la Culture ait demandé au président du CNAC-CG, Jean Maheu, de bien vouloir accueillir cette manifestation¹⁹⁷.

Pour l'emprunt des œuvres, il est généralement d'usage que l'emprunteur fasse assurer les œuvres. Ainsi, le CNAC-GP a souscrit une assurance auprès de son « assureur habituel », la Compagnie Gras Savoye, valable entre le 30 août 1983 et le 30 septembre 1983 pour la somme de trois-cents-quarante-deux-mille francs. Celle-ci couvrait le transport aller-retour « clou à clou », le séjour des œuvres, ainsi que les dommages et pertes matériels ou encore les vols dus à l'action de personnes prenant part à des grèves, des émeutes ou des mouvements populaires. En effet, lorsqu'une ou plusieurs œuvres d'art sont empruntées, elles doivent être assurées pendant leur transport et pendant leur accrochage à la valeur indiquée par le prêteur. Sur les feuilles de prêt des œuvres de la collection, il y a en effet un encadré correspondant à la valeur de l'assurance pour chaque tableau prêté. Par exemple, la valeur de l'assurance pour l'œuvre de Pierre Soulages s'élève à vingt-mille francs¹⁹⁸.

¹⁹⁵ Auteur inconnu, « Les artistes solidaires » dans *Le Monde*, 13 septembre 1983, p. 2, cf. Vol. II, Annexe 42, p. 53.

¹⁹⁶ « Catalogue d'exposition, Chili lorsque l'espoir s'exprime, CNAC-GP », quatrième de couverture, A-MSSA, cl. B021, b0091, Vol. II, Annexe 43, p. 54.

¹⁹⁷ « Lettre de Renaud Benoit-Cattin à Jean Maheu », le 19 mai 1983, A-CNAC-CG, coordination des manifestations, 92005/029, voir Vol. II, Annexe 44, p. 56.

¹⁹⁸ « Fiche de prêt, Pierre Soulages, exposition CNAC-GP », A-CNAC-GP, coord. manif., 92005/029, voir Vol.

Dans les feuilles de prêt des œuvres, il est étonnamment indiqué que le prêteur est l'Association d'Action Solidaire (Ac. So.). Nous nous attendrions plutôt à voir le nom du MIRSA ou de l'association de loi 1901, « Musée de la Solidarité Salvador Allende », qui lui est rattachée. Ceci peut sans doute s'expliquer par le fait que les organisateurs étaient entièrement responsables des œuvres lorsque ces dernières leur étaient prêtées par le MIRSA et qu'ils devaient en conséquent assumer toute la gestion des expositions en leur nom propre. Comme l'explique Miguel Rojas Mix : « [...] normalement, il y avait des gens qui sollicitaient le musée et à ce moment-là, la question était très claire. C'est eux qui organisaient. Nous prêtions les œuvres mais nous ne pouvions rien financer, ni catalogues d'expositions, ni rien »¹⁹⁹. Nous pouvons donc envisager qu'un contrat ait été signé entre le MIRSA et l'association d'Ac. So., afin de lui permettre de gérer librement les œuvres dans la durée prévue par le contrat.

Il semblerait que le transport des œuvres de Clermont-Ferrand à Paris ait été géré par la société *International Art Transports*²⁰⁰, d'après une fiche de l'association Ac. So.²⁰¹. Selon la convention signée entre Patricio Calderón Romero, président de l'association d'Ac. So., et Jean Millon, directeur du Bâtiment et de la Sécurité, pour Jean Maheu, le Centre Georges Pompidou a pris à sa charge le transport aller des œuvres, de la Maison de la Culture de Clermont-Ferrand jusqu'au lieu d'exposition ainsi que le décrochage des œuvres. Quant à l'association Ac. So., elle devait s'assurer que les œuvres soient retirées du Centre Pompidou avant le 23 septembre et prendre financièrement à sa charge le transport retour des œuvres ; autrement dit, du CNAC-GP jusqu'à la ville accueillant la prochaine exposition du MIRSA, ou jusqu'à Bondy où étaient déposées les œuvres entre les différentes expositions. Nous ne connaissons pas la destination retour exacte des quarante œuvres exposées, mais nous pouvons supposer qu'elles aient été transportées à Savigny-sur-Orge. En effet, selon une lettre de la compagnie d'assurance Gras Savoye, les autres œuvres de la collection qui n'étaient pas présentées au Centre Georges Pompidou ont été amenées directement de Clermont-Ferrand à

II, Annexe 45, p. 57.

¹⁹⁹ Miguel Rojas Mix, entretien, cf. Vol. II, p. 110

²⁰⁰ Nous n'avons pas trouvé beaucoup de références sur les diverses compagnies ayant effectué les transports des œuvres d'une ville à l'autre. Pour l'exposition du MIRSA à Bormes, il semblerait que le groupe « A.C.Y. » ait assuré l'aller-retour de Bondy jusqu'au village vacances. Au vu de ces deux informations, nous pouvons conclure que le transport des œuvres n'a pas toujours été géré par la même compagnie. Il se pourrait que les municipalités ou associations qui souhaitaient organiser une exposition aient elles-mêmes choisi quelles entreprises logistiques elles désiraient employer, en fonction de leur budget ou de leurs habitudes.

²⁰¹ « Fiche de l'association Ac. So. à propos des œuvres du MIRSA », A-CNAC-GP, Coord. Manif., 92005/029, cf. Vol. II, Annexe 46, p. 58.

la Mairie de Savigny-sur-Orge²⁰². Un autre contrat d'assurance a en effet été signé spécifiquement pour cet envoi. Il couvrait le transport des œuvres entre le 30 août et le 1^{er} septembre 1983 pour une valeur de deux-cents-mille francs.

L'exposition du MIRSA a été présentée dans le Grand Foyer du premier sous-sol du Centre Pompidou. Sa gestion a été confiée à des responsables du Musée National d'Art Moderne comme l'informe Jean Maheu au secrétaire général du SGAC/CFDT du Ministère de la Culture²⁰³. Jean Lacambre a été nommé commissaire de l'exposition et d'après une fiche de notes du CNAC-GP²⁰⁴, c'est lui qui a été chargé au cours de l'exposition à Clermont-Ferrand, de faire la sélection des quarante toiles qui allaient être exposées au Centre Pompidou.

Selon un brouillon écrit au cours d'une réunion de préparation, semble-t-il, il est indiqué que les œuvres seraient exposées sur fond blanc²⁰⁵. L'exposition a en effet nécessité l'intervention de l'entreprise CGEE ALSTHOM qui, d'après le devis d'exposition²⁰⁶, a fourni et posé la peinture, monté et démonté les panneaux « Duripanel » ainsi qu'assuré la manutention de ces mêmes panneaux. Ces derniers semblent avoir servi de revêtements de mur sur lesquels aurait été déposée la peinture blanche et accrochées les œuvres.

Si la présentation de cette exposition semble avoir été longuement préparée et avoir nécessité des travaux assez conséquents, avec l'intervention notamment de l'entreprise ALSTHOM, il convient de rappeler que cette exposition a sans doute été en termes d'investissement la plus importante que le MIRSA ait réalisée en France. Comme nous pouvons le constater sur une vidéo tournée à Bondy²⁰⁷ et sur une photographie prise à Calais²⁰⁸, les œuvres étaient généralement disposées sur des panneaux à pieds ou accrochées au moyen d'un rail mural, comme à Avignon²⁰⁹ ou Savigny-le-Temple²¹⁰. Bien que nous

²⁰² « Lettre de CNAC-GP à Gras Savoye », A-CNAC-GP, Coord. Manif., 92005/029, cf. Vol. II, Annexe 47, p. 59.

²⁰³ « Lettre de Jean Maheu à Renaud Benoit-Cattin », le 10 juin 1983, A-CNAC-CG, Coordination des Manifestations, 92005/029, cf. Vol. II, Annexe 48, p. 60.

²⁰⁴ « Notes de réunion du CNAC-GP pour l'exposition du MIRSA », 1983, A-CNAC-CG, Coord. Manif., 92005/029, cf. Vol. II, Annexe 49, p. 61.

²⁰⁵ « Notes de réunion sur l'événement Chili lorsque l'espoir s'exprime au CNAC-GP », 1983, A-CNAC-CG, Coord. Manif., 92005/029, cf. Vol. II, Annexe 50, p. 62.

²⁰⁶ « Devis pour l'exposition du MIRSA au CNAC-GP », septembre 1983, A-CNAC-GP, Coord. Manif., 92005/029, cf. Vol. II, Annexe 51, p. 63.

²⁰⁷ « *Bondy Actualités* : inauguration de l'espace Marcel Chauzy et exposition du MIRSA », AD-SSD, 3AV238.

²⁰⁸ « Photographie de l'exposition du MIRSA à Calais », in bulletin municipal *Calais-réalité* n°26, AMC, cf. Vol. II, Annexe 52, p. 64.

²⁰⁹ « Photographie de l'exposition du MIRSA à Avignon » dans l'article « Le Musée Salvador Allende au Palais des Papes », *Le Provençal*, le 18 juillet 1977, AMA, 328W5, revue de presse, voir Vol. II, Annexe 53, p. 64.

²¹⁰ Photographie de l'article « Une journée latino-américaine », *La République*, 8 octobre 1983, AM-SLT, cf.

n'ayons pas beaucoup d'informations concernant la scénographie des expositions, nous savons tout de même, grâce à Miguel Rojas Mix²¹¹, que dans la plupart des cas, un membre du Secrétariat se déplaçait dans les villes lors des montages pour guider les personnes chargées d'accrocher les œuvres. En effet, dans une lettre envoyée à Jesús-Rafael Soto à propos de l'exposition à Marseille²¹², Pedro Miras fait part de son désir qu'un des membres du Secrétariat soit présent pour l'accrochage des toiles car la connaissance des œuvres aiderait, selon lui, à une distribution systématique et cohérente.

Selon la convention signée entre les deux parties, l'organisateur – le CNAC-GP – a pris à sa charge « la fabrication de cinq-cents affiches en vue de leur distribution et affichages internes et une mise à disposition gracieuse au producteur (Ac. So.) pour une distribution gratuite », « la fabrication d'un catalogue en 2000 exemplaires » et « la fabrication d'un tract en 5000 exemplaires en vue d'une distribution gratuite au public ». L'association d'Ac.So. a notamment pu vendre à vingt-cinq francs le catalogue sur le lieu d'exposition. La maquette du catalogue a été confectionnée par la société Empreinte Communication après sollicitation du CNAC-GP, le 6 septembre 1983²¹³.

Les clichés photographiques des œuvres ont été réalisés par le photographe Jean-Louis Young à Clermont-Ferrand. Il était sûrement accompagné par Jean Lacambre – commissaire et responsable du catalogue d'exposition – venu sélectionner les œuvres pour l'occasion. J.-L. Young a accepté que ses photographies soient reproduites dans le catalogue d'exposition en échange d'une rémunération de cinq-mille francs²¹⁴.

À l'occasion de chaque exposition, il semblerait que le MIRSA ait demandé aux organisateurs de produire un catalogue d'exposition en contrepartie du prêt des œuvres. Par exemple, Miria Contreras concède à Jacques Leenhardt l'organisation de l'exposition à Berlin à condition que les Allemands promettent de produire un catalogue²¹⁵. Pourtant, hormis les catalogues du Centre Culturel Suédois²¹⁶, de Berlin-Ouest²¹⁷ et du Centre Pompidou²¹⁸ que

Vol. II, Annexe 54, p. 65.

²¹¹ Miguel Rojas Mix, entretien, cf. Vol. II, p. 110.

²¹² « Lettre de Pedro Miras à Soto », le 9 février 1981, *op. cit.*, voir Vol. II, Annexe 22, p. 33.

²¹³ « Lettre du CNAC-GP à Empreinte Communication », le 6 septembre 1983, A-CNAC-GP, Coord. Manif., 92005/029, cf. Vol. II, Annexe 55, p. 66.

²¹⁴ « Lettre de Serge Louveau à Jean-Louis Young », le 11 août 1983, A-CNAC-GP, Coordination des Manifestations, 92005/029, cf. Vol II, Annexe 56, p. 68.

²¹⁵ « Lettre de Miria Contreras à Jacques Leenhardt », le 12 mars 1982, A-MSSA, cl. B010, a0052.

²¹⁶ « Catalogue d'exposition du MIRSA, Centre Culturel Suédois », *op. cit.*, cf. Vol. II, Annexe 34, p. 45.

²¹⁷ « Catalogue d'exposition, *Künstler aus Lateinamerika*, Berlin-Ouest », archives personnelles de Jacques Leenhardt.

²¹⁸ « Catalogue d'exposition, Chili lorsque l'espoir s'exprime, CNAC-GP », *op. cit.*, cf. Vol. II, Annexe 43, p.54.

nous avons pu consulter, ainsi que les listes d'œuvres et prospectus indiquant le nom des artistes donateurs – produits par exemple à Lille²¹⁹, Calais²²⁰ ou Savigny-le-temple²²¹ –, nous n'avons pas connaissance d'autres publications. Il existe cependant un dépliant qui a été produit à l'occasion de l'exposition à Nanterre²²². De plus, nous comptons quelques affiches²²³ imprimées à l'occasion des expositions de Nancy²²⁴, d'Avignon²²⁵ et de Nanterre²²⁶.

En résumé, le projet du MIRSA – en tant que permanence du MS en exil – est intimement lié à la sphère politique qui a favorisé son émergence et permis la tenue de ses expositions en France. Or, si le musée en exil en France trouve sa matérialité dans sa collection, que révèlent les œuvres qui la composent ? Qui sont ces artistes donateurs et quelles sont leurs motivations ?

²¹⁹ Mentionné dans la « Lettre de Pedro Miras à Simone Bourlard », le 30 mai 1981, A-MSSA, cl. B010, a0051.

²²⁰ *Ibid.*

²²¹ Mentionné dans la « Lettre de Carlos Martinez à Pedro Miras », le 21 janvier 1986, A-MSSA, cl. B010, a0067.

²²² « Dépliant de l'exposition du MIRSA à Nanterre », *op. cit.*, cf. Vol. II, Annexe 17, p. 28.

²²³ « Affiche du MIRSA », archives personnelles de Jacques Leenhardt, cf. Vol. II, Annexe 57, p. 69.

²²⁴ « Affiche de l'exposition du MIRSA à Nancy », 1977, archives personnelles de Jacques Leenhardt, cf. Vol. II, Annexe 58, p. 69.

²²⁵ « Affiche de l'exposition du MIRSA à Avignon », 1977, A-MSSA, B0121, b0074, cf. Vol. II, Annexe 59, p. 70.

²²⁶ « Affiche de l'exposition du MIRSA à Nanterre », 1977, archives personnelles de Jacques Leenhardt, cf. Vol. II, Annexe 60, p. 70.

Partie 2 : De la fonction critique de l'art. Les artistes et les œuvres de la collection française du MIRSA.

Partant du constat que l'art est toujours politisé à droite « dès qu'il est pris en charge par la classe dominante ; mais souvent sans le savoir ni le vouloir²²⁷ », Mikel Dufrenne écrit en 1974 dans *Art et Politique*, que la politisation de l'art lorsqu'elle est prise en charge par les artistes ne peut être qu'une politisation « à gauche »²²⁸. Selon lui, il existerait « une profonde connivence entre pratiquer l'art et être à gauche²²⁹ ». Nous l'avons vu, le projet du MIRSA est éminemment politique puisqu'il se veut être un « instrument politique d'agitation et de propagande ». Si le terme « Résistance » est accolé au nom de ce musée chilien de l'exil, pouvons-nous supposer que les œuvres qui constituent sa collection, témoignent d'une forme de résistance ? Contre quoi, contre qui ? De quelle manière se manifesterait alors leur fonction critique ?

En nous attardant sur des œuvres figuratives et abstraites de la collection, nous tenterons d'interroger la fonction critique des œuvres sous le prisme d'un contexte historique, social et culturel qui a vu émerger en France dans les années 1960, des artistes « engagés » et impliqués dans des mouvements internationaux de solidarité.

1. Les œuvres figuratives de la collection française du MIRSA

Les œuvres figuratives de la collection française du MIRSA témoignent-elles directement d'un message critique vis-à-vis de la Junte militaire au Chili ? Quelle serait la place d'une lutte idéologique anti-américaine à travers les œuvres figuratives de la collection ? Pour y répondre, nous présenterons rapidement les enjeux politiques qui se jouent dans l'après-guerre et jusqu'aux années 1980 sur la scène artistique parisienne ; puis, à partir d'œuvres explicitement politiques, nous questionnerons la notion d'« imaginaires de la résistance ».

²²⁷ Mikel Dufrenne, *Art et Politique*, Paris, Union générale d'éditions, 1974, p. 11.

²²⁸ *Ibid.*

²²⁹ *Ibid.*, p. 12.

1.1. Une figuration à l'épreuve de l'hégémonie culturelle nord-américaine

Les années 1950 ont connu une véritable révolution qui a fait passer le centre international des arts de Paris à New York. En seulement quelques années, les critères de l'art nord-américain, vecteurs de principes tels que la liberté créatrice ou encore l'engagement individuel, ont submergé ceux du monde de l'art en général. Serge Guilbaut démontre dans son ouvrage – *Comment New York vola l'idée d'art moderne* – par quels biais complexes les relations artistiques transatlantiques se sont inscrites dans le conflit idéologique de la Guerre Froide²³⁰. Sa thèse consiste à démontrer que le succès de l'avant-garde abstraite américaine sur la scène internationale dans les années 1950-1960, n'a pas uniquement reposé sur des raisons esthétiques et formelles mais également, voire plus encore, sur des raisons « d'échos idéologiques »²³¹. L'art était devenu un moyen pour les États-Unis d'accroître leur influence culturelle et politique en France. L'expressionnisme abstrait, incarnation d'un art soi-disant universel et libérateur, désireux de briser ce qu'il considère être les barrières décadentes des écoles nationales – l'École de Paris²³² notamment – ou de ce que représentait le réalisme socialiste soviétique, était l'ardente expression de l'idéologie libérale nord-américaine en art. Propagatrice d'un « apolitisme politique »²³³, cette avant-garde, loin de relever d'un phénomène strictement new-yorkais, constituait pour Serge Guilbaut, une expression idéologique occidentale à visée mondialiste. Comme le dit si justement l'auteur, « cette guerre était certes une guerre froide, mais c'était néanmoins une guerre totale²³⁴ » dans laquelle l'art avait une place de choix.

Les années 1960 confirment la domination et l'implantation du marché nord-américain sur la scène artistique parisienne avec le soutien du pouvoir institutionnel français et celui des galeries. Face à cette suprématie, Maria Antonia Roig Sotomayor évoque dans sa thèse sur le Salon de Mai, l'existence à Paris d'une lutte anti-américanisation menée par des artistes et des

²³⁰ Serge Guilbaut, *Comment New York vola l'idée d'art moderne*, Nîmes, J. Chambon, 1983.

²³¹ *Ibid.*, p. 8.

²³² Le concept d'École de Paris reste à déterminer. Pour Natalie Adamson, « L'École de Paris se comprend [...] comme un concept critique. Elle résulte d'une lutte visant à établir un ensemble de termes collectifs pour décrire un projet pictural et donner forme à une tradition nationale moderne. [...] Entre 1937 et 1947, et pour les décennies à venir, l'identité (de ce) concept critique [...], oscillant entre idées progressistes et réactionnaires, reste à déterminer ». Voir Natalie Adamson, « École de Paris », dans Laurence Bertrand Dorléac et Jacqueline Munck (dir.), *L'art en guerre : France, 1938-1947*, cat. expo., Paris, Musée d'art moderne de la Ville de Paris, 12 octobre 2012 – 17 février 2013, Paris, Paris Musées, 2012, p. 333.

²³³ *Ibid.*, p. 9.

²³⁴ *Ibid.*, p. 221.

critiques d'art²³⁵. Bien entendu, cette réaction répond à des enjeux idéologiques dont la complexité ne peut être expliquée par la simple lecture bipolaire du monde. Pour lutter contre cette implantation de l'art nord-américain à Paris, les critiques et artistes s'affairent à constituer et à diffuser un modèle artistique français novateur, nourri en partie des transferts issus de l'immigration – comme s'il s'agissait de retrouver une forme de souveraineté via l'art²³⁶. Déjà dans l'immédiat après guerre, la Nouvelle Figuration était apparue en réaction à l'expressionnisme abstrait venu des États-Unis. Le Salon de la Jeune Création – qui prendra le nom de Salon de la Jeune Peinture à partir de 1954 – éclot dès 1949. Concha Benedito, son ancienne présidente, affirme qu'« il s'est créé pour contrer les tendances décadentes de l'abstraction en imposant un retour à la figuration du sujet²³⁷ ».

De surcroît, l'enracinement de la Nouvelle Figuration – au travers notamment de la Figuration Narrative – dans les années 1960 et 1970, constitue une réplique à l'avènement du Pop Art dans la sphère artistique parisienne. Il ne s'agit pas pour les artistes de s'opposer aux apports formels de ce mouvement – la Figuration Narrative s'inspire d'ailleurs des techniques photographiques et sérigraphiques employées par les artistes pop américains –, mais bien au contenu idéologique qu'il véhicule. Ce nouveau style proprement occidental est fortement critiqué par certains artistes, notamment ceux de la Jeune Peinture, qui voient en lui l'illustration de l'impérialisme culturel américain. Plus largement, comme l'explique Marc Jimenez dans *La querelle de l'art contemporain* :

« Le retour à la figuration plutôt que l'appropriation du réel chère aux Nouveaux Réalistes, entend démasquer les formes diverses de manipulation et de répression idéologique engendrées par la société de consommation. Il s'agit de représenter la réalité sociale pour asseoir les fondements d'une interprétation critique de son fonctionnement²³⁸. »

A l'instar de l'« image constat²³⁹ » du Pop Art – cette analyse ne rend pas compte du commentaire social que certains artistes pop, tels que Richard Hamilton, adjoignent à leurs œuvres –, la Figuration Narrative apporte quant à elle, l'« instrument critique d'un système

²³⁵ Maria Antonia Roig Sotomayor, « Le Salon de Mai, un salon d'après-guerre : fonctions et évolution de 1945 à 1970 », thèse de l'Université Charles de Gaulle de Lille, sous la direction du Professeur François Robichon, 2012, p. 8.

²³⁶ Sur les phénomènes de migration des artistes vers la France, cf. *Infra*, III, 2.

²³⁷ Concha Benedito citée dans Francis Parent et Raymond Perrot, *Le Salon de la Jeune Peinture, une histoire 1950-1983*, Paris, Jeune Peinture, 1983, p. 237

²³⁸ Marc Jimenez, *La querelle de l'art contemporain*, Paris, Gallimard, 2005, p. 87.

²³⁹ Expression employée par Catherine Millet dans *L'art contemporain en France*, Flammarion, 1987, p. 83.

global du visible²⁴⁰ », selon les mots de Jean-Louis Pradel. Par la réintroduction du temps dans la peinture et le choix de sujets d'actualité, les artistes revisitent en réalité la peinture d'histoire, quitte à se démarquer du modernisme prônant l'exaltation de la forme et le rejet de l'anecdote.

De plus, le retour à la figuration s'explique par la volonté qu'ont certains artistes de rendre l'art accessible aux « masses » populaires. A la fin des années 1960, un débat sur la démocratisation de la culture s'enclenche en France, tandis que l'État tente de museler une certaine forme de création par la fermeture des Salons ou encore par le décrochage d'œuvres considérées comme portant atteinte à l'ordre public²⁴¹. En s'attaquant frontalement à la culture savante des élites, les artistes dénoncent les enjeux idéologiques et de classe qui se cachent derrière ce que Théophile Gautier a pu appeler un siècle auparavant, l'art pour l'art. Cette rupture entre ce que les artistes considèrent être la culture bourgeoise et la culture populaire, est explicitée dans le Bulletin n°3 de la Jeune Peinture, publié en mars 1969 :

« La culture bourgeoise cherche à enfermer l'activité, notamment l'activité artistique, dans une réalité en soi qui fait d'elle-même son propre objet. Le morcellement obtenu, d'autant plus efficace qu'il n'est pas aperçu, coupe les liens de chaque activité avec toutes les autres. La bourgeoisie, en détachant, paraît libérer, et endort l'artiste dans l'euphorie de cette délivrance²⁴² ».

Comme le souligne Jean-Luc Chalumeau, beaucoup d'artistes rejettent la vision d' « êtres à part²⁴³ » traditionnellement octroyée aux créateurs. Ils veulent mettre leur talent au service de la lutte du peuple, en refusant de participer « au jeu des ruptures esthétiques et éthiques voulu par la bourgeoisie²⁴⁴ », qui désolidarise, selon eux, l'art d'avec le peuple en ne s'adressant qu'aux couches sociales supérieures. Ainsi, l'art conceptuel – fortement teinté d'intellectualisme – apparu dans les années 1960 et hérité des *ready-made* de Marcel Duchamp, représente l'ennemi juré de certains peintres narratifs²⁴⁵.

²⁴⁰ Jean-Louis Pradel dans *Mythologies quotidiennes 2*, catalogue de l'exposition, ARC, Musée d'art moderne de la Ville de Paris, 1977.

²⁴¹ En 1971, lors d'une exposition à l'ARC, deux œuvres de l'artiste Lucien Mathelin ont été décrochées car selon les autorités, elles portaient atteinte à un symbole de la patrie et au chef de l'État.

²⁴² Bulletin n°3 de la Jeune Peinture, mars 1969.

²⁴³ Jean-Luc Chalumeau, *La Nouvelle Figuration, Une histoire, de 1953 à nos jours*, Paris, Ed. Cercle d'art, 2003, p. 59.

²⁴⁴ *Ibid.*

²⁴⁵ Nous pensons bien évidemment aux huit panneaux que constituent l'œuvre *Vivre et laisser mourir ou la Fin tragique de Marcel Duchamp* peints par Gilles Aillaud, Eduardo Arroyo et Antonio Recalcati, en 1965, dans le

Composée en majorité d'œuvres figuratives, la collection française du MIRSA s'inscrit dans cette tendance qu'ont eue certains artistes de retour à la figuration pour contrer l'américanisation dans le domaine de l'art et de la culture. L'absence du Pop Art, courant éminemment figuratif, dans la collection, illustre implicitement le conflit idéologique qui pouvait exister à cette époque sur la scène artistique parisienne – or, les artistes pop, majoritairement anglais et nord-américains furent-ils seulement sollicités ou informés de l'existence du MIRSA ? Les œuvres de la collection manifesteraient-elles une forme de résistance à l'américanisation culturelle – donnant par la même occasion un sens nouveau à la dénomination de « Musée de la Résistance » ? Nous pouvons l'affirmer, du moins pour certaines d'entre-elles qui ont été produites par des artistes très critiques vis-à-vis de l'impérialisme nord-américain dont les convictions politiques affirmées publiquement, entraient en résonance avec leur création²⁴⁶. En outre, de nombreuses œuvres traitent de sujets explicitement politiques et les États-Unis sont souvent montrés du doigt comme pour signifier que la « Résistance », c'est aussi celle qui s'opère contre l'impérialisme américain. Beaucoup d'entre elles participent ainsi à former un portrait critique des États-Unis et de la Junte militaire chilienne – son alliée économique –, ou, ce que l'on pourrait nommer, des « imaginaires de la Résistance²⁴⁷ ».

1.2. Les imaginaires de la Résistance dans la collection française du MIRSA

Pour certains artistes de la collection, l'art a été le véhicule de la construction visuelle d'un message explicite centré sur la nécessité de témoigner et d'attirer l'attention sur les atteintes aux droits de l'homme à l'œuvre au Chili et de dénoncer l'implication des États-Unis dans celles-ci. En cela, la figuration a donné la possibilité à certains artistes d'être assurés de la lisibilité et de l'efficacité de leur message. Pour plusieurs d'entre eux, la production d'œuvres strictement politiques n'est pas représentative de la totalité de leur création, mais elle leur a permis de réagir ponctuellement à des événements qui les touchaient personnellement. C'est le cas par exemple d'Irene Dominguez qui parle de deux œuvres

cadre de l'exposition « Figuration narrative dans l'art contemporain » à la galerie Creuze à Paris. Cette œuvre est aujourd'hui conservée au Musée Reina Sofia à Madrid.

²⁴⁶ Sur les convictions politiques des artistes, cf. *Infra.*, Partie II, 3.

²⁴⁷ Par référence à l'exposition du MSSA « *Imaginarios de la Resistencia* », ayant eu lieu du 28 septembre au 27 octobre 2013 et ayant été coordonnée par Carla Miranda Vasconcello.

qu'elle a données au MIRSA en ces termes :

« (Elles) font partie d'une série d'œuvres « politiques » que j'ai composée juste après le coup d'état mais uniquement pendant un court moment. Tu sais, nous avons beaucoup souffert. Les tableaux politiques étaient une façon pour nous d'exprimer notre désaccord. Tout ce qu'on voulait, c'était voir Pinochet tomber pour pouvoir rentrer au Chili. Normalement, je ne traite jamais de sujets politiques, ce n'est pas mon style. Je préfère travailler sur les thèmes de la danse, de la musique...²⁴⁸ »

C'est également le cas d'Alejandro Marcos qui témoigne de son expérience :

« La confrontation avec ce monde violent (dictatures, impérialisme,...) a fait qu'à un moment, je n'ai peint que des toiles sur des sujets politiques. Je faisais une peinture très violente quand je suis arrivé en France. Elle reflétait la nécessité pour moi d'évacuer cette pression qui me tourmentait. Ce n'est qu'à partir des années 1980 que j'ai arrêté de traiter ces sujets dans ma peinture. Je me suis rendu compte que la carrière d'un peintre ne devait pas nécessairement se cantonner à une critique politique du monde qui l'entoure. Un peintre a plus d'ouvertures qui s'offrent à lui que la simple protestation²⁴⁹. »

L'analyse des sources visuelles historiques et politiques est indispensable à la connaissance et à l'interprétation du passé puisqu'il s'agit de véritables témoignages – certes empreints de subjectivité – relatifs à une époque et un contexte donnés. D'après Miguel Rojas Mix : « le souvenir et la mémoire sont faits essentiellement d'images : les mots prennent corps dans la mémoire pour être stockés comme images²⁵⁰ ». Comme les souvenirs, les référents visuels permettent donc d'accéder à la compréhension de la réalité historique à partir d'une perspective particulière. En effet, les images sont des documents qui nous permettent de comprendre le contexte social dans lequel elles ont été produites, elles ne sont pas seulement reflet du monde mais créatrices de réalité. L'image fait souvent allusion à des référents communs et participe à forger des imaginaires collectifs. En ce sens, il est important de considérer que les sources visuelles sont des éléments qui influent dans la formation des idées et des opinions.

²⁴⁸ Irene Dominguez, entretien, le 2 février 2016, cf. Vol. II, p. 204.

²⁴⁹ Alejandro Marcos, entretien, le 14 janvier 2016, cf. Vol. II, p. 195.

²⁵⁰ "el recuerdo y la memoria están hechos esencialmente de imágenes: las palabras corporizan en la memoria para ser almacenadas como imágenes", Miguel Rojas Mix, *El Imaginario. Civilización y cultura del siglo XXI*, Prometeo, Buenos Aires, 2006, p. 129.

Les images ne sont donc pas innocentes et communiquent une idéologie, un système de valeurs. Par conséquent, elles visent à guider le spectateur vers une interprétation précise. Pour utiliser une image comme source, nous devons alors considérer à la fois la motivation de sa production qui peut répondre aux intérêts d'une personne ou d'un groupe, ainsi que le contexte dans lequel elle a été créée. Pour Miguel Rojas Mix, une des façons d'analyser un document iconographique pour interroger l'imaginaire auquel il se rattache, est de faire ressortir l'importance de l'argument de l'image – qui peut être implicite –, l'idéologie à laquelle elle répond, et de s'interroger sur la réaction du spectateur/récepteur face à l'œuvre. Les imaginaires de la Résistance présents dans la collection française, peuvent donc se comprendre, selon la perspective de Cornelius Castoriadis²⁵¹, comme des images représentatives d'un groupe humain spécifique qui s'identifie à elles – par conviction politique ou idéologique – à un moment historique et social donné.

De plus, elles peuvent se comprendre comme des imaginaires instituants, c'est-à-dire comme la capacité qu'ont les images à créer une réalité, dans ce cas-ci, à créer de la résistance. En effet, l'imaginaire s'entend à la fois comme imagination, c'est-à-dire comme la faculté créatrice de l'homme, et à la fois comme images, que sont les produits de cette faculté. De cette manière, par le processus créateur, les artistes ont réussi à forger et à diffuser des images qui s'opposaient radicalement à l'imaginaire du pouvoir, et ont ainsi démontré une forme de résistance à la Junte. Partant de ce postulat, nous allons montrer comment la violence et l'oppression orchestrées par la Junte militaire, mais aussi l'idée de résistance, sont représentées dans la collection.

Entre soumission, résistance et résilience : le visage de l'agressé

La figure soumise ou résistante du peuple chilien brutalisé est également présente dans les œuvres de la collection, soit pour perpétuer la mémoire de l'Unité Populaire, soit pour glorifier sa lutte courageuse contre la dictature, soit pour dénoncer les actes commis par la Junte militaire. Le coup d'État a généré un niveau de violences jamais atteint dans le pays auparavant. Mille-deux-cents Chiliens ont été portés disparus, deux-mille-deux-cents ont été exécutés, vingt-huit-mille ont été torturés. La violence s'est convertie en une expression du pouvoir grâce à laquelle le régime militaire a essayé de dominer les « vaincus ». La violence s'est imposée pour écraser les « ennemis » et s'est exercée sur leurs corps réels comme

²⁵¹ Sur l'imaginaire social, voir Cornelius Castoriadis, *Les carrefours du labyrinthe*, tome 4, Paris, Le Seuil, 1989.

symboliques. Certaines œuvres expriment la force de ceux qui ne se sont pas soumis face à la torture physique, à la peur et à toutes formes de répression.

Militant du parti communiste chilien, José Balmes fuit la dictature en 1973 et se réfugie à Paris avec sa famille. Fortement marqué par les régimes totalitaires en Amérique latine, son travail de plasticien a une visée testimoniale et critique des actions humaines. Sa proposition artistique a toujours été très liée aux questions sociales car il considère que l'art peut jouer un rôle primordial sur la conscience collective et que la peinture est un formidable outil de mémoire. *Los Desaparecidos*²⁵² rend hommage aux victimes de disparition forcée au Chili. Dans cette toile datant de 1978, nous pouvons distinguer quatre espaces colorés bien définis et distincts les uns des autres. La frise marron au bas de la toile nous présente des visages de disparus. Elle est apposée d'un tampon de la DINA, organe d'intelligence du régime militaire chargée notamment de faire arrêter, et disparaître pour certains, les opposants politiques. Certains éléments du visage en blanc ne sont révélés que grâce à une sorte de masque noir dessiné au fusain où s'exerce le geste maîtrisé de l'artiste. Le regard relevé du personnage central semble se perdre dans l'infinité bleue du quatrième espace coloré. Dans une sorte d'hommage mais également de témoignage de la violence commise par la Junte – en témoignent les entailles rouges sur le visage du personnage –, José Balmes aurait-il souhaité représenter la figure allégorique de tous les disparus de la dictature ? Si la région blanche du visage du personnage symbolise l'innocence de ces personnes portées disparues, le visage à moitié dessiné pourrait signifier l'effacement progressif du souvenir tandis que la privation de bouche pourrait, elle, représenter l'absence des libertés d'expression et d'opinion. Cependant, le ciel bleu vers lequel se tourne le regard, semble délivrer un message d'espoir, annoncer une justice prochaine.

Represión de sa femme Gracia Barrios²⁵³, de 1976, représente la répression subie sur un corps qui semble totalement flou et informel, comme noyé dans l'obscurité du tableau. Seul le visage perceptible de la victime semble vouloir signifier que malgré les violences physiques ou morales que cette dernière a subies, elle conserve sa dignité. Le « réalisme informel »²⁵⁴ de l'artiste permet ici d'exprimer l'indicible, dans une sorte de tourbillon abstrait qui par sa noirceur semble évoquer les pires horreurs qu'aurait subies le personnage représenté.

²⁵² José Balmes, *Los Desaparecidos*, 1978, mixte sur toile, acrylique, craie et charbon, 162,4 x 130,2 cm, cf. Vol. II, Ill. 2, p. 77.

²⁵³ Gracia Barrios, *Represión*, 1976, technique mixte sur toile, 195 x 130 cm, cf. Vol II, Ill. 3, p. 78.

²⁵⁴ Gracia Barrios qualifie son style de « réalisme informel ».

Durant le gouvernement de l'Unité Populaire, le drapeau chilien est devenu le symbole iconographique de la classe laborieuse alors au pouvoir. Il était porté au cours des manifestations, hissé sur les usines nationalisées ou encore levé lors des saisies de terres. Mais après le coup d'État, les militaires se sont réapproprié le drapeau qu'ils ont transformé en un symbole de la nouvelle institution répressive. Le drapeau chilien que l'on voit figurer dans les œuvres de la collection est la métaphore du corps physique et symbolique des Chiliens.

L'œuvre de Guillermo Nuñez, *Message du Chili : remettons notre étoile à sa place*²⁵⁵, de 1976, rend compte d'une période tragique de sa vie. En 1974, il a été détenu et torturé car il avait hébergé chez lui un dirigeant du MIR. Cinq mois après sa libération, tandis qu'il présentait une exposition – « *Pintura – Esculturas* » – pour dénoncer ce qui se passait au Chili, il a de nouveau été arrêté. À sa sortie quelques mois plus tard, les militaires lui arrogèrent un passeport « valide seulement pour sortir du pays », l'amènèrent à l'aéroport et l'envoyèrent en France où il resta exilé pendant douze ans. L'incarcération et la torture le marquèrent à jamais, et ses œuvres de l'exil – où sont représentés de trop réalistes lambeaux de chair semblables à des « quartiers de viande destinés à l'étal²⁵⁶ » – témoignent de l'incommensurable violence qu'il a subie.

Dans *Chili, Résistance*, Ernest Pignon-Ernest²⁵⁷ représente un prisonnier au corps esthétisé, les bras ligotés, dont on ne voit que la partie basse du visage, levé vers le ciel en signe de résistance. La composition s'organise en deux espaces distincts : un cadre étroit, ne faisant pas la taille du personnage, dans lequel celui-ci semble être séquestré et, une partie hors du cadre duquel sa main droite parvient à s'extirper pour donner à voir son poing virulent et le drapeau chilien qu'il porte en brassard autour de son avant-bras. « La vraie vie est ailleurs, hors cadre » comme semble nous l'indiquer Florence Viguier-Duheil²⁵⁸. Entre attente et tension, silence et expression, Pignon-Ernest a su matérialiser l'insoumission face à l'adversité. Pour un artiste qui a toujours milité pour un « ready-made d'espaces » éphémère, soumis au passage du temps et aux intempéries, l'inscription au dos du cadre – « *Le plexiglas est très fragile. Il se raje très facilement (le nettoyer si c'est nécessaire avec un kleenex). Se méfier en le manipulant et le transporter avec la housse jointe. (C'est pas que je suis*

²⁵⁵ Guillermo Nuñez, *Message du Chili : remettons notre étoile à sa place*, 1976, acrylique sur toile, 162 x 130 cm, cf. Vol. II, Ill. 4, p. 78.

²⁵⁶ Jacques Leenhardt, dans *Guillermo Nuñez*, catalogue d'exposition, Lucernaire-Forum Galerie, du 30 mars au 27 avril 1978, 1978, p. 4.

²⁵⁷ Ernest Pignon-Ernest, *Chili, Résistance*, 1977, dessin, 100 x 70 cm, cf. Vol. II, Ill. 5, p. 79.

²⁵⁸ Florence Viguier-Duheil, in *Ernest Pignon-Ernest, Situation ingresque*, catalogue d'exposition, Montauban, Musée Ingres, Actes Sud, 2007, p. 15.

maniaque mais c'est vraiment fragile, merci, E.) » – qui peut paraître à première vue anecdotique, révèle en réalité la singularité de cette production qui s'inscrit à l'opposé de son travail de rue. Réalisé spécialement pour le peuple chilien en lutte, sujet et destinataire de l'œuvre, il désire que ce dessin soit conservé intact jusqu'à son envoi au Chili au retour de la démocratie. Cette précaution montre que ce dessin doit s'inscrire dans le temps, comme témoin d'une époque tragique de l'histoire du Chili qu'il nous faut garder en mémoire.

On retrouve également la représentation du drapeau chilien sur la toile *Chili présent* de Jaime Azócar²⁵⁹, où le rouge matérialise le sol ensanglanté sur lequel est posé le palais présidentiel de La Moneda, dans lequel s'est suicidé Salvador Allende. Ce drapeau, c'est celui qui figure le pays natal que les exilés ont dû abandonner de force, celui d'un ailleurs lointain que l'on ne peut atteindre que par la pensée et que l'on ne cesse de se remémorer pour ne pas l'oublier. L'artiste a souhaité peindre la Moneda « comme elle était avant le bombardement pour ne pas faire le plaisir aux militaires de la représenter en ruines²⁶⁰ ».

Certains artistes immortalisent dans leurs œuvres la mémoire de l'UP et le souvenir de Salvador Allende. La mort du président déchu – que ses partisans pensaient être un assassinat – a participé à sa mythification. À l'image d'Ernesto Guevara, ses portraits sont repris et reproduits par les milieux de gauche internationaux. Si le MIRSA porte son nom, il n'est pas étonnant de retrouver son image sur les logos des documents officiels produits par le secrétariat du musée en exil²⁶¹.

Gracia Barrios illustre dans *Se abriran las grandes avenidas... S. Allende*²⁶², une des phrases du dernier discours de Salvador Allende, durant la prise armée de La Moneda. Ces paroles sont porteuses d'espoir et appellent les Chiliens à ne pas se laisser anéantir par les événements. Gracia Barrios symbolise les grandes avenues par un chemin blanc lumineux où s'avancent des pieds et des jambes colorés. Il semble écartier par la force de sa lumière la réalité morne et triste de la vie sous la dictature représentée en noir et blanc, avec un focus toujours centré sur des jambes d'hommes parfois couchées comme pour signifier la mort.

²⁵⁹ Jaime Azócar, *Chili présent*, 1974, huile sur toile, 150 x 150 cm, cf. Vol. II, Ill. 6, p. 79.

²⁶⁰ Jaime Azócar, entretien, le 8 septembre 2015, cf. Vol. II, p. 125.

²⁶¹ Logo officiel du MIRSA reprenant le portrait de Salvador Allende par José Balmes, cf. Vol. II, Ill. 1, p. 77.

²⁶² Gracia Barrios, *Se abriran las grandes avenidas... S. Allende*, 1976, technique mixte, 130 x 195 cm, cf. Vol. II, Ill. 7, p. 80. Le titre fait référence à la phrase du président Allende prononcée sur Radio Magallanes, le 11 septembre 1973 : « Allez de l'avant tout en sachant que bientôt s'ouvriront de grandes avenues sur lesquelles passeront des hommes libres de construire une société meilleure ».

Les représentations de l'agresseur

Après le coup d'État s'est instauré dans le pays un régime qui a transformé les institutions, les modes de vie, la culture et les valeurs des Chiliens. Comme nous l'avons vu, ce pouvoir structurel a pu s'installer grâce à un autre pouvoir d'une grande cruauté : celui du tortionnaire. Le général Pinochet représente alors pour les opposants au régime le symbole du pouvoir illégitime et de la violence institutionnalisée. Sa figure est présente à de nombreuses reprises dans la collection. Deux artistes, l'une suédoise, l'autre chilienne, le dépeignent dans des styles très personnels. Lou Laurin Lam le représente comme un personnage hystérique aux dents acérées qui semble s'évertuer à sauter sur une machine de torture pour écraser un autre personnage totalement désarticulé duquel s'échappent des coupures de journaux sur lesquelles sont écrits : « Libération », « 51 inculpés », « Détenus »²⁶³. L'artiste dénonce le caractère sordide du régime militaire qui utilisait la torture d'une manière généralisée pour faire régner une atmosphère de terreur dans le pays. L'individu étouffé par la machine peut être perçu comme la personnification de la liberté d'expression muselée.

Irene Dominguez représente Augusto Pinochet accompagné des autres membres de la Junte dans deux œuvres de la collection. L'artiste nous l'explique elle-même : « J'ai offert trois œuvres en tout au Musée. Deux d'entre-elles dénonçaient explicitement la dictature : la gravure *La Patria*²⁶⁴ et une peinture à l'huile avec collage²⁶⁵ dont je ne me souviens plus le nom²⁶⁶ ». Dans cette dernière œuvre au titre inconnu de 1973²⁶⁷, elle intègre une petite reproduction photographique de la Junte, tirée du célèbre cliché de Chas Gerretsen – qui sera repris et détourné par de nombreux artistes²⁶⁸. Dans *La Patria*, datant de 1974, elle s'inspire de cette même photographie pour, cette fois-ci, dessiner la Junte en reprenant les traits des généraux capturés par Chas Gerretsen. En jouant sur l'imaginaire instauré par le régime militaire qui se voulait défenseur des valeurs chrétiennes et patriotiques, l'artiste a voulu porter en ridicule les élites chiliennes qui se sont félicitées de l'arrivée au pouvoir des militaires en accrochant le portrait des hauts-dignitaires dans leur maison cossue ou dans les

²⁶³ Lou Laurin-Lam, *Pinochet*, 1976, collage, 63 x 52 cm, cf. Vol. II, Ill. 8, p. 80.

²⁶⁴ Irene Dominguez, *La Patria*, 1974, gravure, 56 x 76 cm, voir Vol. II, Ill. 9, p. 80.

²⁶⁵ Cette peinture est répertoriée dans la base de données du MSSA sous le titre : *En familia*. Or, après avoir été consulter des diapositives d'œuvres prises à l'occasion de l'exposition du MIRSA au CNAC-GP en 1983, où nous avons découvert une nouvelle œuvre d'Irene Dominguez qui n'est jamais arrivée au Chili, nous pouvons presque affirmer que le titre *En Familia* correspond logiquement plus à cette œuvre disparue.

²⁶⁶ Irene Dominguez, entretien, *op. cit.*, cf. Vol. II, p. 204.

²⁶⁷ Irene Dominguez, *Titre inconnu*, 1973, technique mixte, 97 x 116,8 cm, cf. Vol. II, Ill. 10, p. 81.

²⁶⁸ Voir notamment Manuel Gárate, « Augusto Pinochet dans la caricature de presse française et anglo-saxonne, 1973-2006 », dans *Chili 1973, un événement mondial*, *op.cit.*, p. 105-120.

boutiques de dentelle, symbole d'opulence. Les riches Chiliens sont d'ailleurs représentés en animaux – cochon ou vache –, ce qui accentue l'effet de ridicule ; même si à cette époque, l'artiste ne « représentai(t) que des animaux » dans ses œuvres, sans leur attribuer de signification particulière²⁶⁹.

Dans un style tout aussi personnel, Pedro Uhart dresse le portrait d'un général Pinochet caricatural, à tête d'insecte, dans son œuvre *Le Général*, de 1973²⁷⁰. Ce mural flottant – technique propre à l'artiste – de 136 sur 180 centimètres, a été créé pour la FIAC en 1974. Pedro Uhart y avait un espace réservé qu'il a choisi de partager avec d'autres Chiliens dont José Balmes, Jaime Azócar et Gracia Barrios, afin de profiter de cette rencontre internationale pour alerter les visiteurs sur la situation chilienne. Il décrit son œuvre :

« Devant (Pinochet), il y a un paysan, reconnaissable par sa *chupalla*²⁷¹, qui brandit une grenade pour le menacer. A droite, on peut voir une personnification du Chili, qui est en train de manger le drapeau américain. En arrière plan, on distingue des bras, métaphore du peuple chilien, qui poussent le général en-dehors du tableau²⁷². »

Dans ce mural, l'artiste a souhaité représenter la résistance du peuple chilien victorieux qui parvient à expulser le général Pinochet du Chili. Les thèmes politiques correspondent à une période très précise de la création de l'artiste où il a « fait beaucoup de toiles et d'affiches sur le thème du Chili ». Dans les années 1970, Pedro Uhart voulait faire une « peinture qui vive, qui puisse être exposée dans des lieux publics, dans la rue, que les gens s'arrêtent et s'interrogent. Il n'y avait pas encore de tags à l'époque en France ». Ses *murales* pouvaient être facilement exposées partout et enclencher un dialogue avec le spectateur. Malheureusement, cette œuvre²⁷³, après avoir été exposée à de nombreuses reprises, a mystérieusement disparu dans les années 1980²⁷⁴.

Philippe Carré s'inspire également du portrait photographique d'Augusto Pinochet pris par Gerretsen dans son œuvre *L'Instrument*, de 1975²⁷⁵. Par le biais de la sérigraphie et des

²⁶⁹ Irene Dominguez, entretien, *op.cit.*, cf. Vol. II, p. 105.

²⁷⁰ Pedro Uhart, *Le Général*, 1973, 136 x 180 cm, mural flottant sur toile, cf. Vol. II., III. 11, p. 81.

²⁷¹ La *chupalla* est un chapeau artisanal fait de paille qu'utilisent les *huasos* – paysans du centre et du sud du Chili.

²⁷² Pedro Uhart, entretien, le 12 janvier 2016, cf. Vol. II, p. 161.

²⁷³ Il existe une diapositive de cette œuvre à la Bibliothèque Kandinsky, CNAC-GP, cf. Vol. II, catalogue raisonné, Irene Dominguez, *En familia*, p. 230.

²⁷⁴ Sur la disparition des œuvres, cf. *supra*, I, 2.1.

²⁷⁵ Philippe Carré, *L'Instrument*, sérigraphie, 1975, 60 x 80 cm, cf. Vol. II, III. 12, p. 82.

couleurs rouge, bleue et blanche, l'artiste ne conserve que les traits les plus grossiers du général dont ses imposantes lunettes sombres qui masquent ses yeux. Par sa taille gigantesque, il domine les quatre personnages représentés en rouge devant lui. Il porte une mitraillette au bras gauche qui semble se substituer à son bras, comme si l'artiste avait voulu personnifier, en la figure du général Pinochet, le pouvoir répressif de la Junte militaire. Quant à la couleur bleue du fusil, elle fait écho au bleu du drapeau étatsunien illustré derrière lui. Le titre de l'œuvre, *L'Instrument*, s'attache à réifier le général Pinochet qui se retrouve réduit à un simple pion placé par les États-Unis dans le seul but de garantir par la répression, leurs intérêts économiques dans le pays.

Le drapeau étatsunien est présent dans plusieurs œuvres de la collection. Cela n'est bien évidemment pas anodin car, comme nous l'avons vu plus haut, le coup d'État n'aurait pu se faire sans l'aide financière et le soutien des États-Unis. Ainsi, cette grande puissance impérialiste constituait un symbole très négatif pour les Chiliens comme pour les peuples d'Amérique latine en général, et était fréquemment désignée comme l'ennemi principal à combattre. José Juarez la personnifie dans son œuvre *L'Autre Amérique latine*²⁷⁶, datant de 1974, où une forme humaine, presque spectrale, habillée du drapeau états-unien et portant un masque à gaz et une casquette d'officier, surveille la planète Terre, soigneusement orientée vers l'Amérique latine. Sa présence est menaçante par sa supériorité apparente et ses vêtements semblent faire de ce fantôme déguisé une allégorie de l'impérialisme et du militarisme qui s'abattent sur les peuples du Sud.

Au-delà de la représentation du général Pinochet et des États-Unis en tant que puissance militariste, nous pouvons relever dans la collection la figure plus générale des militaires. Joan Rabascall reprend une photographie d'un militaire en train de brûler des livres pour témoigner des autodafés qui ont eu lieu après le coup d'État, dans son œuvre *Kultur, la destruction de livres au Chili*, de 1973²⁷⁷. Ce mot « KULTUR » écrit en allemand et apposé sur la toile, fait clairement référence aux autodafés nazis et à l'emblématique phrase imputée à Joseph Goebbels, inspirée de la pièce *Schlageter* de l'auteur nazi *Hanns Johst* publiée en 1933 : « quand j'entends le mot culture, je sors mon revolver ». L'artiste veut sans doute démontrer que la culture est une menace pour la dictature qui s'attache alors à brûler les livres

²⁷⁶ José Juarez, *L'autre Amérique Latine*, 1974, acrylique sur toile, 100 x 80 cm, cf. Vol. II, Ill. 13, p. 82.

²⁷⁷ Joan Rabascall, *Kultur, la destruction de livres au Chili*, 1973, toile photographique, 120 x 120 cm, cf. Vol. II, Ill. 14, p. 83.

pour anéantir l'esprit critique du peuple et par-là même toute contestation. L'importante couverture médiatique suite au coup d'État au Chili a permis aux citoyens d'autres pays de prendre connaissance de la réalité de la dictature. Les images chocs du bombardement de la Moneda, des autodafés ou encore des arrestations arbitraires, ont alarmé l'opinion internationale et d'autant plus, les personnes qui avaient suivi avec enthousiasme l'expérience de l'UP. Ces référents visuels ont permis aux artistes de se construire un imaginaire de ce que pouvait être la dictature au Chili. Les artistes, en réinvestissant ces images dans leurs œuvres, comme Joan Rabascall, s'assuraient ainsi de la validité de leur condamnation.

Mais ce visage de l'agresseur n'est pas uniquement victorieux dans les œuvres de la collection. Le tableau d'Alejandro Marcos, *Résistance*²⁷⁸, de 1974, présente trois images d'un militaire qui s'écroule au fur et à mesure qu'un poignard aux couleurs du drapeau chilien – symbole de la résistance du peuple chilien –, le transperce. La répétition du motif du soldat, armé d'un fusil, qui ne tombe qu'au troisième coup de couteau, démontre que les forces qui s'affrontent ne sont pas égales.

Une résistance par-delà les frontières

Mais certaines œuvres de la collection se rapportant aux imaginaires de la Résistance, dépassent la stricte question du Chili pour englober dans la lutte révolutionnaire, d'autres causes passées ou contemporaines. Certaines œuvres présentent des parallélismes notables avec d'autres conflits. Comme l'énonce justement Hadj Dhamane :

« Indochine, Viêtnam, Algérie : s'il y a une véritable héroïne qui traverse les œuvres, ce n'est plus une nation parmi d'autres, mais la question d'une répétition de l'oppression, et surtout une épopée réflexive des peuples : quand les hommes ne subissent plus mais s'essayent à prendre, non plus les armes, mais le destin de la nation et par-delà, de l'humanité, en main »²⁷⁹.

L'œuvre la plus représentative de cette attaque contre l'humanité entière est celle de l'artiste Sohier, *Droits de l'Homme*, créée en 1980²⁸⁰. Reprenant le tableau de Jean-Jacques-François

²⁷⁸ Alejandro Marcos, *Résistance*, 1974, huile matte sur toile, 135 x 190 cm, cf. Vol. II, Ill. 15, p. 83.

²⁷⁹ Hadj Dahmane, à propos de pièces de théâtres d'auteurs algériens tels que Kateb Yacine ou Slimane Benaïssa dans *Le Théâtre algérien : de l'engagement à la contestation*, Paris, Orizons, 2011, p. 18.

²⁸⁰ Sohier, *Droits de l'Homme*, 1980, Technique mixte, 91 x 60 x 10,5 cm, cf. Vol. II, Ill. 16, p. 84.

Le Barbier – *Déclaration des Droits de l'Homme et du Citoyen* – datant de 1789²⁸¹, cette composition est faite d'un puzzle dans un cadre peint en noir. Les pièces du puzzle ne sont pas toutes à leur place. Certaines sont comme tombées et viennent s'agglutiner en bas de la composition, sur la partie inférieure droite du cadre. En démantelant ce puzzle, l'artiste a sûrement voulu représenter métaphoriquement l'attaque perpétrée à l'encontre des droits de l'Homme – à vocation universelle – dans certains pays du monde, comme au Chili.

Ainsi, le combat internationaliste des artistes est perceptible dans les œuvres qui composent la collection. Le portrait de *Garibaldi* – figure héroïque italienne du XIX^e siècle – dessiné par Giangiacomo Spadari²⁸² en 1975, ou encore la représentation d'une résistante palestinienne lors du massacre de Tel al-Zaatar au nord-est de Beyrouth, dans l'œuvre homonyme de Claude Lazar datant de 1976²⁸³, sont une manière de tisser des liens entre les innombrables luttes menées par les peuples pour la liberté et la libération nationale, quelles que soient les époques.

Vieja con generalito de Luis Zilveti²⁸⁴ (1973-1976) fait quant à elle le lien entre les multiples coups d'États qui ont eu lieu en Amérique latine pour renverser des gouvernements démocratiquement élus. Cette œuvre fait partie d'une série de toiles sur le thème des généraux. La figure du « général nain », portée ici par la Mort, est une métaphore de la dictature symbolisant sa petitesse. Comme nous le confesse l'artiste, « ce tableau est représentatif d'une période très courte de (sa) création où (il a) abordé des thèmes politiques dans (ses) œuvres pour dénoncer les dictatures en Amérique latine²⁸⁵ ».

Dans la lithographie, *Ces phares, rade du silence*²⁸⁶ – « Séfarades du silence » –, André Elbaz évoque un événement très éloigné dans le temps : l'expulsion des juifs d'Espagne en 1492. L'Inquisition est un thème que l'on retrouve fréquemment dans ses œuvres. Bien que l'artiste n'ait « pas vraiment travaillé sur le thème de la Shoah », ces deux grands moments de l'histoire de l'exil juif trouvent un écho dans son œuvre. L'évocation de ce peuple persécuté durant plus deux millénaires donne un accent particulier à la collection en tissant un lien entre les exils chilien et juif.

²⁸¹ Le Barbier, *Déclaration des droits de l'homme et du citoyen*, 1789, huile sur toile, 71 x 56 cm, Paris, musée Carnavalet.

²⁸² Giangiacomo Spadari, *Garibaldi*, 1975, dessin, 69 x 52 cms, cf. Vol. II, Ill. 17, p. 84.

²⁸³ Claude Lazar, *Tel el Zaatar*, huile sur toile, 1976, 97 x 130 cm, cf. Vol. II, Ill. 18, p. 85.

²⁸⁴ Luis Zilveti, *Vieja con generalito*, 1973-1976, Huile sur toile, 100 x 81 cm, cf. Vol. II, Ill. 19, p. 85.

²⁸⁵ Luis Zilveti, entretien, le 13 janvier 2016, cf. Vol. II, p. 173.

²⁸⁶ André Elbaz, *Ces phares, rade du silence*, 1974, lithographie, 65 x 49,5 cm, cf. Vol. II, Ill. 20, p. 86.

Le contexte international et particulièrement chilien pesa énormément sur les créations des artistes. L'imaginaire qu'ont développé les artistes à partir de leur vécu, d'images véhiculées par les médias, ou de témoignages, a permis d'élaborer un discours pictural fortement critique et dénonciateur visant à convaincre ou persuader le spectateur, lors des expositions du MIRSA en France, de la situation dramatique au Chili. De la même manière, la présence d'œuvres politiques traitant d'autres sujets d'actualité ou historiques, témoigne du combat internationaliste des artistes qui étaient engagés pour la plupart dans d'autres mouvements de solidarité. La démarche des artistes accuse donc une forme de résistance, dont on ne pourrait sous-estimer la force car, comme l'écrit Salman Rushdie, « si la résistance est inutile, ceux à qui on aurait pu résister deviennent tout-puissants²⁸⁷ ». Or, si les œuvres figuratives sont clairement critiques vis-à-vis de la dictature chilienne et de ses alliés, qu'en est-il des compositions abstraites de la collection ?

2. Les œuvres abstraites de la collection

La collection française du MIRSA trouve sa particularité dans les nombreuses productions abstraites qui la composent. Cet art « autre » comme le baptisait Michel Tapié²⁸⁸, véhicule d'un nouveau langage, pourrait-il s'avérer plus « révolutionnaire » que la figuration politique ? Si l'on se réfère aux propos d'Herbert Marcuse, « plus une œuvre est immédiatement politique, plus elle perd son pouvoir de décentrement, ainsi que la radicalité et la transcendance de ses objectifs de changement²⁸⁹ ». Telle est aussi la position de Theodor Adorno et, aujourd'hui, celle de Jacques Rancière qui affirme que « l'art n'est pas politique d'abord par les messages et les sentiments qu'il transmet sur l'ordre du monde. Il n'est pas politique non plus par la manière dont il représente les structures de la société, les conflits ou les identités des groupes sociaux. Il est politique par l'écart même qu'il prend par rapport à ces fonctions, par le type de temps et d'espace qu'il institue, par la manière dont il découpe ce temps et peuple cet espace²⁹⁰ ». Pourtant, l'artiste vit dans son temps et ne peut pas se couper de toutes réalités. L'acte de donation des artistes abstraits serait-il une manière pour eux de

²⁸⁷ Salman Rushdie, *Patries imaginaires*, Paris, Christian Bourgois, 1993, p. 108.

²⁸⁸ A propos de l'art informel, voir Michel Tapié. *Un art autre où il s'agit de nouveaux dévidages du réel*, Paris, Gabriel-Giraud et fils, 1952.

²⁸⁹ Herbert Marcuse, *La dimension esthétique. Pour une critique de l'esthétique marxiste*, Paris, Seuil, 1979, p. 12-13.

²⁹⁰ Jacques Rancière, *Malaise dans l'esthétique*, Paris, Galilée, 2004, p. 36.

montrer leur solidarité avec les peuples en lutte sans avoir à exprimer dans leurs œuvres leurs opinions politiques ? Ou alors, les œuvres abstraites sont-elles, elles aussi, le lieu d'un discours critique, à l'instar des œuvres figuratives de la collection ?

2.1. Abstractions cinétique et optique, vers un nouveau rapport à l'art

La collection française du MIRSA est remarquable par les œuvres cinétiques et optiques qui la constituent²⁹¹. À Paris, la Galerie Denise René est un des lieux d'expression les plus importants de ce courant latino-américain. Tendance inévitable de la scène artistique parisienne, l'art cinétique ou optique a permis dans les années 1960 de raviver l'intérêt des amateurs d'art abstrait, face à l'hégémonie du Pop Art. Tandis que l'abstraction lyrique est mise de côté, l'art géométrique se pose en concurrent direct de la Nouvelle Figuration. Pour autant, les artistes cinétiques, loin de refuser le monde contemporain, entendent au contraire s'y intégrer en créant une interdépendance entre l'œuvre et le spectateur. En réaction à la consommation de masse et la pensée unique véhiculée par la télévision, l'art cinétique se veut *engagé* en valorisant la sensibilité individuelle et en militant pour la reconnaissance de la fonction sociale de l'art qui est d'émerveiller, éduquer et rassembler. L'objectif des artistes cinétiques est de lutter contre la passivité des spectateurs pour faire en sorte qu'ils s'émancipent du confortable déterminisme de leur existence et deviennent les acteurs des changements formels et sociaux – d'une manière implicite. Leur démarche s'inscrit dans l'héritage des recherches menées par les artistes constructivistes russes dans la première moitié du XX^e siècle²⁹².

L'art cinétique se conçoit en effet comme une expérience des sens – notamment la vue – qui vise à enrichir notre perception du réel. Comme le met en évidence Michel Ragon, « il existe deux courants dans le cinétisme : ceux qui utilisent la lumière pour donner l'impression du mouvement et ceux qui suggèrent le mouvement par une sorte de trompe-l'œil²⁹³ ». Les avancées techniques offrent aux artistes de nouveaux matériaux et procédés de création.

²⁹¹ L'abstraction cinétique diffère de l'abstraction optique en ce qu'elle est animée de mouvements qui sont produits par le vent, le soleil, par un moteur ou par le spectateur. Tandis que les œuvres optiques offrent des effets d'illusion qui restent strictement virtuels, et qui s'inscrivent sur la surface de la rétine.

²⁹² Selon Jean-Claude Marcadé, les artistes novateurs russes et soviétiques appelaient leur art « art de gauche », en ce qu'il participait pour eux à un changement du monde, en ce qu'il se voulait moteur de la vie, et qu'il accompagnait ainsi la révolution dans les domaines socio-économique et politique. Voir Jean-Claude Marcadé, « Utopisme ou prophétisme » dans Jean-Louis Prat (dir.), *La Russie et les avant-gardes*, cat. expo., Saint-Paul de Vence, du 2 juillet au 5 novembre 2003, Fondation Maeght, 2003, p. 237-245.

²⁹³ Michel Ragon, *L'Art abstrait, 4., 1945-1970, Amérique Afrique-Asie-Océanie*, Paris, Maeght, 1974, p. 378.

Comme le souligne Catherine Millet, « ces artistes partagent le désir de faire accéder la société technologique à sa dimension poétique ». Les artistes empruntent au domaine de la technologie des méthodes objectives et rationnelles pour proposer une expérience inédite aux spectateurs. L'important pour eux est de participer à la vie quotidienne et d'adhérer à leur époque en suivant de près l'innovation scientifique et technologique. Beaucoup d'entre eux s'opposent avec véhémence à la figure de l'artiste égocentrique, et ces méthodes leur permettent d'autant plus de s'effacer derrière leurs œuvres – souvent conçues à plusieurs mains dans des ateliers.

Les plasticiens cinétiques et optiques les plus actifs sur la scène parisienne sont majoritairement représentés dans la collection. Parmi les artistes français, mentionnons le nom de Victor Vasarely – plasticien hongrois naturalisé français en 1961 – qui a offert un collage, *N° 1082-Feny C*, datant de 1973, qui présente une grille majoritairement teintée de couleurs chaudes, bien qu'insaturées dans la partie supérieure gauche du tableau²⁹⁴. Si la trame de la grille reste la même dans toute la composition, les couleurs qui la composent changent, créant ainsi divers effets de profondeurs et de mouvements. En concevant des œuvres n'exigeant aucun bagage culturel mais produisant une joie sensorielle chez le spectateur, Vasarely cherche à rendre l'art accessible au plus grand nombre. En outre, il tente de sortir l'art de sa conception « bourgeoise » – principe d'unicité de l'œuvre – en faisant produire ses œuvres en série à la manière industrielle.

Nous pouvons également signaler la présence de plusieurs membres fondateurs du groupe G.R.A.V. (Groupe de recherches d'art visuel) dont François Morellet, Julio Le Parc, Joël Stein et Francisco Sobrino. Leur démarche se résume en cette phrase percutante : « Nous voulons sortir le spectateur de sa dépendance apathique qui lui fait accepter d'une façon passive, non seulement ce qu'on lui impose comme art, mais tout un système de vie²⁹⁵ ». En produisant des œuvres susceptibles de faire réagir le spectateur psychologiquement comme intellectuellement, grâce à leur caractère ludique ou séduisant, le GRAV voulait abolir la distance entre l'art et le public. François Morellet, a choisi d'offrir une peinture à l'acrylique sur bois intitulée *Trames simples*²⁹⁶. L'effet cinétique se trouve ici dans la répétition d'un

²⁹⁴ Victor Vasarely, *N° 1082 – Feny C*, 1973, collage, 119,3 x 119,1 cm, cf. Vol. II, Ill. 21, p. 86.

²⁹⁵ « La 3^e biennale de Paris est ouverte/ Le Groupe de Recherche d'Art Visuel répète/ assez de mystifications », octobre 1963, dans *GRAV : Groupe de recherche d'art visuel, 1960-1968*, catalogue d'exposition, Centre national d'art contemporain, 1998, p. 126.

²⁹⁶ François Morellet, *Trames simples*, 1972, peinture et latex sur aggloméré, 79,8 x 80 cm, cf. Vol. II, Ill. 22, p. 87.

motif quasi abstrait. L'œuvre de Francisco Sobrino, *T.J.-M.G.*²⁹⁷, est quant à elle absente de la base de données du MSSA, bien que nous la trouvions inscrite dans les listes d'œuvres exposées en France. Autrement dit, elle n'est jamais parvenue au Chili et fait sûrement partie du lot des œuvres disparues.

Soulignons également la forte présence des artistes cinétiques latino-américains résidant à Paris. La tendance cinétique qui a précédé de dix ans l'*Op art* nord-américain, s'est particulièrement développée en Amérique latine. Pour Michel Ragon, le mérite revient à Vasarely pour avoir exercé une grande influence sur la nouvelle génération d'artistes latino-américains lorsqu'il réalisa en 1953, pour la Cité universitaire de Caracas, son panneau-cloison en lames d'aluminium, ainsi que des graphismes sur plexiglas qui voyaient leurs compositions changer au fur et à mesure des déplacements des spectateurs²⁹⁸. En effet, le Venezuela et l'Argentine ont été des lieux privilégiés de l'art abstrait géométrique, notamment cinétique. En France, cette tendance, enrichie par l'apport formel des différentes migrations, a permis dans les années 1960, de donner un nouveau souffle à la scène artistique parisienne – alors fortement dominée par l'École de New York.

L'œuvre de Julio Le Parc se rattache au deuxième courant défini par Michel Ragon, celui du trompe-l'œil. Au-delà de son engagement internationaliste, cet artiste argentin lutte contre une peinture qui met en valeur l'originalité, la subjectivité et l'individualité de l'artiste. Pour lui, l'art doit s'adapter au monde contemporain et proposer des expériences innovantes aux spectateurs. Julio Le Parc entame dès 1959 des recherches sur la couleur. Dans son travail plastique – la toile *Nr. 14-21* de la *Série 23*, de 1971, en témoigne²⁹⁹ –, il travaille à partir de quatorze couleurs, non rompues par le noir ou le blanc, qu'il considère suffisantes pour résumer toutes les variations possibles de mélanges chromatiques. Inspiré de l'œuvre de Vasarely en noir et blanc, des textes de Piet Mondrian, et plus généralement du constructivisme, son travail optique allie lumière et mouvement pour entraîner un trouble visuel chez le spectateur. Comme de nombreux artistes cinétiques, il est motivé par une utopie sociale et politique et milite pour extraire le spectateur de son attitude purement contemplatrice et passive. L'interactivité et l'instabilité qu'appellent ses œuvres, comme ces étranges cercles concentriques colorés, comparables à une spirale hypnotique ou à une cible, forcent à la réflexion, à l'action, voire à la création du spectateur qui en s'interrogeant sur sa

²⁹⁷ Francisco Sobrino, *T.J.- M.G.*, 1968, plexiglas, 60 x 30 x 10 cm. Nous n'avons pas de photographie en notre possession de cette œuvre disparue.

²⁹⁸ Michel Ragon, *L'Art abstrait*, 4, *op. cit.*, p. 379.

²⁹⁹ Julio Le Parc, *Série 23 Nr. 14-21*, 1971, acrylique sur toile, 171 x 171 cm, cf. Vol. II, Ill. 23, p. 87.

perception modifie sa vision de la réalité, et en vient à s'interroger sur son conditionnement idéologique. De plus, à travers cette œuvre conçue comme la progression d'un cercle, il tente de limiter au maximum la subjectivité de l'artiste en faisant en sorte que les traces de réalisation manuelle ne soient pas visibles. Les formes géométriques simples qu'il emploie – en général cercle, carré ou rectangle – sont choisies pour leur neutralité et leur facilité à établir une connexion sensorielle avec le spectateur, lui permettant de se remémorer ces formes au-delà du cadre.

La collection française du MIRSA comprend également une des célèbres *Psychchromies*³⁰⁰ de Carlos Cruz-Diez, acteur majeur de l'art optique et cinétique qui a élaboré les dernières avancées théoriques et conceptuelles de la couleur. Les différentes couleurs présentes dans la composition, datée de 1976 – ici, des teintes bleues, orangées et rosées –, envahissent l'espace contenu entre les lames en plastique verticales qui agissent comme des modulatrices de la lumière. En fonction du déplacement de la lumière ambiante et de celui du spectateur, les couleurs se rencontrent et se transforment, générant de nouvelles gammes chromatiques au sein de l'œuvre, qui n'existent en réalité pas sur le support. Cruz-Diez appréhende la couleur comme une réalité autonome évoluant dans l'espace et le temps. Comme il le suggère dans son ouvrage *Réflexion sur la couleur*³⁰¹, l'homme contemporain vit dans une société de l'instant, de l'évènement, de la mutation et de l'éphémère. Ses *Psychchromies* sont donc à l'image de la société dans laquelle nous vivons, mouvantes et instables. Profondément sociale, l'œuvre de Cruz-Diez, ne trouve la plénitude de sa raison d'être qu'au moyen de la présence d'un spectateur, qui en fonction de son déplacement, devient acteur des transformations visuelles. Pour l'artiste : « Il faut faire participer les gens. Les étonner. L'art, c'est l'étonnement³⁰² ». Dans une démarche similaire, Jesús Rafael Soto donne l'effet d'une œuvre changeante et mouvante à mesure des déplacements des spectateurs dans son œuvre *Tes con brique*³⁰³, de 1974.

L'Argentin Luis Tomasello et le Vénézuélien César Andrade utilisent tous les deux un procédé comparable. Luis Tomasello dispose en ligne des cubes blancs sur une surface blanche dans son *Atmosphère chromoplastique Nr. 319*³⁰⁴, de 1973, tandis que César Andrade choisit de planter des clous en métal dans un panneau de bois peint en blanc dans

³⁰⁰ Carlos Cruz-Diez, *Psychchromie Nr. 1081*, 1976, relief, métal et plastique, 100 x 100 cm, cf. Vol. II, Ill. 24, p. 88.

³⁰¹ Carlos Cruz-Diez, *Réflexion sur la couleur*, Paris, éd. Beaux-arts de Paris, 2013, p.47.

³⁰² Propos de Carlos Cruz-Diez au Musée en Herbe, Paris, décembre 2012.

³⁰³ Jesús-Rafael Soto, *Tes con brique*, 1974, relief, bois, métal et peinture, 60 x 60 x 10 cm, cf. Vol. II, catalogue raisonné, p. 260.

³⁰⁴ Luis Tomasello, *Atmosphère chromoplastique n°319*, 1973, relief, acrylique sur bois et papier, 74 x 74 cm, cf. Vol. II, Ill. 25, p. 88.

Puntigrama-18, de 1976³⁰⁵. Ces reliefs produisent des nuances d'ombres en fonction de la position du spectateur et de la source de lumière. Comme pour les cas précédents, la participation du spectateur donne toute sa complétude aux œuvres.

Parmi les autres artistes cinétiques de la collection, notons la présence de l'Argentin Leopoldo Torres Agüero. Ce dernier choisit d'introduire de l'écriture dans sa composition³⁰⁶. « Chili » est inscrit en rouge au pinceau comme pour montrer que son œuvre a été conçue spécifiquement pour dénoncer la dictature. Les coulées de ce que l'on devine représenter du sang, se faufilent d'une manière imparfaite dans les sillons verticaux de couleurs dégradées. Ce geste étonnant pour un artiste abstrait qui voyait dans l'art géométrique, la « vérité de l'art sans artifices³⁰⁷ », témoigne de la nécessité qu'ont eue certains artistes même abstraits de se positionner publiquement contre la dictature et de partager leurs préoccupations suite au coup d'État du 11 septembre 1973. De plus, cette œuvre date de novembre 1973, soit deux mois après la prise du pouvoir par la Junte.

2.2. Les œuvres abstraites lyriques et informelles

Aux côtés des œuvres cinétiques notables, nous pouvons souligner la présence d'œuvres « informelles », parmi lesquelles des compositions qui s'inscrivent dans le mouvement de l'abstraction lyrique apparu après la Seconde Guerre mondiale en Europe. Dans les années 1970, cette tendance connaît un grand discrédit sur la scène artistique parisienne. Anne Tronche va même jusqu'à oublier de l'évoquer dans son ouvrage *L'art actuel en France, du cinétisme à l'hyperréalisme*, publié en 1973. Or, la tradition lyrique se perpétue comme en témoignent les œuvres abstraites non cinétiques de la collection. Hormis la présence notable d'œuvres de Pierre Soulages, Marcel Alocço et Jean Degottex, les artistes informels et lyriques internationalement reconnus sur le marché de l'art au cours des années 1970 et 1980, ne sont pas massivement représentés. La collection ne compte par exemple aucune œuvre des peintres Simon Hantaï, Georges Mathieu ou Hans Hartung.

Le geste et l'écriture caractérisent certaines œuvres de la collection, comme celle de

³⁰⁵ César Andrade, *Puntigrama 18*, 1976, Bois et métal, 50 x 50 cm, cf. Vol. II, Ill. 26, p. 88.

³⁰⁶ Leopoldo Torres Agüero, *Chili, n°317*, 1972, acrylique, 130 x 130 cm, cf. Vol. II, Ill. 27, p. 89.

³⁰⁷ Voir présentation de Torres Agüero sur <http://www.artelatinoamericanoparis.com/leopoldo-torres-aguero.html>

Wanda Davanzo, *Espace à connexions intérieures*, Nr. 16, datant de 1975³⁰⁸. Peintre d'origine italienne, elle est l'initiatrice du groupe V au début des années 1970, aux côtés de James Pichette – également donateur du MIRSA – Roberto Altmann, Victor Laks, et Zenderoudi. Dans cette toile, les signes graphiques envahissent l'espace – ou les espaces intérieurs, d'après le titre, comme s'il s'agissait d'une succession de pensées qui viendraient brouiller l'esprit – dans une sorte de confusion organisée par le biais des couleurs, seulement quatre au total (orange, noir, blanc et gris). Tel un champ de bataille dominé d'un ciel de fumée rouge, son œuvre semble traduire par le tracé, les innombrables cris intimes qui se perdent à la fois les uns dans les autres mais qui se rejoignent au final dans un chaos retentissant, comme pour signifier la douleur universelle de la perte. Ses recherches portent sur l'espace plein contrairement à Jean Degottex qui, bien qu'intéressé par l'écriture, ne retient que la mesure du geste de la calligraphie japonaise, donnant à voir dans ses toiles une tension manifeste entre l'expression gestuelle au centre et le vide monochrome qui l'entoure. La profusion expressive de Wanda Davanzo contraste ainsi avec le rendu paisible des œuvres de Jean Degottex.

Fortement inspiré des théories de Roland Barthes sur la mort de l'auteur³⁰⁹, Jean Degottex souhaite effacer l'individualité de l'artiste dans ses œuvres en réfrénant toute tentative de mimétisme ou de subjectivisme, ce qui rapproche sa démarche de celle des cinétiques. Sa toile *A-ligne* de 1957³¹⁰, semble attraper l'instantanéité d'un moment, tel un éclair pris sur le vif, qui trace subitement un fin halo de lumière dans l'obscurité de l'espace. Il s'inscrit dans une nouvelle conception de l'œuvre d'art, inaugurée à la fin des années 1960 chez quelques artistes, qui met en valeur des techniques plus expérimentales ainsi que la disparition de la notion classique de l'auteur. Pour ce faire, en plus de s'imposer une sélection réduite de couleurs, il s'efforce de retenir sa main afin de produire un geste minimum qui tendrait vers l'autonomie. Comme l'écrit Béatrice Parent, dans le catalogue d'exposition *La Peinture après l'abstraction*, Degottex rejoint Hantaï sur la nécessité de « désapprendre »³¹¹. Cette ambition, visant à outrepasser les représentations traditionnelles pour construire un langage esthétique nouveau, l'inscrit en héritier des avant-gardes du début du XX^e siècle.

L'écriture se retrouve aussi dans la peinture de Pierre Soulages, datant du *19 octobre*

³⁰⁸ Wanda Davanzo, *Espace à connexions intérieures* Nr. 16, 1975, Acrylique sur toile, 100 x 81,1 cm, cf. Vol. II, III, 28, p. 89.

³⁰⁹ Roland Barthes, « La Mort de l'auteur », dans *Mantéïa*, Marseille, n° 5, 4^e trimestre, 1968, p. 12-17.

³¹⁰ Jean Degottex, *A-Ligne*, 1957, Huile sur papier, 106,3 x 79,6 cm, cf. Vol. II, III, 29, p. 90.

³¹¹ Béatrice Parent, dans *La Peinture après l'abstraction : Martin Barré, Jean Degottex, Raymond Hains, Simon Hantaï, Jacques Villeglé : 1955-1975*, catalogue d'exposition, Musée d'art moderne de la Ville de Paris, 20 mai-19 septembre 1999, p. 49.

1969³¹². Influencés par la sémiologie, à l'instar de Georges Mathieu et d'Hans Hartung, Soulages comme Degottex, manifestent dans leurs œuvres leur intérêt pour le signe et une certaine forme de langage. Comme l'analyse justement Anne Montfort dans le catalogue de l'exposition *L'Art en Guerre*, à partir de la Libération, « l'intrusion de l'histoire dans l'art abstrait [...] se fait sur le mode individuel, souvent autobiographique³¹³ ». Pour elle, chez Soulages, tout évoque l'inénarrable – « un désastre qui est celui de la culture occidentale³¹⁴ », occasionné par les horreurs de la Seconde Guerre mondiale. Pourtant, contrairement à Degottex, Pierre Soulages, ne croit pas « aux réactions contre ce qui a existé avant³¹⁵ ». Pour lui, « le travail d'un artiste [...] ne se fait jamais contre quelque chose, il se fait pour quelque chose³¹⁶ ». En proposant un visible que nous ne pouvons percevoir hors d'elle, la peinture abstraite entrouvre des possibilités jusqu'alors inconnues en faisant appel aux sentiments personnels de chacun. Devant l'œuvre d'art, les spectateurs joueraient le rôle de « co-auteurs » en faisant apparaître sans cesse de nouvelles significations. L'art abstrait et particulièrement lyrique est en ce sens révolutionnaire, puisqu'il participe à transformer totalement le monde, à préfigurer de nouvelles réalités dans les consciences³¹⁷ ; ou du moins, à exacerber les sentiments humains, dans le but de faire grandir intellectuellement les Hommes et d'éviter que se reproduisent les atrocités du passé.

Parmi les peintres latino-américains, notons la présence de Flavio Shiro – naturalisé Brésilien mais originaire du Japon – et du Chilien Enrique Zañartu. L'art informel brésilien est représenté dans la collection par l'une des œuvres de Flavio Shiro qui, face aux artistes concrets et néo-concrétistes, officiels au Brésil dans les années 1960, a su imposer une tendance plus lyrique³¹⁸. Sa toile sans titre semble faire la jonction entre sa période informelle totale et la réapparition partielle dans ses œuvres d'éléments figuratifs – allusion à des faciès imaginaires ou à des corps réinventés. De la même manière, dans l'œuvre *Re-formándose*,

³¹² Pierre Soulages, *Peinture du 19 octobre 1969*, huile sur toile, 130 x 162, cf. Vol. II, Ill. 30, p. 90.

³¹³ Anne Montfort, « Abstractions », dans Laurence Bertrand Dorléac et Jacqueline Munck (dir.), *L'art en guerre : France, 1938-1947*, cat. expo., Paris, Musée d'art moderne de la Ville de Paris, 12 octobre 2012 – 17 février 2013, Paris, Paris Musées, 2012, p. 279.

³¹⁴ *Ibid.*

³¹⁵ Pierre Soulages, « L'Art n'a pas besoin d'anecdotes », entretien avec Georges Boudaille, 1972, dans *Ecrits et propos*, Paris, Hermann, 2009, p. 37.

³¹⁶ *Ibid.*

³¹⁷ Une certaine analyse marxiste ou plus justement dialectique de l'art consiste à percevoir l'imagination comme le réel de demain. Selon Francis Naves, l'essence même de l'art résiderait dans l'« interaction, (la) lutte constante entre le visuel et le mental, entre le réel et l'imaginaire ». Pour lui, l'imaginaire est le réel de demain car « tout ce que conçoit l'esprit existe ou existera ». Francis Naves est cité dans Patrick d'Elme, *Peinture et politique*, Tours, Mame, Repères, 1974, p. 99.

³¹⁸ Flavio Shiro, *Sans titre*, technique mixte, 58x 77 cm, cf. Vol. II, Ill. 32, p. 91.

d'Enrique Zañartu, datant de 1975, sont évoquées des formes corporelles³¹⁹. Les tableaux de cet artiste chilien sont toujours en relation avec l'homme et sa projection dans le paysage, comme deux éléments qui s'uniraient dans une parfaite harmonie. Ainsi, ces deux artistes ne s'écartent pas totalement de la réalité perceptible. Dans l'œuvre d'Enrique Zañartu, les formes humaines qui peuplent ses toiles, ici des jambes, sont une manière pour lui de relier sa création aux préoccupations de l'Homme et à ses méandres psychiques. À la frontière entre le surréalisme et l'abstraction, son univers, bien que personnel, traite de sujets universels comme l'amour, la mort ou la douleur. Dans une sorte de manifestation de la tension psychologique de l'homme – que le titre du tableau exprime : *Re-formándose*, soit « être en train de se reformer » –, le peintre veut peut-être exprimer la difficulté qu'ont eue certains exilés pour se retrouver et se reconstruire, une fois éloignés de leur pays ; ou plus généralement, l'effort qu'un homme ou une femme doit faire pour se relever et continuer à vivre après une expérience douloureuse.

En ce qui concerne la sculpture, Alberto Guzmán a offert une sculpture monumentale au musée intitulée *Tension* et datée de 1968³²⁰. Sa série sur les *Tensions*, fortement empreinte de poésie et de lyrisme, est profondément humaniste, en cela qu'elle exprime les égarements, les déchirures que l'homme expérimente tout au long de sa vie. Comme il l'explique, « [...] *L'Oiseau dans l'espace* [...] m'a ouvert l'esprit et fait comprendre que l'art n'est pas une narration mais bien plutôt un langage³²¹ ». Or, cette sculpture monumentale est aujourd'hui disparue. Lorsque nous nous sommes rendus chez l'artiste, sa femme nous a expliqué que Julio Le Parc avait demandé à son mari s'il était possible de procéder à un échange car l'œuvre était difficilement transportable. Selon elle, une fois la nouvelle sculpture donnée³²², personne ne se serait jamais soucié de leur rendre l'œuvre précédemment offerte. Cette anecdote révèle bien le manque de moyens du musée et les difficultés qu'il pouvait rencontrer pour transporter les œuvres.

³¹⁹ Enrique Zañartu, *Re-formándose*, 1975, Acrylique sur toile, 89 x 116 cm, cf. Vol. II, Ill. 31, p. 90.

³²⁰ Alberto Guzmán, *Tension*, 1968, sculpture en métal, 200 x 100 cm, œuvre disparue. cf. Vol. II, Ill. 33, p. 91.

³²¹ Alberto Guzmán, cité par Michel Ragon dans *L'art abstrait : 1945-1970*, Tome 4, Paris, Maeght éditeur, 1974, p. 81.

³²² Alberto Guzmán, *Tension*, 1977, sculpture métal, 26 x 34,5 cm, cf. Vol. II, Ill.34, p. 92.

2.3. L'engagement des artistes abstraits par l'acte de donation

En outre, si les artistes de la Figuration narrative ont été hostiles envers l'abstraction de l'École de Paris³²³, la considérant trop éloignée des revendications sociales, affirmons avec Antoni Tàpies, que la modernité avant-gardiste ou abstraite, ne rompt pas nécessairement avec la société. Paradoxalement, ceux qui réclament le divorce entre l'art et la société – les défenseurs d'un art élitiste – sont, pour lui, les mêmes qui voudraient le résoudre en domestiquant les « impulsions vitales, agressives, (et) révolutionnaires » des artistes, par l'effacement du message social qui caractérise les œuvres d'art et qui les lie au peuple³²⁴. Frontalement opposé à ce discours nauséabond qui voudrait faire croire que l'art contemporain est un art individualiste et inaccessible aux non-initiés, Tàpies cite dans *La Pratique de l'art*, les dons que Pablo Picasso ou Joan Miró ont faits en soutien aux peuples opprimés de nombreux pays³²⁵. Ainsi, si l'art abstrait est le véhicule d'un nouveau langage pour une société repensée, l'acte de donation serait une manière pour l'artiste d'agir en son temps, en faisant adhérer sa pratique artistique aux préoccupations et aux luttes populaires. Comme l'écrit Évelyne Toussaint, pour connaître les positionnements critiques des artistes, il nous faut recourir à leurs déclarations prononcées en-dehors de leur création artistique³²⁶. La donation d'une œuvre au MIRSA est une manière pour les artistes de prendre publiquement position contre la dictature au Chili. Elle confère ainsi une dimension critique à l'œuvre, même si cette dernière ne la véhicule pas explicitement dans son contenu, puisque l'œuvre à travers la donation constitue le vecteur de la déclaration de l'artiste. Comme nous le confie Claude Lazar :

« Donner une œuvre n'était pas un acte insignifiant, c'était un acte d'engagement. En tant que jeunes peintres, nous voulions faire la révolution et changer le monde. La situation internationale était alors dangereuse et dramatique. Notre engagement ne relevait pas juste d'un romantisme révolutionnaire. Nous nous élevions contre toute forme d'injustice (Vietnam, Palestine, Chili, Afrique du Sud...). Il y avait eu un coup d'État au Chili, ce qui se passait était très grave. Un musée en exil n'était pas un projet anodin. Pour moi, il devait avoir un poids, interpellé l'opinion. Être artiste, ce n'est pas faire de la belle décoration. La peinture est un engagement avec soi-même. Le don d'une œuvre fait partie de cet engagement : en donnant

³²³ cf. note 232.

³²⁴ Antoni Tàpies, *La Pratique de l'art*, Paris, Gallimard, [1974], 1994, p. 154.

³²⁵ *Ibid.*, p. 150-151.

³²⁶ Évelyne Toussaint, *Ouvertures sur images* [deux années de programmation au Parvis], Clermont-Ferrand, Un, Deux...Quatre éditions, 2008, p. 92.

une œuvre, on s'engage soi-même – à des degrés différents en fonction des personnes. Cela fait partie du travail d'un artiste ou d'un intellectuel en général de s'exprimer, d'apporter son soutien à des causes politiques justes et d'amener des idées dans ce monde. Bien évidemment, être artiste c'est un métier. Il faut bien vendre pour vivre. Mais c'est aussi une expression, un engagement³²⁷. »

L'acte de donation est chargé d'une symbolique particulière. Si Ivan Messac nous avoue une fois l'entretien terminé, qu'il s'agissait pour lui d'un acte banal et répétitif – la donation d'œuvres étant à cette époque très fréquente – pour la plupart des artistes, c'était une manière d'exprimer leurs opinions, de participer, à leur échelle, à la lutte, à l'Histoire en train de s'écrire. Comme l'inscrit Julio Le Parc dans sa fiche de donation, c'est une façon pour lui « d'aider, dans la mesure de (ses) modestes possibilités, les luttes populaires d'Amérique latine³²⁸ ». Quant à Ximena Armas, elle a des mots très forts pour parler de cet acte de donation :

« Je trouve que c'est notre devoir quelque part, parce que c'est notre façon de dire qu'on est proche de certaines idées, qu'on les appuie et que ce n'est pas du tout une démarche pécuniaire. Il s'agissait de rendre hommage à quelqu'un qu'on avait choisi, en qui l'on croyait [...] en tant qu'artistes. Pour moi, c'était très important de participer à cela. Ça fait partie de l'Histoire. On est des témoins de l'histoire : l'histoire du Chili, d'Allende qui est mort, de tout ce qui s'est passé pendant la dictature. En tant que témoins, on montre notre admiration et notre compassion pour Salvador Allende. On montre qu'on est présents³²⁹. »

En outre, comme a pu l'écrire Jean-Luc Chalumeau, à propos de l'intervention de Gérard Fromanger du 12 octobre 1968³³⁰, « [...] le “système” peut tout supporter, absorber, récupérer, excepté le don gratuit à tous de sa créativité par un artiste libre³³¹. » Les œuvres sont en effet dépourvues de valeurs marchandes, bien qu'un prix indicatif ait été demandé aux artistes pour pouvoir les assurer. Dans son œuvre *Tachée de sang*, en bas à gauche de la composition, Ghislaine Aarsse-Prins (GAP) écrit :

³²⁷ Claude Lazar, entretien, le 12 janvier 2016, cf. Vol. II, p. 170.

³²⁸ « Fiche de donation d'œuvre, Julio Le Parc », A-MSSA, 6e0133. cf. Vol. II, Annexe 62, p. 73.

³²⁹ Ximena Armas, entretien, *op. cit.*, cf. Vol. II, p. 130.

³³⁰ Ce jour-là, Gérard Fromanger a installé douze sculptures de sa série « Souffles » signées du nom des villes des révoltes ouvrières, étudiantes et des noms d'amies, sur le parvis de l'église Saint-Pierre du Petit-Montrouge. L'intervention a été filmée par Jean-Luc Godard. Les œuvres ont été détruites le soir même par la Police.

³³¹ Jean-Luc Chalumeau, *La Nouvelle Figuration. Une histoire, de 1953 à nos jours*, Paris, Éd. Cercle d'art, 2003, p. 56.

« Si, pour financer la révolution, il est admis que l'artiste « révolutionnaire » soit une valeur boursière du capitalisme, il y a quelque chose qui ne va pas chez les révolutionnaires. Je refuse les habituelles ventes de charité, l'engagement politique ne se divise pas. S'agissant du musée international de la résistance « Salvador Allende », donc d'une forme « socialiste » de musée, je donne volontiers une œuvre à laquelle je ne reconnais que la seule valeur de mon travail. Paris, 19 XI. 76. GAP.³³² ».

Le témoignage de cette peintre est en ce sens éclairant puisqu'il permet de comprendre l'état d'esprit dans lequel se trouvaient les artistes au moment de la donation. Si l'on se fie aux propos de GAP, et à ce que le Chili représentait pour beaucoup d'artistes de la collection, nous pouvons imaginer que la donation d'une œuvre au MIRSA constitue pour eux un véritable acte militant.

La collection française du MIRSA est donc bien stylistiquement hétérogène et pluraliste. Aux côtés d'œuvres qui s'émancipent de l'anecdote en créant un espace inédit propre au tableau, se multiplient les productions figuratives dont le contenu renvoie explicitement à l'histoire contemporaine. Pour paraphraser Marc Jimenez, nous pouvons dire qu'« à des degrés divers, toutes ces tendances affichent un militantisme politique et social, en phase avec le climat idéologique (français et) européen, et en réaction, parfois vive, à la prépondérance américaine, au *pop art*, à l'art conceptuel et [...] à Marcel Duchamp³³³. » Cependant, comme l'a montré Michel Foucault, l'œuvre et son auteur sont des entités indissociables, à définition mutuelle³³⁴. S'interroger sur une œuvre doit nécessairement impliquer une réflexion sur la vie de son auteur, et en ce qui concerne notre propos, sur ses convictions et agissements politiques.

3. Des artistes « militants » ?

Comme le précise Nathalie Heinich dans son ouvrage *Être artiste*, le statut de l'artiste – au-delà des dimensions juridique et administrative qui s'y rapportent – englobe les

³³² Ghislaine Aarsse-Prins, *Tachée de rouge*, huile sur toile, 33x73cms, 1976, cf. Vol. II, Annexe 63, p. 75.

³³³ Marc Jimenez, *La querelle de l'art contemporain*, op. cit., p. 88.

³³⁴ Michel Foucault, « Qu'est-ce qu'un auteur ? », *Bulletin de la société française de philosophie*, 63, n°3, 1969.

différentes « images idéales » de l'artiste, ses représentations, qui évoluent dans l'histoire³³⁵. Si l'artiste a pu être perçu comme un génie voire un prophète dans la théorie artistique romantique, le XX^e siècle a vu affluer une multitude d'artistes dits « engagés » dans diverses causes politiques. Or, si nous avons questionné la fonction critique de l'art à travers les œuvres de la collection, qu'en est-il de l'engagement militant des artistes donateurs ? Étaient-ils impliqués dans d'autres mouvements de solidarité voire dans des organisations ou partis politiques ? Pour répondre à ces interrogations, nous nous baserons principalement sur des articles et ouvrages biographiques ou autobiographiques ainsi que sur les entretiens effectués avec des artistes donateurs. Car comme le soutient Bartolomeu Martí, directeur du MACBA : « L'histoire de l'art ne s'écrit pas seulement depuis les centres traditionnels du pouvoir mais également à partir d'une diversité de points de vue, de récits qui façonnent, précisément à partir d'histoires minuscules, une histoire majuscule³³⁶ ».

3.1. A bâbord ! Des convictions au service de la solidarité

La position sartrienne – explicitée en 1945 dans le long éditorial du premier numéro de la revue *Les Temps modernes* –, pose le principe d'une responsabilité de l'intellectuel dans son temps et de l'engagement de l'intellectuel en littérature. Pour Jean-Paul Sartre, l'écrivain « est “dans le coup”, quoi qu'il fasse, marqué, compromis jusque dans sa plus lointaine retraite. [...] L'écrivain est en situation dans son époque : chaque parole a des retentissements. Chaque silence aussi³³⁷. » Cette théorie peut s'appliquer également au rôle des artistes dans la société. D'autant plus que cette conception de l'artiste engagé domine tous les débats intellectuels de la seconde moitié du XX^e siècle, particulièrement dans les années 1960-1980, qui nous intéressent ; car la situation internationale – luttes pour la décolonisation, guerres néocoloniales, ou encore Révolution cubaine – est prétexte à un positionnement idéologique. Bernard Rancillac semble appuyer les propos de Jacques Lacan – « De notre position de sujet, nous sommes tous responsables³³⁸ » – lorsqu'il écrit :

³³⁵ Nathalie Heinich, *Être artiste : les transformations du statut des peintres et des sculpteurs*, Paris, Klincksieck, 1996, p. 100.

³³⁶ Bartolomeu Martí, lors du discours d'inauguration de l'exposition « Pasado Inquieto » au MACBA de Barcelone, le 20 février 2015. « *La historia del arte no sólo se escribe desde los centros de poder tradicionales sino también desde una diversidad de puntos de vista, de relatos que conforman, precisamente, desde historias minúsculas una historia mayúscula* ». Disponible sur http://www.eldiario.es/cultura/arte/pasado-inquieto-arte-exilio_0_359064262.html, consulté le 11 avril 2014.

³³⁷ Jean-Paul Sartre, « Présentation des *Temps modernes* », dans *Situations II*, Paris, Gallimard, 1948, p. 13-16.

³³⁸ Jacques Lacan, « La science et la vérité », in *Écrits*, Paris, Seuil, 1966, p. 858.

« Un fusil est plus efficace qu'un pinceau si l'on sait s'en servir. Pour ceux que le fusil rebute, le pinceau peut-il être une arme ? J'en doute. Mais avec ce doute en moi, moi peignant avec force majeure, je ne peux détourner les yeux des champs de bataille, des charniers, des villes assiégées, des tribunaux, des salles d'opération ou de torture, tous lieux en ce monde où le monde se fait effroyablement vite, sans moi, sans nous³³⁹. »

En outre, selon Henri Cueco, « les premiers écrits ou travaux de la Jeune Peinture témoignent dès 1966 de la conscience claire d'une crise idéologique et de la nécessité de repenser le rôle des artistes et de leurs œuvres en termes politiques³⁴⁰ ».

En France, les artistes engagés partagent majoritairement des convictions anti-impérialistes et antifascistes. Ils se positionnent clairement contre les dictatures militaires, contre l'ingérence nord-américaine dans les pays du Tiers-monde, contre les guerres néocoloniales, contre les atteintes faites à l'encontre des Droits de l'Homme, et pour l'autodétermination des peuples. Ils sont – du moins à cette époque – communistes, maoïstes, trotskistes, socialistes, anarchistes, ou simplement défenseurs des valeurs humanistes de paix et de liberté. Ernest Pignon-Ernest, qui était alors membre du PCF, nous avoue qu' « à cette époque, dans les milieux artistiques de « gauche », tout le monde était plus ou moins maoïste ou trotskiste » et que les véritables liens d'amitié qu'il a pu tisser ont été avec d'autres artistes communistes comme Michel Parré, Henri Cueco ou José Balmes³⁴¹. Bien que nous ne puissions pas réduire la position des artistes à ces catégories souvent trop réductrices car, comme le souligne Rémi Skoutelsky à propos des Brigadistes en Espagne, « un engagement révolutionnaire n'est pas toujours rationalisé et clairement exprimé » – autrement dit, pour comprendre les opinions d'un individu l'on ne peut faire abstraction de sa situation sociale³⁴² – ; celles-ci nous donnent tout de même des indications sur la diversité des opinions politiques qui expliquent les conflits et les convergences qui existaient dans le milieu de l'art « engagé » à cette époque.

Pour autant, les artistes donateurs font majoritairement partie d'un même milieu contestataire. Comme le met en exergue Annie Verger dans son article « Le champ des avant-

³³⁹ Bernard Rancillac lors de l'exposition « Le monde en question », dans Jean Louis Pradel, *La figuration Narrative*, Villa Tamaris, Hazan, 2000, p. 48.

³⁴⁰ Henri Cueco, *Cueco*, éd. Cercles d'Art, 1995, p. 186.

³⁴¹ Ernest Pignon-Ernest, entretien, le 14 janvier 2016, p. 183.

³⁴² Rémi Skoutelsky « Brigades Internationales : une mise au point » dans Frédéric H. Fajardie, Michel Rogalski et Jean Tabet (dir.), *Crise et avenir de la solidarité internationale. Hommage à Henri Curiel*, Paris, éd. Association 64 Blanqui, 1998, p. 131.

gardes », « l'opposition cardinale des instances de consécration paraît fortement corrélée avec les différentes opinions politiques³⁴³ ». Selon elle, les artistes de la Nouvelle Figuration – auxquels nous pouvons ajouter à notre avis les artistes cinétiques qui partagent les idées des constructivistes russes dont ils sont les héritiers – affichent ouvertement des positions de gauche.

Exclus du marché de l'art international – à part quelques rares exemples –, les artistes-militants n'exposent donc pas partout ni devant n'importe qui, bien qu'ils soient sollicités en permanence. Comme ils partagent la volonté de « mettre la culture au service de tous³⁴⁴ », ils accueillent la réforme sur la décentralisation culturelle avec enthousiasme. À partir de 1968, les Maisons de la culture deviennent pour eux un parcours obligé. Ils exposent à Rennes, Grenoble, Amiens, Metz et dans bien d'autres villes encore. De plus, de nombreuses régions créent des festivals où les artistes sont fréquemment invités à exposer³⁴⁵. Généralement, ce sont les réseaux militants et intellectuels de gauche qui leur offrent une visibilité en province comme à Paris. Les artistes latino-américains sont d'autant plus sollicités pour des expositions collectives car, comme le dit Luis Zilveti, ils étaient « à la mode³⁴⁶ » en France à cette époque – souvenons-nous tout de même que dans les années 1930, les artistes étrangers étaient traités de « métèques³⁴⁷ »³⁴⁸. Ximena Armas témoigne : « Les Latino-américains étaient omniprésents dans le paysage artistique de la France. On était un gros groupe et ça bougeait beaucoup. On participait à des expositions superbes comme celle sur l' "Art latino-américain³⁴⁹" au Grand Palais³⁵⁰. » Les artistes latino-américains étaient en effet un groupe très uni qui se fréquentait souvent, notamment à l'Espace Latino-américain³⁵¹. Cette galerie, fonctionnant grâce à un système de gestion coopérative, était le lieu d'expositions et de rencontres de ces artistes exilés.

D'autres lieux de rencontres existaient. Fin des années 1960, le Salon de la Jeune Peinture constitue le point de convergence des artistes les plus engagés. Dans ce lieu de

³⁴³ Annie Verger, « Le champ des avant-gardes », dans *Actes de la recherche en sciences sociales*, vol. 88, juin 1991, p. 22.

³⁴⁴ Cette phrase est reprise du discours prononcé par André Malraux le 26 novembre 1968 au Sénat.

³⁴⁵ Voir « La province bouge », *Chroniques de l'art vivant*, n°33, octobre 1972.

³⁴⁶ Luis Zilveti, entretien, *op. cit.*, cf. Vol. II, p. 172.

³⁴⁷ Voir Camille Mauclair, « Les métèques contre l'art français », *La farce de l'art vivant*, II, Éditions La Nouvelle Revue critique, Paris, 1930.

³⁴⁸ Sur l'histoire racialisée de l'art, voir Éric Michaud, *Les Invasions barbares*, Paris, Gallimard, 2015.

³⁴⁹ Exposition *Les fruits de l'exil : l'Amérique latine à Paris*, organisée par l'association Droits Socialistes de l'Homme du 8 au 15 décembre 1982, au Grand Palais, à Paris.

³⁵⁰ Ximena Armas, entretien, *op. cit.*, cf. Vol. II, p. 131.

³⁵¹ Christine Frérot, « Art et Amérique latine à Paris : L'Espace latino-américain (1980-1993) », dans *Horizons et dispositifs des arts plastiques des pays du Río de la Plata (XXe siècle)*, *Artelogie*, n° 6, Juin 2014. Disponible sur <http://cral.in2p3.fr/artelogie/spip.php?article309>.

débats houleux – notamment lors des Assemblées Générales au café Tambour, place de la Bastille –, ils discutent du rôle de l’artiste dans la société et de sa place dans le processus révolutionnaire. La Ruche où résidaient de nombreux artistes toutes nationalités confondues – dont Ernest Pignon-Ernest, Gracia Barrios, José Balmes, André Elbaz – ou encore les ateliers de Cachan, chez Julio Le Parc où se réunissait notamment le collectif antifasciste³⁵², étaient des lieux où se tissaient des amitiés ou des liens de camaraderie. Ce sont ces réseaux plus ou moins organisés qui ont permis de faire connaître le MIRSA auprès des artistes et par un système de relations, de solliciter ces derniers pour qu’ils offrent une œuvre au musée chilien de l’exil. Plus largement, ce sont eux qui ont permis aux artistes de se regrouper pour organiser diverses actions de solidarité ou pour participer à des mouvements sociaux nationaux.

3.2. Aux arts ! Les combats des artistes

Dans les années 1960 et 1970, de grandes causes émancipatrices enflamment les milieux progressistes – Algérie, Vietnam, Cuba, Afrique du Sud. Comme les artistes français de gauche, les Latino-américains participent aux grandes manifestations artistiques de solidarité. Selon Christine Frérot, plusieurs d’entre eux sont actifs au sein d’associations politiques, en particulier dans les comités de solidarité, qui luttent pour la démocratie et contre le fascisme dans les pays du Cône Sud³⁵³. À cette époque, la solidarité internationale connaît son apogée et sa dimension est d’emblée politique puisqu’elle est façonnée par la superstructure idéologique de la Guerre Froide. En outre, avec le renversement du gouvernement chilien de l’UP, l’image des Latino-américains se cristallise autour de la figure des « réfugiés-militants³⁵⁴ ». Impliqués dans de nombreuses luttes dont celles menées par la Jeune Peinture, les artistes donateurs, qui ont en majorité entre vingt et quarante ans, participent à leur manière à ces mouvements internationalistes. Il ne s’agit plus pour les artistes d’aller combattre sur le terrain du conflit – comme ce fut le cas en Espagne en 1936 avec les Brigades Internationales. Le combat est dorénavant d’ordre idéologique : alerter l’opinion du pays dans lequel ils militent pour orienter à plus grande échelle les relations diplomatiques.

³⁵² Voir Raymond Perrot, *Le collectif antifasciste, 1974-1977*, Paris, E.C. Editions, 2001.

³⁵³ Christine Frérot, « Art et Amérique latine à Paris : L’Espace latino-américain (1980-1993) », *op. cit.*, p. 9.

³⁵⁴ Antoine Marès (dir.), Pierre Milza (dir.), *Le Paris des étrangers depuis 1945*, Paris, Publications de la Sorbonne, 1995, p. 53.

Les démonstrations artistiques de solidarité sont multiples. Elles peuvent aller de la création d'œuvres en vue d'une exposition – le groupe *Denuncia* (José Gamarra, Julio Le Parc, Alejandro Marcos et Gontran Netto) a présenté sept toiles pour dénoncer la torture en Amérique latine au Salon de la Jeune Peinture de 1972 –, à l'exposition-vente d'œuvres pour récolter des fonds – l'exposition « *Viva Chile* »³⁵⁵ –, en passant par la création de peintures murales dans l'espace public. De nombreuses brigades se sont constituées en Europe pour alerter l'opinion sur les attaques aux Droits de l'Homme à l'œuvre dans certains pays d'Amérique latine. Outre les Brigades Salvador Allende et Pablo Neruda, nous pensons notamment à la Brigade Internationale des Peintres antifascistes qui a créé des fresques en solidarité avec le Chili à Venise, Athènes et Paris en 1975, puis à Nancy pour le Festival de Théâtre en 1977³⁵⁶. Toutes ces initiatives s'inscrivent dans l'action collective, très fréquente dans les années 1960 et 1970 dans les milieux artistiques de gauche.

Mais pour les artistes français ou résidant en France, le combat internationaliste est intrinsèquement lié à la lutte contre les tenants du pouvoir national. Au sujet de l'exposition de la *Salle rouge pour le Vietnam* qui devait avoir lieu en 1968 mais qui, à cause des événements de mai s'est tenue l'année suivante, il est écrit dans le deuxième Bulletin de la Jeune Peinture :

« Dans la mesure où cette lutte est exemplaire, elle nous concerne tous et chacun de nous comprenait parfaitement que le pouvoir d'oppression qu'exerce l'impérialisme américain, et que le peuple vietnamien a démasqué en le tenant en échec, est le pouvoir même qui s'exerce d'une manière plus ou moins masquée, ici et maintenant, dans notre société bourgeoise³⁵⁷ ».

Le contexte intellectuel et politique de l'époque influe sur la démarche des artistes. Comme le souligne Marc Jimenez, beaucoup sont réceptifs à la critique du capitalisme exposée par Louis Althusser, ainsi qu'à ses opinions sur le matérialisme historique et sur la pratique théorique³⁵⁸. Influencés également par les philosophes poststructuralistes tels que Jacques Derrida, Michel Foucault ou Gilles Deleuze, les artistes dénoncent la collaboration de la culture bourgeoise avec le pouvoir d'oppression.

³⁵⁵ « Cartel d'invitation à l'exposition *Viva Chile* », archives privées de Theo Xenos, Vol. II, Annexe 61, p. 71.

³⁵⁶ Voir les entretiens d'Ernest-Pignon Ernest, Julio Le Parc et Gontran Netto dans le Vol. II. de ce mémoire.

³⁵⁷ Bulletin n°2 du Salon de la Jeune Peinture, déc. 1968.

³⁵⁸ Marc Jimenez, *La querelle de l'art contemporain*, op. cit., p. 86.

Mai 68 est en ce sens révélateur. Les artistes donateurs qui étaient en France à ce moment-là ont grandement participé aux événements au sein de l'Atelier Populaire des Beaux-arts. Les artistes étrangers, en particulier les Argentins, ont joué un rôle considérable. Alejandro Marcos, qui avait pratiqué la sérigraphie en Argentine, aurait permis la création d'un atelier de sérigraphie pour imprimer les affiches qui avaient été, au préalable, décidées collectivement. « Avant cela, les peintres tiraient en lithographies. Ce n'était pas une cadence convenable », nous confie-t-il. Malgré leur dissolution par décret présidentiel en juin 1968³⁵⁹, les mouvements d'extrême gauche, opposés aux communistes orthodoxes, se réorganisent et se multiplient. A partir de mai 1968, ils deviennent majoritaires au comité du Salon de la Jeune Peinture. Sur fond de théories néo-marxistes, s'enclenche alors une dénonciation systématique de ce qui lie les appareils répressifs et les appareils culturels ; les manifestations les plus significatives sont sans nul doute les expositions du Salon de 1969 et 1970 sur le thème *Police et culture*³⁶⁰. On retrouve également certains artistes donateurs – Ivan Messac, Ernest Pignon-Ernest, Julio Le Parc et bien d'autres – dans des luttes sociales comme celle menée pour obtenir un régime propre de sécurité sociale dépendant de la Maison des artistes, qui sera obtenu en 1974.

La participation des artistes étrangers aux luttes sociales spécifiquement françaises – alors qu'ils ne peuvent pas profiter directement des avantages acquis en cas de victoire et que ces actions peuvent leur être extrêmement préjudiciables³⁶¹ – témoigne d'ailleurs d'une autre forme de solidarité. Si le don théorisé par Marcel Mauss entraîne inévitablement un « contre-don » respectant le schéma « donner-recevoir-rendre » – inévitable pour la persistance du lien social –, nous pouvons émettre l'hypothèse que les artistes étrangers se soient sentis redevables, bien que de manière inconsciente, de la solidarité que leur avaient préalablement portée les artistes français. Cette solidarité à double sens et à toutes les échelles est sans nul doute garante de la cohésion dans l'action des artistes-militants, quelles que soient leurs rivalités politiques.

Nous l'avons vu, les artistes donateurs de la collection française du MIRSA sont pour la plupart d'entre eux des artistes « militants » de gauche ayant majoritairement participé à des manifestations de solidarité internationale mais aussi aux luttes sociales nationales. Les

³⁵⁹ Décret du président Charles de Gaulle, du 12 juin 1968 portant dissolution d'organismes et de groupements.

³⁶⁰ Ces expositions avaient pour objectif de mettre en accusation tous les aspects policiers de l'enseignement et de l'information par la présentation de grandes images démonstratives réalisées par des groupes de deux à sept artistes.

³⁶¹ A cause de sa participation aux événements de Mai 1968, Julio Le Parc est expulsé de France pendant cinq mois. Son retour a été rendu possible grâce aux protestations émises par les artistes et les intellectuels français.

œuvres qu'ils ont choisi d'offrir au MIRSA témoignent pour la plupart de leurs convictions politiques – explicitement pour certaines œuvres figuratives, ou implicitement pour les compositions abstraites. Les œuvres de la collection démontrent dans leur forme comme dans leur contenu, la résistance des artistes qui, par l'art et l'acte de donation, émettent un discours critique vis-à-vis d'un Chili dictatorial et, pour certains, de l'impérialisme culturel et économique nord-américain. Mais comment pouvons-nous expliquer la diversité des nationalités des artistes donateurs dans la collection française du MIRSA ? Le musée de l'exil chilien a-t-il été le moteur d'une certaine mondialisation basée sur la coopération, prenant le contrepied d'une globalisation culturelle venue des États-Unis ?

Partie 3 : Le Musée International de la Résistance Salvador Allende.

Une implantation mondiale

La Guerre froide et les idéologies qui l'accompagnaient ont favorisé l'émergence d'identités collectives à travers le monde. Dès les années 1960, notamment à partir de la guerre au Vietnam, d'importants réseaux de solidarité internationaux se sont mis en place afin de soutenir le combat des peuples pour leur autodétermination et faire respecter les clauses de la Charte des Nations Unies signée à San Francisco, le 26 juin 1945. Si les conflits postcoloniaux qui ont jalonné la Guerre froide témoignent des attaques faites à l'encontre du droit international – de la part des États-Unis en ce qui nous concerne –, ces mouvements transnationaux de solidarité sont une manière d'adapter la résistance à ce type inédit de conflit à l'échelle globale. Collecte de fonds, soutiens idéologiques, informations, telles sont les « armes » qu'utilisent ces mouvements pour infléchir les relations diplomatiques au niveau mondial. Or, si ces réseaux ont été facilités par des organisations internationales débordant les clivages Est-Ouest, telles que l'Organisation Internationale du Travail (OIT)³⁶², nous pouvons nous interroger sur les facteurs et les acteurs qui ont favorisé l'implantation du MIRSA dans de nombreux pays du monde. Si le projet de ce musée de l'exil réinvente les manifestations de solidarité internationale par la constitution d'une collection d'arts plastiques en hommage au peuple chilien en lutte, quelle serait la place des artistes dans la constitution et le fonctionnement des comités du MIRSA ?

Notre objet d'étude pose la nécessité de sortir du cadre traditionnel des histoires nationales, de changer d'échelle historiographique, pour saisir dans sa complexité l'histoire de ce « musée en exil ». Nous tenterons ici d'amener des pistes de réflexion – en vue d'un travail ultérieur – sur la place de cette institution dans une internationalisation de l'art prenant le contrepied de la globalisation culturelle et économique nord-américaine qui se joue à ce moment-là. Les questions que nous posons tout au long de cette partie sont nées de la lecture d'un document – une lettre écrite par le secrétariat du musée – qui nous apporte quelques informations concernant les différents comités du MIRSA³⁶³. Après avoir émis des hypothèses concernant l'implantation internationale du MIRSA à l'aune des déplacements des artistes dans les années 1950 à 1970 ; nous nous interrogerons sur une éventuelle corrélation

³⁶² Sur ce point voir Sandrine Kott, « Par-delà la guerre froide. Les organisations internationales et les circulations Est-Ouest (1947-1973) » dans *Vingtième Siècle. Revue d'histoire* 2011/1, n° 109, p. 142-154.

³⁶³ « *Un museo internacional para la resistencia chilena* », A-MSSA, cl. B010, a0002, *op. cit.*, voir Vol. II, Annexe 2, p. 8-10.

entre les lieux de destination de l'exil chilien, et l'implantation des comités du MIRSA dans le monde. Enfin, nous verrons en quoi ce musée a été une source d'inspiration pour d'autres initiatives de solidarité artistique internationale.

1. La circulation des artistes donateurs

L'art a toujours revêtu une dimension internationale notamment due à la circulation des artistes. Mais le XX^e siècle semble avoir été celui de toutes les migrations. Après la Seconde Guerre mondiale, de nombreux phénomènes participent à la mobilité croissante des créateurs. En témoignent les multiples origines des artistes donateurs du comité français du MIRSA. Sur les quelques deux-cent-vingt artistes que nous avons pu répertorier – grâce à la base de données du MSSA ainsi qu'aux catalogues et listes d'œuvres publiées lors d'expositions du MIRSA en France – nous pouvons distinguer plusieurs nationalités. Sur deux-cent-trente-quatre artistes identifiés, nous relevons une majorité de Français – plus d'un tiers du total – et une autre majorité de Latino-américains – approximativement un tiers d'entre eux –, en particulier des Chiliens et des Argentins³⁶⁴. Si les artistes français sont logiquement les plus représentés dans les œuvres collectées en France, nous devons nous interroger sur la présence massive d'artistes latino-américains. Si la grande majorité des artistes donateurs résidait en France dans les années 1970, quand et pour quelles raisons se sont-ils installés dans l'Hexagone ? Les collections des autres comités du MIRSA comptent-elles autant d'artistes étrangers au pays d'accueil ?

1.1. Du déplacement volontaire à la migration subie des artistes vers Paris

J'ai deux amours...

Les nationalités multiples des artistes témoignent de différents phénomènes migratoires vers Paris. Dans les années 1930, beaucoup d'artistes du monde entier ont été tentés par l'attractivité de Paris qui contrastait avec la faible activité artistique locale ou nationale dans leur pays. La migration a été très précoce pour certains artistes – tel que le

³⁶⁴ L'approximation de nos calculs est due au fait que nous n'avons pas pu identifier l'ensemble des artistes et que nous ne connaissons donc pas la nationalité de tous.

surréaliste cubain Wifredo Lam – qui malgré la xénophobie ambiante de l'époque ont réussi à s'imposer dans les Salons parisiens. La Seconde Guerre mondiale a poussé la plupart des artistes étrangers à quitter la France. Wifredo Lam est parti se réfugier à Cuba, son pays natal, puis en Haïti.

Malgré l'émergence d'infrastructures culturelles dans certains pays latino-américains et plus généralement du Sud, dans les années 1950, les artistes étrangers ne cessent de se rendre à Paris dans l'après-guerre, voire de s'y installer. Pourtant, des musées d'art moderne ouvrent à Buenos Aires, São Paulo, Rio de Janeiro, Bogota ou encore Mexico. La Biennale de São Paulo est créée en 1951. Elle est la première exposition d'art moderne tenue à l'extérieur des grands centres culturels européens et nord-américains. Comme l'écrit Christine Frérot, « avec ces nouveaux outils culturels, l'art de l'Amérique latine se donne enfin les moyens de s'installer durablement sur ses terres³⁶⁵ ». De plus, comme le souligne Olivier Compagnon, cette réorganisation mondiale des centres d'art permet de s'extirper d'une perspective transatlantique et européocentriste qui voit dans la culture de l'Amérique latine, une simple déclinaison de celle de l'Europe. Mais en dépit de cet effort inédit enclenché par des pays du tiers-monde, le retard demeure conséquent dans les années 1950 et 1960, comparé au foisonnement des centres culturels internationaux européens et nord-américains.

La France conserve alors pour les artistes latino-américains, la double image d'une « terre de stimulation artistique » et celle de « refuge politique³⁶⁶ », comme en témoigne une enquête menée par Jacques Leenhardt et Pierre Kalfon³⁶⁷. Le peintre uruguayen José Gamarra a en effet choisi de s'installer à Paris car cette ville était pour lui « synonyme de culture et de créativité³⁶⁸ ». La capitale française est le lieu d'un brassage culturel où les artistes recherchent l'influence des grands maîtres de l'art moderne exposés dans les musées comme dans les Salons aux côtés des jeunes artistes³⁶⁹. Elle est le lieu incontournable pour les artistes qui cherchent à se constituer un réseau professionnel ou à acquérir une reconnaissance internationale. Ils y travaillent, vendent et exposent.

Pour autant, comme le souligne Christine Frérot, la plupart des artistes latino-américains ne sont pas des êtres d'exil – hormis peut-être les Argentins et les Uruguayens –

³⁶⁵ Christine Frérot, *Art contemporain d'Amérique latine. Chroniques françaises 1990-2005*, L'Harmattan, 2005, p. 15

³⁶⁶ cf. *Infra.*, III, 2.1.

³⁶⁷ Jacques Leenhardt et Pierre Kalfon, *Les Amériques Latines en France*, Paris, Gallimard, Association française d'action artistique, 1992, p. 140.

³⁶⁸ *Ibid.*, p. 141.

³⁶⁹ Voir notamment Maria Antonia Roig Sotomayor, « Le Salon de Mai, un salon d'après-guerre : fonctions et évolution de 1945 à 1970 », thèse de l'Université Charles de Gaulle de Lille, sous la direction du Professeur François Robichon, 2012.

« car ils ont un attachement sentimental, viscéral à leur terre, et cette fascination partagée qu'ils éprouvent pour le pays de l'autre doit être brève pour être riche. » Pourtant, si certains artistes ne s'installent que pour un temps en France, d'autres y ont élu domicile comme l'Argentin Alejandro Marcos, qui vit encore à Paris aujourd'hui. Il nous raconte son arrivée :

« Je suis arrivé en 1963 en France mais je n'étais pas réfugié politique. Quand on était peintre en Argentine, il fallait venir à Paris – ou plus généralement en Europe – et y rester deux ou trois ans, pour visiter les musées, s'imprégner de la scène artistique internationale. C'était la règle à l'époque³⁷⁰. »

Le latino-américanisme à Paris

Les artistes latino-américains ayant le plus marqué la scène artistique parisienne des années 1950 à 1970 sont sans nul doute, les tenants de l'abstraction cinétique. Combien d'entre eux ont pris le chemin pour la France dans ces années-là pour apporter un nouveau souffle à la scène artistique parisienne ? Rien que dans les artistes présents dans la collection française du MIRSA, nous pouvons relever les noms des Argentins Julio Le Parc, Antonio Asis, Hugo Demarco, Luis Tomasello, Leopoldo Torres-Agüero, ou encore ceux des Vénézuéliens Jesús-Rafael Soto, Carlos Cruz-Diez, César Andrade, Juan Michelangeli, Francisco Salazar et Luis Eduardo Arnal. La rencontre des peintres latino-américains avec Paris semble avoir été primordiale dans leur création. Pour Luis Tomasello, « l'ambiance (unique) de Paris [...] lui a permis de développer (sa) sensibilité de plasticien, de parvenir à un niveau universel ». Autrement dit, la multiculturalité des artistes semble leur avoir permis de façonner une forme de langage universel.

Ce type de transferts artistiques et la redéfinition de la carte des centres d'art participent à transformer les mentalités. Selon Eduardo Galeano, les vagues d'exilés latino-américains qui sont arrivées en Europe dans les années 1960 et 1970 ont contribué « à une connaissance mutuelle plus réaliste qui finit par dépasser les folklores un peu faciles, les aveuglements de touristes et la démagogie³⁷¹ ». En outre, Christine Frérot affirme, à propos de l'art cinétique, que la constitution de ce mouvement, regroupant des artistes de nationalités diverses, a permis d'initier le déclin de vieux clichés enracinés sur la dépendance de l'art

³⁷⁰ Alejandro Marcos, entretien, cf. Vol. II, p. 191.

³⁷¹ Eduardo Galeano dans Droits socialistes de l'homme, *Les fruits de l'exil : l'Amérique latine à Paris*, catalogue d'exposition, Paris, Grand-Palais, du 8 au 15 décembre 1982, 1982, p. 6.

latino-américain vis-à-vis de l'École de Paris³⁷².

En outre, Jacques Leenhardt qualifie cette génération de « privilégiée » même si « peu fortunée³⁷³ ». En effet, la majorité des artistes donateurs ne vivait pas dans l'opulence et n'a pu venir en France que grâce à une bourse, délivrée généralement par l'État français. La plupart des peintres cinétiques et optiques de la collection ont par exemple pu en profiter. Seule une minorité des artistes donateurs était issue de familles riches – Antonio Seguí était fils de commerçants fortunés et la sculptrice argentine María Simón était la fille d'un industriel, ingénieur et politicien. Le peintre bolivien Luis Zilveti est arrivé pour la première fois en France en 1967 avec son épouse et son fils, grâce à une bourse de la Fondation Simón I. Patiño³⁷⁴. Beaucoup d'artistes chiliens ont remporté une bourse du gouvernement français, comme Antonia Ferreiro, en 1968, ou Ximena Armas, qui était alors étudiante aux Beaux-arts de l'Université Catholique du Chili. Elle nous raconte :

« La dernière année du cursus de design, en 1971, j'ai appris qu'il y avait une possibilité de venir étudier en France grâce à une bourse du gouvernement français. Je me suis présentée à cette bourse et je l'ai eue. Je n'ai finalement pas passé mes examens de design car je suis venue en France³⁷⁵ ».

D'autres n'ont pas eu cette chance et ont dû émigrer avec le peu d'argent qu'ils avaient gagné préalablement. Pedro Uhart, qui avait coupé les liens avec son père qui voulait faire de lui un médecin ainsi qu'avec sa famille très catholique, rend compte des difficultés qu'il a pu rencontrer :

« Je suis arrivée en France en 1962. [...] Mon unique but était de partir en France pour faire de la peinture et commencer une nouvelle vie. Le directeur des Beaux arts au Chili, Felipe Oyarzún, voulait que je vienne étudier dans son école, mais je n'ai jamais pu, je n'avais pas les moyens financiers. Il fallait que je travaille. [...] Dans un premier temps, je suis arrivé en Angleterre par bateau, un mois de trajet. Au bout d'un certain temps, mon frère m'a rejoint, mais le problème c'est qu'il était plus jeune que moi de quatre ans et qu'il ne savait pas parler

³⁷² Christine Frérot, *Art contemporain d'Amérique latine*, op. cit., p. 15.

³⁷³ Jacques Leenhardt et Pierre Kalfon, *Les Amériques Latines en France*, Paris, Gallimard, coll. Découverte, Association française d'action artistique, 1992, p. 132.

³⁷⁴ La Fondation universitaire Simón I. Patiño a été créée à La Paz en 1931 par l'industriel bolivien éponyme. Encore aujourd'hui, elle octroie notamment des bourses à de jeunes artistes pour qu'ils viennent étudier l'art à Paris. Elle est basée à La Paz, à Cochabamba mais également à Genève, en Suisse.

³⁷⁵ Ximena Armas, entretien, cf. Vol. II, p. 127.

l'anglais. Nous avions des passeports français que notre père nous avait donnés puisqu'il travaillait au Consulat de France à un moment donné. Or, avec des passeports français, nous étions obligés de faire le service militaire à l'époque. Sinon, sans livret militaire, il était impossible de trouver un travail en France. Nous sommes partis de l'Angleterre car je ne pouvais pas entretenir mon frère, nous mourrions de faim. C'était terrible. J'avais à peine vingt-deux ans et lui dix-sept. La seule solution, c'était de partir à l'armée. Le point positif, c'est que nous allions apprendre à parler correctement le français³⁷⁶. »

Généralement, le gouvernement français proposait aux artistes boursiers un atelier à la Cité Internationale des Arts où vivaient des artistes de nombreuses nationalités, pour une durée d'un ou deux ans. Ximena Armas et Luis Zilveti ont notamment pu en bénéficier³⁷⁷. Notons tout de même que de nombreux artistes latino-américains ne pouvaient pas vivre de leur création et devaient assumer un emploi en plus de leur métier d'artiste – la plupart du temps dans l'enseignement artistique ou dans l'illustration. Heriberto Cogollo a par exemple été employé comme illustrateur par les magazines *Lui* et *Playboy*, aux éditions Filipacchi, sous le nom de Cuadrado³⁷⁸.

La France : une terre de refuge pour les exilés

Cependant, le départ n'a pas toujours été volontaire. Les coups d'États répétés et les régimes dictatoriaux en Amérique latine ont forcé beaucoup d'artistes à quitter leur pays. En 1967, Maria Amaral part en exil en France avec toute sa famille pour fuir la « Révolution argentine³⁷⁹ ». En 1968, le peintre uruguayen José Pereira Rodriguez décide de s'installer en France pour fuir le gouvernement autoritaire de Jorge Pacheco Areco³⁸⁰. De nombreux Chiliens, engagés de près ou de loin dans l'expérience de l'Unité Populaire, ont dû trouver refuge à l'extérieur du pays pour se protéger des persécutions. Certains artistes étaient en effet très engagés dans le processus socialiste mené par le président Allende. Hugo Rivera Scott comme Guillermo Nuñez, ont été emprisonnés – le second a même été torturé – par la Junte militaire à cause de leur engagement culturel, politique ou universitaire au temps de l'UP.

³⁷⁶ Pedro Uhart, entretien, cf. Vol. II, p. 159.

³⁷⁷ Entretien de Ximena Armas et de Luis Zilveti, cf. Vol II, p. 127 et 171.

³⁷⁸ <http://www.heribertocogollo.com/COGOLLO/parcours.html>

³⁷⁹ La « Révolution argentine » (1966-1973) est le nom officiel de la dictature militaire instaurée par le coup d'État du 28 juin 1966 qui renverse le président Arturo Illia, élu en 1963.

³⁸⁰ Jorge Pacheco Areco était le président de l'Uruguay entre décembre 1967 et mars 1972. Membre du *Parti colorado*, il appliqua une politique autoritaire dans un contexte de crise économique et sociale grave, réitérant chaque année des mesures d'exception et dissolvant de nombreuses organisations de gauche dont le Parti socialiste.

Irene Dominguez, « véritable vagabonde³⁸¹ », était en Europe lorsque Salvador Allende a été élu. Lorsqu'elle a appris la nouvelle de son élection, elle est immédiatement rentrée au Chili où elle a été employée par le gouvernement durant trois années pour ses talents d'artiste. Sur un ton enthousiaste, elle nous raconte cette expérience :

« Je travaillais avec un groupe d'artistes femmes pour Salvador Allende au *Centro A*. Allende était quelqu'un de très sympathique. A chaque fois qu'il recevait un invité au Chili (Angela Davis, Fidel Castro, etc.) il lui offrait une gravure. A l'époque, tout le monde venait au Chili, c'était la mode si on peut dire (rires). [...] En tant qu'artistes, nous étions chargées de créer les cadeaux que le président offrait. Il ne s'agissait pas d'œuvres politiques, nous créions dans notre style à nous. Nous vivions de cela, ça nous prenait beaucoup de temps. On n'avait pas le temps de participer à des expositions en-dehors³⁸². »

Heureusement, Irene Dominguez n'était pas au Chili lors du coup d'état, comme beaucoup d'autres artistes qui avaient participé au X^e festival de la Jeunesse et des Etudiants à Berlin-Est en août 1973, et qui avaient profité de ce déplacement pour rester quelque temps en Europe. Comme les circonstances l'ont empêchée de retourner au Chili, elle a dû s'installer en France, où elle demeure encore aujourd'hui.

Pour certains, l'expérience de l'exil n'était pas nouvelle. José Balmes et Roser Bru sont deux peintres aux destins croisés qui sont nés en Espagne dans les années 1920³⁸³. Durant leur enfance, ils ont tous les deux résidé dans le village catalan de Montesquiú dont le père de Balmes était le maire. Ils ont dû quitter l'Espagne en 1939, après la victoire des troupes franquistes sur les armées républicaines. Après avoir traversé la frontière française, ils ont embarqué avec leur famille dans le célèbre cargo *Winnipeg*. Apprêté près de Bordeaux, à Trompeloup, par Pablo Neruda – qui avait précédemment été consul du Chili en Espagne –, ce bateau était destiné à transporter près de deux-mille-cinq-cents Espagnols communistes et républicains pour leur offrir un refuge au Chili. Une fois installés, ils ont suivi des études de peinture à l'École des Beaux-arts de l'Université du Chili à Santiago, où ils se sont liés à Gracia Barrios et Guillermo Nuñez au sein du Groupe des Étudiants Plastiques³⁸⁴. Dans les années 1940, ils ont été naturalisés Chiliens. Le Chili a été pour eux une véritable terre d'accueil d'autant plus qu'ils y ont fondé une famille. Leur activité plastique et

³⁸¹ Irene Dominguez, entretien, cf. Vol. II, p. 203.

³⁸² *Idem*.

³⁸³ Sur la vie de José Balmes voir le documentaire de Pablo Trujillo Novoa, *Balme, el doble exilio de la pintura*, TripioFilms producciones, 2012.

³⁸⁴ *Grupo de Estudiantes Plásticos*.

professionnelle y était foisonnante et riche. Le schéma qui s'est répété après la chute de l'UP a été très douloureux pour ces deux artistes qui avaient déjà vécu la violence du déracinement. En tout, José Balmes est resté en exil durant dix années avec sa femme Gracia Barrios et sa fille Concepción Balmes – deux artistes également présentes dans la collection.

Si l'Amérique latine ne peut être perçue comme un tout homogène, les migrations choisies ou forcées ont sans conteste participé à regrouper ces artistes latino-américains qui, bien qu'issus de pays très différents, avaient vécu des expériences similaires et partageaient des repères communs – la langue, la culture, la politique. Ainsi, nous pouvons en déduire avec l'écrivain paraguayen Ruben Bareiro-Saguier, que la notion d'« exilé » peut être étendue aux artistes et intellectuels qui n'ont pas forcément vécu une migration forcée mais qui, pour des raisons diverses, ont produit leurs œuvres en France³⁸⁵. D'autant plus qu'il s'agit souvent d'artistes engagés qui n'ont pas eu le droit de retourner dans leur pays d'origine à cause de leurs convictions politiques. Ces repères communs ont sans nul doute participé à rassembler ces artistes latino-américains dans la création mais aussi dans les luttes – deux aspects souvent liés.

1.2. Des artistes mobiles ?

Artistes donateurs et comités du MIRSA

A ce jour, nous pouvons énumérer dix comités du MIRSA dans le monde qui ont organisé des expositions. À côté du comité français, ont existé des comités à Cuba, au Panama, en Colombie, en Pologne, au Mexique, en Espagne, en Suède, en Finlande et au Venezuela³⁸⁶. De plus, des collections ont été rassemblées aux États-Unis et en Algérie, et selon Carroll Yasky, responsable des collections du musée, le comité cubain regrouperait des œuvres données en Bulgarie, en Espagne, en Irak, en Mongolie, au Pérou, à Puerto Rico et en URSS, en plus de celles offertes par des artistes cubains. En effet, dans un brouillon de lettre, datant de 1975, il est écrit :

³⁸⁵ Ruben Bareiro-Saguier dans Droits Socialistes de l'Homme, *Les fruits de l'exil : l'Amérique latine à Paris*, *op. cit.*, p. 12.

³⁸⁶ “*Un museo internacional...*”, *op. cit.*, A-MSSA, a0002, cf. Vol. II, Annexe 2, p. 9-10.

« En URSS, Bulgarie, Yougoslavie, Hongrie, Pologne et Tchécoslovaquie auront lieu des expositions nationales à partir desquelles sera faite une sélection d'œuvres dont une partie sera envoyée pour une exposition internationale et une autre intégrera la Salle Permanente qui sera inaugurée en septembre au Musée National de La Havane³⁸⁷ ».

Mais si Paris, nous l'avons vu, était une destination privilégiée pour les artistes dans l'après-guerre qui explique la grande diversité des nationalités présentes dans la collection française du MIRSA, qu'en est-il des autres pays qui ont vu émerger des comités ? L'actuelle base de données du MSSA nous informe que certains comités comme ceux basés en Suède ou en Finlande ont collecté des œuvres – une centaine pour la Suède et un peu moins de quatre-vingt pour la Finlande – qui ont été majoritairement effectuées par des artistes issus de ces pays-ci. Le catalogue publié à l'occasion de l'exposition « *Artysci polscy Miedzynarodowemu Muzeum im. Salvadora Allende* », qui a eu lieu au Musée d'Art de Lodz en Pologne du 4 juin au 23 juillet 1978³⁸⁸, démontre que les œuvres collectées en Pologne ont été exclusivement créées par des artistes polonais. Pareillement, la collection algérienne – bien que plus restreinte avec un total de quinze pièces – est composée exclusivement d'œuvres d'artistes algériens. De la même manière, les œuvres de la collection du comité espagnol ont majoritairement été conçues par des artistes espagnols mais nous pouvons néanmoins compter quelques productions d'artistes chiliens, états-uniens ou provenant d'autres pays latino-américains, même si elles sont minimales. Même refrain pour le comité basé au Mexique qui a collecté en grande majorité des œuvres d'artistes mexicains. Le comité cubain, lui, réunit des collections rassemblées ailleurs qu'à Cuba ainsi que des œuvres d'artistes majoritairement cubains.

Ainsi, le comité français du MIRSA semble être particulier en ce qu'il est le seul à posséder une collection d'œuvres d'artistes de nationalités multiples, réunies dans un seul pays. Ce fait témoigne sûrement de l'importance de Paris sur la scène artistique internationale qui, malgré l'hégémonie de l'École de New York dans les années 1970, attire toujours des artistes d'horizons diverses qui souhaitent s'y installer. Il démontre également les difficultés que rencontrent ces pays à s'intégrer dans le marché de l'art mondial et donc à favoriser l'arrivée d'artistes étrangers, notamment à cause du manque d'infrastructures disponibles.

³⁸⁷ Ibid. « *En la URSS, Bulgaria, Yugoslavia, Hungría, Polonia y Checoslovaquia se harán exposiciones nacionales y enviarán una selección para (una) muestra internacional y otra para la Sala Permanente que se inaugurará en septiembre en el Museo Nacional de La Habana.* »

³⁸⁸ Voir catalogue Ryszard Stanisławski, « *Exposición de obras donadas por artistas de Polonia al Museo internacional de la resistencia "Salvador Allende" = Wystawa dzieł ofiarowanych przez artystów polskich międzynarodowemu Muzeum, Museo de arte en Łódź, 4 de junio-23 de julio de 1978.* »

Des artistes cosmopolites

D'après Éric Bonnet et François Soulages, « la mondialisation invite à une approche artistique d'elle-même, à une tâche géoartistique et conséquemment à un point de vue géoesthétique de ce géoartistique³⁸⁹ ». Ainsi, la collection globale du MIRSA en tant que source visuelle semble pouvoir être un atout inestimable pour analyser les transferts artistiques, culturels et politiques, consécutifs aux mouvements migratoires, qui se sont opérés entre les pays au cours des années 1960, 1970 et 1980. Il sera nécessaire d'abaisser l'échelle géographique au niveau national pour étudier en détail les causes et les conséquences des différents déplacements d'artistes, et plus généralement de populations, dans les pays où se sont implantés des comités du MIRSA. Même si la majorité des artistes mexicains, espagnols ou suédois par exemple, ont choisi d'offrir une œuvre au comité du MIRSA qui était basé dans leur pays – par facilité ou simple logique –, cela ne fait pas d'eux des êtres immobiles. Nous pourrions imaginer que la plupart d'entre eux participent aux rencontres internationales d'art, à des expositions dans d'autres pays ou encore, s'installent pour un temps dans des pays à forte attractivité artistique. La mobilité, ou non-mobilité, des artistes donateurs devra être interrogée pour analyser les éventuelles évolutions formelles de leur création.

De plus, si le déplacement des artistes chiliens a, selon Marie-Ponsot et Bernard Toro, modifié en profondeur leur « charpente intellectuelle, culturelle et sociale » en faisant d'eux des « cosmopolites » voire des « citoyens du monde³⁹⁰ », nous pouvons nous interroger sur les éventuelles évolutions formelles des œuvres des artistes, consécutives à l'exil. En effet, la création des artistes exilés appartient à ce que le psychanalyste Daniel Sibony appelle « l'entre-deux », un territoire d'images « aux interstices de l'espace-temps » où s'inscrit l'essence même de leur art.

De la même manière, les conséquences des évolutions technologiques – notamment la médiatisation des conflits à la télévision, au cinéma et dans les photographies de presse – doivent être prises en compte en tant que sources d'inspiration des artistes. Comme l'explique Mustafâ Altıntaş, le seul artiste turc représenté dans la collection française du MIRSA :

³⁸⁹ Éric Bonnet et François Soulages (dir.), *Lieux & mondes : arts, cultures & politiques*, Paris, L'Harmattan, 2015, p. 18.

³⁹⁰ Marie Ponsot et Bernardo Toro (dir.), *L'exil chilien en France*, dans *Hommes & Migrations*, n°1305, 2014, p. 6.

« En ces périodes nous pouvions suivre, par le cinéma aussi, ce qui se passait politiquement et socialement dans le monde entier. Étant un cinéphile assidu de la cinémathèque située rue D'Ulm puis au Palais Chaillot, j'ai pu être au courant des événements sociopolitiques des pays lointains et bien sûr, des événements en Europe³⁹¹ ».

À partir des œuvres de la collection, il nous faudra donc nous interroger sur les représentations construites par les artistes de diverses nationalités sur la dictature militaire, le peuple chilien ou encore l'UP – qu'ils sont nombreux à avoir adoubé –, ou encore sur les autres conflits internationaux. A Cuba, au Venezuela et au Mexique, par exemple, les œuvres collectées témoignent-elles d'une volonté d'affirmation d'une certaine identité latino-américaine couplée d'une dénonciation des dictatures et de l'ingérence nord-américaine ?

À l'image de la plupart des donateurs présents dans la collection française, les artistes ayant donné une œuvre à d'autres comités sont-ils impliqués dans des réseaux d'artistes militants et de solidarité internationale ? Sont-ils reconnus nationalement voire internationalement ? Les différentes collections sont-elles représentatives de la production artistique nationale ? Si non, en quoi s'en différencient-elles et pourquoi ? A l'instar du comité vénézuélien qui semble avoir été présidé par l'artiste Jesús Rafael Soto, les artistes donateurs étaient-ils impliqués dans la gestion de la collection et des probables expositions, ou s'agissait-il – comme dans le cas du comité français – majoritairement de cadres politiques, d'intellectuels ou de personnalités du monde de l'art national ?

Si les artistes ont voyagé de tout temps, l'acceptation progressive des autres cultures ainsi que les avancées technologiques en termes de transport semblent avoir joué un rôle décisif dans la croissante mobilité des artistes dans les années 1960 et 1970, et consécutivement, dans l'évolution de leur création. Si nous émettons l'hypothèse que ces phénomènes migratoires ont favorisé l'implantation des comités du MIRSA dans plusieurs pays, pourrions-nous envisager une correspondance entre les pays de destination des exilés chiliens et le développement des comités du MIRSA ?

³⁹¹ Courriel de Mustafa Altintas, le 23 décembre 2015, cf. Vol. II, p. 141.

2. Exil chilien et implantation internationale du MIRSA : une corrélation ?

La dictature militaire a provoqué un exil politique massif dans les jours et les mois qui suivirent le coup d'État. Selon les estimations, environ un million de Chiliens auraient été dispersés dans le monde entier³⁹². Comme l'explique Claudio Bolzman, « l'ampleur de l'exode répond à la brutalité de la rupture du système politique chilien et à l'intensité de la répression à l'égard des opposants au nouveau régime³⁹³ ». Très rapidement après le putsch militaire, de nombreux latino-américains résidant au Chili et des sympathisants chiliens du gouvernement d'Allende vont s'entasser par milliers dans les Ambassades à la recherche de protection. Le coup d'État militaire est subi comme un traumatisme tant au Chili qu'au sein de la communauté internationale. Les images du bombardement de la Moneda vont être très médiatisées dans le monde entier et entraîner un élan de sympathie et de solidarité envers le peuple chilien. Pour autant, le choc pétrolier de 1973 va inciter plusieurs États à restreindre sévèrement l'immigration ou à ne la tolérer que de manière provisoire, comme le souligne Claudio Bolzman³⁹⁴. Quels sont donc les pays ayant le plus accueilli de Chiliens et pourquoi l'ont-ils fait ? Peut-on supposer une corrélation entre les pays de destination des exilés chiliens et l'implantation internationale des comités du MIRSA ? A partir des informations relatives à l'exil chilien en France, précédemment exposées, ainsi qu'en interrogeant les formes de résistance mises en place en exil par les organisations chiliennes, nous tenterons d'émettre des questionnements sur les causes préexistantes à l'émergence de comités du MIRSA dans certains pays ainsi que sur leurs modalités de fonctionnement en fonction de contextes nationaux différents. A l'évidence, un travail d'investigation ultérieur sera nécessaire pour apporter des réponses à nos interrogations.

³⁹² Selon l'Institut catholique pour les migrations, un million de Chiliens aurait quitté le pays entre 1973 et 1977, à savoir 10% de la population chilienne de l'époque.

³⁹³ Claudio Bolzman, « De l'exil à la diaspora : l'exemple de la migration chilienne » dans *Autrepart*, 2/2002, n° 22, p. 93.

³⁹⁴ Claudio Bolzman, « Genèse et dynamique de transformation d'une communauté d'exilés », in Piero-D Galloro (dir.), *L'exil des sud-américains en Europe francophone*, Nancy, Presses Universitaires, 2010, p. 36.

2.1. L'accueil des exilés chiliens en France

L'exil chilien en France est très particulier puisqu'il a été favorisé par un certain contexte politique. L'expérience de l'Unité Populaire a été fortement suivie par les milieux de la gauche française au début des années 1970. Elle prouvait qu'une alliance était possible entre les socialistes et les communistes pour arriver au pouvoir. La question était sur toutes les lèvres : le modèle chilien était-il transférable à la France ? Selon Nicolas Prognon, l'UP semble avoir eu une influence dans la naissance de l'Union de la gauche et du Programme commun qui réunissaient à partir de 1972 le PS, le PCF et les radicaux³⁹⁵. Ce modèle de coalition élargie était pour les partis de la gauche française, le seul moyen de remporter les élections présidentielles de 1981. Comme il l'explique, plusieurs délégations de partis de la gauche ont entrepris le voyage vers Santiago du Chili – François Mitterrand pour le PS et Jacques Duclos pour le PCF. Le secrétaire national du PS a même été nommé par la presse chilienne, le « Salvador Allende français ». François Mitterrand ira même jusqu'à confier, en novembre 1971 lors de son voyage à Santiago, que « si le Chili dans son histoire s'est souvent inspiré de la France, il est aujourd'hui pour les socialistes français sinon un modèle, du moins un exemple³⁹⁶ ». Inversement, les partis de gauche français ont à leur tour invité des représentants chiliens afin que ces derniers évoquent l'étendue des difficultés à surmonter pour parvenir au socialisme dans un pays latino-américain dépendant économiquement des États-Unis. De véritables liens politiques, voire amicaux, ont été tissés entre les forces de gauche au pouvoir au Chili et les représentants des partis de la gauche française. Cette expérience de révolution socialiste par les urnes et non alignée sur le bloc de l'Est était une première dans l'histoire du XX^e siècle. Le Chili d'Allende constituait un véritable centre d'intérêt. En plus des hommes politiques, certains intellectuels comme Régis Debray³⁹⁷ ont aussi fait le voyage au Chili pour témoigner des avancées révolutionnaires et des difficultés que connaissaient l'UP.

Après le coup d'État qui met un terme à l'élan d'espoir de toute une jeune génération, la France accorde massivement l'exil à de nombreux Chiliens grâce à l'action de divers acteurs politiques qui avaient suivi avec attention l'expérience de l'UP. D'après Julio Valdebenito-Herrera, dans les mois qui suivent le coup d'état, le gouvernement français a

³⁹⁵ Nicolas Prognon, « L'exil chilien en France entre mobilités transnationales et échanges », *Amnis* [En ligne], 12 | 2013, mis en ligne le 20 juin 2013, consulté le 20 janvier 2016. URL : <http://amnis.revues.org/1931>

³⁹⁶ Cité par Pierre Vayssièrre, *Le Chili d'Allende et de Pinochet dans la presse française. Passions politiques, information et désinformation (1970-2005)*, Paris, L'Harmattan, 2005.

³⁹⁷ Régis Debray, *Entretiens avec Allende sur la situation au Chili*, Paris, F. Maspero, 1974.

décidé par le biais de l'Office Français de Protection des Réfugiés et des Apatrides (OFPRA), d'apporter une assistance significative aux ressortissants chiliens en leur accordant de manière assez large le statut de réfugié³⁹⁸. Un Comité coordinateur est alors créé dans le but de rassembler la multitude d'organisations de solidarité venues en aide au peuple chilien, parmi lesquelles on compte des associations comme la CIMADE, France Terre d'Asile (FTDA), le Secours Catholique et le Service Social d'Aide aux Émigrés. De plus, parallèlement à un plan d'action – l'« Opération Chili », visant à trouver des structures d'accueil et des logements provisoires –, un plan d'urgence est mis en place pour la prise en charge dans les centres d'hébergement, l'aide médicale gratuite et l'apprentissage du français.

L'arrivée des réfugiés en provenance du Chili a été un tournant très important dans l'histoire de l'accueil d'exilés en France. La France figure comme un pôle d'accueil majeur des exilés chiliens en Europe. Comme l'écrit Marie-Christine Volovitch-Tavares, « ce fut un des épisodes, trop rares, où des réfugiés politiques furent protégés et pris en charge dès le pays de départ et bénéficièrent en France d'un accueil organisé en coordination entre l'administration et des associations, pour une prise en charge matérielle, linguistique et administrative³⁹⁹ ». Pour la première fois de son histoire, la France a montré un véritable élan de solidarité, soutenu par une grande partie de la classe politique française, les associations humanitaires et les organisations internationales. En outre, les ressortissants chiliens ont bénéficié de l'appui de certaines municipalités de gauche – notamment dans la banlieue rouge –, qui leur ont proposé des aides au logement et divers emplois, comme à Bondy grâce à l'implication du maire socialiste d'alors, Claude Fuzier⁴⁰⁰.

Les artistes chiliens se sont très facilement intégrés, malgré les circonstances, à la vie artistique française. Les réseaux d'artistes, comme les réseaux politiques de gauche, ou encore les réseaux universitaires ont permis d'intégrer rapidement les exilés à une activité artistique, politique ou professionnelle. Dans les années 1960 déjà, Alejandro Marcos avait pu trouver un travail grâce à l'aide des artistes argentins résidant à Paris. Comme il nous l'explique, « le système des ateliers de la ville n'existait alors pas ou très peu, il fallait trouver un Argentin qui avait besoin de quelqu'un pour l'aider. [...] Finalement, je me suis lié aux peintres cinétiques, à Julio Le Parc en particulier. J'ai travaillé longtemps pour eux. » En outre, en

³⁹⁸ Julio Houthalen-Helchteren, « L'arrivée en France des réfugiés politiques chiliens après le 11 septembre 1973. Analyse juridique d'un accueil d'urgence », in Piero-D Galloro (dir.), *L'exil des sud-américains en Europe francophone*, p.136.

³⁹⁹ Marie-Christine Volovitch-Tavares, « La Cimade et l'accueil des « réfugiés en provenance du Chili », du coup d'État militaire au début des années 1980 », in Dzovinar Kévonian, Geniève Dreyfus-Armand, Marie-Claude Blanc-Chaléard, Marianne Amar, *La Cimade et l'accueil des réfugiés*, Paris, Presses Universitaires de Paris Ouest, 2013, p. 184.

⁴⁰⁰ Voir Denis Lefebvre, *Claude Fuzier, un socialiste de l'ombre*, Paris, CGM, Éd. B. Le Prince, 2004.

invitant des personnalités chiliennes à enseigner, les universités leur permettaient en réalité de quitter le Chili plus facilement en leur garantissant la protection de l'Ambassade de France. À titre d'exemple, Raul Sotomayor et José Balmes ont intégré, dès 1974, le Centre Saint-Charles de l'Université Paris 1 Panthéon-Sorbonne, en tant que professeurs de peinture.

Pourtant, malgré l'aide plurielle des élus et de la société civile, l'arrivée en France a été dans un premier temps très difficile pour les exilés chiliens qui se sont confrontés à une totale perte de repères et qui se sont naturellement repliés en communautés dans les villes, en guise de défenses identitaire et culturelle. Comme le souligne Ana Vasquez : « ceux-là même qui, dans leur pays avaient mythifié la France et rêvé de Paris, s'emploient à survaloriser leurs codes culturels. [...] tandis que la culture française [...] devient un symbole de froideur et de rigidité⁴⁰¹ ». De plus, comme la vie sociale en Amérique Latine était alors moins structurée – en terme bureaucratique – qu'en Europe, la confrontation avec la société française s'est révélée être difficile pour un certain nombre d'exilés qui assimilaient notre système administratif à l'appareil répressif chilien et qui se sentaient ainsi persécutés.

D'après Nicolas Prognon, l'exil chilien en France s'étale entre les mois de septembre 1973 et février 1994, année où le gouvernement Balladur décide que l'État français ne reconnaît plus le statut de réfugié politique aux ressortissants chiliens⁴⁰². Selon l'Institut catholique pour les migrations, un million de Chiliens aurait quitté le pays entre 1973 et 1977, à savoir 10% de la population chilienne de l'époque. Entre 1974 et 1993, l'Organisme Mondial de l'Immigration (OMI) a recensé 4.226 Chiliens entrés sur le sol français⁴⁰³. En réalité, le recensement n'a permis qu'une estimation grossière de la population chilienne en France qui a été évaluée entre 5.000 et 15.000 personnes.

De plus, il semblerait que les études relatives aux diasporas latino-américaines démontrent que l'exil a touché majoritairement des couches d'âge jeune, de moins de cinquante ans. Il a donc existé une forte corrélation entre la jeunesse et l'émigration politique. Les études statistiques d'Anne-Marie Gaillard⁴⁰⁴ comme celles de Nicolas Prognon témoignent d'un bon niveau d'enseignement de la part des jeunes exilés, ce qui explique en partie la bonne intégration des Chiliens à la société française. En effet, à leur arrivée, seules 8% des personnes n'avaient pas poursuivi d'études au-delà de l'enseignement de base, qui était

⁴⁰¹ Ana Vasquez, *op. cit.*, p.57.

⁴⁰² Nicolas Prognon, « La diaspora chilienne en France : l'exil et le retour (1973-1994) », thèse de l'université Toulouse 2 Le Mirail, (dir. Pierre Vayssièrè), 2002, p. 9.

⁴⁰³ Valeurs établies par l'INSEE, extraites de Michèle Tribalat, « Les immigrés au recensement de 1990 et les populations liées à leur installation en France », revue *Population*, n°6, nov-déc. 1993, p. 1917.

⁴⁰⁴ Anne-Marie Gaillard, *¿El fin de un exilio? El caso de los chilenos exiliados en Francia*, Paris, Mimeo, 1992.

de huit années au Chili en 1973. En général, en arrivant en France, les exilés ont opté pour trois statuts particuliers : celui de réfugié, de travailleur immigré ou d'étudiant. Comme l'expliquent Ana Vasquez et Ana Maria Araujo, les Latino-américains et donc les Chiliens exilés en France « étaient majoritairement des intellectuels et des cadres des partis politiques de gauche⁴⁰⁵ ». La proportion d'ouvriers et de paysans était très faible.

L'aide offerte aux exilés par les associations et les institutions françaises dans les premières années de l'exil ainsi que le statut social de ces derniers ont favorisé une intégration rapide des Chiliens à la société française malgré les difficultés naturelles d'adaptation rencontrées dans les premiers mois. De plus, comme les médias français ont nettement couvert les événements survenus au Chili, ces exilés étaient en général plutôt bien accueillis par l'opinion qui les considérait comme les victimes d'une dictature militaire, fortement politisés et résistants. Or, si le mot « résistance » a été choisi pour qualifier ce « musée en exil », il nous faut alors nous interroger sur les liens qui associent résistance et exil chiliens.

2.2. Organiser la résistance en exil

Dès la prise de pouvoir du général Pinochet, le gouvernement militaire a interdit l'existence des partis politiques et a imposé la fermeture du Congrès National. Les partis étaient alors considérés comme clandestins, illégaux et terroristes. A cause des nombreuses persécutions idéologiques, la grande majorité des représentants et de nombreux militants des partis de l'UP sont partis en exil. Alors qu'Hortensia Allende Bussi proclamait au Mexique : « Nous voulons que s'élève la voix de la protestation de tous les pays pour éviter que la réaction et le fascisme ne s'emparent d'autres pays⁴⁰⁶ », la résistance extérieure se constitua grâce à la volonté de quelques personnalités politiques et de militants. Leur but était de mettre en place un réseau international d'aide à la population et d'opposer à la junte une organisation infaillible.

Ainsi – et à cause de l'exil massif des cadres politiques des partis de l'UP –, la politique d'opposition au régime a été conduite majoritairement de l'étranger, avec l'aide d'organisations internationales, de partis, de syndicats ou d'associations progressistes. Une des premières manifestations de solidarité envers l'opposition chilienne, en plus de l'accueil des réfugiés, a été l'aide offerte aux organisations chiliennes exilées établies dans de nombreux

⁴⁰⁵ Ana Vasquez, *op. cit.*, p. 35.

⁴⁰⁶ Hortensia Bussi, in *Le Monde*, 14 septembre 1973.

pays. Le mouvement syndical chilien a ainsi été majoritairement financé de l'extérieur. En plus de dénoncer les politiques relatives au travail, grâce à l'argent récolté, la CUT (Central Unica de Trabajadores), a créé des succursales dans plusieurs pays afin de mobiliser la solidarité syndicale internationale pour le Chili. L'aide internationale a permis aux représentants syndicaux de voyager à l'étranger et de prendre position sur des questions relatives au Chili, à l'occasion d'assemblées internationales.

De la même manière, les partis politiques étaient dépendants des financements étrangers, bien que nombre d'entre eux étaient de nature indirecte, pour ne pas dire secrète. En France, le Parti Socialiste Chilien a reçu un appui financier du PS, et le PCCh, du PCF. L'aide étrangère était en effet inévitable et nécessaire pour survivre d'abord, puis pour appuyer les mouvements de résistance intérieure et pour organiser la résistance à l'extérieur du pays. Pour la gauche française, comme pour les gauches italienne, espagnole, suédoise ou allemande, débloquent des fonds pour les partis politiques chiliens était une façon de démontrer leur solidarité avec la lutte des peuples opprimés des pays du Sud.

La culture, une arme au service de la non-violence

L'un des aspects les plus remarquables de la résistance chilienne de l'exil est sans nul doute la forte production culturelle et artistique⁴⁰⁷, intrinsèquement dépendante de la sphère politique. La composition sociologique des exilés chiliens a sans nul doute facilité la production culturelle et l'intégration rapide de cette population, en plus de l'accueil favorable et des démonstrations de solidarité qui leur ont été faits. Comme l'écrit Nicolas Prognon : « Le travail des exilés est le fruit d'une diaspora aux compétences intellectuelles et artistiques notables⁴⁰⁸ ». Il s'explique notamment par un impératif de sauvegarde patrimoniale de la culture populaire chilienne. Car, à partir du 11 septembre 1973, la littérature et les arts chiliens ont été persécutés au Chili. La création artistique a été soumise à une sévère censure, les fresques de l'Unité Populaire ont été repeintes, la musique folklorique chilienne représentée par Victor Jara ou Violetta Para, a été interdite. Pour Miguel Rojas-Mix, l'art populaire a alors disparu au Chili et de nouveau s'est installé un art cultivé au goût de la « civilisation occidentale et chrétienne » que les militaires prétendaient défendre⁴⁰⁹. Comme les artistes ont été poussés à l'exil pour survivre, ils ont naturellement continué à faire vivre la culture

⁴⁰⁷ Voir Nicolas Prognon « La culture chilienne en exil, en France, une forme de résistance à la Junte (1973-1994) », *Pandora*, n°8, 2008, p. 205-220.

⁴⁰⁸ Nicolas Prognon, thèse, *op. cit.*, p. 140.

⁴⁰⁹ Miguel Rojas Mix cité dans Nicolas Prognon, thèse, *op. cit.*, p.153.

populaire chilienne en dehors de leur pays. Les œuvres musicales, cinématographiques, plastiques, littéraires des exilés ont majoritairement témoigné de la lutte du peuple chilien opprimé, et leur production est devenue le symbole de ce que Roberto Matta a nommé « la guérilla de l'esprit⁴¹⁰ », comme le met en exergue Bernardo Toro⁴¹¹. Pour Nicolas Prognon :

« La culture de l'exil est idéologique par définition. L'exil est le seul fantôme de l'Unité populaire que la Junte n'ait pas réussi à éliminer. Une des spécificités de la Junte c'est quand même d'avoir banni tous les artistes. Tous les artistes actifs durant l'Unité Populaire et qui faisaient partie de cette nouvelle vague, de ce nouveau courant, qui a largement participé à la mythification du régime d'Allende, sont partis. En réalité, ils n'ont fait que continuer en exil ce qu'ils faisaient auparavant au Chili [...]»⁴¹² »

Or, selon lui, l'évolution des publications et des activités des exilés s'est modifiée avec le temps : les premières années ont entièrement été consacrées à des articles de dénonciation et de réflexion quant aux raisons de l'échec de l'UP, tandis qu'à partir de la fin des années 1970, les parutions de la diaspora chilienne se sont ouvertes au champ culturel, tout en maintenant bien entendu un cap revendicatif⁴¹³. La revue qui constitue la meilleure représentation de la production culturelle chilienne en exil est, sans nul doute, la trimestrielle *Araucaria de Chile*⁴¹⁴, publiée durant douze années. Dans le premier numéro de la revue, nous trouvons notamment un article présentant le Musée de la Solidarité et les prémisses du projet du MIRSA⁴¹⁵. Cette revue était diffusée dans plus de cinquante pays ainsi que clandestinement à l'intérieur du Chili.

La résistance en exil s'est caractérisée ainsi par une action non-violente visant à médiatiser le conflit qui opposait le Chili du général Pinochet aux détracteurs de ce régime. Cette stratégie, énoncée par Jacques Semelin⁴¹⁶, trouve son intérêt dans le fait qu'elle s'adresse à un tiers extérieur – en dehors de la relation dominant/dominé – afin de prendre pour témoin,

⁴¹⁰ Roberto Matta a parlé de “*guerrillas interiores*” lors de son discours au Congrès de la Havane, en 1968, pour exprimer le lien nécessaire entre processus révolutionnaire et stimulation de l'imagination créative du peuple. Discours disponible sur <http://revoluciondemocratica.cl/la-guerrilla-interior-por-roberto-matta/>, consulté le 09 mai 2016.

⁴¹¹ Voir Bernardo Toro, « Littérature chilienne hors les murs » dans Marie Poinot et Bernardo Toro (dir.), *L'exil chilien en France, Hommes & Migrations*, n°1305, 2014, p. 117.

⁴¹² Nicolas Prognon, entretien, *op. cit.*, cf. Vol. II, p. 207.

⁴¹³ Nicolas Prognon, thèse, *op. cit.*, p. 136.

⁴¹⁴ *Araucaria de Chile*, revue imprimée, Madrid, Ediciones Michay, 1978-1989.

⁴¹⁵ Luis Bocaz, “CAPITULOS DE LA CULTURA CHILENA: *La plástica*”, *Araucaria de Chile*, revue imprimée, Madrid, n°1, Ediciones Michay, 1978, p. 127-149.

⁴¹⁶ Jacques Semelin, « Du combat non-violent », in Gérard Cahen, *Résister*, *op. cit.*, p. 166.

voire soutien, l'opinion publique dans les pays où cette résistance se réalise. Les médias se sont ainsi révélés être une des clés de la réussite de ce type de résistance. Les activités des exilés chiliens ont permis de maintenir actif le souvenir du coup d'État auprès de la communauté internationale. Leur but était d'appeler les organisations internationales comme les Nations unies à persuader les gouvernements nationaux de boycotter le commerce avec le Chili et de couper les liens avec le gouvernement chilien⁴¹⁷.

La condamnation internationale du coup d'État et l'aide apportée à l'opposition ont eu des effets considérables sur les événements internes du pays. La solidarité internationale a permis à l'opposition de faire valoir l'argument moral qu'aucun accord avec le régime ne pouvait être envisagé. La question déterminante de cette confrontation a été la défense des droits de l'homme et a permis notamment à l'Église catholique, à travers le Vicariat de la Solidarité⁴¹⁸, de dénoncer les pratiques commises par la Junte militaire.

Le « musée en exil », une nouvelle forme de résistance ?

Le projet du MIRSA – comme la production culturelle de l'exil – s'inscrivait pleinement dans cette médiatisation du conflit qui visait à dénoncer les politiques et la répression menées par le général Pinochet. L'organisation de ses expositions était souvent l'occasion d'aborder les questions d'atteintes aux droits de l'homme au Chili, de rappeler l'expérience de l'UP, ou encore d'informer simplement les citoyens français de la situation chilienne, en vue d'obtenir leur soutien moral. De la même façon que les autres organisations et partis d'opposition, le MIRSA en France a reçu des aides de la part de certains partis, municipalités, ou associations, lui permettant d'exposer ses toiles car, par manque d'argent, le Secrétariat du Musée ne pouvait prendre en charge les coûts relatifs aux expositions⁴¹⁹.

Contrairement à l'actuel musée-en-exil d'Afghanistan hébergé en Suisse et destiné à évacuer et mettre à l'abri une grande partie du patrimoine afghan, les œuvres du MS n'ont pas pu être sorties du territoire. Le coup d'État est venu stopper le processus de légalisation du Musée de la Solidarité qui n'était alors pas encore reconnu licitement mais qui aurait, d'après

⁴¹⁷ Olivier de Serres, « Les derniers compagnons d'Allende sont venus nous voir : "L'Alternative, c'est le fascisme ou la démocratie" (Annibal Palma, ancien ministre de l'Éducation) », *Le Provençal*, le 19 juillet 1977, AMA, 328W5 « Revue de presse », Doc 7, cf. Vol. II, Annexe 15, p. 24.

⁴¹⁸ Le *Vicaría de la Solidaridad* était une organisation catholique chilienne défendant les droits de l'homme sous la dictature de Pinochet. Elle succéda en 1976 au Comité Pro Paz (Comité pour la paix) et cessa de fonctionner en 1992, avec la transition chilienne vers la démocratie. Voir Stephan Ruderer et Veit Straßner, « Recordando tiempos difíciles: La *Vicaría de la Solidaridad* como lugar de memoria de la Iglesia y de la sociedad chilena », *Archives de sciences sociales des religions*, 170 | 2015, 37-60.

⁴¹⁹ Sur l'implication des hommes politiques de gauche dans la tenue des expositions du MIRSA, cf. *Supra*, I.,2.2.

le projet, acquis son statut juridico-légal lors de son installation dans le Parc O'Higgins. C'est tout un projet culturel en développement qui a été sur le coup anéanti et les œuvres n'ont pas pu être évacuées du Chili en raison de cette absence de reconnaissance juridico-légale. Dans le cas du MS, ce n'est pas sa reconnaissance institutionnelle qui a déterminé sa réalité et son importance, mais l'idée que s'en faisaient ceux qui avaient accompagné et pris part à sa constitution. Ainsi, même si l'on ne pouvait attester l'existence passée du Musée après le coup d'État – car les militaires avaient brûlé les documents de l'IAL et détruit ou confisqué les œuvres de sa collection –, l'idée même du Musée – son *idea*⁴²⁰ – n'a pas été anéantie et vivait encore dans l'esprit de ses initiateurs, partis en exil.

Rappelons-le, le MIRSA a été constitué pour retourner au Chili une fois la démocratie revenue. Le caractère provisoire qui définit donc le Musée, l'inscrit pleinement dans une situation d'exil. Cela explique en partie pourquoi le Musée ne s'est pas doté en France d'un édifice fixe où il aurait pu exposer et déposer ses œuvres. Recréer le musée en France, comme dans d'autres pays, témoigne donc du besoin qu'ont les initiateurs du projet de tisser un lien entre leur passé et leur présent afin de mieux visualiser et participer à la construction de l'avenir du Chili. Selon l'écrivain uruguayen Eduardo Galeano, « l'exil, qui naît toujours d'une défaite, n'apporte pas que des expériences douloureuses. S'il ferme des portes, il en ouvre d'autres. C'est une pénitence, mais aussi une liberté et une responsabilité. L'une de ses faces est noire, l'autre rouge⁴²¹. » Ainsi, le MIRSA témoigne peut-être du besoin d'agir qu'ont les exilés, de l'envie de s'impliquer dans un activisme militant consécutif au premier temps de l'exil, comme le théorisent Ana Vasquez et Ana Maria Araujo⁴²², que ce soit du côté des artistes comme de celui des initiateurs du musée. Le terme de « musée en exil » peut donc revêtir deux définitions : dans le cas du musée afghan, ce sont les œuvres qui sont en exil ; tandis que dans le cas du musée chilien, c'est un projet muséal qui survit et s'enrichit grâce à l'exil, notamment par la constitution d'une collection. Dans les deux cas de figure, le caractère éphémère de l'exil implique inévitablement une nécessité de retour des musées dans les pays qui les ont vus naître.

⁴²⁰ Terme employé par Platon, qui désigne la réalité, la nature intelligible d'une chose ; par opposition à *eidos* qui désigne la forme de cette réalité. Pour le MS, il s'agirait, s'il avait existé, du musée en tant qu'établissement.

⁴²¹ Eduardo Galeano, dans Droits socialistes de l'homme, *Les fruits de l'exil : l'Amérique latine à Paris*, cat. expo., Paris, Grand-Palais, du 8 au 15 décembre 1982, 1982, p. 7.

⁴²² Ana Vasquez et Ana Maria Araujo, *Exils latino-américains : la malédiction d'Ulysse*, Paris, L'Harmattan, 1988, p. 33.

2.3. Exil chilien et pays d'implantation du MIRSA : implications politiques

Les comités du MIRSA à l'aune des destinations de l'exil chilien

La France n'a bien entendu pas été le seul pays de destination de la diaspora chilienne. Le rapport de l'ACNUR – Agence de l'ONU pour les Réfugiés – de l'an 2000 sur la situation des réfugiés chiliens dans le monde signale que :

« Au début, beaucoup de Chiliens s'enfuirent vers d'autres pays d'Amérique latine, comme le Pérou, l'Argentine, (le Venezuela⁴²³) et le Brésil. Néanmoins, les possibilités de trouver un emploi dans ces pays étaient limitées et, suite au coup d'État de 1976 en Argentine, le plus proche voisin du Chili, ce pays s'est transformé en une destination peu attractive. Les autres pays vers lesquels s'orientaient un grand nombre de réfugiés chiliens furent la France, la Suède, le Canada, le Mexique, l'Australie et la Nouvelle-Zélande⁴²⁴ ».

En tout, les exilés sont dispersés dans quarante-cinq pays différents⁴²⁵. Selon Franck Gaudichaud, les ambassades ayant le plus facilité le départ des exilés sont celles de France, du Venezuela, du Mexique, de Suède et d'Italie⁴²⁶. Le tableau ci-dessous énumère les pays qui ont le plus accueilli de Chiliens et d'étrangers, ainsi que le nombre correspondant d'exilés par pays, dès les premiers mois de la dictature⁴²⁷ :

⁴²³ Claudio Bolzman, « De l'exil à la diaspora : l'exemple de la migration chilienne », *op. cit.*, p. 94.

⁴²⁴ Rapport de l'ACNUR, 2000, cité et traduit dans Félix Laborde Etchepareborde, *Chili : 40 ans après*, Paris, 7 écrit, 2013, p. 106.

⁴²⁵ *Ibid.*

⁴²⁶ Franck Gaudichaud, « Le Poids de la défaite. Retour sur les origines de l'exil politique chilien (1970-1990) », dans Marie Poinot et Bernardo Toro (dir.), *L'exil chilien en France*, dans *Hommes & Migrations*, n°1305, 2014, p. 14.

⁴²⁷ Tableau emprunté à Fernando Camacho Padilla, dans « *El golpe de Estado en Chile y la reacción de Suecia* » dans *Cuadernos Americanos*, n°154, México, 2015/4, p. 228.

Argentina	902
Francia	854
México	805
Suecia	649
República Federal de Alemania	594
Panamá	436
Cuba	374
Rusia	263
Venezuela	249
Italia	228
Holanda	201
Perú	189
España	162
Colombia	156
Austria	152

Source : *Informe sobre la situación de los derechos humanos en Chile*, 1974, doc. 21⁴²⁸

Nous pouvons constater qu'il existe une certaine corrélation entre les pays ayant le plus accueilli d'exilés politiques dans les premiers mois de la dictature, et ceux ayant hébergé un comité du MIRSA – Cuba, Mexique, France, Suède, Panama, Colombie, Espagne⁴²⁹. S'il n'y a pas eu de comité dans tous les pays énumérés dans le tableau, il existe cela dit des collections d'œuvres qui ont été réunies dans des pays comme le Pérou ou l'URSS pour être incorporées à d'autres comités. On constate aussi que l'Algérie ne fait pas partie du tableau et pourtant il semblerait avoir existé un comité là-bas – cas similaire pour les donations d'œuvres ayant eu lieu à Puerto Rico, en Mongolie ou en Irak, qui ne sont pas des pays d'accueil massif. Qu'est-ce qui permettrait d'expliquer ces corrélations ou dans certains cas cette absence de corrélation entre les pays ayant le plus accueilli d'exilés et l'émergence de comités ou de collections dans ces États ?

⁴²⁸ Commission Interaméricaine des Droits de l'Homme, *Informe sobre la situación de los derechos humanos en Chile*, doc. 21, Organisation des États américains, 25 octobre 1974. Disponible sur : <http://www.cidh.org/countryrep/Chile74sp/Indice.htm>, consulté le 11 mai 2016.

⁴²⁹ L'arrivée des exilés latino-américains en Espagne s'est nettement accentuée après la mort de Francisco Franco en 1975.

Implications politiques

Les études de Claudia Rojas Mira et Fernando Camacho Padilla, permettent de comprendre les affinités politiques qui existaient entre l'expérience de l'UP et les pays qui ont accueilli en plus grand nombre les exilés chiliens. Si le paradigme anti-impérialiste et le sentiment identitaire latino-américaniste, très forts au Mexique et au Venezuela, ont clairement favorisé l'accueil des Chiliens dans ces pays, les causes sont bien évidemment différentes en Europe de l'Ouest. Chaque pays d'accueil a porté un regard singulier sur l'UP, façonné par sa propre réalité et par les orientations idéologiques et les valeurs qui primaient alors dans sa société. Comme le souligne Claudia Rojas Mira, dans les pays européens, le combat se tournait plus sur la défense des droits de l'homme et sur celle des valeurs démocratiques. En Europe de l'Ouest, s'ajoutait à ceci, la sympathie pour une expérience socialiste issue des urnes, sans avoir eu recours à la violence. Dans les pays du « socialisme réel », la solidarité répondait à l'exigence de revitaliser l'*ethos* révolutionnaire et internationaliste de régimes qui avaient entamé leur décadence. Nous ne reviendrons pas sur le cas de la France, si ce n'est pour rappeler que la majorité des membres du secrétariat du musée – José Balmes, Miguel Rojas-Mix, Jacques Leenhardt et Pedro Miras – résidait à Paris, et que le contexte politique français, notamment l'implantation des communistes et des socialistes dans de nombreuses municipalités du territoire, a été nécessaire à l'accueil massif d'exilés chiliens et à la création du comité français du MIRSA⁴³⁰. Ainsi, nous pouvons émettre l'hypothèse d'une concordance entre contexte politique, présence d'exilés chiliens et création de comités du musée, pour la plupart des cas.

En outre, l'exil chilien est sociologiquement identifiable comme nous l'avons vu plus haut et touche majoritairement des personnes éduquées, de moins de cinquante ans, appartenant aux classes moyennes. Or, la création du comité français du MIRSA a été rendue possible grâce aux intellectuels composant le secrétariat du musée en exil qui résidaient à Paris. Comme nous le confie Nicolas Prognon lors d'un entretien, « le MIRSA était la représentation d'une certaine élite de l'exil chilien, une vitrine de l'exil au niveau international. D'ailleurs, le MSSA actuel est la meilleure vitrine que l'on puisse avoir de l'exil au Chili. Mais il n'a pas été fondamental en matière de culture populaire⁴³¹. » Si l'on se fie au brouillon de lettre évoqué plus haut, nous pouvons en effet remarquer que les personnalités intégrant les comités sont majoritairement des intellectuels – dont des critiques et des

⁴³⁰ cf. *Supra.*, I, 2.2.

⁴³¹ Nicolas Prognon, entretien, le 10 décembre 2015, cf. Vol. II, p. 207.

historiens de l'art – ainsi que des artistes et écrivains de gauche nationaux⁴³². Ne faisaient-ils figures, pour la majorité, que de membres du comité d'honneur, comme nous l'avons vu pour la France, ou étaient-ils actifs dans la collecte des œuvres et l'organisation des expositions ?

Si ces divers contextes politiques nationaux, ainsi que la sociologie de l'exil chilien, nous permettent de supposer une certaine corrélation entre l'émergence des comités du MIRSA, leur fonctionnement, et l'influence des partis de gauche ou démocrates-chrétiens dans ces pays, de nombreuses questions demeurent. Pour pouvoir confirmer nos intuitions, l'implantation et la vie des comités devront être analysées à la lumière du contexte sociopolitique de chaque pays. Quels liens les partis de l'UP en exil ont-ils tissé avec les partis nationaux ? Les hommes politiques ont-ils aidé à la création des comités ou à l'organisation d'expositions, comme cela a été le cas en France ? Les gouvernements ont-ils condamné les agissements de la Junte et débloqué des fonds pour les organisations de solidarité, et dans notre cas pour le MIRSA ? En effet, si les municipalités de gauche et les politiques de décentralisation culturelle en France ont permis à la collection française d'être exposée dans de nombreuses villes de province, peut-on envisager une situation comparable d'expositions itinérantes dans ces autres pays, ou est-ce que les œuvres étaient présentées dans un local permanent ? Quelle était l'ampleur de ses expositions dans les autres pays ? Étaient-elles plus médiatisées qu'en France ?

Le MIRSA dans les réseaux transnationaux de solidarité

En dépit du cloisonnement entre l'Est et l'Ouest pendant la Guerre froide, les contacts entre les deux blocs étaient multiples grâce notamment aux réseaux favorisés par les grandes organisations internationales, telles que l'Organisation Internationale du Travail (OIT) ou l'Organisation des Nations Unies (ONU)⁴³³. Mais au-delà des structures interétatiques entre l'Est et l'Ouest, de nombreux mouvements internationaux de solidarité avec le tiers-monde voient le jour dans les pays d'Europe de l'Ouest, à la fin des années 1960⁴³⁴. Motivés par l'appel de l'idéologie tiers-mondiste – qui mettait en avant la nécessité d'une révolution sociale dans les pays du Sud, encore fortement dominés par les anciens cadres coloniaux ou par des formes de néo-colonialisme venu des États-Unis –, ces mouvements se structurent

⁴³² “*Un museo internacional...*”, *op. cit.*, A-MSSA, a0002, cf. Vol. II, Annexe 2, p. 9-10.

⁴³³ Voir Sandrine Kott, « Par-delà la guerre froide. Les organisations internationales et les circulations Est-Ouest (1947-1973) », *op. cit.*

⁴³⁴ Kim Christiaens, Idesbald Goddeeris, Wouter Goedertier, « Inspirées par le Sud ? Les mobilisations transnationales Est-Ouest pendant la guerre froide », dans *Vingtième Siècle. Revue d'histoire* 2011/1, n° 109, p. 155-168.

grâce à des comités de solidarité et d'actions dans de nombreux pays du monde. Le MIRSA, en tant que vitrine de la solidarité des artistes, constitue un maillon du mouvement plus global de solidarité avec le Chili, largement coordonné par les partis qui composaient l'UP avant le coup d'État, et donc extra-étatique dans la plupart des cas. En tant que structure d'organisation basée sur « l'affiliation de plusieurs unités (les comités) [...] réparties sur plusieurs territoires nationaux et qui participent toutes à la relation de solidarité en tant que telle⁴³⁵ », le caractère du MIRSA est éminemment transnational. Quant à son mode d'opération, il semble avoir été rendu possible grâce aux conditions politiques favorables des pays dans lesquels les comités ont été implantés, que nous devons analyser. Ainsi, il est important d'adopter plusieurs échelles d'analyse pour comprendre à la fois les contextes nationaux qui ont vu se développer les comités mais aussi la dimension et les implications transnationales de ce musée en exil.

En outre, s'interroger sur la transnationalisation de ce musée implique de se pencher sur ses déploiements transfrontaliers, sur les relais qui permettent de faire le lien entre les différents comités. Selon une lettre présentant le projet du MIRSA, il est écrit que les comités ont « comme centre coordinateur la CASA DE LAS AMERICAS⁴³⁶ », basée à La Havane. Nous pouvons en effet constater que certains documents officiels sont émis par cette institution culturelle⁴³⁷. Si l'on se base sur les difficultés rencontrées par le comité français du musée ne serait-ce que pour maintenir une certaine fréquence dans les correspondances épistolaires nécessaires à l'organisation d'expositions, nous pouvons soupçonner les écueils qui existaient pour mener à bien un suivi conséquent entre les comités.

Le MIRSA constitue un des fruits de l'exil chilien. Le contexte sociopolitique français permet d'expliquer en partie l'émergence d'un comité du musée dans l'Hexagone. D'autant plus que la résistance extérieure chilienne en France se caractérise par sa double dimension politique et culturelle. Si ce musée est implanté dans de nombreux pays du monde, à l'image de l'exil chilien, il nous faudra questionner plus en profondeur les contextes des pays qui ont accueilli ses comités. Mais pour l'heure, adoptons un regard plus global pour tenter de comprendre les enjeux relatifs à l'art dans les réseaux transnationaux de solidarité, en

⁴³⁵ Guillaume Devin, « Les solidarités transnationales, phénomène social à l'échelle mondiale », dans *Les solidarités transnationales*, actes du troisième colloque de la Section d'études internationales de l'Association française de science politique, Paris, 21-22 octobre 2003, sous la direction de Guillaume Devin, Paris, L'Harmattan, 2004, p. 20.

⁴³⁶ « Lettre type de présentation du MIRSA », 1975-1976, arch. personnelles d'Alejandro Marcos.

⁴³⁷ « Lettre de Miria Contreras présentant le projet du MIRSA », décembre 1975, A-MSSA, b0044.

contexte de guerre froide. Pour ce faire, nous présenterons trois initiatives qui se sont directement inspirés du MIRSA.

3. Le MIRSA : une source d'inspiration

Si l'expérience du MIRSA est oubliée aujourd'hui – ce qui ne nous étonne pas au vu de sa faible médiatisation en France dans les années 1970 et 1980 – elle a pourtant inspiré en son temps d'autres projets de solidarité artistiques, qui l'ont, pour certains, dépassée en terme de visibilité médiatique à l'échelle internationale. Nous ne pouvons pas affirmer à ce jour que le MIRSA a joué, en tant que tel, un rôle dans les relations diplomatiques mondiales avec le Chili, mais nous savons qu'il constituait le maillon d'un réseau de solidarité international qui a participé à travers des comités de solidarité basés dans de nombreux pays du monde à discréditer le régime militaire du général Pinochet. Conséquence probable de l'engagement politique massif des artistes dans l'après-guerre, l'art est devenu un facteur essentiel des manifestations de solidarité internationale à partir des années 1960.

Nous allons présenter ici trois initiatives inspirées du MIRSA : l'exposition internationale d'art en solidarité avec la Palestine (1978-1982), l'exposition Art pour le peuple du Nicaragua (1981) et *Art against Apartheid* (1983-1995). Il s'agit de trois expositions internationales dites « en exil » qui se veulent être la base de futurs musées d'art contemporain dans les pays qui ont inspiré leur création – ici, respectivement, la Palestine, le Nicaragua et l'Afrique du Sud. Une étude approfondie reste à faire sur ces musées ou expositions de la solidarité. Nous ne les présentons que brièvement ici pour démontrer les retentissements mondiaux qu'a pu avoir le musée chilien de l'exil sur les autres initiatives de solidarité internationales. Nous verrons notamment que tous n'ont pas pu atteindre les objectifs qu'ils s'étaient fixés.

3.1. Le Musée de la Solidarité pour la Palestine

Le premier projet inspiré du MIRSA est celui du Musée de la Solidarité pour la Palestine. Dans les années 1970, pour certains intellectuels et artistes, le conflit israélo-palestinien représentait l'espace où s'exprimait le mieux le despotisme et l'impérialisme. Pour

d'autres, la lutte palestinienne pour l'autodétermination était un reflet de la lutte contre l'invasion états-unienne au Vietnam, la dictature du général Pinochet au Chili ou encore le régime d'apartheid en Afrique du sud. Claude Lazar, qui était grandement solidaire de la lutte du peuple palestinien, est à l'origine de l'idée d'un musée de la solidarité avec la Palestine. Il explique sa genèse en ces termes :

« En 1975, j'ai rencontré des représentants de l'Organisation de Libération de la Palestine (OLP) à Paris lors d'une exposition de *Politique Hebdo* [...]. Lors de cette exposition, j'ai accroché quatre toiles sur la Palestine, qui représentaient quatre phases de la révolution palestinienne, aux côtés des peintres du Collectif antifasciste. Le stand de l'OLP était juste en face de mes œuvres. Ezzedine Kalak, le représentant de l'OLP, qui était venu voir son stand, a tout de suite remarqué mes toiles. On a sympathisé et on s'est retrouvés le soir même à une soirée très « *gauche-caviar* ». De là, ont émergé de nombreux projets communs. Nous sommes allés visiter ensemble des musées et c'est à ce moment-là que je lui ai soufflé l'idée d'un musée pour la Palestine en exil – comme l'avaient fait les Chiliens. Je lui ai expliqué comment le MIRSA fonctionnait et il a approuvé l'idée. Il en a parlé à des instances intéressées à Beyrouth et l'idée a fait son chemin⁴³⁸. »

La démarche était globalement la même que pour le projet du MIRSA. Des personnes étaient chargées de demander aux artistes de donner une œuvre « pour constituer une exposition internationale qui devait être exposée dans le monde entier, avant de se rendre en Palestine, une fois la paix revenue »⁴³⁹. Claude Lazar s'est grandement impliqué dans le projet. Il était chargé de solliciter les artistes français. En 1978, l'exposition internationale d'art en solidarité avec la Palestine a été présentée pour la première fois dans la Salle des Actes de l'Université arabe de Beyrouth. La Section des Arts Plastiques du Bureau d'Information Unifié de l'OLP – et à travers elle, Mona Saudi, la commissaire d'exposition – était chargée de l'organisation⁴⁴⁰. Au départ, l'exposition devait durer quinze jours – du 21 mars au 5 avril 1978⁴⁴¹ – mais comme elle connut un franc succès, elle fut prolongée deux semaines de plus. Elle marquait, en théorie, les prémices d'un Musée de la solidarité avec la Palestine en exil.

⁴³⁸ Entretien avec Claude Lazar, le 12 janvier 2016 à Paris, cf. Vol. II, p. 166.

⁴³⁹ *Idem*.

⁴⁴⁰ La Section des Arts Plastiques de l'Office d'Information Unifié de l'OLP s'est développée au même moment que le projet du Musée de la Palestine en exil, dans le but d'organiser des expositions et de promouvoir les œuvres des artistes palestiniens ou solidaires de la cause palestinienne.

⁴⁴¹ Voir la « Carte d'invitation à l'Exposition internationale d'art en solidarité avec la Palestine ». Reproduction disponible sur http://www.eldiario.es/cultura/arte/pasado-inquieto-arte-exilio_0_359064262.html, consulté le 11 avril 2016.

Cette première manifestation a pu aboutir grâce à l'implication de quelques représentants de l'OLP dans divers pays – notamment Ezzedine Kalak qui a joué un rôle central dans l'idée du musée en exil et dans la conception et l'organisation de l'exposition – ainsi qu'aux réseaux transnationaux de solidarité qui existaient entre artistes et militants solidaires de la révolution palestinienne. Les œuvres collectées – approximativement deux cents œuvres de deux cents artistes issus de trente pays différents – devaient ensuite être exposées dans le monde entier avant d'être restituées à une Palestine libre. Une partie de la collection a notamment été exposée à Tokyo, Téhéran et Oslo.

Mais hélas en 1982, l'armée israélienne assiégea la ville de Beyrouth avec pour objectif officiel de faire cesser les attaques palestiniennes de l'OLP lancées depuis le Liban. L'édifice où était conservée la collection a été particulièrement touché par les bombardements. Les documents relatifs à l'exposition ont été détruits et les œuvres ont disparu. Heureusement, les organisateurs avaient publié un catalogue de l'exposition pour l'occasion, vendu à plusieurs exemplaires, dans lequel sont présentées des reproductions et des informations sur les œuvres⁴⁴². Des cartons d'invitation et des affiches ont également été produits pour l'événement et quelques exemplaires existent toujours aujourd'hui. Si on ne connaît pas le devenir des œuvres, il semblerait, selon les témoignages de Mona Saudi et d'Abul-Hay Mosallam, que certaines œuvres aient été sauvées, rachetées et qu'elles aient fini chez certaines personnalités, dont Mona Saudi elle-même⁴⁴³. D'après des informations non-officielles, il paraîtrait même que certaines œuvres aient été aperçues lors de ventes privées : la lithographie de Joan Miró aurait été reconnue en Jordanie, par exemple⁴⁴⁴.

Rasha Salti⁴⁴⁵ et Kristine Khouri, deux chercheuses libanaises, mènent actuellement une recherche sur cette exposition d'arts plastiques et visuels qui a eu lieu à Beyrouth en 1978. A travers l'exposition "*Past Disquiet. Narratives and Ghosts from the International Art Exhibition for Palestine, 1978*" – organisée au MACBA du 20 février au 1er juin 2015 ainsi qu'au HKW de Berlin du 19 mars au 9 mai 2016 –, elles proposent de redonner vie à cette exposition disparue au moyen de documents et de témoignages.

⁴⁴² Catalogue de l'Exposition internationale d'art en solidarité avec la Palestine, Beyrouth, 1978. Publié par l'Office d'Information Unifié de l'OLP.

⁴⁴³ Carmen López, "El pasado inquieto del arte en exilio", 20 février 2015. Article en ligne disponible sur : http://www.eldiario.es/cultura/arte/pasado-inquieto-arte-exilio_0_359064262.html, consulté le 11 avril 2016.

⁴⁴⁴ *Ibid.*

⁴⁴⁵ Rasha Salti vit à Beyrouth. Elle est auteure, chercheuse et commissaire d'exposition indépendante.

3.2. Le Musée de la Solidarité pour le Nicaragua

Le modèle du MIRSA a également influencé la création d'un Musée de la Solidarité au Nicaragua, en hommage au triomphe de la Révolution sandiniste. En juin 1980, a eu lieu à Rome un grand événement culturel – spectacles de danse, concerts, lectures, représentations théâtrales, etc. – organisé par un groupe d'exilés latino-américains et des militants italiens, pour fêter le premier anniversaire du triomphe de la révolution sandiniste. Pour l'occasion, le maire de Rome a demandé à Carmen Waugh d'organiser une exposition d'œuvres d'art en hommage aux Nicaraguayens. Ernesto Cardenal, qui était chargé de mener à bien l'organisation de l'événement, profita de ce moment pour proposer à Carmen Waugh de faire pour le Nicaragua, ce qu'elle avait précédemment fait pour le Chili : « un musée de la solidarité pour un peuple qui n'avait rien⁴⁴⁶ ».

La majorité des artistes qui avaient préalablement participé à des expositions en hommage au Nicaragua étaient des latino-américains installés à Paris, en Suède, en Espagne, et en Italie. Tous s'enthousiasmèrent à l'idée de monter un musée de ce type et, menés par Carmen Waugh, ils se réunirent pour monter une exposition à Paris. La première exposition de ce musée – « Art pour le peuple du Nicaragua » – a été inaugurée en 1981 à Paris au Palais de Tokyo, en présence de Jack Lang, alors ministre de la culture, Carmen Waugh et Ernesto Cardenal. Puis, quelques jours plus tard, comme le raconte Ernesto Cardenal, une autre exposition des peintres latino-américains résidant en Espagne, a été inaugurée en Espagne⁴⁴⁷ en présence de Rafael Alberti et de lui-même⁴⁴⁸. L'exposition « Art pour le peuple du Nicaragua » semble ensuite avoir été présentée en 1982 au Musée d'art contemporain latino-américain de Managua⁴⁴⁹.

En effet, en 1981, Carmen Waugh partit au Nicaragua avec les œuvres récoltées en Europe – au total trois-cent œuvres emballées et expédiées aux frais de l'État français –, aux côtés de Juan Gelman, son compagnon. Elle vécut là-bas jusqu'en 1985 en tant que directrice du musée, pour mener à terme le projet. Au bout d'un temps, on lui décerna un bureau au sein du Ministère de la Culture, où elle travaillait aux côtés d'Ernesto Cardenal, en plus d'une cave pour stocker les œuvres. Même si la tâche était difficile, ses efforts participaient véritablement à la construction d'un nouveau pays, comme cela avait été le cas avec le Musée de la

⁴⁴⁶ Faride Zeran, *Carmen Waugh, op.cit.*, p. 80. «Un museo de la solidaridad para un pueblo que no tenía nada».

⁴⁴⁷ Nous n'avons pas trouvé de précisions plus détaillées sur le lieu exact de l'exposition.

⁴⁴⁸ Ernesto Cardenal dans Faride Zeran, *Carmen Waugh, op.cit.*, p. 106.

⁴⁴⁹ Galería Magna, biographie de Roberto Aizenberg, <http://galeriamagna.com/es/biografia.php?id=50&pid=105>, consultée le 11 avril 2016.

Solidarité sous l'Unité Populaire chilienne. Comme le souligne Ernesto Cardenal : « Ce musée a été fait sans argent, seulement à base de solidarité, nous n'acceptons pas les tableaux vendus mais seulement ceux qui avaient été donnés en solidarité avec la révolution du Nicaragua⁴⁵⁰ ». Au milieu de tous les régimes dictatoriaux et des déroutes politiques qui ont eu lieu dans tout le continent latino-américain, le Nicaragua constituait à ce moment-là le paradigme de toutes les utopies.

A la mort de Julio Cortázar, en 1984, il a été décidé que le Musée serait baptisé du nom de cet écrivain argentin. En effet, comme García Márquez et d'autres figures intellectuelles, Cortázar s'était rendu au Nicaragua pour aider la Révolution Sandiniste. C'était une manière pour les Nicaraguayens d'exprimer leur gratitude et de lui rendre hommage. Plus qu'un monument de la solidarité internationale, ce musée constitue aujourd'hui un important lieu d'exposition de l'art contemporain au Nicaragua. D'ailleurs, contrairement au Musée de la Solidarité Salvador Allende, cette institution est communément appelée : « Musée d'art contemporain Julio Cortázar ». Parmi les artistes présents dans sa collection, nous pouvons relever les noms de Oswaldo Guayasamín, Antonio Saura, Jesús-Rafael Soto, Julio Le Parc, Antoni Tàpies, Carlos Cruz-Diez, et bien d'autres artistes que l'on retrouve également dans la collection complète du MIRSA.

Mais depuis 1990, et la défaite du Front Sandiniste de Libération nationale (FSLN) aux élections présidentielles, personne dans le monde officiel ne semble plus s'intéresser à ce « musée invisible » comme le qualifie l'écrivain nicaraguayen Sergio Ramírez⁴⁵¹. « La culture au Nicaragua a été effacée de la carte, et le musée de Carmen dort du sommeil de l'injustice⁴⁵² ».

3.3. L'exposition « Art contre/against Apartheid »

La dernière initiative de solidarité artistique internationale qui s'est inspirée du projet du MIRSA est l'exposition *Art against Apartheid*. En 1981, certains artistes se sont regroupés autour d'Ernest Pignon-Ernest et d'Antonio Saura au sein du Comité des artistes du monde contre l'apartheid – entré ensuite, le 21 mai 1982, dans le droit associatif français sous le nom d'association des « Artistes du monde contre l'apartheid » – dans le but de dénoncer le

⁴⁵⁰ *Ibid.*

⁴⁵¹ Sergio Ramírez dans Faride Zeran, *Carmen Waugh, op.cit.*, p. 87.

⁴⁵² *Ibid.*, « *La cultura en Nicaragua ha sido borrada del mapa, y el museo de Carmen duerme el sueño de lo injusto* »

racisme institutionnalisé en Afrique du Sud au moyen d'une exposition d'art itinérante. Cette dernière devait parcourir le monde entier avant d'être offerte au premier gouvernement sud-africain élu au suffrage universel afin de former un musée de la mémoire plastique sur l'apartheid. Dans le premier catalogue produit pour l'exposition parisienne, leurs objectifs sont clairement explicités :

« Au moyen de manifestations culturelles – expositions de peinture, édition et vente d'affiches, concerts, etc. – (...) sensibiliser l'opinion en France et dans le monde au problème de la ségrégation raciale en Afrique du Sud et contribuer ainsi à l'avènement dans ce pays d'une société démocratique et libre de tous ses habitants, sans distinction de race, de couleur ou de religion, conformément aux Résolutions des Nations Unies et à la Déclaration Universelle des Droits de l'Homme⁴⁵³. »

Contrairement aux expositions chilienne, palestinienne et nicaraguayenne de l'exil, l'exposition *Art against Apartheid* a reçu un soutien moral et matériel des Nations Unies à travers le Comité Spécial contre l'apartheid, le Centre contre l'apartheid et le Centre d'information pour la France. En cela, ce projet était bien mieux organisé que celui du MIRSA. Ernest Pignon-Ernest en témoigne :

« Quand les représentants de l'ONU sont venus nous voir, je leur ai demandé de mettre à notre disposition des bureaux, pour que nous puissions solliciter les artistes, et des locaux afin de stocker les œuvres. Ils ont également placé une secrétaire pour gérer le tout. [...] Nous avons beaucoup plus de moyens humains et financiers pour organiser les expositions que le Musée de la résistance chilienne⁴⁵⁴. »

Contrairement aux autres projets artistiques de solidarité inspirés du MIRSA, qui étaient majoritairement menés soit par des intellectuels, soit par des hommes politiques, soit par des professionnels du milieu de l'art (galeristes,...), pour le projet *Art against Apartheid*, ce sont les artistes qui ont joué un rôle considérable dans la collecte des œuvres et l'organisation des expositions dans le monde entier. Au départ, le bureau de l'association des artistes du monde contre l'apartheid était composé de trois artistes et d'une secrétaire : Ernest

⁴⁵³ « Curriculum Vitae », in. Dossier de presse, dans Les artistes du monde contre l'Apartheid, *Art contre/against Apartheid*, catalogue, exposition itinérante, Paris, édition bilingue, 1983, feuille volante.

⁴⁵⁴ Entretien avec Ernest Pignon-Ernest, le 14 janvier 2016 à Paris, cf. Vol. II, p. 187.

Pignon-Ernest en était le président, Gontran Guanaes Netto, le vice-président, Antonio Saura, le secrétaire exécutif, et Chantal Bonnet, la secrétaire et chargée de liaison.

La première exposition *Art against Apartheid* a eu lieu à Paris, à la Fondation Nationale des Arts Graphiques et Plastiques, et a été réalisée avec le concours du Centre National des Arts Plastiques. Étaient présents lors de l'inauguration, Jack Lang, ministre délégué à la Culture ; Alhaji Yusuff Maitama-Sule, président du Comité Spécial des Nations Unies contre l'apartheid ; Amadou-Mahtar M'Bow, directeur général de l'UNESCO ; et Antonio Saura, alors président de l'association des artistes du monde contre l'apartheid. Pour l'occasion, les organisateurs ont publié un catalogue composé de reproductions d'œuvres et de textes philosophiques et poétiques ainsi que d'un texte officiel de l'ONU sur l'apartheid en Afrique du Sud.

Après avoir voyagé dans de nombreux pays du monde, la collection est arrivée en 1995, un an après l'élection à la présidence de Nelson Mandela, en Afrique du Sud. Pour l'occasion, les œuvres ont été exposées au Parlement sud-africain à Le Cap. Mais finalement, le projet n'a pas abouti comme il aurait dû. Malheureusement, aucun musée n'expose aujourd'hui ces œuvres. Elles sont stockées dans les archives du Centre Mayibuye à l'Université du Cap Ouest et ne sont pas accessibles à la vue du grand public⁴⁵⁵. Même Ernest Pignon-Ernest qui a été très actif dans ce projet, ne connaissait pas le lieu actuel de leur conservation :

« Quand les œuvres sont arrivées en Afrique du Sud, un conflit s'est déclenché entre le Musée de l'Apartheid et le Musée d'Art moderne de Cape town qui voulaient tous les deux exposer (les) œuvres (de la collection). Il fallait faire un choix, mais je crois bien que ce choix n'a jamais été fait étant donné que les œuvres n'y sont pas présentées aujourd'hui. Enfin, le principal, c'est qu'elles aient servi longtemps à lutter contre l'Apartheid...⁴⁵⁶ »

Les deux expositions-collections rapatriées respectivement au Chili et en Afrique du Sud constituent un témoignage extraordinaire des projets internationaux menés à termes en faveur des droits de l'homme et des causes politiques progressives, dans l'histoire de l'art et l'institution muséale. Les artistes donateurs

⁴⁵⁵ Discours d'inauguration de l'exposition "*Home and Away: A Return To The South*" par John Malcolm Fraser à la Hill Drall Gallery, Canberra.

⁴⁵⁶ Ernest Pignon-Ernest, entretien, cf. Vol. II, p. 188.

3.4. Vers un nouveau type de musée ?

Ces trois initiatives de solidarité inspirées du projet du MIRSA démontrent bien les liens qui unissaient les milieux politiques progressistes et un certain réseau international d'artistes militants dans les années 1970 et 1980. En effet, dans les années 1960 et 1970, l'art en tant que structure idéologique expérimente une réorientation de sa fonction sociale et politique dont l'institution muséale semble vouloir se porter garante. Le MIRSA comme les manifestations de solidarité qui s'en sont inspirées ont sans aucun doute été façonnés par ces réflexions qui leur étaient contemporaines. Les grandes rencontres internationales permettent d'apporter des réflexions de fond sur le rôle que doivent jouer les musées qui émergent dans les pays du Sud. En 1972, en pleine Unité Populaire, l'UNESCO a organisé une table ronde sur les musées à l'occasion de la Conférence de Santiago du Chili. Cette rencontre a réuni plusieurs responsables de musées sud-américains et a donné lieu à une déclaration affirmant le rôle du musée en tant que « service de société ». La Déclaration de Santiago comprend des résolutions devenues célèbres au sujet du concept de *“Museo Integral”* – c'est-à-dire la nécessité de prendre en compte la totalité des problèmes de la société⁴⁵⁷. Le sens de ces textes était pour l'époque extrêmement « novateur, sinon révolutionnaire » comme l'écrit Hugues De Varine⁴⁵⁸. Pour lui, ce qu'il y a de particulièrement nouveau c'est cette idée de musée intégral mais également celle du musée comme action, autrement dit, comme instrument dynamique du changement social. Il s'agit comme le suggèrent Eric Bonnet et François Soulages de construire une « mondialisation avec l'Homme » alliant « humanisme politique et artistique » contre une « globalisation sans l'Homme » basée sur l'« économie financiarisée et technique⁴⁵⁹ ». Pour Noémie Drouguet, la Déclaration de Santiago a eu une très grande portée sur le développement des musées en Amérique latine ainsi que dans les pays du Tiers-monde et en Europe⁴⁶⁰. Face à des institutions artistiques et culturelles désuètes qui propagent un discours traditionnel et académique sur l'art nous pouvons penser qu'à partir des années 1960, la ferveur « révolutionnaire apporte un esprit de radicalité et de besoin de changement, un

⁴⁵⁷ Voir « Résolutions adoptées par la Table ronde de Santiago du Chili (1972) » in André Desvallées, *Vagues. Une anthologie de la nouvelle muséologie*, Vol. 1, Macon et Savigny-le-Temple, MNES, 1992, p. 223-231.

⁴⁵⁸ Hugues de Varine, « Autour de la table-ronde de Santiago », dans « L'écomusée : rêve ou réalité », sous la direction de André Desvallées, *Publics & Musées*, n° 17 – 18, 2000, p. 181.

⁴⁵⁹ Eric Bonnet et François Soulages (dir.), *Lieux & mondes : arts, cultures & politiques*, Paris, L'Harmattan, 2015, p. 30.

⁴⁶⁰ Noémie Drouguet, *Le musée de société*, op. cit., p. 86.

espoir de « grand soir » de la muséologie⁴⁶¹ », pour paraphraser François Mairesse et André Desvallées.

L'émergence et l'évolution des mobilisations internationales de solidarité au temps de la Guerre froide permettent de s'interroger sur les dynamiques transnationales qui, malgré les tensions politiques et les désillusions, ont bouleversé les traditionnels rapports bipolaires Est-Ouest. Au cœur des enjeux de la guerre froide, ces mouvements de solidarité – dont le MIRSA fait partie – témoignent de l'apparition d'un nouveau type de relations basées sur la coopération entre les peuples dans le milieu des arts plastiques. Dans la droite lignée des recherches de Caroline Moine, nous pouvons affirmer que l'histoire de ces mouvements offre un terrain d'analyse extrêmement pertinent « pour fonder une histoire culturelle des relations internationales [...]»⁴⁶².

⁴⁶¹ « Muséologie » dans André Desvallées et François Mairesse (dir.), *Dictionnaire encyclopédique de muséologie*, Paris, Armand Colin, p. 368.

⁴⁶² Caroline Moine, « Les festivals artistiques de la guerre froide : quel rôle dans le renouveau de l'espace culturel européen ? (années 1940-1960) », dans *Une histoire des festivals : XXe-XXIe siècle*, actes du colloque international, organisé par le Centre d'histoire sociale du XXe siècle de l'Université Paris 1 et le Centre d'histoire culturelle des sociétés contemporaines de l'Université Saint-Quentin-en-Yvelines, en automne 2011, Paris, Publications de la Sorbonne, 2013, p. 42.

CONCLUSION

L'histoire du MIRSA en France est intrinsèquement liée aux contextes politiques internationaux, chilien et français. De sa création jusqu'à aujourd'hui, le Musée de la Solidarité n'a fait qu'accompagner la destinée du peuple chilien, que ce soit durant l'Unité Populaire, en participant à la démocratisation culturelle, durant la dictature, en luttant par sa reformation et son activité en exil contre le gouvernement autoproclamé, ainsi qu'au retour de la démocratie, en contribuant à la refondation de la République et à la construction citoyenne. Le souvenir du MIRSA est donc fortement rattaché à la mémoire collective chilienne car son action et ses manifestations ont toujours été liées au sort du peuple chilien, à ses souffrances et à ses résistances. Porteur d'un projet socialiste, le Musée de la Solidarité a été à chaque étape de sa formation, garant de la mémoire de l'UP qu'il a souhaité faire vivre, et revivre, à travers sa participation en tant que MIRSA aux événements de solidarité organisés pour le peuple chilien dans de nombreux pays. Son projet est éminemment politique puisqu'il s'inscrit dans les stratégies de communication des partis de l'exil, des intellectuels ou encore des artistes chiliens pour renverser le régime du général Pinochet.

L'expérience chilienne de l'UP a marqué en profondeur la gauche française dans les années 1970. Fortement solidaires de la *via chilena al socialismo* les socialistes et les communistes français ont appris avec consternation la nouvelle du coup d'État. Le MIRSA a ainsi pu profiter d'un accueil favorable à l'image de l'accueil réservé aux exilés chiliens. S'il n'a cependant pas reçu beaucoup de financements, il a néanmoins pu organiser ses expositions à la charge des municipalités, associations, musées ou autres institutions qui ont souhaité l'accueillir. En soutenant politiquement et financièrement le « gouvernement en exil », composé des partis de l'UP exilés, ou en accueillant les expositions du MIRSA, les partis de gauche français ont pris radicalement position contre le gouvernement d'Augusto Pinochet, dans le but d'infléchir les relations diplomatiques de la France avec le Chili. Cette solidarité internationale, qui n'a pas été manifeste qu'en France, a permis de décrédibiliser la Junte militaire dans l'opinion publique et d'organiser la résistance extérieure du peuple chilien visant au renversement de la dictature.

Cependant, en consultant les archives du MSSA relatives au MIRSA en France, ainsi que des archives municipales ou celles de musées français, et en rencontrant certaines personnes s'étant impliquées dans le Musée, nous avons pu constater que malgré un appui

politique des partis de gauche, le fonctionnement du MIRSA en France a été très chaotique. Seulement quatre personnes – Miguel Rojas Mix, Jacques Leenhardt, Pedro Miras, Mario Pedrosa – s'occupaient bénévolement de planifier les différentes expositions. De la même manière, le musée n'avait pas de bâtiment fixe pour déposer ses œuvres qui ont dû transiter entre différents lieux de dépôts parfois inadaptés aux conditions de conservation nécessaires. Ainsi, de nombreuses œuvres ont été abîmées, voire volées. En nous intéressant particulièrement à l'exposition du MIRSA organisée au CNAC-GP, nous avons pu constater qu'en comparaison avec les autres expositions, celle-ci avait bénéficié d'une organisation très pointue nécessitant des travaux, une réorganisation de l'espace et une sélection d'œuvres. Les photographies que nous avons pu trouver d'autres expositions, et le manque d'informations relatives à l'accrochage des œuvres, prouvent qu'en général les œuvres étaient présentées assez précairement au moyen de panneau d'affichage ou d'un rail mural. Elles n'étaient en général pas sélectionnées, à part si l'espace prévu pour l'exposition ne pouvait pas toutes les contenir, car l'intérêt du MIRSA était avant tout de présenter toutes les œuvres données par les artistes quelle que soit leur qualité plastique.

L'expérience de ce musée chilien de l'exil est inédite. Les propositions amenées par ce projet muséal transnational ont véritablement enrichi les initiatives de solidarité internationale dans le domaine de l'art. En ambitionnant de recréer un musée au Chili au retour de la démocratie – regroupant les œuvres collectées sous l'UP et celles réunies au cours de l'exil dans de nombreux pays du monde – ce projet s'est construit sur un principe de continuité et a, dès le départ, pensé l'« après », le retour. Or, la plupart des initiatives artistiques de solidarité préexistantes au MIRSA se qualifiaient souvent par leur ponctualité et leur caractère éphémère, liés souvent à une urgence comme la récolte de fonds. L'expérience du MIRSA marque donc un tournant dans ce type de manifestations plastiques internationales en inscrivant son projet dans la durée et non plus seulement dans la réaction, et a été une source d'inspiration pour d'autres projets de solidarité.

En effet, son implantation dans de nombreux pays a permis de faire connaître son projet et d'inspirer d'autres initiatives comparables. De grandes expositions itinérantes présentées comme « musées en exil » ont été organisées dans le but d'appuyer d'autres causes politiques. Ainsi, l'Exposition internationale d'art en solidarité avec la Palestine a été globalement inspirée du MIRSA, tout comme l'exposition *Art Against Apartheid* qui a voyagé dans le monde entier en tant que musée en exil, ou encore comme le Musée nicaraguayen Julio Cortázar. Ces entreprises constituent un témoignage extraordinaire dans l'histoire de l'art

et dans l'histoire de l'institution muséale, du travail qui a été mené internationalement en faveur des droits de l'homme et de l'autodétermination des peuples. Le travail d'investigation que mènent actuellement Rasha Salti et Kristine Khouri, vise à inscrire l'exposition de solidarité avec la Palestine dans un contexte plus global de lutte anti-impérialiste, manifeste autour des années 1970-1980, dans laquelle se sont impliqués des artistes, des politiques et des intellectuels. En outre, plusieurs personnalités – parmi lesquelles Elias Sanbar, Claude Lazar, Ernest Pignon-Ernest et Jack Lang – sont actuellement en train de monter une exposition d'art plastique en solidarité avec la Palestine. Celle-ci constituerait une nouvelle version du projet précédent avorté dans les années 1980. D'après Ernest Pignon-Ernest, elle devrait prochainement être présentée à l'Institut du Monde Arabe à Paris⁴⁶³.

Ces projets, qui regroupent à la fois des artistes, des hommes politiques et des intellectuels, interrogent les relations qui pouvaient exister entre les sphères politique et artistique dans les années 1960 à 1980. Ils témoignent de la forte politisation d'un certain type d'artistes « militants » engagés à la fois dans l'action collective, les manifestations de solidarité, des organisations et partis politiques de gauche et d'extrême-gauche, mais également, dans leur création. En témoignent notamment les débats houleux au Salon de la Jeune Peinture ou encore les théories se rapportant au mouvement cinétique.

En outre, le caractère international du MIRSA pose la nécessité de s'intéresser aux phénomènes migratoires et aux différentes mobilités – exil, circulation des artistes, congrès internationaux – en contexte de Guerre froide, pour saisir dans sa complexité les enjeux relatifs à la création de ce musée en exil. Nous ne reviendrons pas sur les hypothèses posées en troisième partie de ce mémoire qui constituent la base d'une réflexion qu'il nous faudra mener dans un travail ultérieur.

Mais la chute du mur de Berlin et l'effondrement rapide du Bloc de l'Est, affectent en profondeur les réseaux de solidarité en annonçant la fin d'un clivage du monde en deux logiques antagonistes. S'inaugure alors une domination sans partage du monde capitaliste, dégagé de tout contre-pouvoir. La globalisation culturelle occidentale et le marché dérégulé participent à brouiller les idéologies. Le mondialisme prend alors le pas sur l'internationalisme. Mais alors, comment penser aujourd'hui de nouvelles manifestations artistiques revendicatives qui soient à la fois globales, solidaires et transnationales ?

⁴⁶³ Ernest Pignon-Ernest, entretien, *op. cit.*, cf. Vol. II, p. 189.

L'étude des initiatives artistiques de solidarité passées – et donc du MIRSA – semble indispensable à l'heure actuelle pour relever les défis de la mondialisation⁴⁶⁴, en ce sens qu'elle permettrait d'enrichir les débats actuels qu'ont certaines institutions muséales quant au rôle social et sociétal du musée, ou encore, à la mise en place de réseaux et d'échanges artistiques internationaux basés sur la coopération – nous pensons notamment aux travaux de la confédération « L'Internationale » qui réunit six institutions européennes d'art moderne et contemporain⁴⁶⁵. Proposer une étude approfondie sur ce musée inédit qu'est le MSSA revient donc à ouvrir le champ de vision des professionnels des musées à d'autres expériences, qui plus est non-européennes, à partir desquelles ils pourront puiser des idées pour inventer le « musée de demain », susceptible de participer à la cohésion sociale.

Si l'exil implique sans conteste la nécessité d'un retour, quel accueil a été réservé au Musée lors de sa réinstallation au Chili ? Comme le souligne Nicolas Prognon, le Chili n'a pas retrouvé à partir de 1990 un régime identique à celui qui existait avant 1973⁴⁶⁶ – le pouvait-il seulement ? En effet, le retour au pays après des années d'éloignement n'est pas un retour en arrière. Tel Ulysse rentrant à Ithaque, les exilés se voient confrontés à une sorte de second exil, car en leur absence le pays a évolué, s'est transformé. Comme l'écrit si bien Vladimir Jankélévitch :

« Le voyageur revient à son point de départ, mais il a vieilli entre-temps ! [...] S'il s'était agi d'un simple voyage dans l'espace, Ulysse n'aurait pas été déçu ; irrémédiable, ce n'est pas que l'exilé ait quitté la terre natale : irrémédiable, c'est que l'exilé ait quitté sa terre natale il y a vingt ans. L'exilé voudrait retrouver non seulement le lieu natal mais le jeune homme qu'il était lui-même autrefois quand il l'habitait. [...] Ulysse est maintenant un autre Ulysse, qui retrouve une autre Pénélope... Et Ithaque aussi est une autre île, à la même place, mais non pas à la même date ; c'est une patrie d'un autre temps⁴⁶⁷ ».

⁴⁶⁴ Giovanni Busino, « Les sciences sociales et les défis de la mondialisation », dans *Revue européenne des sciences sociales* [En ligne], XLIV-134 | 2006, mis en ligne le 14 octobre 2009, consulté le 03 juin 2016. Disponible sur : <http://ress.revues.org/281>.

⁴⁶⁵ Moderna galerija (MG+MSUM, Ljubljana, Slovénie) ; Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía (MNCARS, Madrid, Espagne) ; Museu d'Art Contemporani de Barcelona (MACBA, Barcelone, Espagne) ; Museum van Hedendaagse Kunst Antwerpen (M HKA, Antwerp, Belgique) ; SALT (Istanbul et Ankara, Turquie) et Van Abbemuseum (VAM, Eindhoven, Pays-Bas). Pour en savoir plus sur L'Internationale, consulter le site : <http://www.internationaleonline.org>

⁴⁶⁶ Nicolas Prognon, « Le Chili, une transition vers la démocratie aboutie ? », *ILCEA* [En ligne], 13 | 2010, mis en ligne le 30 novembre 2010, consulté le 06 juin 2016, Disponible sur : <http://ilcea.revues.org/907>, p. 2.

⁴⁶⁷ Vladimir Jankélévitch, *L'irréversible et la Nostalgie*, Paris, Flammarion, 1983, p. 300.

Ainsi, si le MIRSA a, tout au long de son séjour en exil, perpétué la mémoire de l'Unité Populaire, le Chili post-dictature est un Chili qui se situe aux antipodes de celui qui avait permis l'élection de Salvador Allende en 1970. Que reste-t-il alors de la mémoire de l'UP ? Ce musée, en tant que projet initialement socialiste, ne dérange-t-il pas dans une société chilienne qui peine à s'émanciper des réformes nées sous la dictature ?

À ce propos, l'artiste brésilien Gontran Guanaes Netto, condamne un phénomène global de dépolitisation voire de réécriture de l'histoire, qui touche selon lui, le musée aujourd'hui. Ayant participé à l'exposition *Museo de la Solidaridad Salvador Allende, Estéticas, sueños y utopías de los artistas de Brasil por la libertad*, qui a eu lieu dans la Galerie del Sesi, à São Paulo, en 2007, Gontran Netto a été profondément choqué par les mots utilisés dans le catalogue d'exposition, tels que « utopie » ou « rêve », qui participent selon lui à décrédibiliser le combat militant des artistes⁴⁶⁸. Conserver la mémoire du MIRSA se révèle être ainsi plus que nécessaire dans un contexte instable de reconstruction démocratique où l'histoire est parfois menacée de réécriture pour préserver la cohésion nationale.

⁴⁶⁸ Voir le manifeste de Gontran Guanaes Netto, *Manifesto*, Manuscrito, Itapecerica da Serra, octobre 2007.

INDEX des personnes

A

AARSSE-PRINS Ghislaine, 92,93
ABTOUR Georges-Henri, 13
ADAMSON Natalie, 68
ADORNO Theodor, 82
AILLAUD Gilles, 70
AIZENBERG Roberto, 129
ALBERTI Rafael, 129
ALLENDE Isabel, 30, 41, 42,
ALLENDE Salvador, 14, 15, 23, 25, 26, 28, 30, 43, 46, 76, 92, 113, 118, 139
ALOCCO Marcel, 87
ALTHUSSER Louis, 45
ALTMANN Roberto, 88
ALTINTAS Mustafa, 110, 111
AMAR Marianne, 114
ANDRADE César, 86, 104
ARAGON Louis, 26, 45
ARAUJO Ana Maria, 17, 116, 120
ARMAS Ximena, 50, 51, 92, 96, 105, 106
ARNAL Luis Eduardo, 104
ARROYO Eduardo, 70
ASHTON Dore, 19
ASIS Antonio, 104
AYACHE Jacques, 48
AYLWIN Patricio, 40, 41, 42
AZOCAR Jaime, 76, 78,

B

BALMES Concepción, 108
BALMES José, 19, 28, 35, 37, 38, 45, 46, 51, 53, 60, 74, 76, 95, 97, 107, 108, 115, 123, 136
BAREIRO-SAGUIER Ruben, 108
BARRIOS Gracia, 74, 76, 78, 97, 107, 108
BARTHES Roland, 45, 88,
BARTOU Louis, 16

BÉDARIDA François, 15
BENEDITO Concha, 69
BENOIT-CATTIN Renaud, 61, 63,
BERTRAND DORLÉAC Laurence, 68, 89
BIOT François, 45, 48,
BLANC-CHALÉARD Marie-Claude, 114
BLANCA Antoine, 60
BOCAZ Luis, 118
BOISARD Stéphane, 31
BOLZMAN Claudio, 112, 121
BONNET Chantal, 132
BONNET Éric, 110, 133
BOUDAILLE Georges, 89
BOURLARD Simone, 54, 65
BRU Roser, 107
BUSINO Giovanni, 138
BUSSI ALLENDE Hortensia (Tencha), 34, 41, 52, 55, 116,

C

CAHEN Gérard, 16
CALDER Alexander, 37
CALDERON ROMERO Patricio, 61, 62
CAMACHO PADILLA Fernando, 121, 123
CAMUS Albert, 17
CANCINO Hugo, 17
CANOGAR Rafael, 28
CARDENAL Ernesto, 129, 130
CARRÉ Philippe, 78
CARVALHO (de), 51
CASSOU, 45
CASTORIADIS Cornelius, 73
CASTRO Fidel, 13, 24, 37, 107
CHALUMEAU Jean-Luc, 70, 92
CHAUVEAU Marc, 48
CHOAY Françoise, 45
CHRISTIAENS Kim, 124

CLOUET Michel, 54
COGOLLO Heriberto, 106
COMPAGNON Olivier, 19, 25, 103
CONTRERAS Miria (La Payita), 35, 38, 39, 47, 53, 54, 64, 125
CONTRERAS OSORIO Rodrigo, 31
CORTAZAR Julio, 45, 46, 130, 136
CRUZ-DIEZ Carlos, 28, 86, 104, 130
CUECO Henri, 95
CUEVAS José Luis, 28

D

DAUBRESSE Christian, 60
DAVANZO Wanda, 88
DAVIS Angela, 107
DEBAUCHE Pierre, 53
DEBRAY Régis, 45, 52, 113
DEFERRE Gaston, 54
DEGOTTEX Jean, 87, 88, 89
DELEBARRE Michel, 56
DELEUZE Gilles, 98
DEMARCO Hugo, 104
DERRIDA Jacques, 98
DESVALLEES André, 133, 134
DEVIN Guillaume, 125
DHAMANE Hadj, 80
DOMINGUEZ Irene, 71, 72, 77, 78, 107
DORTICÓS TORRADO Osvaldo, 13
DORFMAN Ariel, 52
DOSSAT Jacqueline, 56
DOUGADOS Daniel, 56
DREYFUS-ARMAND Geniève, 114
DROUGUET Noémie, 133
DUCHAMP Marcel, 70, 93,
DUCLOS Jacques, 113
DUFRENNE Mikel, 45, 67

E

Equipo Crónica 37
André Elbaz 81, 97
Patrick d'Elme 89

F

FAJARDIE Frédéric H., 95
FAYE Jean-Pierre, 45
FERREIRO Antonia, 105
FONDA Jane, 26
FONTECILLA Pilar, 47
FOUCAULT Michel, 93,
98,
FREU Christian, 53
FREI MONTALVA
Eduardo, 23
FREROT Christine, 96, 97,
103, 104, 105
FRIEDMAN Milton, 31
FROMANGER Gérard, 92
FUZIER Claude, 48, 49, 55,
114

G

GAILLARD Anne-Marie,
115
GALEANO Eduardo, 52,
104, 120
GALLORO Piero-D., 17,
112, 114
GAMARRA José, 28, 98,
103
GÁRATE Manuel, 31, 77
GAUDIBERT Pierre, 45
GAUDICHAUD Franck, 14,
36, 121
GAUTIER Théophile, 70
GELMAN Juan, 129
GERRETSEN Chas, 77
GODDEERIS Idesbald, 124
GOEBBELS Joseph, 79
GOEDERTIER Wouter, 124
GONZALES Felipe, 52
GONZALEZ VEGA Tito,
48, 49
GRAMSCI Antonio, 16
GUANAES NETTO
Gontran, 98, 132, 139

GUAYASAMIN Oswaldo,
130
GUEVARA Ernesto, 24,
76
GUILBAUT Serge, 68
GUILLOU Serge, 46
GUZMÁN Alberto, 90

H

HANTAI Simon, 87
HARTUNG Hans, 87, 89
HEINICH Nathalie, 93
HEIREMANS Amadeo, 42
HELCHTEREN Julio, 114
HÉLION Jean, 39, 46,
HEREDIA Marina, 31
HOUTHALEN-
HUNTINGTON Samuel, 31
HUMBOT Catherine, 26

J

JANKELEVITH Vladimir,
138
JARA Víctor, 5, 32, 117
JIMENEZ Marc, 69, 93, 98
JOSPIN Lionel, 52
JUAREZ José, 79

K

KALAK Ezzedine, 127, 128
KALFON Pierre, 103, 105
KALINOWSKI Isabelle, 10
KEVONIAN Dzovinar, 114
KHOURI Kristine, 128, 137
KOLTZ Jean, 59
KOTT Sandrine, 101, 124
KRIEPS Robert, 59

L

LABBÉ Lautaro, 28, 33
LABORIE Pierre, 16
LACAMBRE Jean, 63, 64
LACAN Jacques, 94
LAGOS Ricardo, 42
LAKS Victor, 88
LAM Wifredo, 37, 103

LAMBERT Jean-Clarence,
45
LANDSBERGER Henry, 31
LANG Jack, 47, 50, 51, 129,
132, 137
LASSAIGNE Jacques, 45
LAURIN LAM Lou, 77
LAVADOS MONTES
Jaime, 41
LAZAR Claude, 81, 91,
127, 137
LE BARBIER Jean-
Jacques-François, 81
LE BOT Marc, 45
LE CORBUSIER, 48
LE GOC Ginette, 55
LE GOFF Jacques, 10
LE GUILLERM Rémy, 55
LE PARC Julio, 35, 37, 45,
47, 50, 51, 83, 84, 85, 90,
92, 97, 98, 99, 104, 114, 130
42, 47, 50, 129, 130
LEENHARDT Jacques, 36,
45, 46, 47, 48, 49, 58, 64,
65, 75, 103, 105, 136
LEFEBVRE Bernard, 43
LEFEBVRE Denis, 3, 18,
48, 50, 55, 114
LEVI Carlo, 26
LEYMARIE Jean, 34
LOPEZ Carmen, 128
LOUVEAU Serge, 64
LÖWI Michael, 13
LUBY Yvon, 55

M

MACCHIAVELLO Carla,
19
MAHEU Jean, 61, 62, 63
MAIRESE François, 134
MAITAMA-SULE Alhaji,
132
MALRAUX André, 96
MANDELA Nelson, 132
MANNNS Patricio, 32
MARCADÉ Jean-Claude,
83
MARCHAND Marion, 19
MARCOS Alejandro, 35,
72, 80, 98, 99, 104, 114
MARCUSE Herbert, 82
MARES Antoine, 97
MARKER Chris, 23

MARKS Camilo, 32
 MARQUEZ García, 130
 MARTI Bartolomeu, 94
 MARTINEZ Carlos, 65
 MASSARDO Jaime, 24
 MATHELIN Lucien, 70
 MATHIEU Georges, 87, 89
 MATTA Roberto, 37, 38, 118
 MAUCLAIR Camille, 96
 MAUROY Pierre, 56
 MAUSS Marcel, 99
 M'BOW Amadou-Mahtar, 132
 MONDRIAN Piet, 85
 McDANIEL Tim, 31
 MERCOURI Melina, 26
 MESSAC Ivan, 92, 99
 MICHAUD Éric Michaud 96
 MICHELANGELI Juan, 104
 MILLET Catherine, 69, 84
 MILLON Jean, 62
 MILZA Pierre, 97
 MIRABEAU (de) Honoré-Gabriel Riquetti, 16
 MIRANDA Carla, 19
 MIRAS Pedro, 35, 37, 38, 45, 49, 54, 55, 56, 57, 58, 60, 64, 65, 136
 MIRÓ Joan, 28, 37, 91
 MITTERRAND François, 47, 51, 52, 53, 113
 MOINE Caroline, 19, 134
 MONTFORT Anne, 89
 MORALES Fernando, 35
 MORELLET François, 84
 MORENO GALVÁN José María, 26
 MORERE Claire, 55, 56
 MORIN Edgar, 45
 MOSALLAM Abul-Hay, 128
 MUCHNIK Mario, 46
 MUNCHK Jacqueline, 68, 89

N

NAVARRO Mariano, 19
 NAVES Francis, 89
 NERUDA Pablo, 35, 107
 NICHANIAN Armand, 60

NORDMANN Joë, 34
 NUÑEZ Guillermo, 26, 75, 106, 107

O

OLAVE CASTILLO Patricia, 31
 OSSA Nena, 35
 OYARZÚN Felipe, 105

P

PACHECO ARECO Jorge, 106
 PAGES Bernard, 46
 PAOLI Marcel, 54
 PARENT Béatrice, 88
 PARENT Francis, 69
 PARRA Angel, 38
 PARRA Isabel, 32, 38
 PARRA Ramona, 26
 PARRA Violeta, 32, 38, 117
 PARRE Michel, 95
 PASTOR MELLADO Justo, 42
 PEDROSA Mario, 27, 29, 34, 35, 45
 PEREIRA RODRIGUEZ José, 106
 PERROT Raymond, 69, 97
 PEYRET Dominique, 57
 PICASSO Pablo, 91
 PICHETTE James, 88
 PIGNON Édouard, 45
 PIGNON-ERNEST Ernest, 75, 95, 97, 99, 130, 131, 132, 137
 PINGAUD Bernard, 45
 PINOCHET Augusto, 14, 31, 40, 42, 57, 61, 72, 77, 78, 79, 119, 126
 PLATON, 120
 POINSOT Marie, 110, 121
 PONTELLO Eber, 54
 POTIN Jean-Michel, 48
 PRADEL Jean-Louis, 70, 95,
 PRAT Jean-Louis, 83
 PROGNON Nicolas, 113, 115, 117, 118, 123, 138

R

RABASCALL Joan, 79, 80
 RAGON Michel, 83, 85, 90,
 RAMIREZ Sergio, 130
 RANCIERE Jacques, 82
 RANCILLAC Bernard, 94, 95
 RECALCATI Antonio, 70
 RESTANY Pierre, 45
 REY Marie-Pierre, 13
 REYES MORALES Nina, 32
 RICHELET Henri 51
 RIONDET J.-D, 54
 RIQUELME SEGOVIA Alfred, 39, 40, 41,
 RIVERA SCOTT Hugo, 106
 ROBICHON François, 69, 103
 ROGALSKI Michel, 95
 ROIG STOMOYOR Maria Antonia, 68, 103
 ROJAS MIRA Claudia, 123
 ROJAS MIX Miguel, 28, 35, 36, 39, 44, 45, 46, 47, 48, 49, 57, 62, 64, 72, 73, 117, 123, 136
 ROPERT Isabel, 47
 ROSSELLINI Renzo, 26
 RUDERER Stephan, 119
 RUSHDIE Salman, 82

S

SALAZAR Francisco, 104
 SALTÍ Rasha, 128, 137
 SANBAR Elias, 137
 SANTAMARIA Haydée, 37
 SARGET Marie-Noëlle, 32
 SARTRE Jean-Paul, 94
 SASTRE Alfonso, 26
 SAUDI Mona, 127, 128
 SAUDMONT Yves, 53
 SAURA Antonio, 37, 45, 130, 132
 SEGUEL-BOCCARA Ingrid, 25
 SEGUI Antonio, 105

SEMELIN Jacques, 118
SENNA FIGUEIREDO (de)
Carlos Eduardo, 34
SERRES (de) Olivier, 53,
119
SHIRO Flavio, 89, 90
SIBONY, Daniel, 110
SILVA CASTRO Raúl, 46
SIMÓN María, 105
SKOUTELSKY Rémi, 95
SOBRINO Francisco, 84, 85
SOHIER, 80
SOTO Jesús-Rafael, 64, 86,
104, 111, 130
SOTOMAYOR Raul, 115
SOULAGES François, 110,
133
SOULAGES Pierre, 45, 61,
87, 88, 89,
SPADARI Giangiacomo, 81
STALINE Joseph, 13
STRABNER Veit, 119
STEIN Joël, 84
STRAHOVSKY Tomás, 19

T

TABET Jean, 95
TADDEI Dominique, 45,
52, 53
TEYSSÉDRE Bernard, 45
THEODORAKIS Mikis, 26
TITUS-CARMEL Gérard,
28
TRELLES Danilo, 27
TUPPER Matías, 19
APIES Antoni, 91, 130
TAPIE Michel, 82
THAUVIN Michel, 59
THILL Gérard, 59
TOMASELLO Luis, 86,
10TORO Bernard, 110, 118,
121
TORRES AGUERO
Leopoldo, 87, 104
TOURAINÉ Alain, 45,
46
TOUSSAINT Évelyne, 91
TRIBALAT Michèle, 115
TRONCHE Anne, 87
TRUJILLO NOVOA Pablo,
107

U

UHART Pedro, 78, 105, 106
ULLOA Manuel, 35
URRUTIA Matilde, 35

V

VAYSSIERE Pierre, 113
VERGER Annie, 95, 96,
VIDAL Virginia, 27
VALDEBENITO-
VASARELY Victor, 37, 45,
49, 84
HERRERA Julio, 113
VALDÉS Juan Gabriel, 31
VARINE (de) Hugues, 133
VASCONCELLO Carla
Miranda, 71
VASQUEZ Ana, 17, 115,
116, 120
VIGUIER-DUHEIL,
Florence, 75
VIGLIETTI Daniel, 52
VON HAYEK Friedrich, 31

W

WAUGH Carmen, 35, 38
WEBER Max, 10

X

XENOS Theo, 98

Y

YASKY Caroll, 108
YOCELEVZKY R. Ricardo
A., 31
YOUNG Jean-Louis, 64

Z

ZALDIVAR Claudia, 10,
18, 28, 29, 30, 33, 37, 38, 41
ZAÑARTU Enrique, 89
ZENDEROUDI Charles-
Hossein, 88
ZERÁN Faride, 38, 129
ZILVETI Luis, 81, 96, 105,
106

MÉMOIRE

Sous la direction d'Évelyne Toussaint

**En vue de l'obtention du
MASTER DE L'UNIVERSITÉ DE TOULOUSE
UFR Histoire, arts, archéologie**

**LE MUSEE INTERNATIONAL
DE LA RESISTANCE SALVADOR ALLENDE
EN FRANCE (1975-1991):**

L'odyssée d'une collection d'art contemporain en exil

Volume II : Annexes

TABLE DES ANNEXES ET DES ILLUSTRATIONS

ANNEXES

ANNEXE 1 : « Lettre aux artistes du monde », Salvador Allende, avril 1972	7
ANNEXE 2 : “ <i>Un Museo Internacional para la Resistencia Chilena</i> ”, décembre 1975	8
ANNEXE 3 : « Lettre du secrétariat du MIRSA à Jean Cassou », le 20 mai 1976	11
ANNEXE 4 : « Lettre d'Alain Touraine à Mario Pedrosa », le 21 juillet 1976.....	12
ANNEXE 5 : « Lettre de José Balmes à l'artiste Pagès », le 31 mai 1976	13
ANNEXE 6 : « Lettre de Serge Guillou au secrétariat du MIRSA », le 1 ^{er} décembre 1976	14
ANNEXE 7 : « Fiche d'œuvre de Jean Hélion, <i>Nu accoudé</i> », 22 avril 1977.....	15
ANNEXE 8 : « Lettre de Jacques Leenhardt à Claude Fuzier », le 14 février 1989	17
ANNEXE 9 : « Lettre de Claude Fuzier à Pedro Miras », le 31 mars 1989	18
ANNEXE 10 : « Lettre de Jacques Leenhardt à Claude Fuzier », le 8 mars 1989.....	19
ANNEXE 11 : « Musée International de la Résistance « Salvador Allende », 1 ^{ère} exposition en France du 28 avril au 8 mai 1977, Festival mondial du théâtre-Nancy, Palais des Congrès	20
ANNEXE 12 : « Au festival de Nancy : la peinture dans le parc », <i>Le Progrès</i> , le 15 mai 1977	21
ANNEXE 13 : « Le Chili, le Chili, je vous répète... », <i>Rivarol</i> , le 12 mai 1977.....	22
ANNEXE 14 : « Le parti socialiste dans le festival », <i>Le Dauphiné Libéré</i> , le 11 juillet 1977	23
ANNEXE 15 : « Les derniers compagnons d'Allende sont venus nous voir... », <i>Le Provençal</i> , le 19 juillet 1977	24
ANNEXE 16 : « Lettre de José Balmes à Yves Saudmont, Christian Freu et Pierre Debauche ».....	25
ANNEXE 17 : « Dépliant pour l'exposition du MIRSA à Nanterre », 1977	28
ANNEXE 18 : « Lettre de Michel Clouet et J.-D. Riondet à Pedro Miras », le 19 septembre 1978.....	29
ANNEXE 19 : « Lettre de Gaston Defferre à Miria Contreras », le 2 mai 1978	30
ANNEXE 20 : « Lettre de Pedro Miras à Gaston Defferre », février 1979.....	31
ANNEXE 21 : « Gazette de la Vieille-Charité », avril 1981	32
ANNEXE 22 : « Lettre de Pedro Miras à Soto », le 9 février 1981	33
ANNEXE 23 : « Contrat location INCLA pour une exposition du MIRSA », le 12 avril 1987	34
ANNEXE 24 : « Lettre de Pedro Miras à la MC Latino-américaine de Bordeaux », le 25 novembre 1982	35
ANNEXE 25 : « Lettre de Rémy Le Guillerm au Secrétariat du MIRSA », le 30 septembre 1982.....	36
ANNEXE 26 : « Lettre de Pedro Miras à Claire Morère », le 25 novembre 1982.....	37
ANNEXE 27 : « Ville de Châtenay-Malabry, invitation au vernissage du MIRSA », novembre 1977.....	38

ANNEXE 28 : « Feuillet sur le Musée International Salvador Allende, Châtenay-Malabry », 1977 ...	39
ANNEXE 29 : « Lettre de Pierre Mauroy au Secrétariat du MIRSA », le 1 ^{er} septembre 1978	40
ANNEXE 30 : « Lettre de Michel Delebarre à Pedro Miras », le 22 janvier 1981	41
ANNEXE 31 : « Lettre de Dominique Peyret à Pedro Miras », le 26 octobre 1983	42
ANNEXE 32 : « Lettre du principal du Collège Camille Corot à Pedro Miras », le 11 juin 1983	43
ANNEXE 33 : « Lettre de l'association La Manne au Secrétariat du MIRSA », le 23 juin 1986	44
ANNEXE 34 : Catalogue, « Exposition musée international Salvador Allende [Collections suédoises et françaises] », mai 1979.....	45
ANNEXE 35 : « Lettre de Robert Kriepps à Pedro Miras », le 30 octobre 1985	46
ANNEXE 36 : « Lettre de Gérard Thill et Jean-Luc Koltz à Pedro Miras », le 12 mars 1986.....	47
ANNEXE 37 : « Lettre de Michel Thauvin au secrétariat du MIRSA », le 3 mai 1978.....	48
ANNEXE 38 : « Lettre d'Armand Nihanian à Antoine Blanca », le 13 juin 1978	49
ANNEXE 39 : « Lettre de la MJC de Caudéran à Pedro Miras », le 22 janvier 1980	50
ANNEXE 40 : « Lettre de l'office socioculturel de Mérignac à José Balmes », le 8 juillet 1980.....	51
ANNEXE 41 : « Lettre de Christian Daubresse à Pedro Miras », le 2 février 1983	52
ANNEXE 42 : « Les artistes solidaires » dans <i>Le Monde</i> , 13 septembre 1983	53
ANNEXE 43 : « Catalogue d'exposition, Chili lorsque l'espoir s'exprime, CNAC-GP », septembre 1983	54
ANNEXE 44 : « Lettre de Renaud Benoit-Cattin à Jean Maheu », le 19 mai 1983	56
ANNEXE 45 : « Fiche de prêt, « Peinture » de Pierre Soulages, exposition CNAC-GP », septembre 1983	57
ANNEXE 46 : « Fiche de l'association Action Solidaire », 1983	58
ANNEXE 47 : « Lettre du CNAC-GP à Gras Savoye », le 5 septembre 1983	59
ANNEXE 48 : « Lettre de Jean Maheu à Renaud Benoit-Cattin », le 10 juin 1983	60
ANNEXE 49 : « Notes de réunion du CNAC-GP pour l'exposition du MIRSA », 1983.....	61
ANNEXE 50 : « Notes de réunion sur l'événement <i>Chili lorsque l'espoir s'exprime</i> au CNAC-GP », 1983	62
ANNEXE 51 : « Devis pour l'exposition du MIRSA au CNAC-GP », septembre 1983	63
ANNEXE 52 : « Photographie de l'exposition du MIRSA à Calais », 1980	64
ANNEXE 53 : « Photographie de l'exposition du MIRSA à Avignon » dans l'article « Le Musée Salvador Allende au Palais des Papes », <i>Le Provençal</i> , le 18 juillet 1977	64
ANNEXE 54 : « Photographie de l'exposition du MIRSA à Savigny-le-Temple », extraite de l'article « Une journée latino-américaine », <i>La République</i> , 8 octobre 1983.....	65
ANNEXE 55 : « Lettre du CNAC-GP à Empreinte Communication », le 6 septembre 1983	66
ANNEXE 56 : « Lettre de Serge Louveau à Jean-Louis Young », le 11 août 1983	68

ANNEXE 57 : « Affiche du MIRSA »	69
ANNEXE 58 : « Affiche de l'exposition du MIRSA à Nancy », 1977	69
ANNEXE 59 : « Affiche de l'exposition du MIRSA à Avignon », 1977.....	70
ANNEXE 60 : « Affiche de l'exposition du MIRSA à Nanterre », 1977.....	70
ANNEXE 61 : « Cartel d'invitation à l'exposition <i>Viva Chile</i> », novembre 1973.....	71
ANNEXE 62 : « Fiche d'œuvre de Julio Le Parc », 22 avril 1977, Cachan.....	72
ANNEXE 63 : « Fiche d'œuvre de Ghislaine Aarsse-Prins », 19 novembre 1976, Paris.....	74

ILLUSTRATIONS

Illustration 1 : Logo du MIRSA.....	77
Illustration 2 : José Balmes, <i>Los Desaparecidos</i>	77
Illustration 3 : Gracia Barrios, <i>Represión</i>	78
Illustration 4 : Guillermo Nuñez, <i>Numeronados silensentados</i>	78
Illustration 5 : Ernest Pignon-Ernest, Chili, <i>Résistance</i>	79
Illustration 6 : Jaime Azócar, <i>Chili présent</i>	79
Illustration 7 : Gracia Barrios, <i>Se abrirán las grandes avenidas... S. Allende</i>	80
Illustration 8 : Lou Laurin Lam, <i>Pinochet</i>	80
Illustration 9 : Irene Dominguez, <i>La Patria</i>	81
Illustration 10 : Irene Dominguez, titre inconnu.....	81
Illustration 11 : Pedro Uhart, <i>Le Général</i>	81
Illustration 12 : Philippe Carré, <i>L'Instrument</i>	82
Illustration 13 : José Juarez, <i>L'autre Amérique latine</i>	82
Illustration 14 : Joan Rabascall, <i>Kultur, la destruction de livres au Chili</i>	83
Illustration 15 : Alejandro Marcos, <i>Résistance</i>	83
Illustration 16 : Sohier, <i>Droits de l'homme</i>	84
Illustration 17 : Giangiacomo Spadari, <i>Garibaldi</i>	84
Illustration 18 : Claude Lazar, <i>Tel el Zaatar</i>	85
Illustration 19 : Luis Zilveti, <i>Vieja con generalito</i>	85
Illustration 20 : André Elbaz, <i>Ces phares, rade du silence</i>	86
Illustration 21 : Victor Vasarely, N° 1082 – Feny C.....	86
Illustration 22 : François Morellet, <i>Trames simples</i>	87
Illustration 23 : Julio Le Parc, <i>Série Nr. 14-21</i>	87

Illustration 24 : Carlos Cruz Diez, Physichromie Nr. 1081	88
Illustration 25 : Luis Tomasello, Athmosphère chromoplastique, n°319	88
Illustration 26 : César Andrade, Puntigrama 18.....	88
Illustration 27 : Leopoldo Torres Agüero, Chile Nr. 317.....	89
Illustration 28 : Wanda Davanzo, Espace à connexions intérieures, Nr. 16.....	89
Illustration 29 : Jean Degottex, A-Ligne	90
Illustration 30 : Pierre Soulages, Peinture, 19 octobre 1969.....	90
Illustration 31 : Enrique Zañartu, Re-formándose	90
Illustration 32 : Flavio Shiro, Sans titre.....	91
Illustration 33 : Alberto Guzmán, Tensión.....	91
Illustration 34 : Alberto Guzman, Tensión.....	92
Illustration 35 : Ghislaine Aarsse-Prins, Tachée de rouge	92

ANNEXES

ANNEXE 1 : « Lettre aux artistes du monde », Salvador Allende, avril 1972
in « Catalogue d'exposition du MIRSA au CNAC-CG », septembre 1983
A-MSSA, B021, b0091, f°4.



Aux Artistes du Monde

Au nom du peuple et du Gouvernement du Chili, je désire exprimer ma gratitude aux artistes qui ont offert leurs œuvres pour constituer la base du futur Musée de la Solidarité. C'est là, sans conteste, un événement exceptionnel qui inaugure un type de relations inédit entre créateur et spectateur de l'œuvre artistique. En effet, le Musée de la Solidarité, du Chili, sera le premier, dans un pays du Tiers Monde, à mettre à la portée des grandes masses populaires les manifestations les plus hautes des arts visuels, et ce par la volonté des artistes eux-mêmes.

Je suis particulièrement touché par cette noble forme de contribution au processus de transformations que le Chili a lancé afin d'affirmer sa souveraineté, mobiliser ses ressources, et accélérer le développement matériel et spirituel de son peuple. Ce sont là les conditions pour progresser jusqu'au Socialisme pour lequel le peuple a opté en pleine conscience de son destin.

Les artistes du monde ont su interpréter ce sentiment profond de l'esprit de lutte du Chili pour la libération nationale et, par un geste sans précédent dans les annales culturelles, ils ont décidé d'offrir spontanément cette magnifique collection de chefs-d'œuvre pour la délectation des citoyens d'un pays lointain qui, autrement, n'auraient pu que difficilement y accéder. Comment ne pas sentir qu'au-delà notre émotion et de notre reconnaissance nous avons contracté avec eux et avec tous ceux qui les suivent un engagement solennel, l'obligation de répondre à cette manifestation de solidarité ?

L'engagement que nous assumons avec une confiance absolue dans la force de notre peuple et l'appui que nous apportent nos amis, est de persévérer sans fléchir dans la tâche que nous avons entreprise avec le triomphe civique de l'Union Populaire, qui est essentiellement destiné aussi à incorporer avec dignité l'homme-peuple dans le domaine de la culture. La création du Musée de la Solidarité et l'amitié des artistes ici représentés portent déjà le fruit noble de notre effort de libération nationale.

Mes remerciements vont aussi aux membres du Comité International de Solidarité Artistique avec le Chili, qui ont réalisé l'œuvre généreuse de coordonner et d'organiser l'acheminement dans notre pays des œuvres des artistes du monde.

Salvador Allende
Santiago, avril 1972

UN MUSEO INTERNACIONAL PARA LA RESISTENCIA CHILENA

MUSEO INTERNACIONAL DE LA RESISTENCIA "SALVADOR ALLENDE"

"El Museo de la Solidaridad con Chile será el primero que, en un país del Tercer Mundo, por voluntad de los propios artistas, acerque las manifestaciones más altas de la plástica contemporánea, a las grandes masas populares". (SALVADOR ALLENDE, discurso inauguración Mayo 1972).

UN MUSEO QUE SE CREA POR LA SOLIDARIDAD DE LOS ARTISTAS DEL MUNDO

El derrocamiento de la Unidad Popular ocurrido el 11 de septiembre de 1973 ha tenido en todos los órdenes gravísimas consecuencias para el pueblo de Chile. Son mundialmente conocidos la situación de represión, los asesinatos masivos e individuales, los problemas económicos y de toda naturaleza que sufre nuestro país.

Conjuntamente con los crímenes perpetrados por la junta fascista, hay un aspecto de la represión sobre el cual nos gustaría insistir en esta ocasión: la represión cultural.

En el gobierno de la Unidad Popular, encabezado por el Presidente Dr. Salvador Allende, se comenzó la tarea de transformar la sociedad chilena. Dentro de este proceso, se intentó también desarrollar profundamente los genuinos valores culturales del pueblo.

El intenso proceso político que vivió Chile, y que se manifestó igualmente en la eclosión de la cultura popular, implicó que el pueblo comenzara a romper las barreras ideológicas creadas por la reacción, y a ver a una nueva luz los problemas políticos, económicos y sociales.

Este proceso, "la vía pacífica de transición al socialismo", atrajo la atención mundial, obteniéndose el apoyo y solidaridad no solamente del mundo socialista, sino también el interés de diversas entidades y personalidades. Y es así, como durante el gobierno de la Unidad Popular, los artistas e intelectuales del mundo entero manifestaron su solidaridad con el proceso de liberación que representaba el gobierno de Salvador Allende, ofreciendo la donación de un museo al pueblo de Chile: Y como dijera Mario Pedrosa, "Las ideas felices son así: no nacen ni antes ni después, sino con el signo de la historia. El Museo de la Solidaridad es la expresión más acabada de un hecho del que no se tiene conocimiento en la historia cultural de nuestro tiempo: Un Museo que se crea por donación de los artistas del mundo, espontáneamente, movidos por la solidaridad hacia un pequeño pueblo, en la periferia de la tierra, que inicia una marcha revolucionaria al socialismo por sus propios medios, conforme a sus tradiciones democráticas, sus determinaciones culturales y su fidelidad a las libertades esenciales del hombre, entre las cuales está la libertad de expresión y creación".

El Museo de la Solidaridad logró , en dos años y medio, reunir cerca de mil obras, que se encuentran en estos momentos a merced de los instintos destructores de la junta fascista.

El golpe de estado ha transformado radicalmente la vida de Chile. El paso de un proceso de liberación a un monstruoso régimen de opresión nos obliga a iniciar otra fase de lucha, y a crear nuevas instituciones que apoyen la resistencia del pueblo chileno.

DEL MUSEO DE LA SOLIDARIDAD

AL MUSEO INTERNACIONAL DE LA RESISTENCIA "SALVADOR ALLENDE"

Ahora, que nuevamente sentimos esa extrañable solidaridad de los artistas y con el apoyo que ellos nos brindan, de acuerdo con todos los partidos políticos de izquierda chilena y con el auspicio de Casa de las Américas, de Cuba, hemos convertido el Museo de la Solidaridad en el Museo Internacional de la Resistencia "Salvador Allende". Este Museo, solicita a todos los artistas solidarios con la causa del pueblo chileno la donación de obras, para con ello contribuir a los siguientes aspectos:

- ayudar a la resistencia en Chile
- ser un ~~instrumento~~ ^{testimonio directo} de agitación de los artistas e intelectuales
- ser un instrumento político de agitación y propaganda.

En cada país se ha formado un comité de apoyo a esta iniciativa, integrado por artistas e intelectuales. Los Comités tienen como centro coordinador a la Casa de las Américas, así como al Secretariado del propio Museo, presidido por Mario Pedrosa e integrado por José Balmes, Pedro Miras, Miguel Rojas Mix y Miria Contreras.

En cada país se harán exposiciones con las obras donadas, y se realizarán también exposiciones representativas en las principales ciudades donde se realicen eventos en solidaridad con Chile, con el objetivo de agradecer la solidaridad de los artistas, y que este proyecto llegue al pueblo, quien con su asistencia testimoniará su solidaridad con el pueblo chileno. Estas obras estarán siempre a disposición del pueblo chileno a fin de que puedan contribuir y servir a su lucha.

Entre las obras donadas al Museo Internacional de la Resistencia "Salvador Allende", ya se encuentran las arpilleras de la artista chilena Violeta Parra. Estas arpilleras, patrimonio nacional de la cultura chilena, fueron rescatadas clandestinamente de Chile y entregadas bajo custodia a Casa de las Américas por sus hijos Isabel y Angel.

De igual manera, ha sido donada por el artista Roberto Sebastián Matta , una parte importante de su valiosa colección de máscaras, cerámicas y esculturas africanas, que aguardará en Cuba el triunfo de la libertad y la justicia en Chile. Asimismo, hemos recibido de parte de este mismo artista, una colección de pinturas de artistas contemporáneos.

En estos momentos el Museo ya cuenta con donaciones de artistas de diferentes países y además con comités nacionales ya constituidos en Cuba, Francia, Italia, España, Suecia, México, Venezuela, Colombia, Panamá y Estados Unidos. En la URSS, Bulgaria, Yugoslavia, Hungría, Polonia y Checoslovaquia se harán exposiciones nacionales y enviarán una selección para muestra internacional y otra para la Sala Permanente que se inaugurará en septiembre en el Museo Nacional de La Habana. Tenemos el ofrecimiento de una Sala Permanente para el Museo en la ciudad de Cracovia, Polonia.

El Comité Cubano está integrado por Alicia Alonso, Santiago Alvarez, Alejo Carpentier, Nicolás Guillén, René Portocarrero y Mariano Rodríguez.

El Comité francés está integrado por Louis Aragón, Jean Casou, Louis Althusser, Roland Barthes.....(hay lista)

En Francia, tenemos obras de(hay lista)

Estas obras serán expuestas en el Festival Internacional de Teatro de Nancy, del 28 de abril al 8 de mayo de 1977.

Estas obras al igual que el resto que estamos recibiendo, serán enviadas al Convento de los Dominicos de "La Tourette", en Lyon, donde permanecerán expuestas e ir desde allí a otros lugares.

El Comité Español está formado por José María Moreno Galván, ~~XXXXXXXXXX~~ Antonio Tapiés, Rafael Canogar, Juan Genovés, Martín Chirino, José Luis Fajardo, Lucio Muñoz, Enrique Salamanca, Julian Salas, Salvador Victoria, José Guinovarat, Manuel Viola, José Ayllón, José Caballero.

El Comité Italiano está formado por Rafael Alberti, Nello Ponente, Giulio Carlo Argán, Palma Bucarelli, Giuliano Briganté, Luigi Nono, Lelio Basso, Andrea Emiliani, Renato Gotusso, Carlo Ripa di Meana, Mazzairol, Sra. Montemaggi, Franco Solmi, Renato Zangheri y Roberto Matta.

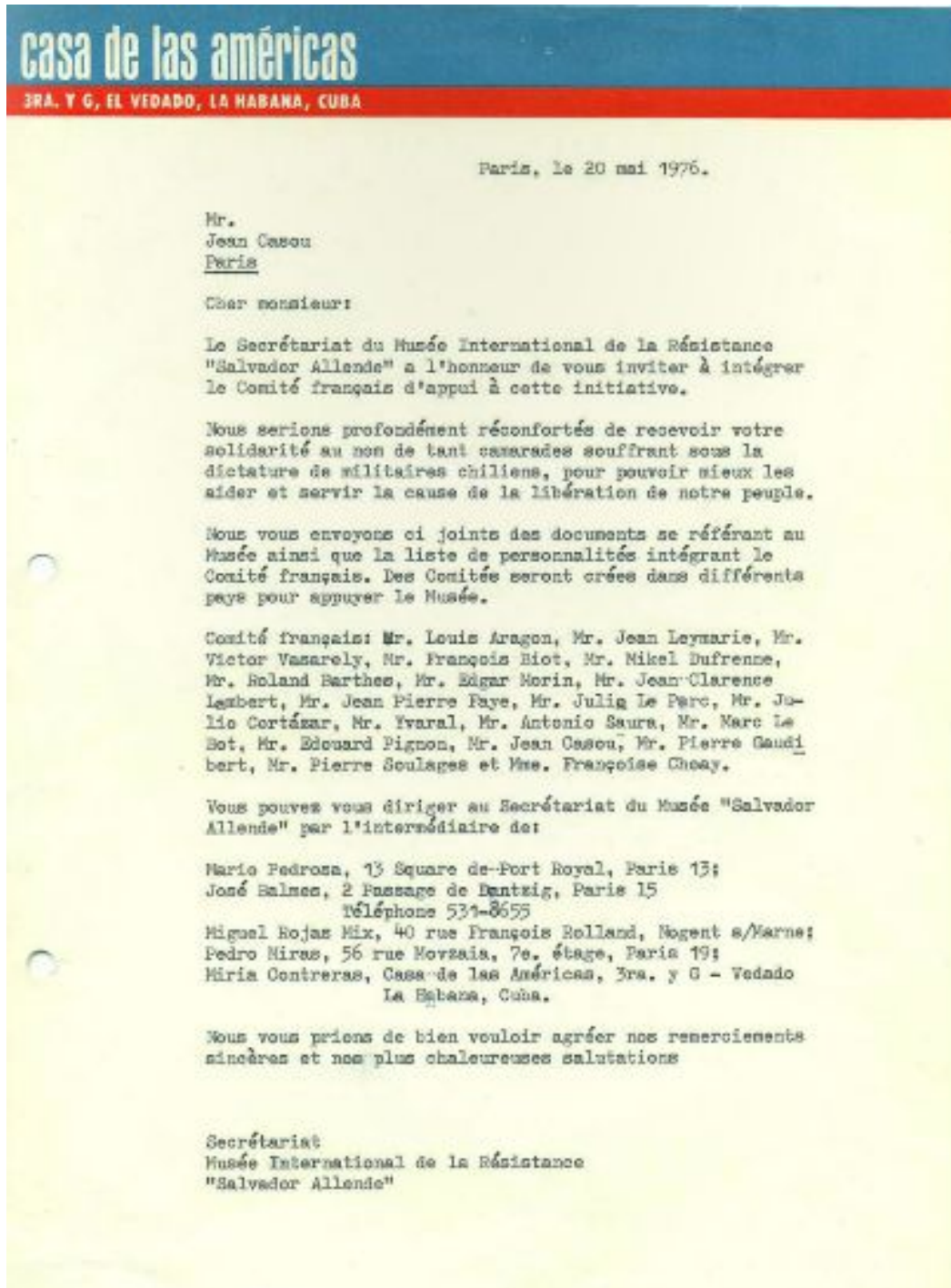
En México, su Comité organizador está preparando una exposición para el 9 de Junio hasta el 10 de Julio en el Museo de Arte Moderno. Entre los integrantes del Comité Mexicano, tenemos a Gabriel García Márquez, Efraín Huerta, Juan Rulfo, Luis Cardosa y Aragón, Ricardo Martínez, Raquel Tibol, Angélica Arenal de Siqueiros, Manuel Felguerez, Helen Escobedo, Pablo Casanova, Arnold Belkin.

El Comité Venezolano está presidido por Jesús Soto e integrado por varios entre ellos Carlos Cruz-Diez.

El Museo no se detiene ni se detendrá. Su corazón, es el corazón de la solidaridad internacional. Su fuerza es la fuerza de la justicia. Y el futuro es ^{de} la libertad y de la justicia.

ANNEXE 3 : « Lettre du secrétariat du MIRSA à Jean Cassou », le 20 mai 1976

A-MSSA, B010, a0014



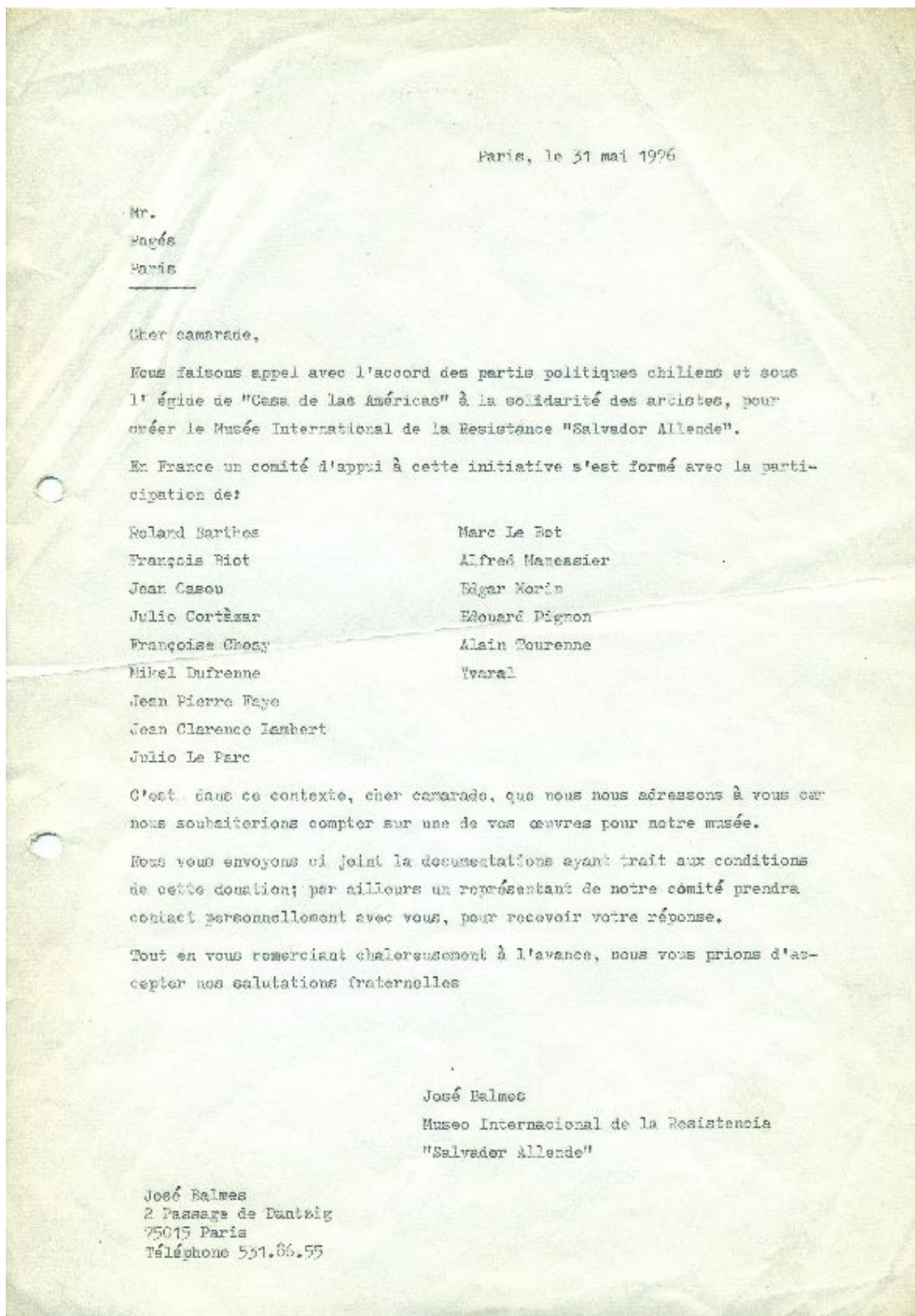
ANNEXE 4 : « Lettre d'Alain Touraine à Mario Pedrosa », le 21 juillet 1976

A-MSSA, B010, a0017



ANNEXE 5 : « Lettre de José Balmes à l'artiste Pagès », le 31 mai 1976

A-MSSA, B010, a0015



ANNEXE 6 : « Lettre de Serge Guillou au secrétariat du MIRSA », le 1^{er} décembre 1976

A-MSSA, B010, a0022

Serge GUILLOU
12 Ter villa Gustave-Edouard
94110. ARCUEIL.

Arcueil, le 1^{er} décembre 1976.

Cher camarade,

Ta lettre relative à la création du Musée International de la Résistance "Salvador Allende" datée du 31 mai, ne m'est parvenue à la Mairie de Vitry-sur-Seine que voici quelques jours.

Je ne m'explique pas ce retard considérable, qui n'est pas de mon fait, et je m'empresse de répondre favorablement à ta demande. J'ajouterais même "bien entendu", car tu sais que je participe bien volontiers à ce qui peut aider la gauche chilienne et sa lutte contre le fascisme.

Comme il est spécifié dans votre documentation, je conserverai cette œuvre chez moi dans l'attente de vos directives. Lors de prochaines expositions, j'indiquerai qu'elle est propriété du Musée International de la Résistance "Salvador Allende".

Bien fraternellement,

C. Jully.

ANNEXE 7 : « Fiche d'œuvre de Jean Hélion, *Nu accoudé* », 22 avril 1977

A-MSSA, 6.e0110

★ MUSEE INTERNATIONAL DE LA RESISTANCE « SALVADOR ALLENDE »

PHOTO DE L'ARTISTE.

PHOTO DE L'OEUVRE

Nom **HÉLION**

Prénom **JEAN**

Nationalité **Jean FRANÇAISE**

Date de naissance **21. 04. 04**

Adresse **4 rue Michelot**

..... **Paris 6**

Téléphone **033. 49. 41**

Nom de l'œuvre **Nu accoudé**

Technique **gouache sur papier**

Date **1949**

Dimensions **56 x 44 cm**

Biographie sommaire.

30. Enlèvement des groupes de la revue *Abstraction Créative*

31. Voyage en Russie Soviétique

32. Voyage aux U.S.A.

- 1^{er} séjour à Paris

33. 2nd voyage aux U.S.A. 1^{re} exposition à N.Y.C.

34. Installation aux U.S.A. : Virginie et N.Y.C.

35. Voyage à Paris retour aux U.S.A.

40. Résidence à New York

42. Séjour de Populaire, retour U.S.A. - Line "They shall not have me"

43. 04. 45 - 2nd séjour aux U.S.A. - 46 retour définitif en France

1970-71 : Cont' Trésors, Salles Nationales des Beaux Arts

77 : Les Miroirs 4 ans. Musée d'Art Moderne de la Ville de Paris

Le sousigné fait don de l'œuvre décrite ci-dessus à la collection formée sous le nom de « Musée international de la Résistance Salvador ALLENDE ». L'œuvre restera en ma possession jusqu'à ce que le Musée ait un local définitif. Je m'engage à la prêter à chaque fois que les responsables de la résistance chilienne me le demanderont, afin de l'exposer dans les manifestations qu'ils auront décidé. Par ailleurs, je conserve le droit, tant que l'œuvre sera en ma possession, de la montrer au cours d'expositions individuelles et collectives, en indiquant qu'elle est propriété du Musée International de la Résistance « Salvador ALLENDE ».

EOTA 1977 47 11000 à Carlo - Anon - 1991

Jean Hélion

Déclaration de l'artiste (raisons pour lesquelles il fait don de cette œuvre).

Sympathie pour la lutte anti fasciste dans le monde,
et en souvenir de P. Neruda.

Avez-vous fait don d'une œuvre au Musée de la Solidarité ?

OUI NON Nom de l'œuvre

Année 1949 Dimensions

Technique ... dessin sur papier

Lieu où elle se trouve (Paris 4 rue Condorcet) via Galerie des Dragons

Date de la donation ... 22.11.77

Si l'œuvre n'est pas parvenue au Chili avant le coup d'état fasciste, l'avez-vous récupérée ?

Si l'œuvre est entre les mains de la Junta, avez-vous demandé sa restitution ? Est-ce que la Junta vous a répondu ?

OUI

NON

Clause de vente. ~~Je accepte~~ (ou n'accepte pas) que, si les responsables l'estiment nécessaire, l'œuvre soit vendue pour collecter des fonds.

Prix fixé par l'artiste (15.000 francs (QUINZE MILLE FRANCS))

22 Août 1977
Date

Chateaufort ou Thymerais
Lieu

pour Jean Héliès
Signature

Histoire de l'œuvre.

Stade faisant partie de la série de Née 1949-1950
qui aboutit au tableau : 4 Née assis (Galerie F. Louche, Paris)

6.20440

1982
1602

ANNEXE 8 : « Lettre de Jacques Leenhardt à Claude Fuzier », le 14 février 1989

A-MSSA, cl. B010, a0076

- COPIE -



Paris, le 14 février 1989

Le Président

Monsieur Claude Fuzier
Maire de Bondy
93140 BONDY

Monsieur le Maire,

Dans une lettre du 29 juin 1988, je me réjouissais de l'offre qui avait été faite par la municipalité de Bondy d'accueillir les œuvres constituant le fonds du Musée de la Solidarité Salvador Allende.

J'ai eu l'occasion, la semaine passée, de visiter les lieux où ces œuvres sont entreposées, avec des représentants du Haut Commissariat aux réfugiés, du Ministère de la Culture et les organisateurs d'une exposition projetée du Musée à la Grande Arche de la Défense dans les locaux attribués aux Droits de l'Homme. Notre consternation, en voyant avec quelle négligence ces toiles étaient entassées, clous contre toiles, crevées, au milieu de vieux cartons et sans la moindre protection pour les œuvres, a été totale. Je ne comprend pas qu'on puisse stocker ainsi des œuvres faites avec amour, données avec conviction et que, jusqu'alors, chacun avait protégées de son mieux.

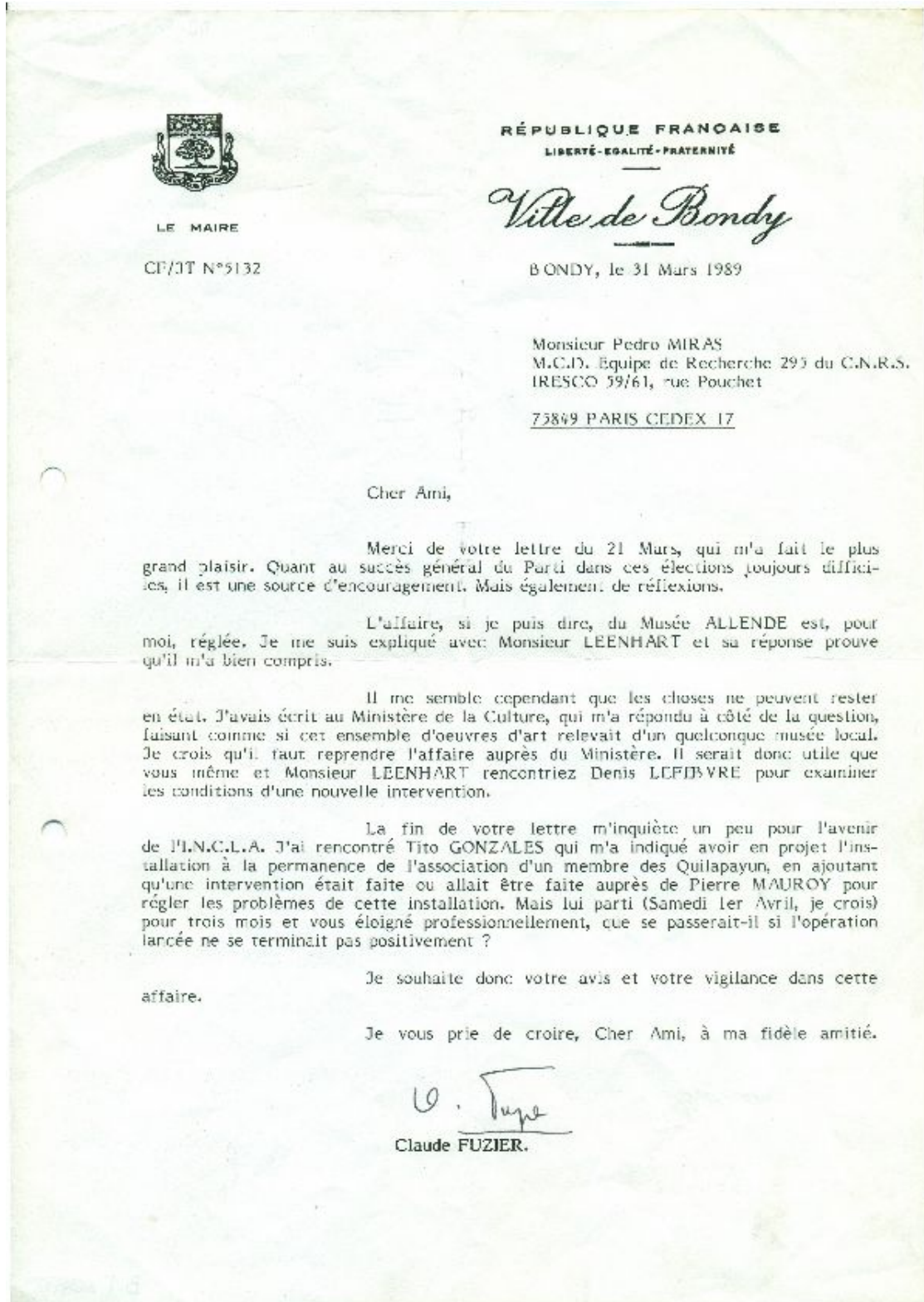
Je ne doute pas que ces fautes ne viennent à l'encontre de vos intentions, mais elles sont, et je ne puis, en tant que Président du Musée, que violemment m'élever contre le gâchis perpétré dans ces locaux par ailleurs généreusement prêtés et dont nous avons tous été les involontaires et malheureux témoins.

En attendant de vous lire, je vous prie de croire, Monsieur le Maire, à l'assurance de mes sentiments les meilleurs.

Jacques Leenhardt
Président du Musée Allende

ANNEXE 9 : « Lettre de Claude Fuzier à Pedro Miras », le 31 mars 1989

A-MSSA, cl. B010, a0072



ANNEXE 10 : « Lettre de Jacques Leenhardt à Claude Fuzier », le 8 mars 1989

A-MSSA, cl. B010, a0078



Le Président

Paris, le 8 mars 1989

Monsieur Claude Fuzier
Maire de Bondy
93140 BONDY

V/Réf: DL/YN N°4562

COPIE

Monsieur le Maire,

Je vous remercie pour vos remarques concernant la vie difficile qu'a eue notre Musée. Nous en sommes conscients, oh combien, et toujours reconnaissants à votre municipalité de l'avoir accueilli. Le local dans lequel se trouvent une partie des œuvres est à cet égard extrêmement satisfaisant et nous nous en réjouissons.

En revanche, notre émoi est grand concernant les manipulations qui ont été effectuées, l'empilement sans protection des toiles, les trous et déchirures qui en ont résulté. Tel était l'objet de ma lettre, et non pas la solution que vous avez trouvée en logeant le Musée à la Bibliothèque, pour laquelle, une fois encore, nous vous sommes extrêmement reconnaissants.

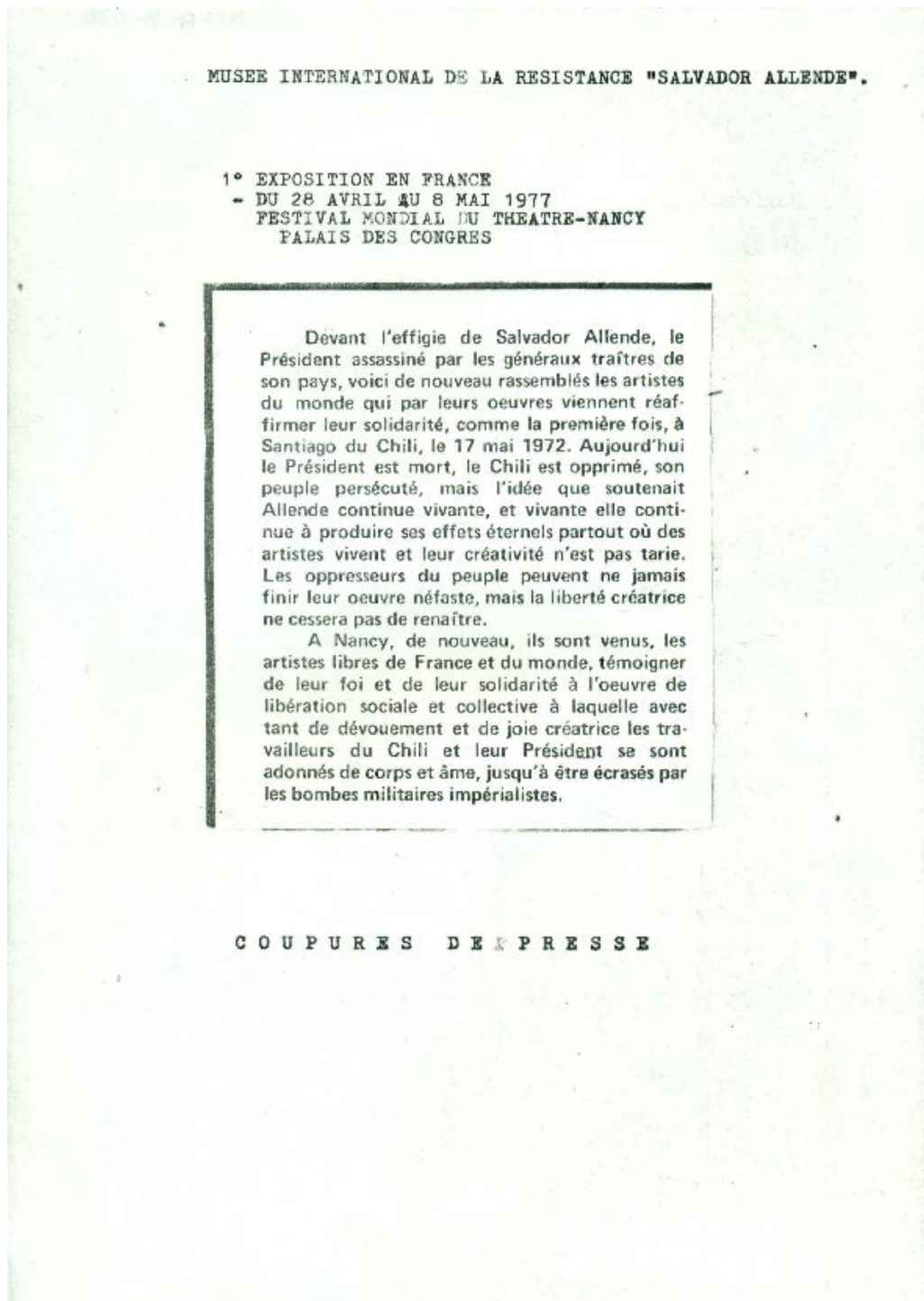
En espérant que cette lettre situera mieux dans votre esprit l'objet de nos inquiétudes, je vous prie de croire, Monsieur le Maire, à l'assurance de mes sentiments les meilleurs.

Jacques Leenhardt
Président du Musée Allende

ANNEXE 11 : « Musée International de la Résistance « Salvador Allende », 1^{ère} exposition en France du 28 avril au 8 mai 1977, Festival mondial du théâtre-Nancy, Palais des Congrès »

Coupure de presse, journal non identifié,

A-MSSA, cl. B030, d0011





Il y a deux ans, à Nancy, les expositions étaient en marge du festival mondial du théâtre. Tout au plus pouvait-on voir au musée des Beaux-Arts les œuvres discrètes et sensibles des artistes lorrains contemporains de l'impressionnisme.

En 1977, elles ont été intégrées au projet d'ensemble du festival et plus particulièrement aux manifestations du colloque « Europe-Amérique latine ». C'est ainsi qu'au musée des Beaux-Arts, tandis qu'une exposition spécifiquement lorraine est consacrée aux verreries de Daum (souvent aussi délicates et précieuses que les vases de Gallé), qu'une autre exposition sur l'opéra baroque en Italie, organisée par la Fondation Cini, débouche sur ce Francesco Elbiens qui fut appelé à Nancy en 1707 pour y construire l'Opéra des ducs de Lorraine, on peut voir des œuvres des artistes mexicains depuis Diego Rivera, Siqueiros, Orozco jusqu'aux peintres actuels.

Au palais des Congrès, le musée Salvador Allende de la Résistance chilienne, a trouvé un asile provisoire. Des artistes du monde entier (140 environ et ce chiffre ne fait que croître), dont plusieurs sont illustres, ont donné une de leurs œuvres pour affirmer leur solidarité avec le Chili du président assassiné. Rassemblement disparate, mais qui trouve son utilité, qu'il s'agisse d'œuvres figuratives, d'images directement dénonciatrices ou de signes abstraits, dans l'esprit même de cette solidarité. De grands cercles concentriques aux variations optiques de Soto deviennent une cible dans cette exposition militante.

Une autre manifestation des arts plastiques à Nancy mérite d'être citée en exemple. Une place latino-américaine a été créée dans le parc de la Pépinière. Sans doute le projet original de l'architecte Fernando Montes n'a-t-il pu être entièrement réalisé qui prévoyait une structure octogonale à double face dont l'intérieur était constitué par des maisons où les fenêtres devaient être remplacées par des tableaux peints par les artistes. Il n'en reste pas moins que de grandes surfaces de palissades, à l'intérieur de cette structure, ont été proposées à 16 peintres provenant de trois brigades, la Brigade internationale, la Brigade Salvador Allende, de Paris et la Brigade Pablo Neruda, de Rome.

Pendant le temps du festival ces artistes ont travaillé à un développement de grandes compositions sur le thème de

Rivarol - 12 mai 1977



Une récente photographie du général Pinochet

Le Chili, le Chili, je vous répète...

LE général Pinochet est prévenu. Quel qu'il fasse, c'est décidé : la France rompra les relations diplomatiques avec le Chili quand les sociaux communistes prendront le pouvoir. L'inflexible François Mitterrand en a pris l'engagement solennel au cours du festival latino-américain organisé à Nancy dans le cadre du festival mondial du Théâtre (marxisme dialectique et sexualité obscène en sont les principaux moteurs). Rien n'était plus urgent que cette prise de position, affirmée en présence de Dona Tencha, veuve du défunt président Allende, laquelle lança un vibrant appel aux diverses organisations politiques, syndicales et intellectuelles d'Europe pour le boycottage de la « dictature chilienne » par les gouvernements occidentaux et les organisations internationales.

Tous les démocrates verront dans la décision (anticipée) du sauteur de l'Observatoire une consé-

parcourir l'Europe pour faire connaître la lutte de la résistance chilienne », c'est-à-dire de ces milliers de réfugiés qui poursuivent leurs activités partisans et constituent une réserve non négligeable — et parfaitement exploitée — pour nos politiciens de gauche.

Déjà Reims, à la Maison de la Culture, avait depuis longtemps programmé une exposition d'œuvres d'artistes chiliens en exil pour évoquer « la situation actuelle du Chili ». M. Christian Taittinger devait inaugurer cette manifestation ; mais on sait que la siffle du sacre des rois de France a maintenant un maître communiste, qui s'est fait une joie d'annoncer que l'une des artères de la ville portera bientôt le nom de Salvador Allende.

Taluse de tels lauriers, l'Association franco-germaine de culture (née en 1946) organise, pour sa part, à Besançon, une « Semaine de rencontre avec l'Amérique latine » — prétexte rêvé pour mettre en accusation, une fois de plus, le général Pinochet. Au programme des récompenses : un spectacle sur l'« après-Allende », intitulé « Terror », et joué par une troupe communiste allemande le « Collectif Rose Rube » (qui s'est déjà distingué au festival de Nancy), puis un film de Patricio Guzman « La bataille du Chili ». Le tout sous le regard attendri de l'ancien ministre de l'Agriculture du président disparu, Jacques Chonchol, actuellement professeur à l'Université Paris-I.

On le voit, sous la Ve « capitaliste », dite « de droite », la propagande révolutionnaire chilienne est officiellement et officieusement choyée. En revanche, des expositions importantes dénonçant les régimes marxistes qui sévissent dans l'Est européen, en Asie ou en Afrique, n'y comptent pas ! Ce serait divorcer d'avec son siècle à peine épousé ! La municipalité « bien pensante » de Strasbourg, elle, a choisi pour manifestation culturelle, une exposition consacrée au « Livre en République démocratique allemande »...

R. V.

Le parti socialiste dans le festival

Le musée de la Résistance

Salvador Allendé

Au palais des Congrès pendant un mois

Depuis 1974, date de la création du Secrétariat national à l'action culturelle du Parti socialiste, Dominique Taddéi, chargé de cette mission, est devenu avignonnais par sa profession et adjoint au maire dans la nouvelle municipalité.

Mission qui prend sa signification au moment où, dans le cadre du Festival, le Parti socialiste conduit les affaires d'une cité qui, il y a 31 ans maintenant, permit à Jean Vilar de s'exprimer.

Comme à l'ordinaire, le P.S. entre dans le Festival sous la forme déjà choisie l'an dernier de « Rencontre avec... ».

A partir du vendredi 15 juillet, de 17 à 20 heures au siège situé rue Félix-Gras, des personnalités, des poètes, des artistes seront à même de dialoguer avec les socialistes et avec ceux qui ne le sont pas. Pour la première, ce sera Catherine Derain qui animera la rencontre.

Un événement dans cette période avec l'installation, salle des Congrès du Palais des Papes, à partir du 16 juillet, du Musée international de la Résistance Salvador Allende.

Hommage de peintres au chef d'Etat assassiné dans les conditions que l'on connaît.

« Un geste politique de la nouvelle municipalité, dit Dominique Taddéi, après l'exposition de Nancy honorée de la présence de M^{me} Allende aux côtés de François Mitterrand ».

Le Musée comprend 141 œuvres de factures différentes et réalisées sur la demande du président Allende pour être, en 1972, la base du futur Musée de la solidarité.



Le vernissage sera honoré de la présence de personnalités nombreuses. Cette manifestation du Parti socialiste soulignera, s'il en était encore besoin, que l'attention ne doit pas être distraite devant les événements actuels du Chili : Ces dernières semaines, on compterait environ 2 500 disparitions, ce qui incite le Parti socialiste à réclamer avec force à l'O.N.U. une présence humanitaire devant tant de répression.

o o o

Enfin, au cours de la conférence de presse, Dominique Taddéi annonçait pour le 11 septembre l'inauguration de la rue Salvador-Allende à Avignon.

H. V.

ANNEXE 15 : « Les derniers compagnons d'Allende sont venus nous voir... », *Le Provençal*,
le 19 juillet 1977

Coupage de presse, AMA, 328W5, dossier de presse

Les derniers compagnons d'Allende sont venus nous voir : « *L'Alternative, c'est le fascisme ou la démocratie* » (Annibal Palma, ancien ministre de l'Éducation)

Au dehors des coups de mortiers, des coups de feu... Dans le palais de la Moneda, le président Salvador Allende vit ses dernières heures de chef d'Etat et d'homme. Une trentaine de personnes sont encore dans le palais mais le président refusant l'effusion de sang les presse de partir... Pourtant, beaucoup vont mourir. Parmi les ultimes compagnons du président chilien trahi par « son » armée : Miria Contreras, sa secrétaire particulière, et Annibal Palma, ministre de l'Éducation et secrétaire général du gouvernement.

Miria sera là, lorsque le président Allende adressera au peuple chilien, son dernier message avant de mourir. « C'est grâce à cela, grâce à son martyr à la Moneda que la cause du Chili a suscité une grande sympathie dans le monde » me disait-elle dimanche après-midi, à l'agence d'Avignon du Provençal.

NOUS AVONS L'AIDE DES PARTIS QUI NOUS CORRESPONDENT

Si Miria Contreras était au vernissage de l'exposition Salvador Allende du Palais des Papes, samedi soir en Avignon, c'est sans doute beaucoup parce que Dominique Taddéi le maître-d'œuvre de cette exposition, chez nous, l'a rencontrée à Cuba où elle travaille à la « Casa de las Americas » la plus importante institution artistique latino-américaine.

Et comme la solidarité est le seul mot possible, dans la présente lutte de la « reconquista de la democracia », le ministre de l'Éducation de Salvador Allende, Annibal Palma est arrivé lui aussi, de Brème où il est réfugié et où il donne un cours sur le développement économique en Amérique latine, à l'Université.



Tous deux sont venus dimanche après-midi, au « Provençal » d'Avignon accompagnés par Dominique Taddéi. Annibal Palma explique que la lutte pour la démocratie l'alternative avec le fascisme peut être menée dans le monde entier : « **L'Unité populaire comprend divers Partis de gauche qui travaillent dans la solidarité. Chaque Parti a des amis dans les différents pays. Si nous n'avons pas l'aide du gouvernement dans ces pays, nous avons l'aide des Partis qui nous correspondent** ».

Il précise que l'accueil a été excellent en France pour les Chiliens comme au Canada et au Mexique. Je lui fais part du sentiment général selon lequel, le régime de Pinochet aurait tendance à être abandonné par ceux qui le soutenaient. Comme bien sûr, nous pensons aux USA il répond :

« J'espère que le régime de Carter coïncide avec les promesses faites lors de sa campagne électorale et que les condamnations morales faites à Pinochet, se matérialiseront ».

En fait, c'est à la démocratie que les réfugiés chiliens aspirent d'abord. « Sans que l'unité populaire ne renonce à renouveler son chemin dans le socialisme », ajoute le ministre Palma. On rappelle les derniers mots d'Allende à ce propos : « Plus tôt que tard ! ».

2.500 DISPARUS, UN APPEL A LA CONSCIENCE !

Miria Contreras garde un souvenir fantastique de : « ce président constitutionnel qui est mort à la tâche ». Elle était il y a quatre jours, à Barcelonne, où une exposition Allende a

été organisée à la fondation Joan Miro. « C'était le premier acte de solidarité de l'Espagne avec le Chili après les élections », dit-elle. Cette solidarité a joué au point que le bateau école du Chili de Pinochet n'a pu faire escale dans aucun port du royaume ces derniers jours à cause des syndicats des grèves qui partout ont été suivies, à Barcelonne, à Cadix, etc...

Miria Contreras et Annibal Palma m'ont chargé de transmettre leurs remerciements aux autorités d'Avignon qui ont permis l'exposition au Palais des Papes (voir le Provençal du 18 juillet) et aux artistes français ou vivant en France qui ont fait des dons au musée Salvador Allende.

Dominique Taddéi a tiré avec eux, la conclusion de notre entretien. Une conclusion concrète et dramatique. « **Actuellement, la nouvelle forme de répression au Chili, ce sont les disparus ; il y en a 2.500 à ce jour. Il faut lancer un appel à la conscience et aux droits de l'homme. Il faut formuler cette demande précise : obtenir qu'une commission d'enquête puisse se rendre sur place d'ici le mois de septembre** ».

Voilà. Le prétexte fut le musée mais Salvador Allende avait dit : « **Le musée de la solidarité et de l'amitié des artistes représentés ici, constitue l'un des fruits les plus purs de notre entreprise de libération nationale** ».

Olivier de SERRES

Notre photo :
Miria Contreras, Annibal Palma et Dominique Taddéi à l'agence du Provençal d'Avignon.

((Photo Maurice COSTA))

ANNEXE 16 : « Lettre de José Balmes à Yves Saudmont, Christian Freu et Pierre
Debauche »

A-MSSA, cl. B010, a0004

Mr. Yves Saudmont, Maire de Nanteco
Mr. Christian Freu, Président de la Maison de la Culture
Mr. Pierre Debauche, Directeur de la Maison de la Culture

Mesdames, Messieurs, chers amis

Le caractère d'une culture dépendante telle que celle
du Chili réside moins dans ces aspects imitatifs, maintes
fois analysés que dans la tragédie des accès coupés ou in-
termittents vers les sources de la culture internationale.

Je me souviens, par exemple, de la repercussion
qui a eu dans l'ambiance artistique de notre pays, l'expo-
sition présentée à Santiago au début des années cinquante
sous le titre "De Manet à nos jours".

Nous pensons ~~ne~~ pas exagérer en affirmant que le
contact direct avec les œuvres de la culture universelle au
delà du pâle truchement de la reproduction, évilla de
possibilités créatives qui autrement seraient restés sans avenir.
En effet il est utile de rappeler que la médiocre selec-
tion visible sur les murs de nos musées, leur capacité
formative presque nulle, est aussi la responsabilité de
la direction oligarchique de la culture dans notre pays.

Au moment où la République connaissait la bonheur
de années fiscales sans déficit, sur la misère de sa classe ouvrière
et paysanne, la classe dirigeante montra le mauvais goût et
l'ignorance de ses fonctionnaires dans la politique d'acquisition
~~d'œuvres plastiques~~ d'œuvres d'art.

En 1971 les artistes les plus importants de notre époque
volurent témoigner de leur adhésion au processus révolution-
naire du Chili représenté par le Gouvernement du

Président Salvador Allende. C'était une manifestation de solidarité envers le respect que le gouvernement Populaire montrait pour l'artiste, c'était d'admiration pour le pluralisme qui prônait le développement de la culture chilienne, un hommage aux voies ouvertes à l'art et à la vie. Peintres, sculpteurs, graveurs donnaient leurs œuvres pour que le peuple qui avait reconquis sa dignité puisse en jouir même dans les conditions de pauvreté héritée du passé. C'était la construction d'un musée imaginaire comme le pays n'avait jamais connu et une fait nouveau dans l'Histoire de l'Art contemporaine.

Vous êtes au courant du dénouement de cette histoire, vous savez comme nous d'équelles manières s'est rompue cette belle chaîne des artistes du monde. Après septembre 1973 le fascisme n'a pas seulement assassiné la culture chilienne démocratique; sa fureur homicide sacrifiée dans les rues de Santiago des exemples de la culture universelle en incinérant des livres et des œuvres d'art.

Aujourd'hui la junte militaire ajoute à ses crimes la disparition de centaines d'œuvres du patrimoine culturelle de l'humanité. On voit les œuvres de Calder, Miro, Vassarely, Matta et de tous ces artistes de différents pays du monde.

La comparaison avec le destin de nos compatriotes disparus par l'action de la junte ~~fasciste~~ impose sa tragique évidence. Rien que de vagues hypothèses sur leur sort, quelques témoignages fragmentaires et une vérité de fond: ~~le fascisme au plein pouvoir~~ le plein pouvoir de la brutalité fasciste.

Excusez moi si j'ai évoqué cette situation douloureuse. En remerciement au nom de l'Unité Populaire et de ses

3) artistes à la Municipalité de Nanterre et à la Maison
de la Culture pour l'organisation de l'exposition du
Musée Salvador Allende nous voulons souligner leur aide
inestimable à la lutte du peuple chilien, pour sa liber-
té et son droit aux œuvres que les artistes du monde
lui ont rendus.

J. Palmyre

ANNEXE 17 : « Dépliant pour l'exposition du MIRSA à Nanterre », 1977

A-MSSA, cl. B021, b0076

*Envier 110 a
estor*

Coordination internationale du Musée:
CASA de la AMERICAS - LA HAVANE - CUBA.

Secrétariat International:
Président: Mario PEDROSA.
Membres du secrétariat: Miria CONTRERAS - Miguel ROJAS MIX - José BALMES - Pedro MIRAS - Jacques LEENHARD.

Comité pour la France:
Louis ARAGON - Louis ALTHUSSER - Roland BARTHES
François BIOT - Jean CASSOU - Françoise CHOAY - Julio CORTAZAR - Régis DEBRAY - Michel DUFRENNE - Jean-Pierre FAYE - Pierre GAUDIBERT - Jean Clarence LAMBERT - Marc Le BOT - Julio le PARC - Jean LEYMARIE
Edgar MORIN - Edouard PIGNON - Bernard PINGAUD
Pierre RESTANY - Antonio SAURA - Pierre SOULAGES
Dominique TADDEI - Bernard TEYSSÉDRE - Alain TOURAINE et Victor VASARELY.

b.2. b0076

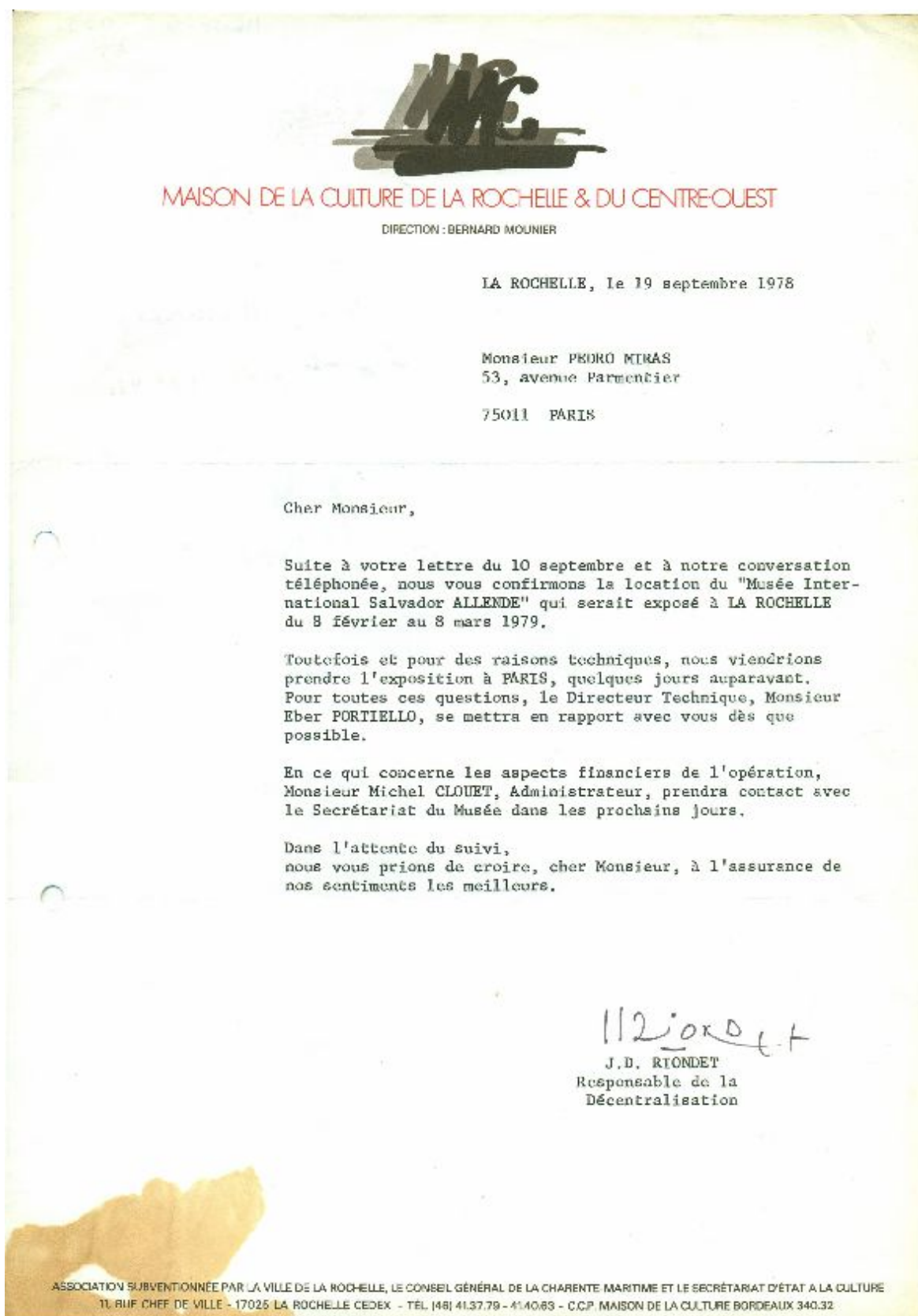
**MUSEE INTERNATIONAL
SALVADOR ALLENDE**

AARST - PRINS - ADAMI - ALOCCO - ANDRADE
ALVAREZ RIOS - ARNAIZ - AZPAD - ARROYO
ASIS - AZOCAR - BALMES - BARRIOS - BELLE-
GARDE - BIASI - BIRAS - BLONDEL - BLOGLIA
BUSSE - CABALLERO - CALDER - CARDENAS
CARRE - CAMARGO - CARRA - CHAMBAS
CORNEILLE - CRUZ DIEZ - CREMONINI - CHAVEZ
CUECO - CUEVAS - DAURIAC - DAVANZO
DECOCK - DEMARCO - DEGOTTEX - DESBOURG
DOMINGUEZ - DORNY - ERRO - ESMERALDO
FANTI - FERRAUD - FLORES - FORGAS - FRO-
MANGER - GAITIS - GAMARRA - GOETZ - GUA-
DIGLI - GUILLOU - GUZMAN - HADJI - HEYTER
HELION - HOFFENBACH - JONQUIERES - JUAREZ
KIJNO - KLASSEN - KNAPP - KRASNO - LAM
LAURIN - LATIL - LEHENSTEIN - LE PARC
LOZANO - MARCOS - MARINO DI TEANA
MANTINEZ - MASSELI - MATIEU - MATTA
MERKADO - MESSAC - MICHELANGELI - MONO-
RY - MORELET - MUSIC - MONREAL - NETTO
NOE - NOVOA - NUÑEZ - PARRE - PEREIRA
PEREIRA - PEVERELLI - PEYCERE - PIGNON
DOUX - PICHETTE - PIGNON - PIGNON
RAVASCALL - RAMIREZ - RAMIREZ - RAMIREZ
REBEYROLLE - ROUGER - SAURA
GUEZ LARRAIN - SAURA
SEGUI - SH - SOTO - SKIRA
SOBRINHO - SOTO - SOTO - SPA-
DA - STERN - STERN - TAL COAT
US-CARMEL - TOMASELLO
TELLEZ - UHART - VANAR-
BARFLY - VELICKOVIC - VIEIRA DA
VILLALBA - VISEUX - WEISS - MARFAING
XENOS - ZAMORA - ZANARTU - ZILVETI - BRI-
GADA ANTIFASCISTA - Artistes Yougoslaves: BAS-
SANI - FIDANOSKI - HASANEFENDIO - KARLA-
VARIS - MESKO - PETROV - PRAVILOVIO - RAMA

**DU 28 SEPTEMBRE AU 18 OCTOBRE 1977
MAISON DE LA CULTURE DE NANTERRE
THEATRE DES AMANDIERS 7 AV. P. PICASSO
en co-production avec le Centre Culturel Communal**

ANNEXE 18 : « Lettre de Michel Clouet et J.-D. Riondet à Pedro Miras », le 19 septembre 1978

A-MSSA, cl. B010, a0035



ANNEXE 19 : « Lettre de Gaston Defferre à Miria Contreras », le 2 mai 1978

A-MSSA, cl. B010, a0077



Ville de Marseille

2 Mai 1978

LE MAIRE
CAB. 50/RS

Madame Miria CONTRERAS
Secrétariat du Musée International
de la Résistance "SALVADOR ALLENDE"
46, rue de Vaugirard

75006 P A R I S

Chère Madame,

Vous avez bien voulu, par votre lettre du 7 Avril, me demander si la Ville de Marseille pourrait accueillir l'exposition du Musée International de la Résistance "SALVADOR ALLENDE".

C'est bien volontiers que je vous donne mon accord de principe pour l'organisation de cette manifestation dans un de nos musées de Marseille.

Je vous demande de prendre contact avec Me. Marcel PAOLI, Adjoint aux Affaires Culturelles qui verra, avec vous, de quelle façon cette exposition peut être mise sur pied.

Je vous prie de croire, Chère Madame, à l'assurance de mes sentiments distingués.

Le Maire de Marseille
Député des Bouches du Rhône

GASTON DEFFERRE



Paris, février 1979

Monsieur le Maire,

Nous vous prions de bien vouloir excuser le retard avec lequel nous donnons réponse à votre lettre du 2 mai 1978. Une modification de notre adresse explique que nous ne l'ayons reçue que ces jours-ci.

Nous sommes heureux de savoir que vous êtes disposés à recevoir le Musée Salvador Allende.

Il se pose à nous actuellement le problème d'organiser un circuit dans l'hexagone qui réduise au maximum les frais de transport entre chaque exposition. A cet effet nous vous serions reconnaissants de nous faire savoir à quelle date approximativement il vous serait possible de recevoir le Musée. Après réception des réponses de tous ceux qui désirent montrer le Musée, nous élaborerons un parcours et vous soumettrons une proposition précise.

Sur un document ci-joint, vous trouverez les conditions générales, du point de vue matériel, auxquelles nous pouvons vous assurer la venue du Musée. Les frais minimes que nous prévoyons sont, croyez-le bien, les plus réduits que nous puissions consentir, ayant tenu compte du travail bénévole de tous.

En espérant votre prompt réponse, nous vous prions de croire à nos sentiments très cordiaux.


p. Le secrétariat

Mr.
Gaston Defferre
Maire de
MARSEILLE

GAZETTE

de la Vieille-Charité

Ville de Marseille - Galerie de la Charité
Avril 1981

LIASSE 65
1739 I
MUSEE BORELY

Aux artistes du monde

« Au nom du peuple et du Gouvernement du Chili, je désire exprimer ma gratitude aux artistes qui ont offert leurs œuvres pour constituer la base du futur Musée de la Solidarité. C'est là, sans conteste, un événement exceptionnel qui inaugure un type de relations inédit entre créateur et spectateur de l'œuvre artistique. En effet, le Musée de la Solidarité, du Chili, sera le premier, dans un pays du Tiers Monde, à mettre à portée des grandes masses populaires les manifestations les plus hautes des arts visuels, et ce par la volonté des artistes eux-mêmes.

Je suis particulièrement touché par cette noble forme de contribution au processus de transformation que le Chili a lancé afin d'affirmer sa souveraineté, mobiliser ses ressources, et accélérer le développement matériel et spirituel de son peuple. Ce sont là les conditions pour progresser jusqu'au Socialisme pour lequel le peuple a opté dans la pleine conscience de son destin.

Les artistes du monde ont su interpréter ce profond sentiment de l'esprit de lutte du Chili pour la libération nationale et, par un geste sans précédent dans les annales culturelles, ils ont décidé d'offrir spontanément cette magnifique collection de chefs-d'œuvre pour la défection des citoyens d'un pays lointain qui, autrement, n'auraient pu que difficilement y accéder. Comment ne pas sentir qu'en outre de notre émotion et de notre reconnaissance nous avons contracté avec eux et avec tous ceux qui les suivent un solennel engagement, l'obligation de correspondre à cette manifestation de solidarité ?

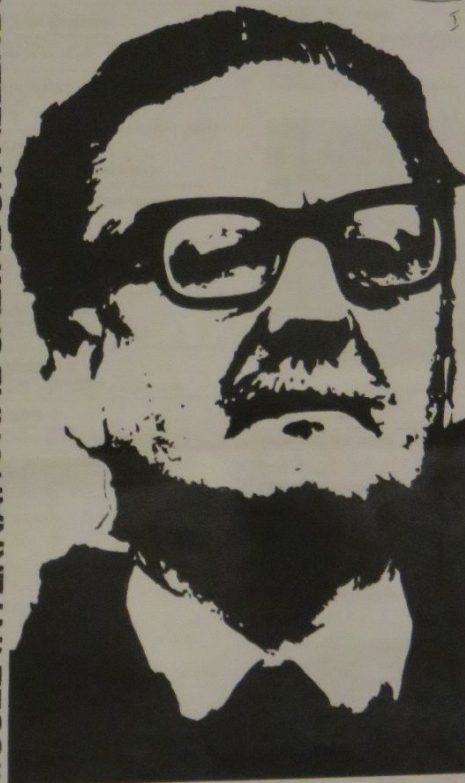
L'engagement que nous assumons avec une absolue confiance en la force de notre peuple et l'appui que nous apportent nos amis, est de persévérer sans fléchir dans la tâche que nous avons entreprise avec le triomphe civique de l'Union Populaire, qui est essentiellement destiné aussi à incorporer avec dignité l'homme-peuple dans le domaine de la culture. Le Musée de la Solidarité et l'amitié des artistes ici représentés constituent déjà un des fruits les plus purs de notre effort de libération nationale.

Mes remerciements vont aussi aux membres du Comité International de Solidarité Artistique avec le Chili, qui ont pris à leur charge la tâche généreuse de coordonner et d'organiser la tâche de faire parvenir à notre terre les œuvres des artistes du monde. »

Santiago, avril 1972.

Salvador Allende

MUSEE INTERNATIONAL SALVADOR ALLENDE



Le Musée Allende existe en France, Espagne, Suède, Finlande, Cuba, Mexique, Colombie, Venezuela. Le Musée Allende est en formation en Pologne, Belgique, Hollande, Italie, Yougoslavie et Portugal.

Nous remercions tous les personnes ou associations pour le concours qu'ils nous ont apporté à la réalisation de cette exposition.

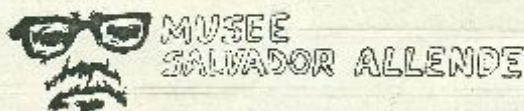
La présentation à Marseille a été réalisée par Simone Baurlard, conservateur du musée Borely et des galeries de la Charité, et l'équipe du musée.

Le geste du Président Allende fondant à Santiago le Musée de la Solidarité, ce n'est pas seulement un moment dans l'histoire de la peinture en Amérique latine. Il a souligné, pour chacun des pays latino-américains, l'entrée dans un autre espace qui, depuis l'année 1971, les réité aux enjeux cruciaux de l'histoire mondiale. Bien plus, qui fait d'eux-mêmes un enjeu où le sort de tous est rendu décisif.

Car notre destin désormais se joue à Santiago, depuis que l'Unité populaire y a ouvert les vannes de son processus révolutionnaire. Comme il se joue à Prague, depuis les mois du processus de démocratisation et le mouvement des Conseils ouvriers. En se solidarisant avec les ennahis d'août 1968, le Président Allende donne l'impulsion à l'avance le sens qu'aurait cette invasion « interne » qui allait déferler sur le Chili en septembre 1973. Sur la ligne de crête qui relie ces deux dates se meuvent les libertés de notre avenir et leur capacité de résistance aux décallements de l'oppression armée.

Le Musée de la Solidarité latino-américain qu'il a fondé, dans les premiers mois heureux de l'Unité populaire, s'est transformé dans l'exil. Il est devenu le Musée de la Résistance Salvador Allende. Entre temps, la Junta lugubre et ridicule qui règne par la grâce du bombardement et de la torture, a détruit physiquement la première forme de ce musée. Les toiles données par des artistes de tout le continent latino-américain - et du monde entier - ont été dispersées, volées, éparpillées en tout cas cachées. L'opération est étrange. De même que le stalinisme s'est acharné à interdire aux peuples soviétiques la connaissance des grands peintres révolutionnaires russes - tout particulièrement de Malenich -, de même façon et au nom de l'Occident « libéral », le pinochisme tient à cacher à la vue l'invention que les grands peintres de l'Amérique latine contemporaine - de Matta à Lam, Le Parc et tant d'autres - ont donnée à la peinture. C'est la curieuse différence entre les monarchies totalitaires de notre siècle et les anciennes tyrannies : Pissistrate ou Louis tout au moins protégeaient les peintres. Hitler et Pinochet les brûlent.

A-MSSA, cl. B010, a0049



Paris, 9 de febrero de 1981

Estimado compañero Soto,

El Secretariado del Museo Salvador Allende ha tomado nota de la fecha de inauguración del Museo en Marsella el próximo 30 de marzo, con asistencia de dona Techa, que esperamos, para realice al evento.

Como le informé telefónicamente, las obras no encuentran actualmente en Lille, donde estarán expuestas hasta el 16 de febrero, fecha a contar de la cual quedará a disposición de ustedes, pues no habrá actividad hasta la de Marsella. El problema del traslado de las obras podrá ser arreglado directamente, a nuestro juicio, entre las municipalidades de Marsella y de Lille.

Me permito, estimado compañero, recordarles algunos puntos que nos parecen importantes, con relación a la muestra:

1.- Considerando que todas las obras han sido conocidas al pueblo de Chile, no exponerlas todas sería en cierto modo un desaire para los artistas no expuestos. En Calais la solución fue habilitar varios lugares en la ciudad, con gran éxito de público.

2.- Nos gustaría saber si sería posible que uno de los miembros del Secretariado del Museo pudiera asistir y ayudar al accrochage de las obras; su conocimiento de las obras podría ayudar a una distribución sistemática.

3.- Las direcciones de los artistas expositores no la tengo en estos momentos; si no la tiene Ud., le ruego pedírsela.

4.- Adjunto una lista de personalidades chilenas para enviarles invitación. Fuera del Secretariado del Museo -que nunca va completo- algunas irán seguramente acompañando a dona Techa. Adjunto también algunos ejemplares del Affiche prometido.

Me despido deseándole éxito y le ruego contar con nombres para cualquier eventualidad, información o ayuda. Lo saluda fraternalmente

La lista enviada es incompleta; Anaden Uds; los nombres de los artistas. En caso de necesidad, nos pueden solicitar las direcciones que necesiten.

A-MSSA, cl. B010, a0070



CONTRAT

Obj.: Location d'une exposition du MUSEE SALVADOR ALLENDE.

1. Le prix de l'exposition des oeuvres du Musée Salvador Allende est de 12000 Fra.
2. Est compris dans ce montant l'assurance, le transport aller-retour, et la présence du peintre Mr Schneider, responsable de la présentation de l'exposition.
3. La collection sera présentée à
....., pour une durée de jours (inclure le dernier jour pour démontage).
4. Le règlement est à envoyer, au plus tard trois semaines avant la date de réception de la collection, au nom de Monsieur Pedro Miras, Directeur du Musée Salvador Allende.

Galle Villos
Oscar GALLE VILLOS
responsable de l'atelier
des arts culturels
SEXTO SOL
FAIT À BORDY, LE 12 AVRIL 1987.
ATINO AMERICAIN
68, AVENUE GALLENI
93140 BONDY
TÉL. 1 61 43 22 18.40

Siège social : HOTEL DE VILLE - 93140 BONDY

Tél : (16) - 1 - 847-31-10

-Accompagne liste des oeuvres de la collection.

ANNEXE 24 : « Lettre de Pedro Miras à la MC Latino-américaine de Bordeaux », le 25
novembre 1982
A-MSSA, cl. B010, a0055



PARIS, 25 de noviembre de 1982.

Sres.
Maison de la Culture
Latinoaméricaine
BORDEAUX

Estimados compañeros,

Por la presente, tengo el agrado de acusar recibo de setecientos francos (700 F.) correspondientes al arriendo de parte de las obras del Museo con motivo de la Semana Latinoamericana realizada en Burdeos el mes de septiembre pasado.

Agradecemos a los compañeros de la zona la acogida y el realce que supieron otorgar a la presentación del Museo y, al mismo tiempo, los felicitamos por el excelente resultado de las festividades realizadas.


Los saluda fraternalmente.

p. el Secretariado Internacional
del Museo Salvador Allende.

ANNEXE 25 : « Lettre de Rémy Le Guillerm au Secrétariat du MIRSA », le 30 septembre
1982

A-MSSA, cl. B010, a0053

DÉPARTEMENT
DE LA SARTHE
ARRONDISSEMENT
DU MANS
MAIRIE
D'ALLONNES
72700
Tél. 34 50 66



Allonnes, le 30 Septembre 1982

*Pour Information
Salutations
Rémy*

Réf. RLG/JB-82/749

Madame, Monsieur,

Veuillez trouver ci-joint, les documents que vous nous avez confiés, ainsi que les articles parus dans la presse régionale. L'exposition a également été présentée sur F.R. 3 Pays de Loire.

De nombreux visiteurs ont pu voir les oeuvres à Allonnes et Au Mans, soit un total d'environ 6000 personnes. Une fresque exécutée par le groupe Vauceros portera témoignage de votre passage à Allonnes.



A l'initiative de la Ville d'Allonnes, un projet d'exposition itinérante consacrée aux artistes sud américains avait été envisagé en collaboration avec la Ville de SEVRE et Monsieur Richard CREVIER Responsable Culturel de la Ville, ainsi qu'avec l'ARC, le Groupe KARAXU et Madame Françoise ASENCIO.

La Ville de SEVRE ayant inscrit un budget prévisionnel pour cette manifestation, il appartient à tous d'oeuvrer pour que cette idée prenne corps et aboutisse. La Ville d'ALLONNES avec cette première expérience n'en ayant été que l'inspiratrice.

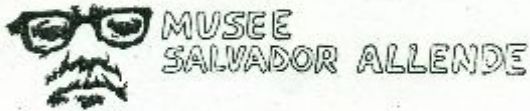
Avec nos remerciements pour votre collaboration, veuillez agréer, chers artistes, l'expression de nos cordiales salutations.

Pour le Maire,
Le Conseiller Artistique,

R. LE GUILLEM



Adresser la correspondance à : Monsieur le Maire - Hôtel de Ville - 72700 Allonnes



Paris, le 25 novembre 1982

Chère madame,

Au nom du Secrétariat International du Musée Salvador Allende j'ai l'honneur de m'adresser à vous à fin de vous remercier l'excellent accueil que la "airie et le Centre Culturel de Garges les Conèsse ont offert au Musée.

Je vous prie, Cher Madame, de transmettre a Monsieur le Maire et à toutes les personnes, techniciens et collaborateurs, qui ont contribué à faire de la présentation du Musée à L'Hôtel de Ville de Garges un événement si important.

Recevez, cher Madame, les expressions de mes sentiments les plus amicales.

Pedro Miras

p. le Secrétariat International
Musée Salvador Allende.

Mme. CLAIRE MORERE
Centre Culturel de
GARGES LES CONESSE

P.S. Je profite l'occasion pour accuser réception du chèque par 3 800 francs, correspondant aux frais du Musée.

ANNEXE 27 : « Ville de Châtenay-Malabry, invitation au vernissage du MIRSA », novembre

1977

A-MSSA, cl. B021, b0078



VILLE DE CHATENAY-MALABRY 92 (Hauts-de-Seine)

Monsieur le Maire,
La Municipalité et le Conseil Municipal
vous invitent au vernissage de l'Exposition du

MUSÉE INTERNATIONAL SALVADOR ALLENDE

le vendredi 4 novembre 1977 à 19 heures
Hôtel de Ville, 26, rue du Docteur Le Savoureux - CHATENAY-MALABRY

*Exposition ouverte tous les jours
sauf le Dimanche
de 8 h. 30 à 12 h 30 et de 13 h. 30 à 19 h.*

PEINTURES, SCULPTURES, GRAVURES...

1977

A-MSSA, cl. B021, b0079, f°1

LE MUSÉE INTERNATIONAL "S. ALLENDE"

Un an après le triomphe électoral de Salvador Allende, les artistes du monde entier ont voulu manifester leur appui au processus de libération que représentait l'Unité Populaire en offrant des œuvres d'art au peuple chilien. Pendant un peu plus d'un an - de 1972 à 1973 - cette collection qu'on a appelée "Musée de la Solidarité" reçut près de mille œuvres en provenance de tous les coins de la planète... Et, au moment du putsch, elles continuaient à arriver, tant est infinie la solidarité des artistes.

Le coup d'Etat interrompit brusquement ce geste, unique dans les annales de l'histoire de l'art. Comme aux plus beaux jours du régime hitlérien, les militaires jetèrent l'usurpation du pouvoir en brûlant des livres et en détruisant des tableaux. De nombreuses œuvres du Musée de la Solidarité tombèrent ainsi comme de vieux combattants. D'autres furent volées, telles des prises de guerre. Un Miró est accroché aujourd'hui, captif, au mur de la salle à manger d'un général en service. Et un mobile de Calder, tremble, silencieux, dans les jardins de la résidence d'un colonel. Le bâtiment qui abritait la collection a été transformé en caserne.

Après le "pronunciamento" les artistes ont senti la nécessité d'exprimer à nouveau leur solidarité, et cette fois pour marquer leur opposition à la répression brutale déclenchée par le fascisme contre l'homme et la culture. Une fois de plus ils constituèrent par leurs dons une collection qu'ils offrirent à la gauche chilienne à travers leurs représentants en exil. Ainsi le Musée Salvador Allende apparut à la fois en plusieurs points du globe. A Cuba, au Mexique, et en Espagne, on a réuni rapidement de magnifiques collections, dans les pays socialistes européens le processus est en cours et en France les artistes ont réuni en 3 mois à peine la collection actuelle. Telle est la réponse de l'Art au régime dictatorial!

Le Musée Allende poursuivra son extension en exil, jusqu'au jour où notre pays retrouvera sa liberté. Alors il s'installera définitivement au Chili, se joignant aux œuvres qui appartenaient à l'ancien Musée de la Solidarité, dans un grand centre qui non seulement sera un foyer culturel pour tout le peuple chilien, mais sera également un monument dédié à l'esprit de solidarité et à la lutte internationale contre le fascisme.

Le Secrétariat du Musée

Hôtel de Ville de Châtenay-Malabry.

4 - 25 novembre 1977

ANNEXE 29 : « Lettre de Pierre Mauroy au Secrétariat du MIRSA », le 1^{er} septembre 1978

A-MSSA, cl. B010, a0033

Ville de Lille



Le Député-Maire

U.2 LV/CF

République Française

LILLE, le - 1 SEP. 1978

Monsieur,

J'ai bien reçu la lettre par laquelle vous souhaitez qu'une exposition artistique du Musée International de la Résistance "Salvador Allende" soit présentée dans le Grand Hall de l'Hôtel de Ville de Lille.

J'ai le plaisir de vous faire savoir mon accord à ce sujet.

Veillez agréer, Monsieur, l'expression de mes sentiments les meilleurs.

Pierre MAUROY

Monsieur Miria CONTRERAS
Secrétariat du Musée International
de la Résistance "Salvador Allende"
46, rue de Vaugirard

75006 PARIS

ANNEXE 30 : « Lettre de Michel Delebarre à Pedro Miras », le 22 janvier 1981

A-MSSA, cl. B010, a0048

MAIRIE DE LILLE



Téléphone : 56.92.71
Code postal
59033 Lille Cedex

Délégation Générale
au Développement

MD/CPD/SV

RÉPUBLIQUE FRANÇAISE

Lille, le 22 janvier 1981

Monsieur Pedro MIRAS
Secrétaire du Musée International
"Salvador Allende"
53 avenue Parmentier

75011 PARIS

Delebarre

Monsieur,

J'ai l'honneur de vous faire connaître, suite à nos divers échanges de correspondances, que l'exposition du Musée International "Salvador Allende" se déroulera dans le Grand Hall de l'Hôtel de Ville (côté Saint-Sauveur) du 26 janvier au 15 février 1981.

Afin de me permettre de prévoir l'organisation matérielle du vernissage officiel, je vous saurais gré de vouloir bien me faire parvenir par retour du courrier la liste des personnalités chiliennes (nom - adresse - qualité) qu'il convient d'inviter en cette circonstance.

Je vous en remercie par avance et vous prie d'agréer, Monsieur, l'expression de mes sentiments les meilleurs.

Michel DELEBARRE
Secrétaire Général
Directeur du Cabinet Régional

ANNEXE 31 : « Lettre de Dominique Peyret à Pedro Miras », le 26 octobre 1983

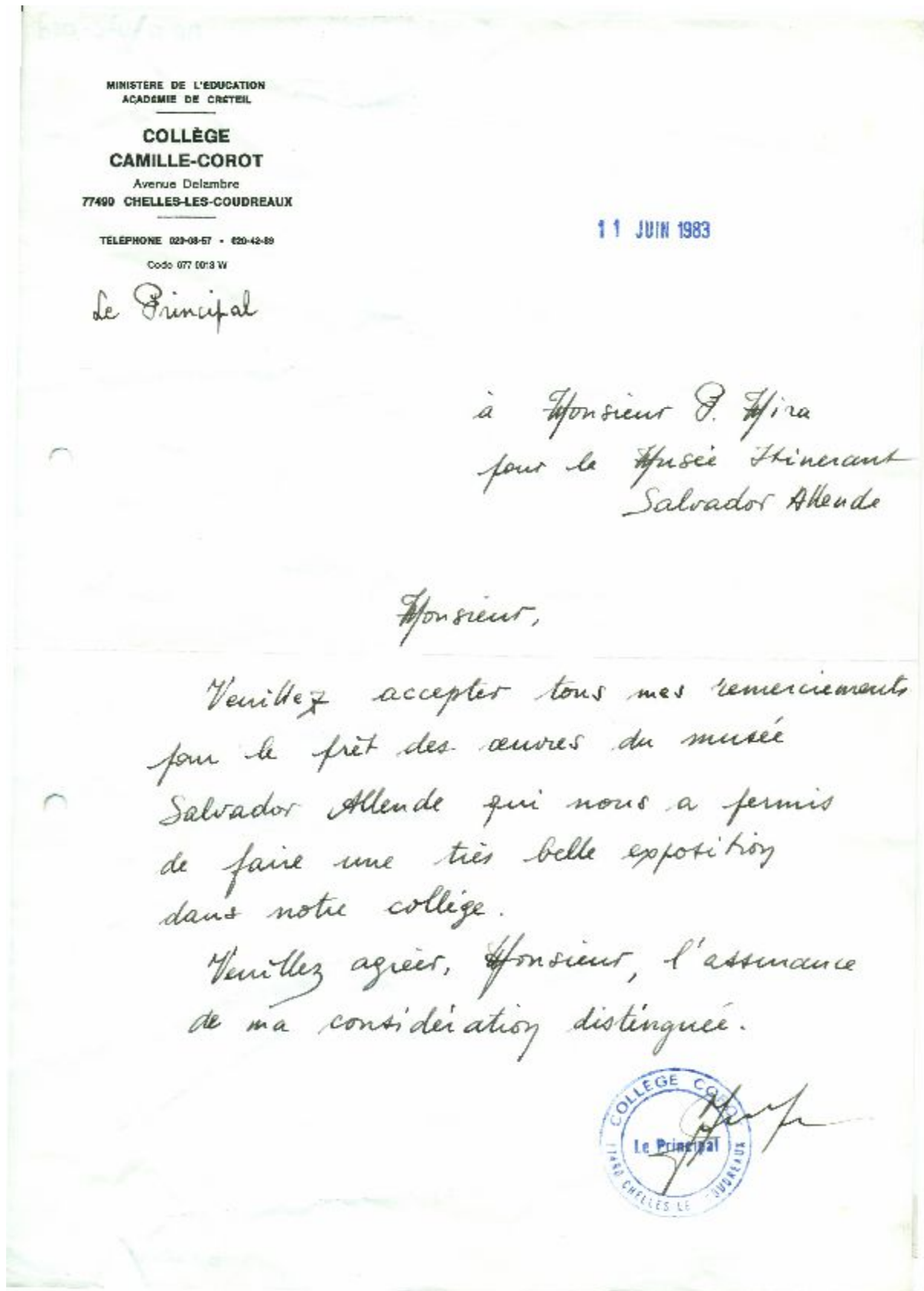
A-MSSA, cl. B010, a0065



ANNEXE 32 : « Lettre du principal du Collège Camille Corot à Pedro Miras », le 11 juin

1983

A-MSSA, cl. B010, a0061



ANNEXE 33 : « Lettre de l'association La Manne au Secrétariat du MIRSA », le 23 juin 1986
A-MSSA, cl. B010, a0069

ASSOCIATION DE VACANCES ET DE LOISIRS
La Manne

N/RBF : 32/06/86/MB/JPN

OBJET : EXPOSITION

Bormes, le 23/06/86

Monsieur Pedro MIRAS
Institut Latino-Américain
86, Avenue Galliéni
93 140 BONDY

Monsieur,

Je vous confirme les termes de notre communication du
23 juin.

Monsieur Jean Pierre LAMORT sera à la Mairie de Bondy,
le vendredi 27 Juin 1986 à 14 H pour le chargement des
toiles. Le retour se fera le vendredi 29 août 86 à 14 H
à la mairie de Bondy. Ces 2 opérations feront l'objet
d'un inventaire. Le groupe qui assure les transports et
les toiles en exposition est : Groupe A.C.Y.

11, rue Milton
75 009 PARIS

Dès réception du téléx de mise en route du contrat, je
vous fais parvenir un double. Concernant le règlement des
5 000 Frs de participation, je vous demande de me faire
parvenir une petite note pour établir mon chèque.

En espérant avoir le plaisir de vous accueillir pour le
vernissage, Je vous prie de croire, Monsieur, en l'expression
de toute ma reconnaissance.



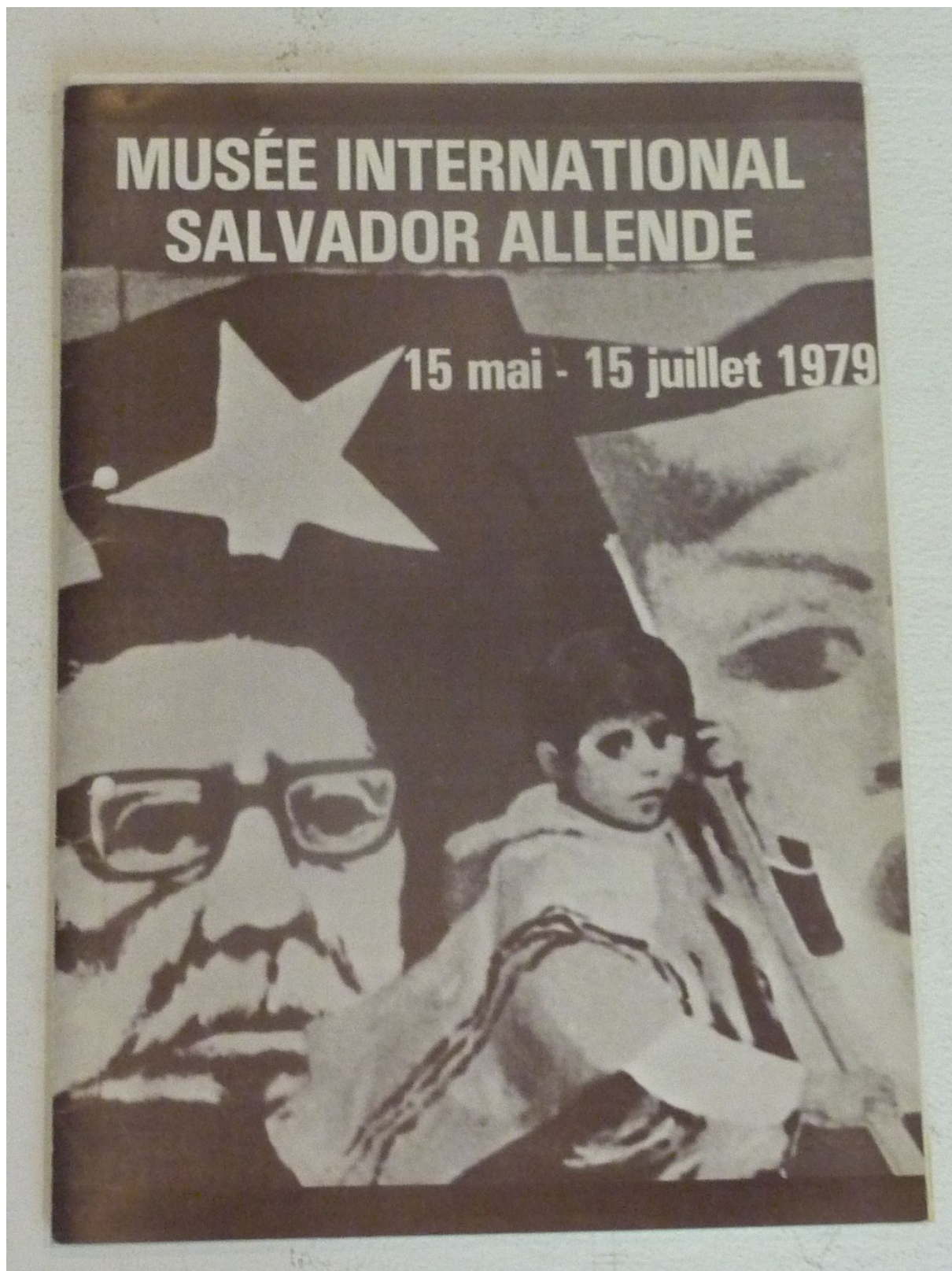
LE DIRECTEUR
J.P. NAUDIN

Siège social : 157/158, Quai de Valmy 75010 PARIS - Tél : (1) 203.8618

Association à but non lucratif - Route de Celssac - 83230 BORMES - Tél : (94) 713904 - SIRET 307 160 50 00038 - APL 8715

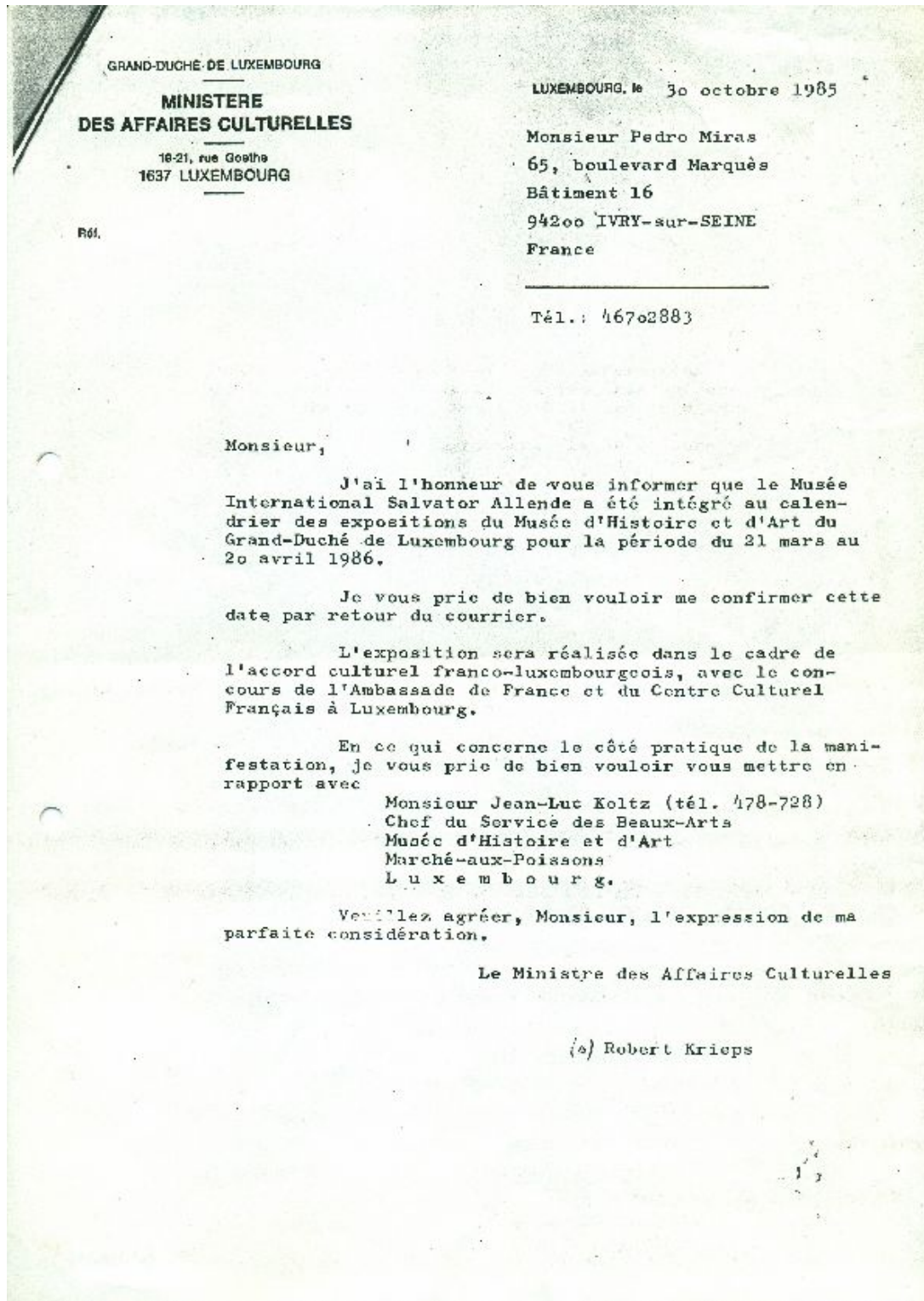
ANNEXE 34 : Catalogue, « Exposition musée international Salvador Allende [Collections suédoises et françaises] », mai 1979

Centre de documentation Ernst Goldschmidt, MAC de Marseille, couverture



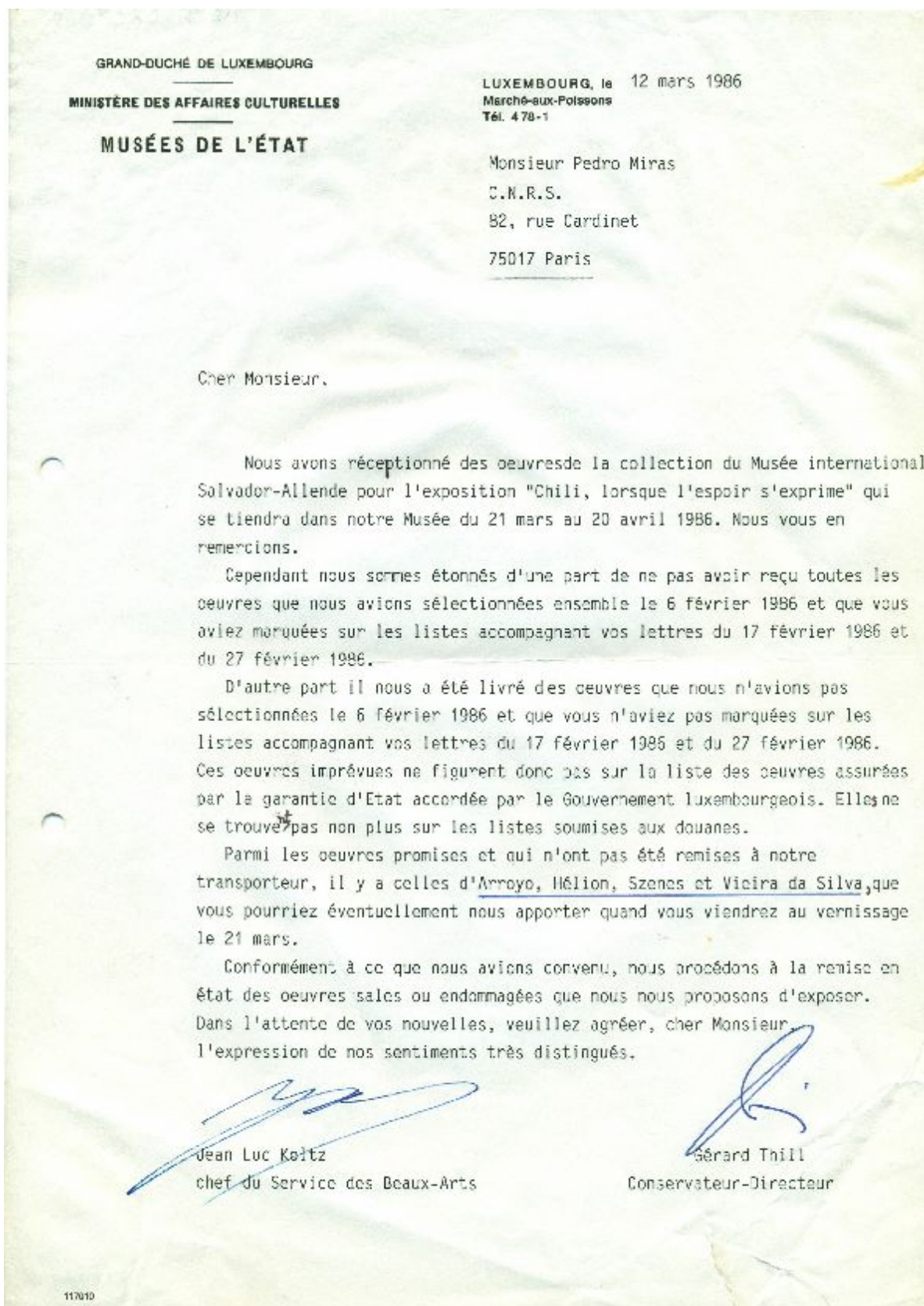
ANNEXE 35 : « Lettre de Robert Krieps à Pedro Miras », le 30 octobre 1985

A-MSSA, cl. B011, b001



ANNEXE 36 : « Lettre de Gérard Thill et Jean-Luc Koltz à Pedro Miras », le 12 mars 1986

A-MSSA, cl. B011, b0018



Suresnes, le 3 Mai 1978

VILLE DE SURESNES



CABINET DU MAIRE

MT/ML

Monsieur Miria CONTRERAS
Secrétariat du Musée International
de la Résistance
"SALVADOR ALLENDE"
46, rue de Vaugirard

75006-PARIS

Cher Monsieur,

Nous avons bien reçu votre lettre-circulaire du 7 Avril dans laquelle vous souhaitiez pouvoir présenter en Mairie de SURESNES une exposition artistique du Musée International de la Résistance "SALVADOR ALLENDE".

J'ai le plaisir de vous faire part que le Maire de SURESNES, Monsieur Robert PONTILLON a donné un avis favorable à cette manifestation qui dans notre esprit, ne peut que renforcer la solidarité que nous avons toujours manifestée à l'égard du peuple chilien.

Nous serons donc très heureux d'accueillir cette exposition et afin d'en régler les détails pratiques, je vous serais reconnaissant de bien vouloir vous mettre en rapport avec Monsieur Antoine BLANCA (qui est également Conseiller Municipal de notre Ville) et Monsieur MASSENA Responsable du service des Fêtes et Jumelages.

Je vous prie de croire, Cher Monsieur, à l'assurance de mes sentiments les meilleurs.

Michel THAUVIN
Maire Adjoint

ANNEXE 38 : « Lettre d'Armand Nichanian à Antoine Blanca », le 13 juin 1978

A-MSSA, cl. B010, a0032



Mairie
d'Alfortville

93410 - VAL-DE-MARNE

Cabinet du Maire-Adjoint

375-25-00 et la suite

15 JUN 1978

Alfortville, le 13 Juin 1978

Monsieur Antoine BLANCA
Fédération Nationale des
Elus Socialistes et
Républicains
50, rue de Rivoli

75004 PARIS

Cher Ami,

Monsieur le Maire m'a transmis la lettre du 7 Avril 1978 du Musée International de la Résistance "Salvador ALLENDE", et je vous prie de m'excuser d'y répondre avec retard.

Nous serions très heureux d'accueillir en Mairie d'ALFORTVILLE l'exposition artistique qui nous est proposée.

Je suis à votre disposition pour une rencontre à ce sujet.

Veillez agréer, Cher Ami, l'expression de mes sentiments les meilleurs.

Armand NICHANIAN



Armand Nichanian

Maire-Adjoint d'ALFORTVILLE

ANNEXE 39 : « Lettre de la MJC de Caudéran à Pedro Miras », le 22 janvier 1980

A-MSSA, cl. B010, a0040

CENTRE DE LOISIRS
DES DEUX VILLES

392 , Rue Pasteur
33200 - CAUDERAN .

Caudéran le 22 Janvier 1980

Henri JEAN
Directeur de la Maison des
Jeunes & de la Culture
à
Monsieur Pedro MIRAS .

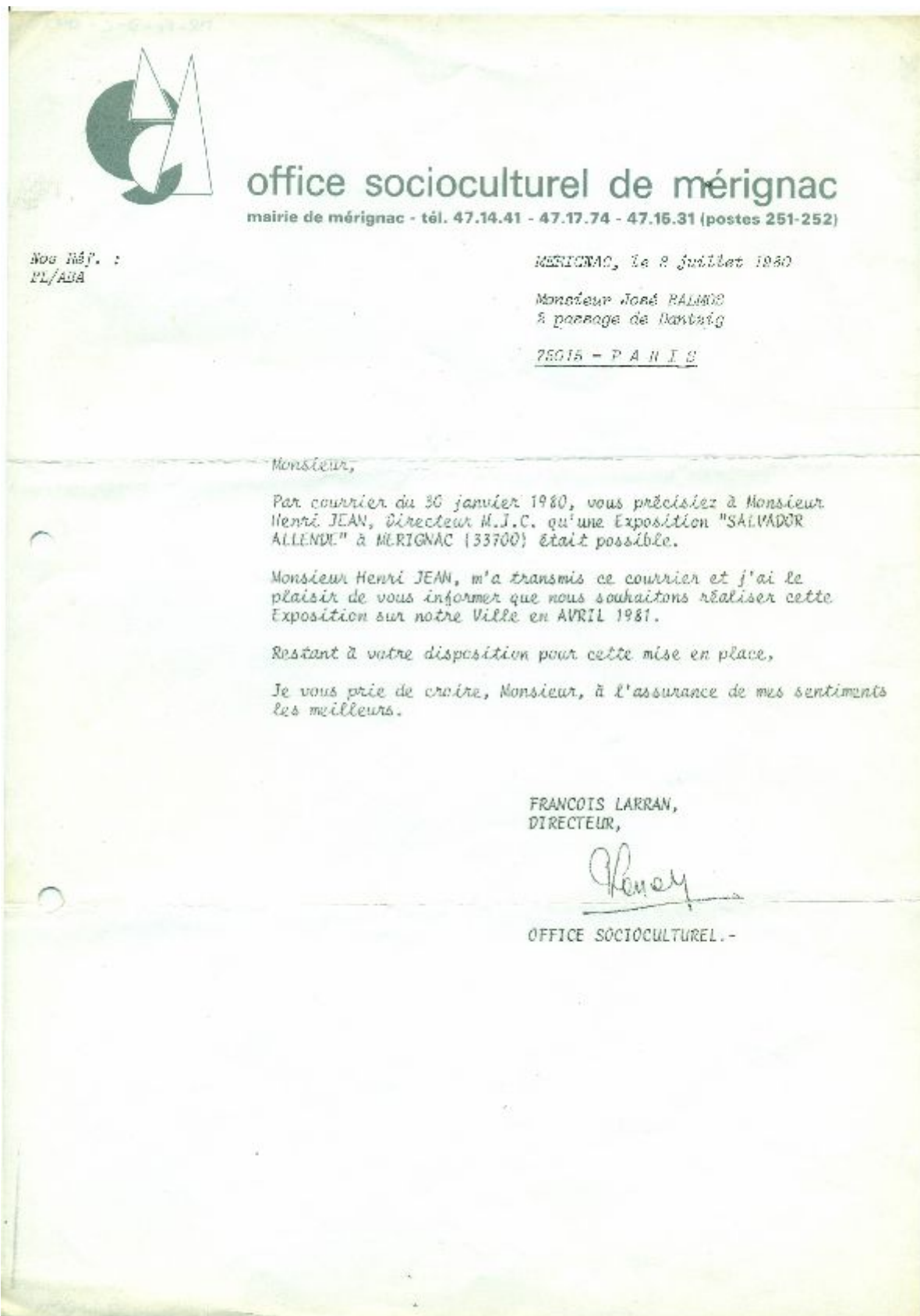
Cher Monsieur ,

La ville de MERIGNAC à l'intention de programmer
une Animation sur le CHILI et ses problèmes pour Avril 1981.
Elle aimerait à cette occasion faire venir le Musée ALLENDE .
Un ami Chilien de Bordeaux m'a conseillé pour cela de vous
contacter . Je vous serais très reconnaissant de bien vouloir
me dire si cette exposition serait libre à la date que je
vous ai indiquée et quels en sont le montant et les modalités
de location .

Dans l'attente d'une réponse , je vous prie de croire
Cher Monsieur , à l'assurance de mes sentiments amicaux .

Henri Jean

Henri JEAN
Directeur M.J.C



VILLE DE LENS

HOTEL DE VILLE, LE 2 02 83



CABINET DES ADJOINTS

Christian DAUBRESSE
adjoint au Maire
au Musée Salvadoré Allende

Monsieur,

Je vous ai fait part de l'intention de la
Municipalité et des limites solidaire chili d'organiser
à leur hall du Colisée, l'exposition Allende.

Seulement, nous ne disposons que de 120 mètres
de murs, c'est-à-dire.

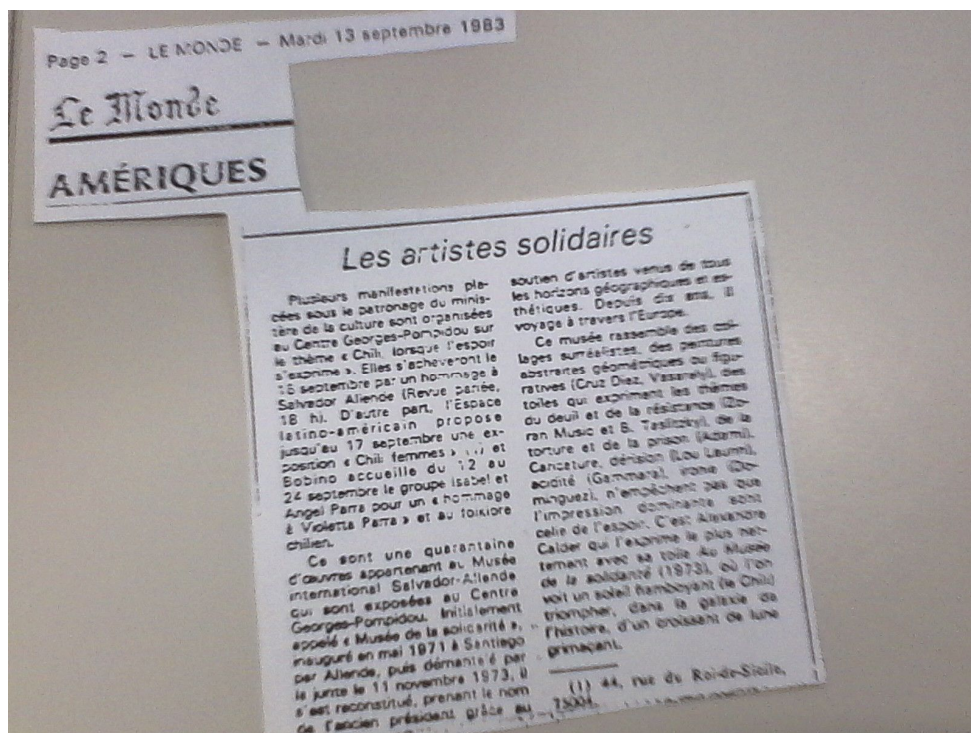
est-il donc possible de choisir une cinquantaine
d'œuvres ? Je vous rappelle que l'exposition avait
lieu du 26 Avril au 10 Mai environ.

Si cela est possible, quel serait le prix de
location et celui de l'assurance ?

Je vous prie d'accepter Monsieur l'assurance
de nos sentiments les meilleurs

Christian Daubresse

Archives personnelles d'Irene Dominguez



Transcription :

« Plusieurs manifestations placées sous le patronage du ministère de la Culture sont organisées au Centre Georges-Pompidou sur le thème « Chili, lorsque l'espoir s'exprime ». Elles s'achèveront le 18 septembre par un hommage à Salvador Allende (Revue parlée, 18 h). D'autre part, l'Espace latino-américain propose jusqu'au 17 septembre une exposition « Chili femmes » et Bobino accueille du 12 au 24 septembre le groupe Isabel et Angel Parra pour un « hommage à Violetta Parra » et au folklore chilien.

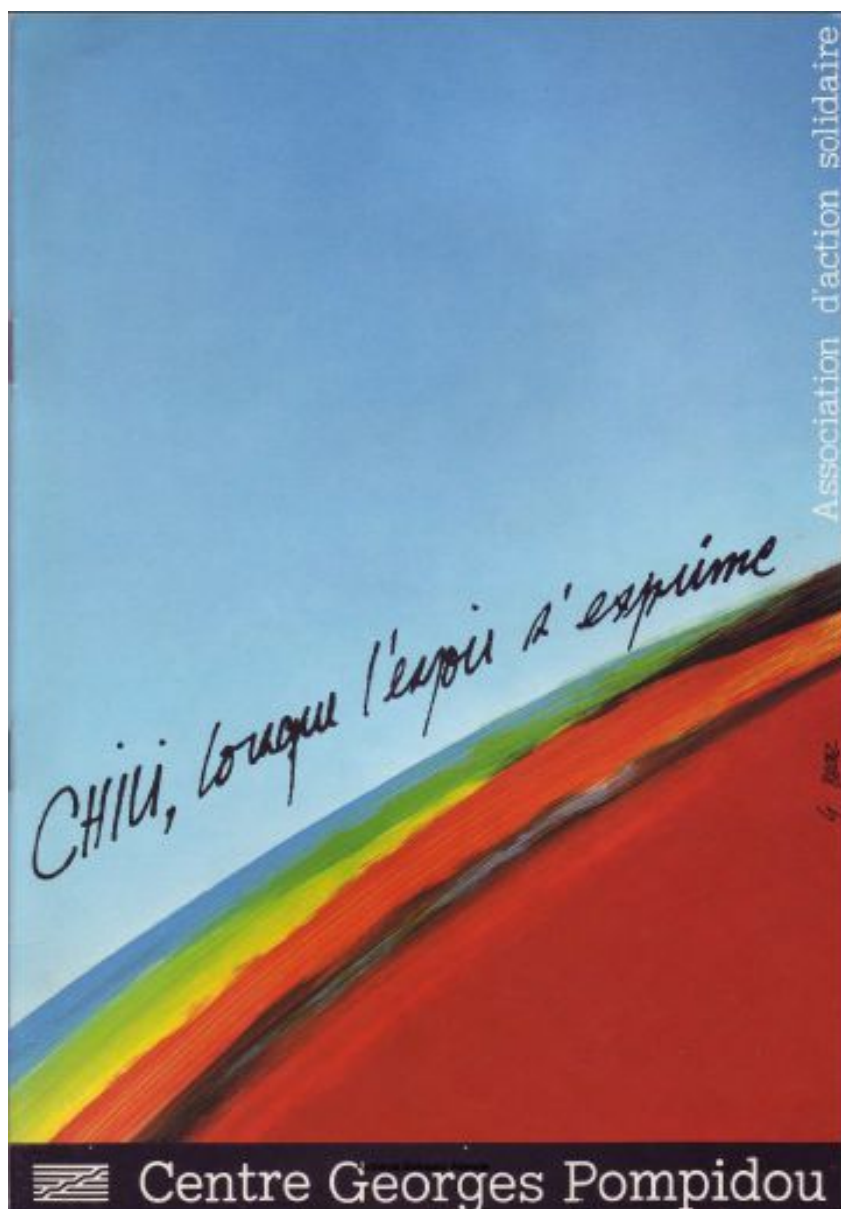
Ce sont une quarantaine d'œuvres appartenant au Musée international Salvador-Allende qui sont exposées au Centre Georges-Pompidou. Initialement appelé « Musée de la solidarité », inauguré en mai 1971 à Santiago par Allende, puis démantelé par la junte le 11 novembre 1973, il s'est reconstitué, prenant le nom de l'ancien président grâce au soutien d'artistes venus de tous les horizons géographiques et esthétiques. Depuis dix ans, il voyage à travers l'Europe.

Ce musée rassemble des collages surréalistes, des peintures abstraites géométriques ou figuratives (Cruz Diez, Vasarely), des toiles qui expriment les thèmes du deuil et de la résistance (Zoran Music et B. Taslitzky), de la torture et de la prison (Adami). Caricature, dérision (Lou Laurin), acidité (Gamarra, Irene Dominguez), n'empêchent pas que l'impression dominante soit celle de l'espoir. C'est Alexandre Calder qui l'exprime le plus nettement avec sa toile *Au Musée de la solidarité* (1973), où l'on voit un soleil flamboyant (le Chili) triompher, dans la galaxie de l'histoire, d'un croissant de lune grimaçant. »

ANNEXE 43 : « Catalogue d'exposition, Chili lorsque l'espoir s'exprime, CNAC-GP »,

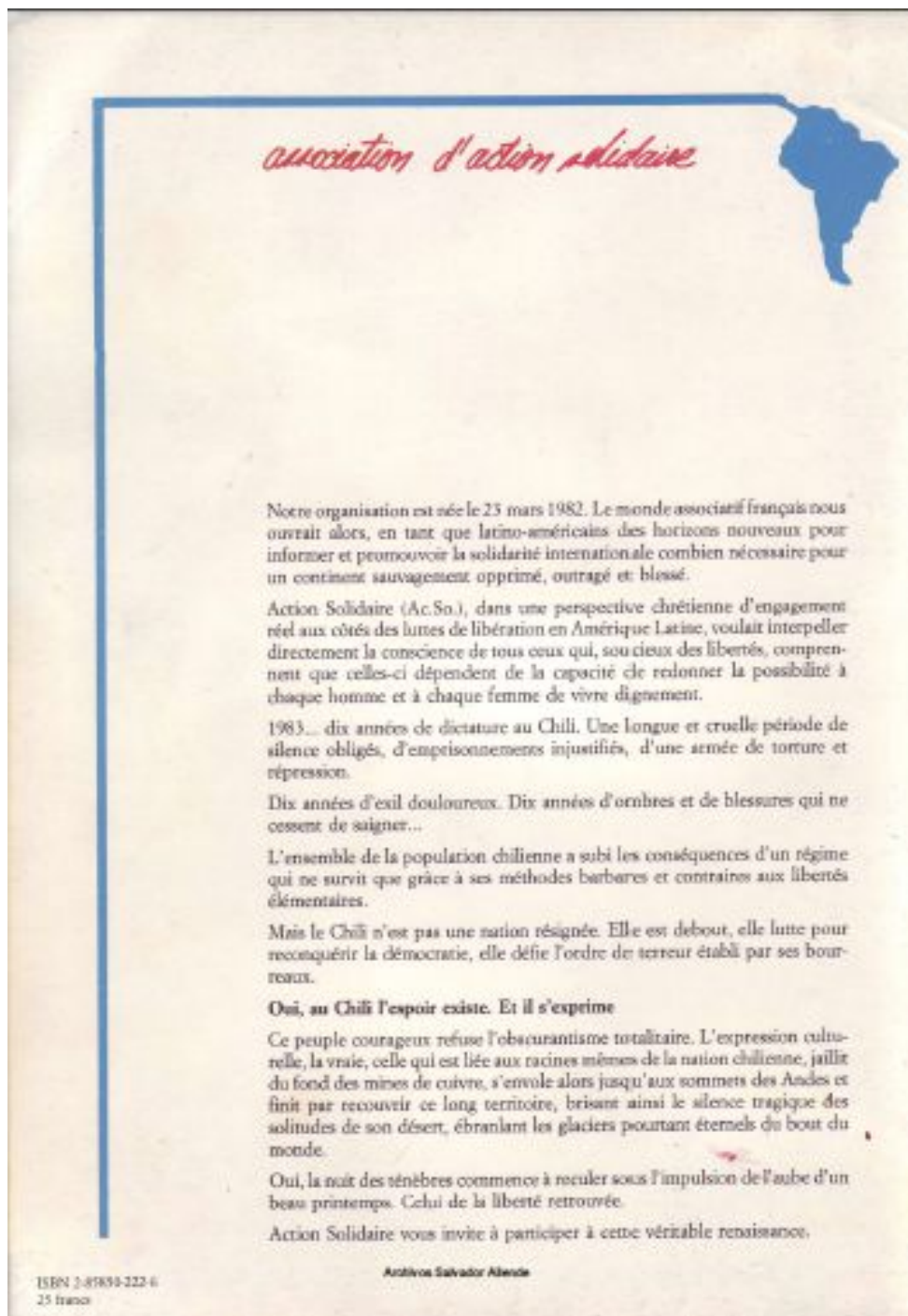
septembre 1983

A-MSSA, cl. B021, b0091, couverture



« Catalogue d'exposition, Chili lorsque l'espoir s'exprime, CNAC-GP », septembre 1983

A-MSSA, cl. B021, b0091, 4^{ème} de couverture



ANNEXE 44 : « Lettre de Renaud Benoit-Cattin à Jean Maheu », le 19 mai 1983

A-CNAC-CG, coordination des manifestations, 92005/029



SGAC

SYNDICAT GENERAL DES AFFAIRES
CULTURELLES CFDT

3, rue de Valois - 75001 PARIS

POUR ATTRIBUTIONS	
M.	<i>M. Maheu</i>
POUR INFORMATION	
<input type="checkbox"/>	Président
<input type="checkbox"/>	Directeur de Cabinet
<input type="checkbox"/>	D. A. C. <i>MAHEU</i>
<input type="checkbox"/>	D. A. F.
<input type="checkbox"/>	D. B. S.
<input type="checkbox"/>	Chargé de Mission Étranger
<input type="checkbox"/>	Chargé de Mission Régions
<input type="checkbox"/>	Relations Extérieures
<input checked="" type="checkbox"/>	Espaces Communs
<input type="checkbox"/>	Mission Audiovisuel
<input type="checkbox"/>	Service Commercial
<input type="checkbox"/>	<i>ARX BVD</i>

Paris, le 19 mai 1983

*A Maheu
Je mets le sujet en
vous en parlerai*

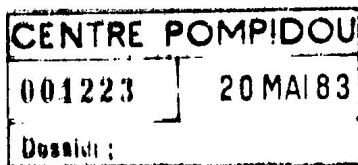
AA 19/05

Monsieur le Président,

Le S.G.A.C./C.F.D.T. vous prie de bien vouloir réserver un accueil favorable à la demande qui vous a été présentée par l'Association d'Action Solidaire, à propos du déroulement de la manifestation "Chili : lorsque l'espoir s'exprime", dans les locaux du Centre Georges Pompidou à la fin de cette année.

La nouvelle vague de répression qui vient de s'abattre sur le Chili renforce encore la nécessité d'apporter une aide concrète à tous ceux qui luttent pour le rétablissement de la démocratie dans leur pays.

Je vous prie d'agréer, Monsieur le Président, l'expression de ma considération distinguée.



Le Secrétaire Général du SGAC/CFDT
Renaud BENOIT-CATTIN

R. Benoit-Cattin

ANNEXE 45 : « Fiche de prêt, « Peinture » de Pierre Soulages, exposition CNAC-GP »,

septembre 1983

A-CNAC-GP, coordination des manifestations, 92005/029

Loan Form		
Centre GEORGES POMPIDOU		Exposition : Exhibition: "CHILI, LORSQUE
		Du : 2 Septembre From :
L'ESPOIR S'EXPRIME"		Au : 19 Septembre To :
Nom et adresse du prêteur : Name and address of the owner of the work or loan:		Tél. : xxxxxxxxxxxxxxxx
ASSOCIATION D'ACTION SOLIDAIRE 8, VILLA DU PARC MONTSOURIS 75018 PARIS		
Auteur : Author's name:		Pierre SOULAGES
Titre, date, No d'inventaire éventuel : Title, date, eventual number in inventory:		X"PEINTURE " 1969
Matière, technique, support : Material, technique, base:		HUILE SUR TOILE
Nature de l'œuvre, de l'objet ou du document : Nature of the work, object or document:		
L'œuvre est-elle datée et signée ? Is the work dated and signed?		Où ? Where?
Dimensions : hauteur x largeur x épaisseur/cm Measurements: height x width x thickness/inches		Sans cadre : cm 130 cm. x162 cm. Without frame: inches
Avec cadre : cm With frame: inches		
Poids approximatif, Approximate weight:		
Etat de conservation : State of preservation:		BON
Pouvez-vous joindre une photographie ? Can you annex a photograph ?		
Autorisez-vous sa reproduction dans le catalogue ? Would you give permission for your loan to be reproduced in the catalogue?		OUI
Nous autorisez-vous à photographier/filmer ou à donner l'autorisation de photographier/filmer votre prêt ? Dans tous les cas : Would you give us permission to photograph/film your loan or to allow it to be photographed/filmed? In any circumstances:		
Ou seulement : Or only:		
— Pour la publicité : - For publicity:		— Dans des buts éducatifs et culturels : - For educational and cultural purposes:
		— Pour l'édition de cartes postales, de diapositives ou de reproductions : - For postcards, for slides or for reproductions:
Par nos soins : On our responsibility:		Par des firmes privées : By private firms:
Si cela est nécessaire, nous autorisez-vous à déencadrer l'œuvre, étant bien entendu qu'elle vous sera retournée dans l'état où vous nous l'avez envoyée ? If necessary, would you give us permission to remove the frame, on the strict understanding that it would be returned to you in its original state?		
En quels termes le nom du prêteur doit-il figurer au catalogue ? In what terms is the owner's name to appear on the catalogue?		ASSOCIATION D'ACTION SOLIDAIRE
Valeur d'assurance : Insured value:		20.000 fr/f.
Adresse où retirer l'œuvre : Address at which the work is to be called for:		CENTRE GEORGES POMPIDOU
Adresse où réexpédier l'œuvre : Address to which the work is to be returned:		
Date : Date:	19 Août 1963	Signature : Signature:
		ASSOCIATION D'ACTION SOLIDAIRE

RUE AUC

Prrière de renvoyer les trois premiers feuillets au Centre Georges Pompidou, 75191 Paris Cedex 04
You are requested to return the first four forms to the Centre Georges Pompidou, 75191 Paris Cedex 04

Le dernier feuillet vous est destiné
The last copy is for your files

ANNEXE 46 : « Fiche de l'association Action Solidaire », 1983

A-CNAC-GP, Coord. Manif., 92005/029

MUSEE SALVADOR ALLENDE.-

La collection du Musée comprend plus de 170 oeuvres. Son installation totale demande une superficie d'environ 400 m. linéaires.

La hauteur maximale des toiles est de 2 m. 30.

L'état des collections: seule une partie infime manque d'encadrements. La plupart est en situation d'être accrochée dès l'arrivée.

Les assurances couvrent l'ensemble des oeuvres pour un montant total de 2.000.000 FF. La prime correspondante est de 6.000 FF. (montant approxim.)

Les responsables du Musée sont les membres de son Secrétariat: Jacques Leenhardt (Président), Miriam Contreras, Pedro Miras et Miguel Rojas-Mix.

Budget:

- Assurance:.....6.000 FF.
- Transport:.....(1)

(1) Les frais de transport par I.A.T. (International Art Transports) ou analogues sont à établir d'après le lieu où le Musée se trouve à la veille de l'exposition vu son caractère de musée itinérant.

ANNEXE 47 : « Lettre du CNAC-GP à Gras Savoye », le 5 septembre 1983

A-CNAC-GP, Coord. Manif., 92005/029

GRAS SAVOYE
Mme LECOQ
115-123, avenue Charles de Gaulle
92200 NEUILLY SUR SEINE

date: Paris, le 05 SEP. 1983
vos réf :
nos réf : MB/EB/N° 3661
objet :

Centre Georges Pompidou

Madame,

Je vous prie de bien vouloir trouver ci-joint une feuille de prêt supplémentaire concernant une oeuvre de MATTA à assurer du 30 août au 30 septembre 1983 pour une valeur de 1.000 F.

Merci d'avance.

Avec mes meilleures salutations.

Boutevin
Evelyne BOUTEVIN

PS Les oeuvres qui ne sont pas présentées au Centre Georges Pompidou avaient pour destination la Mairie de Savigny sur Orge. Nous ne les assurons plus après le 2 septembre 1983.

PJ : une feuille de prêt

ANNEXE 48 : « Lettre de Jean Maheu à Renaud Benoit-Cattin », le 10 juin 1983

A-CNAC-CG, Coord. Manif., 92005/029

M. Bonnard

Centre Georges Pompidou
75191 Paris Cedex 04 Téléphone 277 12 33 Télex CNAC GF 212726

date: Paris, le 10 JUIN 1983
vos réf :
nos réf : N° 2558
objet :

Monsieur le Secrétaire Général,

J'ai pris connaissance, avec attention, de votre lettre du 19 mai 1983, par laquelle vous souhaitez qu'un accueil favorable soit réservé à la demande qui m'a été présentée par l'Association d'Action Solidaire, à propos de la manifestation "Chili : lorsque l'espoir s'exprime".

Je suis en mesure de vous faire savoir que dès maintenant certains contacts sont pris entre des représentants de cette Association et du Centre Georges Pompidou afin d'organiser une série de manifestations qui pourrait se dérouler dans notre Etablissement, entre le 1er et le 19 septembre prochain.

Il s'agirait en particulier de la présentation d'une sélection des oeuvres du Musée Salvadore Allende qui serait effectuée par des responsables du Musée National d'Art Moderne et de soirées littéraires et théâtrales pouvant être programmées dans la petite salle.

Je vous prie de croire, Monsieur le Secrétaire Général, à l'assurance de mes salutations distinguées.

Jean Maheu

Jean MAHEU

Monsieur Renaud BENOIT-CATTIN
Secrétaire Général du SGAC/CFDT
Ministère de la Culture
3, rue de Valois
75001 PARIS

ANNEXE 49 : « Notes de réunion du CNAC-GP pour l'exposition du MIRSA », 1983

A-CNAC-CG, Coord. Manif., 92005/029

grand foyer

exposition Rusci Salvador Klande

2 personnes en permanence.

les œuvres sont stockées à Paris

transport assuré par le R.A.A.V.

- choix des œuvres.

↓
Jean Lacambre

- décider de l'architecture.

montage à partir du 23 août
1 septembre — 19 septembre

budget: - assurances.

↓
- min en place et
démontage du sis fortif (positions)

Centre Georges Pompidou
75191 Paris Cedex 04 Téléphone 277 12 33 Telex CNAC GP 212 726

petite salle

Sauf le 3, 4, 5 septembre

gala
Théâtre des Champs élysées

Centre Georges Pompidou
75191 Paris Cedex 04 Téléphone 277 12 33 Telex CNAC GP 212 726

Exposition Chili

Debut → 19 sept. - Gd foyer - (Budget)
35 et 45 œuvres - Sculptures et peintures
Fond Blanc - Peinture
Pas de montage, démontage à main

Transport: 31 août
Prise: 1er septembre (jeudi)
Ouverture: vend. 2

Inauguration: vend. 2 à 18 h 30.

Assurances Fiches de prêt
Transport Musée - Chemise -
~~Assur~~

- Clt Fd Paris
~~De~~
- Assurances

Catalogue -

Plusieurs textes d'introduction
Photos

+ diapositives - projection de celle qui
ne seront pas au Centre
contraire à Clt - Fd

- pochette diapositives

Dates catalogue Clt Fd

23 juin

- Direction
Clt - Fd
(Béatrice Akala)
- Catalogue
- Affiche
(73)
N° 35.50.10
(toreau)
pers 73351717

ANNEXE 51 : « Devis pour l'exposition du MIRSA au CNAC-GP », septembre 1983

A-CNAC-GP, Coord. Manif., 92005/029

CGEE ALSTHOM
 MARCHE n° 83 518
 83 366 3123

DEVIS EXPOSITIONS C.N.A.C. GP

N° . 258.59.267. DU . 19. Août . 1983

ETABLI SUITE A :

CONCERNANT Montage exposition

DEMANDE VERBALE de Mme LAFITTE LE CHILI ALLIENDE

QUANTITATIF OU PLAN n° Grand Foyer

ATTACHEMENT n° reçu le

BORDEREAU ACTUALISE AU

DELAIS 23. 24. 25. Septembre.

DESIGNATION DES TRAVAUX	Quant.	N° de prix	Prix Unit. H. T.	Prix Total H. T. (a)	Rabais	
					%	en valeur (b)
Démontage panneaux Duripanel	2	IV.10	65,00	130,00		
Manutention panneau Duripanel	1	IV. 3	57,00	57,00		
Montage panneau Duripanel	1	IV. 7	72,00	72,00		
Fourniture et pose de peinture	m2 247	X.1.1	41,00	10127,00	1	101,27

TRANSMIS A LA D.B.S. LE : 22/08/83

MONTANTS H.T. (a et b)

10 386,00

101,27

CGEE ALSTHOM

Direction Régionale Paris
 51, Rue des Trois Fontanot
 B.P. 20804
 92002 NANTIERRE CEDEX
 R.C.S. Nanterre 712 043 868

MONTANT H.T. DES TRAVAUX (a-b)

10 284,73

T.V.A. 18.6 %

1 912,96

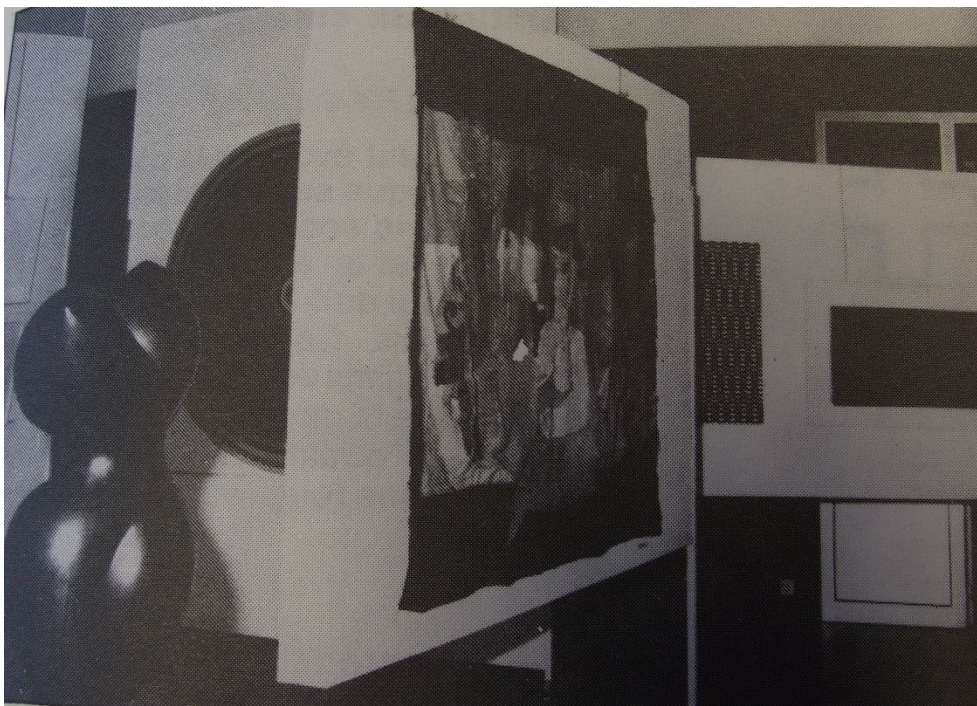
MONTANT T.T.C.

12 197,69

ESTIMATION REVISION : K

Soit MONTANT ESTIME T.T.C.

ANNEXE 52 : « Photographie de l'exposition du MIRSA à Calais », 1980
AMC, bulletin municipal *Calais-réalité* n°26



ANNEXE 53 : « Photographie de l'exposition du MIRSA à Avignon » dans l'article « Le Musée Salvador Allende au Palais des Papes », *Le Provençal*, le 18 juillet 1977
AMA, 328W5, revue de presse



ANNEXE 54 : « Photographie de l'exposition du MIRSA à Savigny-le-Temple », extraite de l'article « Une journée latino-américaine », *La République*, 8 octobre 1983
Archives Municipales de Savigny-le-Temple



ANNEXE 55 : « Lettre du CNAC-GP à Empreinte Communication », le 6 septembre 1983

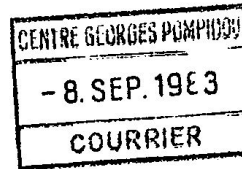
A-CNAC-GP, Coord. Manif., 92005/029

POUR ATTRIBUTIONS
M. FAURE (2)

POUR INFORMATION

- Président
- Directeur de Cabinet
- D. A. 1
- D. A. 2
- D. B. 2
- Chargé de Mission Étranger
- Chargé de Mission Régions
- Relations Extérieures
- Espaces Communs
- Mission Audiovisuel
- Service Commercial

X DEVENBERGER ✓



Empreinte Communication
52 rue de l'Arbre-Sec
75001 PARIS

date Paris, le 06 SEP. 1983
vos réf:
nos réf: MB/EB/N° 3682
objet: ED 73109 - 73110

Monsieur,

J'ai l'honneur de vous passer commande de la conception et de la réalisation d'une maquette concernant : la plaquette 16 pages : "Chili, lorsque l'espoir s'exprime",

qui devra être remise au plus tard le : 26 août 1983.

En rémunération de vos travaux de conception et de réalisation, vous percevrez la somme de : 2 850 F HT (TVA en sus à 18,6 %), soit 3 380,10 F TTC

Vous cédez au Centre National d'Art et de Culture Georges Pompidou le droit de reproduire et d'éditer votre maquette par tout moyen pendant la période légale de protection de vos droits pour la France et l'Etranger.

Pour l'édition en français, vous percevrez la somme de : 177,90 F TTC sous déduction du précompte de la Sécurité Sociale des Auteurs. (AGESSA)

Vos droits seront réactualisés en cas de réédition.

Dans le cas d'édition étrangère et par pays, le Centre vous versera 50% des droits français.

Si votre maquette ne devait pas être retenue, le montant indiqué au poste 1 du devis que vous nous aviez remis vous resterait acquis à 100% à titre de dédommagement.

Afin de me permettre de procéder aux opérations de mandatement dans les meilleurs délais, je vous serais obligé de bien vouloir m'adresser votre demande de règlement, établie en trois exemplaires, en y indiquant vos coordonnées bancaires ou postales, dès remise de la maquette.

.../...

Service commercial

Centre Georges Pompidou

CENTRE GEORGES POMPIDOU
- 8. SEP. 1983
COURRIER

Le comptable assignataire, chargé des paiements, est M. l'Agent
Comptable du Centre National d'Art et de Culture Georges Pompidou.

Vous voudrez bien, pour la bonne règle, me retourner le présent original
revêtu de la mention manuscrite " lu et approuvé ", daté et signé.

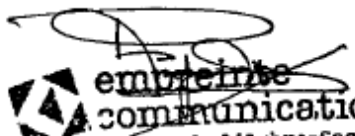
Je vous prie d'agréer, Monsieur, l'assurance de mes meilleurs sentiments.


Pour le Président et par délégation
Le Directeur des Affaires Financières
Le Président.

Serge COURCIER

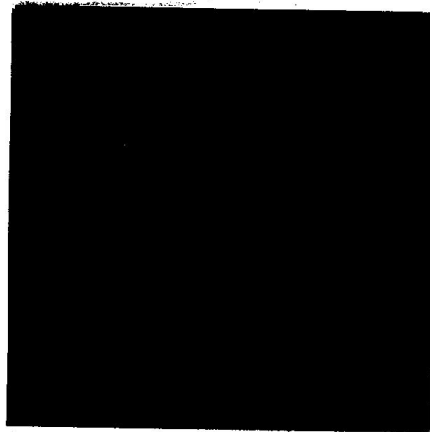
le 7 septembre 83.

lu et approuvé


empreinte
communication
52, rue de l'Arbre-Sec,
75001 Paris. Téléphone 260.59.61

ANNEXE 56 : « Lettre de Serge Louveau à Jean-Louis Young », le 11 août 1983

A-CNAC-GP, Coord. Manif., 92005/029



Centre Georges Pompidou
75191 Paris Cedex 04 Téléphone 277 12 33 Télex CNAC GP 212 726

date: Paris, le 11 AOUT 1983
vos réf :
nos réf : CL/EB/N° 3436
objet : ED 73085

Monsieur,

Je vous remercie d'avoir autorisé le Centre Georges Pompidou à reproduire 33 photographies dont vous êtes l'auteur, pour le catalogue accompagnant l'exposition d'une sélection d'oeuvres du Musée Salvador Allende, dans le grand foyer, du 2 au 19 septembre 1983.

En contrepartie de l'autorisation de reproduction et compte tenu du tirage du catalogue en 2.000 exemplaires, vous percevrez la somme de 5.000 F (cinq mille francs) sous déduction du précompte de la Sécurité Sociale des Auteurs (A.G.E.S.S.A.) [redacted] (cinq francs).

Ces droits vous seront dûs sur présentation d'une demande de paiement en trois exemplaires, sur laquelle figureront vos coordonnées bancaires.

Vous voudrez bien, pour la bonne règle, me retourner le présent contrat dûment signé, daté et revêtu de la mention manuscrite "lu et approuvé".

Je vous remercie par avance et vous prie d'agréer, Monsieur, l'expression de mes sentiments distingués.

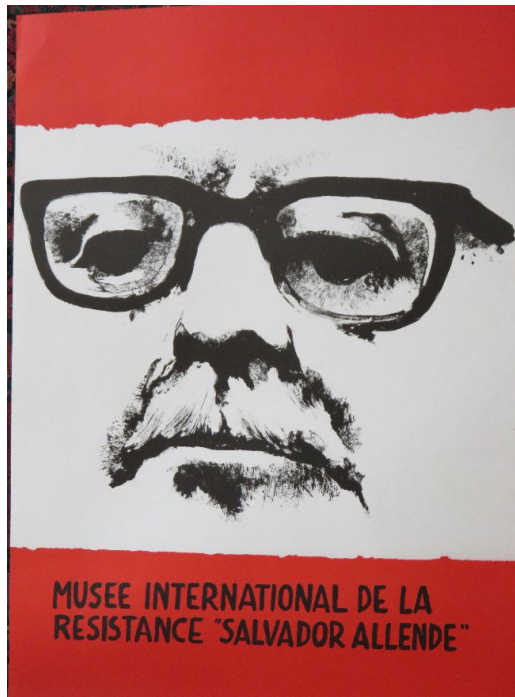
lu et approuvé
Jean-Louis YOUNG

Pour le Président et par délégation
Le Directeur des Affaires Financières

Serge Louveau
Serge LOUVEAU

ANNEXE 57 : « Affiche du MIRSA »

Archives personnelles de Jacques Leenhardt



ANNEXE 58 : « Affiche de l'exposition du MIRSA à Nancy », 1977

Archives personnelles de Jacques Leenhardt

MUSEE INTERNATIONAL DE LA RESISTANCE SALVADOR ALLENDE

DU 28 AVRIL AU 8 MAI 1977
FESTIVAL MONDIAL DE THEATRE - NANCY
PALAIS DU CONGRES

Devant l'effigie de Salvador Allende, le Président assassiné par les généraux militaires du coup d'Etat de 1973, nous nous souvenons de son combat pour la liberté et la justice. C'est le 17 mai 1972, à Santiago du Chili, le 17 mai 1972, qu'il fut assassiné. C'est le 17 mai 1972, qu'il fut assassiné. C'est le 17 mai 1972, qu'il fut assassiné.

Le 17 mai 1972, qu'il fut assassiné. C'est le 17 mai 1972, qu'il fut assassiné. C'est le 17 mai 1972, qu'il fut assassiné.

Le 17 mai 1972, qu'il fut assassiné. C'est le 17 mai 1972, qu'il fut assassiné. C'est le 17 mai 1972, qu'il fut assassiné.

AUX ARTISTES DU MONDE

algerie	argentine	australie	belgique	brésil	canada	chili	dans les pays	danemark	etats-unis	france	germanie	italie	japon	malaisie	maroc	norvege	paraguay	perou	portugal	roumanie	spagne	suisse	thailande	ukraine	uruguay	vietnam	yougoslavie
---------	-----------	-----------	----------	--------	--------	-------	---------------	----------	------------	--------	----------	--------	-------	----------	-------	---------	----------	-------	----------	----------	--------	--------	-----------	---------	---------	---------	-------------

ANNEXE 59 : « Affiche de l'exposition du MIRSA à Avignon », 1977

A-MSSA, B0121, b0074



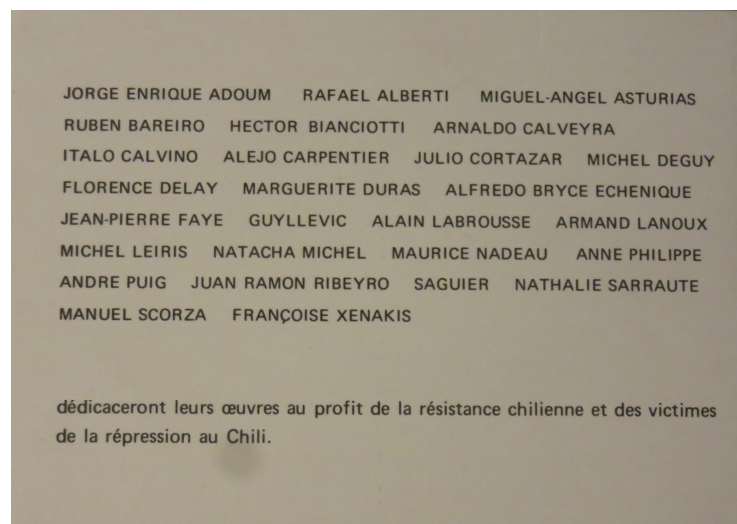
ANNEXE 60 : « Affiche de l'exposition du MIRSA à Nanterre », 1977

Archives personnelles de Jacques Leenhardt




ANNEXE 61 : « Cartel d'invitation à l'exposition *Viva Chile* », novembre 1973

Archives personnelles de Theo Xenos




ANNEXE 62 : « Fiche d'œuvre de Julio Le Parc », 22 avril 1977, Cachan
A-MSSA, 6.e0133

★ MUSEE INTERNATIONAL DE LA RESISTANCE « SALVADOR ALLENDE »



Nom LE PARC
 Prénom julio
 Nationalité ARGENTINA
 Date de naissance 23 sep. 1928
 Adresse 29 rue Cousteau
 CACHAN 94
 Téléphone 656-6123



Nom de l'œuvre Série 23 N°19-2
 Technique aquarelle sur toile
 Date
 Dimensions 17/1171

Biographie sommaire.

Le soussigné fait don de l'œuvre décrite ci-dessus à la collection formée sous le nom de « Musée International de la Résistance Salvador ALLENDE ». L'œuvre restera en ma possession jusqu'à ce que le Musée ait un local définitif. Je m'engage à le prêter à chaque fois que les responsables de la résistance chilienne me le demande-

ront, afin de l'exposer dans les manifestations qu'ils auront décidé. Par ailleurs, je conserve le droit, tant que l'œuvre sera en ma possession, de la montrer au cours d'expositions individuelles et collectives, en indiquant qu'elle est propriété du Musée International de la Résistance « Salvador ALLENDE ».

Déclaration de l'artiste (raisons pour lesquelles il fait don de cette œuvre).

J'essaie d'aider, dans la mesure de mes modestes possibilités,
les lettres populaires d'Amérique latine

Avez-vous fait don d'une œuvre au Musée de la Solidarité ?

OUI NON Nom de l'œuvre *Continental América cívica*
 Année *1967* Dimensions *170 X 122 X 35*
Technique *Mixte*
Lieu où elle se trouve *Cachan*
Date de la donation *1973*

Si l'œuvre n'est pas parvenue au Chili avant le coup d'état fasciste, l'avez-vous récupérée ?

Si l'œuvre est entre les mains de la Junta, avez-vous demandé sa restitution ? Est-ce que la Junta vous a répondu ?

Clause de vente. J'accepte (ou n'accepte pas) que, si les responsables l'estiment nécessaire, l'œuvre soit vendue pour collecter des fonds.

Prix fixé par l'artiste (*30.580 F*)

22 Avril 1977
Date

Cachan
Lieu

Julio Pérez
Signature

Histoire de l'œuvre.



6.60133

4450
24 TA

ANNEXE 63 : « Fiche d'œuvre de Ghislaine Aarsse-Prins », 19 novembre 1976, Paris

A-MSSA, 6.e0001

☆ MUSEE INTERNATIONAL DE LA RESISTANCE > SALVADOR ALLENDE <



Nom AARSSE-PRINS
Prénoms Ghislaine
Nationalité Française
Date de naissance 1^{er} Juin 1941
Adresse 15 avenue du Président Wilson
75116 PARIS
Téléphone 723 51 24

Nom de l'œuvre "Tachée de rouge"
Technique huile sur toile
Date Novembre 1976
Dimensions 0,33 x 0,73

Bibliographie sommaire.
- Ecole nationale sup. des Arts Décoratifs -
- Exposition Caen 1963 -
- Salons
- Jeune peinture : 1970, 1971, 1972, 1973
- Expositions de groupe : M.J.C. Comité d'entreprise, etc....
- Refuse toujours le marché de l'art spéculatif
- A travers le langage pictural recherche de synthèse des luttes - de la lutte quotidienne

Le sousigné fait don de l'œuvre décrite ci-dessus à la collection formée sous le nom de « Musée International de la Résistance Salvador ALLENDE ». L'œuvre restera en ma possession jusqu'à ce que le Musée ait un local définitif. Je m'engage à le prêter à chaque fois que les responsables de la résistance chilienne me le demanderont, afin de l'exposer dans les manifestations qu'ils auront décidé. Par ailleurs, je conserve le droit, tant que l'œuvre sera en ma possession, de la montrer au cours d'expositions individuelles et collectives, en indiquant qu'elle est propriété du Musée International de la Résistance « Salvador ALLENDE ».

Déclaration de l'artiste (raisons pour lesquelles j'ai fait don de cette œuvre)

Si pour financer la révolution il est admis que l'artiste "révolutionnaire" soit une valeur boursière du capitalisme, il y a quelque chose qui ne va pas chez les révolutionnaires.

Je refuse les habituelles ventes de charité, l'engagement politique ne se divise pas.

S'agissant du musée international de la résistance "Salvador Allende" doné d'une forme "sociale" de musée, je donne volontiers une œuvre à laquelle je ne reconnais que la seule valeur de mon travail. PARIS 19.XI.76. G.A.P.

Avez-vous fait don d'une œuvre au Musée de la Solidarité ?

OUI	NON	Nom de l'œuvre
<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	Année
		Dimensions
		Technique
		Lieu où elle se trouve
		Date de la donation

Si l'œuvre n'est pas parvenue au Chili avant le coup d'état fasciste, l'avez-vous récupérée ?

Si l'œuvre est entre les mains de la Junta, avez-vous demandé sa restitution ? Est-ce que la Junta vous a répondu ?

Clause de vente. Je n'accepte pas que, si les responsables l'estiment nécessaire, l'œuvre soit vendue pour collecter des fonds.

Prix fixé par l'artiste

19 Novembre 1976

Date

Paris

Lieu

G.A.P.
G. Navas - Paris

Signature

Histoire de l'œuvre

Depuis le coup de 1973, à Paris, l'ambassade chilienne reste tachée de rouge.

Au début l'ambassadeur a fait nettoyer la pierre, 1 fois, 2 fois, 3 fois..... ce n'est pas rien!

Par la suite il a fait coller du papier beige..... c'est sans doute plus économique!

Et enfin il a laissé, laissé l'accusation permanente projetée, lancée sur la face de l'autel régime.

5.e00016

1983

ILLUSTRATIONS

Illustration 1 : Logo du MIRSA



Illustration 2 : José Balmes, *Los Desaparecidos*



Artiste : José Balmes (20 janvier 1927, Montesquiou, Catalogne)

Titre : *Los Desaparecidos*

Date d'exécution : 1978

Technique : Mixte sur toile (peinture acrylique, fusain et craie)

Dimensions : 162,4 x 130,2 cm

Lieu de conservation : Dépôt LOOM, RIEL 106 B

N° Inventaire : 1285

Etat de conservation : bon.

Etiqueté : 1) INTERNATIONAL ART TRANSPORT – Paris ; Francia. 2) Musée Salvador Allende José Balmes.

Illustration 3 : Gracia Barrios, *Represión*

Artiste : Gracia Barrios (1927, Santiago du Chili)

Titre : *Represión*

Date d'exécution : 1976

Technique : technique mixte sur toile (fusain, acrylique)

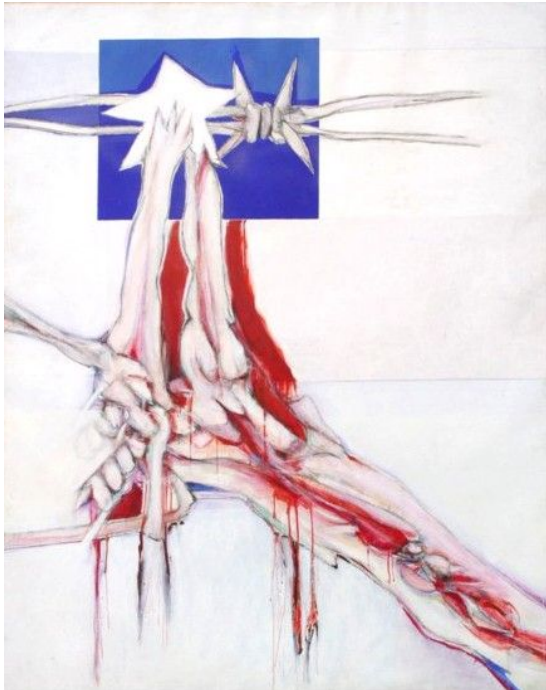
Dimensions : 195 x 130 cm

Lieu de conservation : MSSA, DEPÓSITO LOOM; RIEL 26.B

N° Inventaire : 1284



Illustration 4 : Guillermo Nuñez, *Numeronados silensentados*



Artiste : Guillermo Nuñez (1930, Santiago du Chili)

Titre : *Message du Chili : remettons notre étoile à sa place (Recado de Chile: Pongamos nuestra estrella en su lugar)*

Date d'exécution : 1976

Technique : acrylique sur toile

Dimensions : 162 x 130 cm

Lieu de conservation : MSSA, DEPÓSITO SEGUNDO PISO, CHILE, FILA 3

N° Inventaire : 1287

État de conservation : bon

Observations : Présente de la saleté superficielle et une légère déformation de plan sur le bord supérieur

Illustration 5 : Ernest Pignon-Ernest, *Chili, Résistance*



Artiste : Ernest Pignon-Ernest (né en 1942 à Nice)

Titre : *Chili, Résistance*

Date d'exécution : 1977

Techniques : Dessin et peinture

Matériaux : fusain, pastel, acrylique, carton ondulé sur mesure

Dimensions : 122, 1 x 92 cm

Localisation : MSSA, DEPÓSITO SEGUNDO PISO, FILA 1

N° Inventaire : 2580

Etat de conservation : Bon

Inscriptions au verso : « Le plexiglas est très fragile. Il se raye très facilement (le nettoyer si c'est nécessaire avec un clinex). Se méfier en le manipulant et le transporter avec la housse jointe. (C'est pas que je suis maniaque mais c'est vraiment fragile, merci, E.) ».

Illustration 6 : Jaime Azócar, *Chili présent*

Artiste : Jaime Azócar (1941, Santiago du Chili)

Titre : *Chili présent*

Date d'exécution : 1974

Technique : huile sur toile

Dimensions : 150 x 150 cm

Lieu de conservation : MSSA, DEPÓSITO

LOOM; RIEL 101.A

N° Inventaire : 1588



Illustration 7 : Gracia Barrios, *Se abrirán las grandes avenidas... S. Allende*



Artiste : Gracia Barrios (1927,
Santiago du Chili)

Titre : *Se abrirán las grandes
avenidas... S. Allende*
Date d'exécution : 1976

Technique : mixte sur toile (acrylique,
fusain et crayon de couleur)
Dimensions : 130 x 195 cm

Lieu de conservation : MSSA,
DEPÓSITO SEGUNDO PISO,
CHILE, FILA 3

N° Inventaire : 1286

Etat de conservation : Bon

Illustration 8 : Lou Laurin Lam, *Pinochet*

Artiste : Lou Laurin-Lam (1934 à Stockholm
– 2012 à Paris)

Titre : *Pinochet*

Date d'exécution : 1976

Technique : collage

Matériaux : laine, tissu, boutons

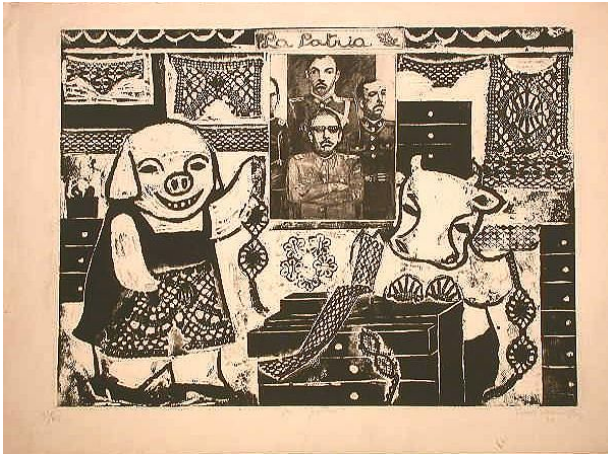
Dimensions : 63 x 52 cm

Lieu de conservation : MSSA, DEPÓSITO LOOM,
RIEL 2 A

N° Inventaire : 651



Illustration 9 : Irene Dominguez, *La Patria*



Artiste : Irene Domínguez (1928, Santiago du Chili)

Titre : *La Patria*

Date d'exécution : 1974

Technique : Gravure 31/40

Dimensions : 56 x 76 cm

Lieu de conservation : MSSA, non indiqué

N° Inventaire : 1345

Illustration 10 : Irene Dominguez, titre inconnu

Artiste : Irene Dominguez

Titre : *Titre inconnu*

Date d'exécution : 1973

Dimensions : 97 x 116,8 cm

Technique : mixte, peinture à l'huile
et collage de papiers

Lieu de conservation : MSSA, DEPÓSITO
LOOM RIEL 60.B

N° Inventaire : 1072

Etat de conservation : Bon



Illustration 11 : Pedro Uhart, *Le Général*



Artiste : Pedro Uhart (11 septembre 1938, Concepción, Chili)

Titre : *Le Général*

Date d'exécution : 1973

Dimensions : 136 x 180 cm

Technique : Mural flottant sur toile

© Pedro Uhart – Œuvre disparue dans les
années 1980

Illustration 12 : Philippe Carré, *L'Instrument*

Artiste : Philippe Carré (1930, Paris)

Titre : *L'Instrument*

Date d'exécution : 1975

Dimensions : 80 x 60 cm

Technique : Sérigraphie 12/90

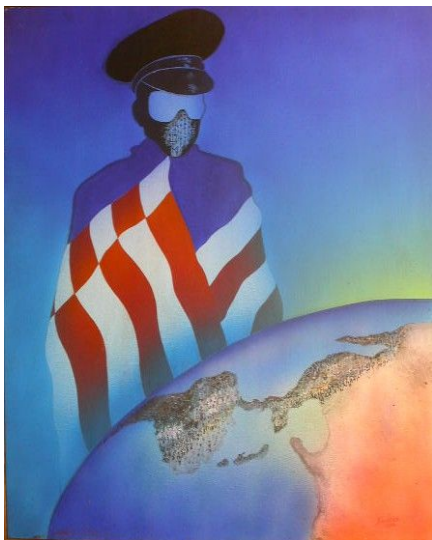
Lieu de conservation : MSSA, DEPÓSITO LOOM

P-4/ C4

N° Inventaire : 1341



Illustration 13 : José Juarez, *L'autre Amérique latine*



Artiste : José Juarez Sanchez (1939, Acapulco, Mexique)

Titre : *L'autre Amérique latine*

Titre inscrit au verso : *L'autre Sud-Amérique*

Technique : Peinture, acrylique sur toile

Date d'exécution : 1974

Dimensions : 100,3 x 81 cm

Lieu de conservation : MSSA, DEPÓSITO SEGUNDO
PISO; MÉXICO; FILA 1

N° Inventaire: 1334

Etat de conservation : Bon

Illustration 14 : Joan Rabascall, *Kultur, la destruction de livres au Chili*

Artiste : Joan Rabascall (1935, Barcelone)

Titre : *Kultur, la destruction de livres au Chili*

Date d'exécution : 1973

Technique : Emulsion photographique sur toile

Dimensions : 120 x 120 cm

Lieu de conservation : MSSA, DEPÓSITO
LOOM; RIEL 36.A

N° Inventaire : 1037

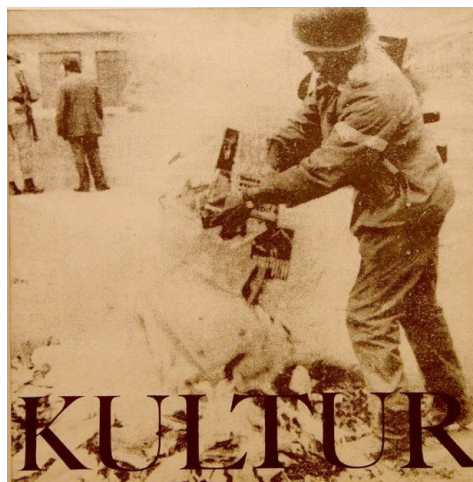


Illustration 15 : Alejandro Marcos, *Résistance*



Artiste : Alejandro Marcos (1937, Espagne)

Titre : *Résistance*

Date d'exécution : 1974

Technique : huile matte sur toile

Dimensions : 135 x 190 cm

Lieu de conservation : MSSA,
DEPÓSITO SEGUNDO PISO;
ESPAÑA; FILA 1

N° Inventaire : 1371

Illustration 16 : Sohier, *Droits de l'homme*

Artiste : Sohier (artiste non identifié)

Titre : *Droits de l'homme*

Date d'exécution : 1980

Dimensions : 91 x 60 x 10,5 cm

Technique : Mixte (puzzle, colle, peinture, cadre)

Lieu de conservation : MSSA, DEPÓSITO SEGUNDO PISO, FILA 1

N° Inventaire: 1276



Illustration 17 : Giangiacomo Spadari, *Garibaldi*



Artiste : Giangiacomo Spadari (1938, San Marino, Italie – 1997, Milan)

Titre : *Garibaldi*

Date d'exécution : 1975

Technique : Dessin

Dimensions : 69 x 52 cm

Lieu de conservation : MSSA, DEPÓSITO SEGUNDO PISO; PAPEL; ITALIA; SUIZA; FILA 1

N° Inventaire : 1347

Illustration 18 : Claude Lazar, *Tel el Zaatar*



Artiste : Claude Lazar (1947)

Titre : *Tel el Zaatar*

Date d'exécution : 1976

Technique : huile sur toile

Dimensions : 97 x 130 cm

Lieu de conservation : MSSA,
DEPÓSITO SEGUNDO PISO;
ESTADOS UNIDOS; IRAK;
EGIPTO; BÉLGICA; SENEGAL;
PORTUGAL; file 1

N° Inventaire : 1335

Illustration 19 : Luis Zilveti, *Vieja con generalito*

Artiste : Luis Zilveti (1941, La Paz, Bolivie)

Titre : *Vieja con generalito*

Date d'exécution : 1973-1976

Technique : Huile sur toile

Dimensions : 100 x 81,2 cm

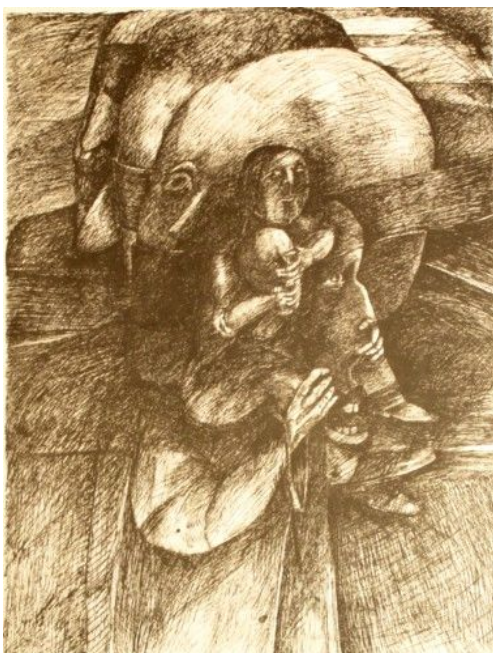
Lieu de conservation : MSSA, DEPÓSITO
LOOM; RIEL 38.B

N° Inventaire : 1326

Etat de conservation : Bon



Illustration 20 : André Elbaz, *Ces phares, rade du silence*



Artiste : André Elbaz (1934, El Jadida, Maroc)

Titre : *Ces phares, rade du silence*

Date d'exécution : 1974

Technique : Gravure, lithographie P/A

Dimensions : 65 x 49,5 cm

Lieu de conservation : MSSA, DEPÓSITO LOOM
P-4/ C3

N° Inventaire : 1377

Illustration 21 : Victor Vasarely, *N° 1082 – Feny C*

Artiste : Victor Vasarely (1906, Pécs, Hongrie
– 1997, Paris)

Titre : *N°1082 – Feny-C*

Date d'exécution : 1973

Technique : Collage

Dimensions : 119,3 x 119,1 cm

Lieu de conservation : MSSA, DEPÓSITO LOOM

N° Inventaire : 1519

Remarque : Œuvre restaurée par Francisca
Comandini en 2014

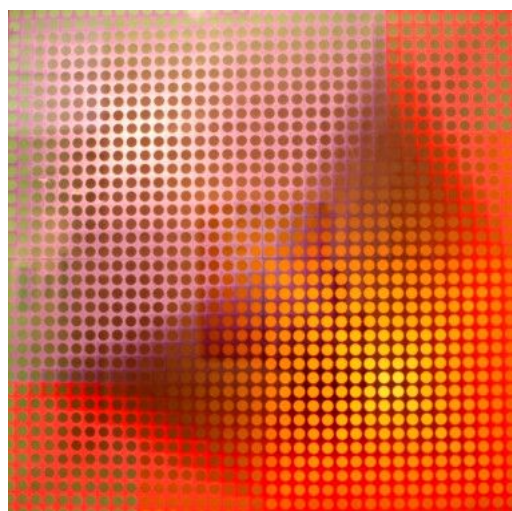
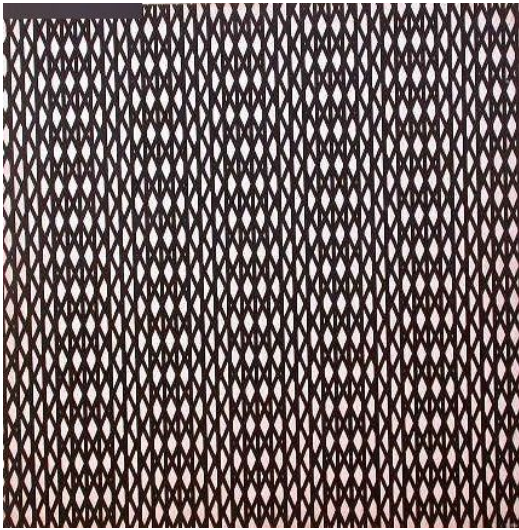


Illustration 22 : François Morellet, *Trames simples*



Artiste : François Morellet (1926, Cholet, France – 2016, Cholet)

Titre : *Trames simples*

Date d'exécution : 1972

Technique : Peinture et latex sur aggloméré

Dimensions : 79,8 x 80 cm

Lieu de conservation : MSSA, DEPÓSITO LOOM; RIEL 21.B

N° Inventaire : 1529

Illustration 23 : Julio Le Parc, *Série Nr. 14-21*

Artiste : Julio Le Parc (23 septembre 1928 à Mendoza, Argentine)

Titre : *Série 23 Nr. 14-21*

Date d'exécution : 1976

Techniques : Peinture acrylique sur toile

Dimensions : 171 x 171 cm

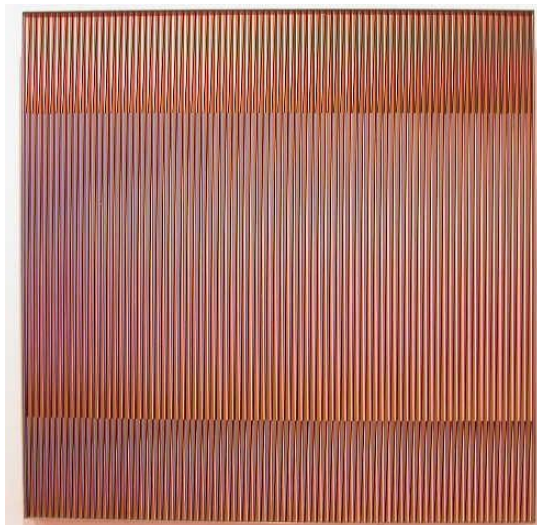
Localisation : MSSA, MSSA REPÚBLICA, PISO 1, SALA 2

N° Inventaire : 1523

Etat de conservation : Bon



Illustration 24 : Carlos Cruz Diez, *Physichromie Nr. 1081*



Artiste : Carlos CRUZ DIEZ (1923, Caracas)

Titre : *Physichromie Nr. 1081*

Date d'exécution : 1976-77

Technique : Structure en relief, métal et plastique

Dimensions : 100 x 100 cm

Lieu de conservation : MSSA, DEPÓSITO SEGUNDO PISO

N° Inventaire : 1525

Illustration 25 : Luis Tomasello, *Athmosphère chromoplastique, n°319*

Artiste : Luis Tomasello (1915, La Plata, Argentine – 2014, Paris)

Titre : *Athmosphère chromoplastique, n°319*

Date d'exécution : 1973

Technique : Relief et bois peint

Dimensions : 74 x 74 cm

Lieu de conservation : MSSA, non indiqué

N° Inventaire : 1267

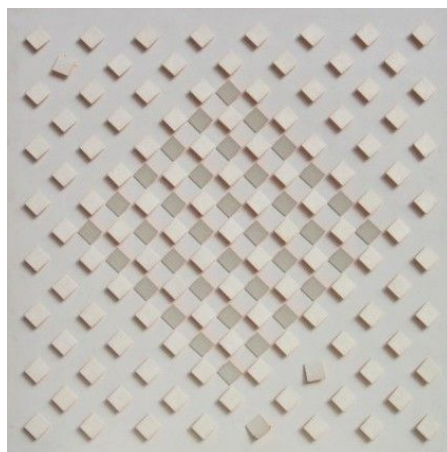


Illustration 26 : César Andrade, *Puntigrama 18*



Artiste : César Andrade (1939, Venezuela)

Titre : *Puntigrama 18*

Date d'exécution : 1976

Technique : Bois et métal

Dimensions : 50 x 50 cm

Lieu de conservation : MSSA, DEPÓSITO SEGUNDO PISO, CAJA FILA 1

N° Inventaire : 1322

Illustration 27 : Leopoldo Torres Agüero, *Chile Nr. 317*

Artiste : Leopoldo Torres Agüero (1924, La Rioja, Argentine – 1995, Paris)

Titre : *Chile Nr. 317*

Date d'exécution : 1973

Technique : Acrylique sur toile

Dimensions : 130 x 130 cm

Lieu de conservation : MSSA, DEPÓSITO

LOOM; RIEL 84.A

Inventaire : 1265

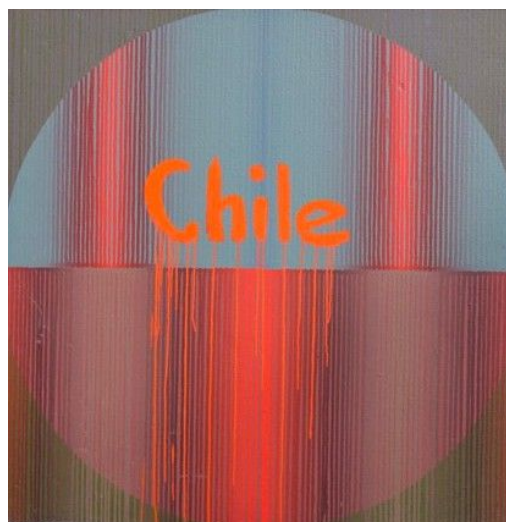


Illustration 28 : Wanda Davanzo, *Espace à connexions intérieures, Nr. 16*



Artiste : Wanda Davanzo (1920, Naples)

Titre : 1975

Date d'exécution : *Espace à connexions intérieures, Nr. 16*

Technique : Acrylique sur toile

Dimensions : 100 x 81,1 cm

Lieu de conservation : MSSA, DEPÓSITO LOOM;
RIEL 47.A

N° Inventaire : 1248

Illustration 29 : Jean Degottex, *A-Ligne*

Artiste : Jean Degottex (1918, Sathonay-Camp – 1988, Paris)

Titre : *A-Ligne*

Date d'exécution : 1957

Technique : Huile sur papier

Dimensions : 106,3 x 79,6 cm

Lieu de conservation : MSSA, DEPÓSITO LOOM; RIEL 10.A

N° Inventaire : 1250



Illustration 30 : Pierre Soulages, *Peinture, 19 octobre 1969*



Artiste : Pierre Soulages (1919, Rodez)

Titre : *Peinture, 19 octobre 1969*

Date d'exécution : 1969

Technique : Huile sur toile

Dimensions : 130 x 162 cm

Lieu de conservation : MSSA, DEPÓSITO LOOM, RIEL 8 B

N° Inventaire : 1509

Illustration 31 : Enrique Zañartu, *Re-formándose*

Artiste : Enrique Zañartu (1921, Paris – 2000)

Titre : *Re-formándose*

Date d'exécution : 1975

Technique : Acrylique sur toile

Dimensions : 89 x 116 cm

Lieu de conservation : MSSA, DEPÓSITO LOOM; RIEL 62.B

N° Inventaire : 1294



Illustration 32 : Flavio Shiro, *Sans titre*



Artiste : Flavio Shiro (1928,
Sapporo, Japon)

Titre : *Sans titre*

Date d'exécution : date inconnue

Technique : Mixte, impression
lithographique, huile, craie et fusain

Dimensions : 50, 5 x 65,5 cm

Lieu de conservation : MSSA,
DEPÓSITO SEGUNDO PISO;
FRANCIA; FILA 1

N° Inventaire : 781

Illustration 33 : Alberto Guzmán, *Tensión*

Artiste : Alberto Guzmán (1927, Talara, Pérou)

Titre : *Tension*

Date d'exécution : 1968

Technique : Sculpture en métal

Dimensions : 200 x 100 cm

Œuvre disparue dans les années 1980

© Alberto Guzmán

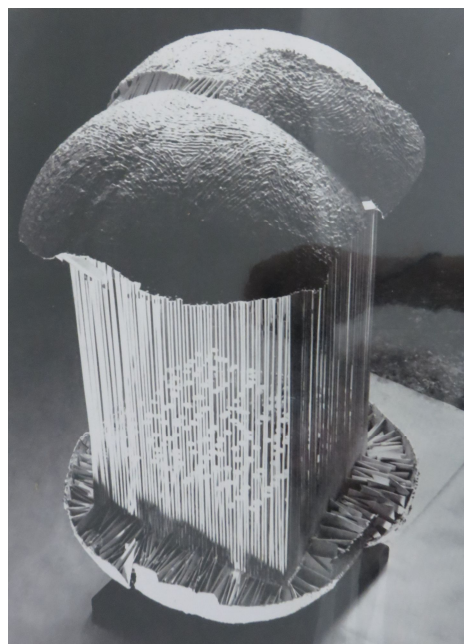


Illustration 34 : Alberto Guzman, *Tensión*

Artiste : Alberto Guzmán (1927, Talara,
Pérou)

Titre : *Tensión*

Date d'exécution : 1977

Technique : Sculpture en métal

Dimensions : 26 x 34,5 cm

Lieu de conservation : MSSA, non spécifié

N° Inventaire : 1530



Illustration 35 : Ghislaine Aarsse-Prins, *Tachée de rouge*



Artiste : Ghislaine Aarsse Prins (1941, France)

Titre : *Tachée de rouge*

Date d'exécution : 1976

Technique : Huile sur toile

Dimensions : 33 x 73 cm

Lieu de conservation : DEPÓSITO LOOM; RIEL 4.B

N° Inventaire : 1168

ENTRETIENS

- **Entretien avec Denis Lefebvre, le 24 février 2015**

EL : *Est-ce que vous pouvez déjà commencer par faire une petite présentation de votre parcours et de ce qui vous rapproche de Claude Fuzier, ainsi qu'une présentation de Claude Fuzier, en prenant soin de parler de son engagement pour l'Amérique latine et plus particulièrement pour la cause chilienne ?*

DL : Je m'appelle Denis Lefebvre, je suis donc arrivé à Bondy en 1978 pour travailler avec monsieur Claude Fuzier à son secrétariat. Il était sénateur-maire de Bondy à l'époque. Je vous donnerai un bouquin que j'ai écrit sur lui, comme cela vous aurez des informations sur sa vie. Je m'occupais des « affaires politiques » (le sénat, le parti). Je faisais office d'assistant parlementaire et travaillais en étroite relation avec lui. C'était entre guillemets mon « patron » et quelqu'un que je connaissais, que je respectais, et qui méritait d'ailleurs le respect le plus total. Cet homme depuis toujours, s'était intéressé, avait suivi les questions de « ceux que la vie avait amené à être chassés de chez eux », dans ses activités politiques ; notamment au parti socialiste, il avait beaucoup aidé les socialistes espagnols en exil à Paris, les Portugais dont Mario Soares. C'était une tradition, je pense, qui était née chez lui dans l'avant-guerre quand il était très jeune. Il avait assisté à l'arrivée des exilés antifascistes italiens en France dans les années 1920, qui vivaient non loin d'ici dans un quartier très populaire. Après les Espagnols et les Italiens, c'était le tour des antifascistes allemands. Il connaissait donc bien tout cette tradition de l'exil. (*Parfois je risque d'avoir des problèmes de chronologie car je ne me souviens plus très bien*).

Son combat ne portait pas seulement sur le Chili, mais sur l'Amérique latine. Je me souviens qu'un jour – les dates se retrouveraient – on a reçu une lettre de la fédération nationale des élus socialistes et républicains dont le patron était Antoine Blanca, qui lui-même était très attaché à l'Amérique latine – il avait été ambassadeur en Argentine. Il nous a fait part de la venue en France d'un exilé qui s'appelait Hipólito Solari Yrigoyen et qui était, à l'époque, une grande personnalité de la vie politique argentine qui avait été jeté dans un avion, enchaîné, puis envoyé en France. Il est donc arrivé en France sans rien. C'était la veille de je ne sais plus quel été et Claude Fuzier, qui partait en vacances m'a dit : « écoute, on l'embauche ». C'était ça Claude Fuzier. Il embauchait à la mairie de Bondy. Comme il partait en vacances, il m'a demandé de m'en occuper. J'ai accepté. Claude Fuzier souhaitait qu'on lui donne de l'argent pour qu'il s'affaire à ses activités politiques. J'ai reçu ce type-là de la part de Claude Fuzier. Je devais avoir 25 ans, et c'était une personnalité. J'avais même honte qu'on lui donne un petit salaire, bien inférieur au mien, mais bon Fuzier faisait ce qu'il pouvait. J'étais gêné d'offrir ça à ce type qui était ambassadeur, et qui me remerciait. Quand je dis « type » ça n'a rien de péjoratif. On l'a nourri pendant des années, on lui payait un peu ses voyages pour aller à l'ONU ou autre. Il s'agissait véritablement d'une solidarité au quotidien. Ça passait par une aide matérielle la plupart du temps, par des activités culturelles (expositions, colloques, rencontres) ou par des gestes symboliques dans la ville de Bondy. On a par exemple inauguré le centre culturel Allende, qui n'était pas loin de la mairie, en présence de Mme Allende. On organisait aussi un festival de cinéma.

Et après, il y a eu l'Institut culturel Latino-Américain (INCLA). L'INCLA, ce n'est pas que le Chili, c'est ça qui est intéressant. C'est une idée qu'ont eu les Chiliens dont Tito Gonzales, qui était déjà lié à Bondy. Tito était passé par Bobigny puis par le fameux centre qui a accueilli un

certain nombre d'exilés chiliens, grâce à des accords entre Bobigny, géré alors par Georges Valbon, un des patrons politiques du PC en Seine-Saint-Denis, et Bondy, géré par Claude Fuzier le patron des socialistes de Seine-Saint-Denis à l'époque. Tito avait alors été employé par une société, tenue par un copain, qui s'occupait du nettoyage de la ville, comme énormément de Chiliens, de Paraguayens, etc. Il y avait de tout, c'était un peu l'auberge espagnole. On a donc créé ce fameux INCLA. Il y avait des Argentins et beaucoup de Chiliens. Il y a eu également un Paraguayen et d'autre Latino-américains. Globalement, il y avait un représentant au moins de chaque pays ; essentiellement des socialistes ou des démocrates, (je ne suis pas convaincu qu'il y ait eu beaucoup de communistes, à vérifier), des intellectuels comme Pedro Miras qui était un universitaire. Ils vivaient tous en France de toute façon. Il y avait ce fameux Rubén Bareiro Saguier, le Paraguayen, qui était ambassadeur du Paraguay en France. Il est mort il y a 7 ou 8 mois, j'ai vu ça dans *Le Monde*. Il était marrant, il me faisait toujours penser à un personnage de Tintin. Vous savez, cette sorte de grands personnages en Amérique qui montent sur des caisses à savon et qui font de grands discours ? Rubén c'était ça, il était extraordinaire. Il a écrit des bouquins, que j'aimais beaucoup d'ailleurs.

Parmi les Chiliens qu'on a hébergés, il y avait Tito. Il était payé par la mairie, enfin, par l'association culturelle de la ville. Et, à ce moment-là, il y avait de grands travaux sur la Nationale 3, la grande route qui traverse Bondy. La ville venait d'acheter une ancienne pharmacie, un grand bâtiment. Au-dessus de la pharmacie, il y avait un appartement et des annexes, et derrière, encore des locaux. On a donc mis ce bâtiment à disposition de l'INCLA. Tito habitait au-dessus. On y a installé un lieu d'exposition. Si vous voulez, le grand projet de l'INCLA, c'était de permettre à ces gens-là de se retrouver parce qu'on savait, et on a toujours su, que l'exil amène la dilution. Les mecs étaient un peu paumés et avaient besoin de se retrouver et de parler. On leur avait donné le bâtiment mais le but était d'organiser des expositions localement dans la pharmacie, dans la mairie, ou dans les divers locaux municipaux. Le but de l'INCLA c'était ça : un lieu qui soit à la fois pour eux mais qui puisse aussi rayonner dans la ville de Bondy. Ça passait par l'organisation de conférences-débats, de soirées culturelles, de repas, de petites fiestas, etc. Le but c'était vraiment que ça se tourne vers l'extérieur, mais on n'a jamais réussi. Quand je dis « on », c'est nous, les « Français ». Les Latinos s'étaient engagés à donner des cours d'espagnol dans les écoles, ou dans d'autres projets, mais rien ne se faisait jamais. Le problème des Chiliens et des latinos, c'est qu'ils n'ont pas la notion du temps. C'est pire qu'en France ! Une réunion ne commence jamais à l'heure et on n'est même pas sûrs que ça se tienne le bon jour, entre le mardi, le mercredi... C'est ça qui nous a mené à l'échec ; enfin l'échec, au regard de l'histoire, c'est peu de chose. A côté de cela, ils étaient formidables. On avait un conseil d'administration qui était assez paritaire entre Français et Latino-américains. Mais on veillait au grain quand même. Claude Fuzier était le président. Moi, j'étais un peu la cheville ouvrière de cette affaire-là, avec Jacques Ayache. Notre rôle était de contrôler. Jacques Ayache avait un gros avantage, il avait une grande gueule ! C'était lui qui remontait les bretelles quand ça n'allait pas. On les aimait bien mais on s'arrachait souvent les cheveux quand même. L'INCLA a vécu sa petite vie quelques années mais en se rétrécissant de plus en plus. A partir d'un certain moment on a continué, bien obligés puisqu'il y avait le Musée, mais sur la fin, on a verrouillé l'affaire.

Nous étions responsables du musée, enfin, la ville de Bondy était responsable, et Fuzier se sentait moralement responsable de cette affaire-là car on nous l'avait confiée. Le musée était stocké à Bondy mais on était contents quand il partait pour des expositions, parce que comme ça, on était tranquilles. Au moins, on était sûrs qu'il était assuré à ce moment-là. Mais à un moment donné, on a senti que ça n'allait plus. Tito recommençait à voyager au Chili. Le siège de l'INCLA, où étaient stockées les œuvres, était souvent vide. Tout le monde pouvait rentrer là-dedans... On ne savait même pas qui avait les clefs ! Enfin, on ne savait pas combien de

personnes avaient des clefs, parce que ça servait souvent, il y a souvent des mecs qui venaient dormir là-dedans, des copains de Tito ou autre... Bon, nous, on était responsables car il s'agissait d'un bâtiment municipal. Si quelqu'un y foutait le feu, on pouvait se casser la figure, si ça nous retombait dessus. Donc, je suis allé voir Fuzier, on en a discuté et on a décidé qu'il fallait planquer le musée pour le protéger. Finalement, j'ai contacté le directeur de la bibliothèque municipale, Jean-Paul Dupont, puis je lui ai demandé s'il existait une salle en cave, protégée et fermée. Jean-Paul m'a répondu que oui, alors, on a tout transféré à la bibliothèque, en attendant de savoir à qui le rendre, puisque c'était ça le problème. Après, ça s'est réglé avec Jack Lang, il nous a obtenu un crédit pour mettre les œuvres en caisses et renvoyer le bébé au Chili. Je vais vous dire que sur la fin, on était bien contents quand même. Une fois l'affaire terminée, Tito est rentré définitivement au Chili. Il revient de temps en temps en France mais je ne le vois plus. J'ai toujours trouvé quand même que la fin de cette histoire n'était pas très responsable. Mais bon, ça n'a aucune importance. Nous, on a rendu le musée. Mais il y a eu des pertes et des vols...

EL : *A propos de cela, j'ai pu constater en lisant des correspondances entre Claude Fuzier ou la mairie de Bondy et le secrétariat du musée, que ce dernier se souciait des conditions de conservation des œuvres et d'une détérioration de certains tableaux. Puis, dans une lettre plus récente, Jacques Leenhardt, alors président du comité français du musée, remerciait le maire de Bondy d'avoir déplacé les œuvres dans la bibliothèque.*

DL : Je ne sais plus qui a eu l'idée de déplacer ces œuvres à la bibliothèque. J'étais vice-président et Claude Fuzier s'était retrouvé président d'honneur car il ne voulait plus s'occuper de cette affaire-là. Pedro Miras était président. Si vous voulez, on était tous responsables pénalement dans cette affaire. En plus, il y avait déjà eu une histoire de vol de tableaux à Bondy. On a quand même transigé sur une somme de 50.000 frs à l'époque. Tout cela n'était pas très sérieux. Une fois les œuvres déposées à la bibliothèque, nous avons ordonné de n'ouvrir à personne, et de n'ouvrir que le jour où le maire ou moi le demanderait. Et je vous jure qu'on a respiré. La fin n'était pas très glorieuse quoi... Mais on ne regrette rien. On a fait tout ce qu'on a pu car dans la pharmacie, c'était le bordel intégral ! On retrouvera des photos.

(En me montrant des papiers) J'ai retrouvé des documents, je vais vous les passer. Sur ces notes datant de 1988, il est écrit que le conseil d'administration de l'INCLA était composé : du président, Pedro Miras ; du premier vice-président, Denis Lefebvre ; du deuxième vice-président, Carlos (je ne sais même plus qui c'est) ; de la trésorière, Christine Bezotte, une Française ; du vice-trésorier, Silvio Lopez ; du secrétaire, Jacques Ayache ; du secrétaire adjoint, Carlos Hugo, un Argentin.

En 1988, on a verrouillé le conseil d'administration. Pedro Miras était gentil, je pense qu'il est mort d'ailleurs. C'était un rêveur intégral quoi... C'était déjà un vieux monsieur par rapport à nous, je crois que c'était un philosophe, enfin un universitaire. En tout cas, c'était quelqu'un de charmant avec qui on pouvait partager des conversations extraordinaires.

EL : *J'ai pu lire sur le blog de la section Champaign-sur-Marne du Parti Socialiste, que le musée aurait connu une « errance politique » avant d'arriver à Bondy. Auriez-vous une idée de ce que l'auteur de l'article a voulu exprimé ?*

DL : Je pense qu'il y a eu une errance physique, c'est-à-dire que tout ça était chez les uns et chez les autres. Mais une « errance politique », faudrait voir. Personnellement, ça ne me dit

rien. Je pense que vraiment, tout le monde a été content que Bondy soit là, parce que ça stabilisait l'affaire.

EL : *En quelle année les œuvres sont-elles arrivées à Bondy ?*

DL : Si je retrouvais mes dossiers, je pourrais vous le dire ! L'INCLA a été créé en 1984, donc ça doit correspondre. Durant la période d'après le coup d'État, le musée a dû beaucoup bouger entre différentes expositions. Mais le début des années 1980 n'a pas dû être bon parce que tout cela commençait à s'étioler. Pour en revenir à ce que j'ai dit tout à l'heure, on voulait vraiment faire de l'INCLA quelque chose de structurant dans la ville de Bondy. On a organisé des festivals de cinéma, des expositions sur l'Amérique latine dans la ville de Bondy... L'INCLA a été un partenaire organisationnel. On a commandé cette fameuse fresque dans un étage de la mairie de Bondy, qui fait 10 mètres de long, et qui a été faite par un peintre cubain, un fresquiste ; un type formidable. Tous les gens qui ne voulaient pas s'intéresser à l'INCLA en disant que c'était les affaires de Fuzier et de Lefebvre, se sont intéressés à cette histoire. Tout le monde venait voir ce peintre cubain, qui a travaillé pendant 8 ou 15 jours à l'INCLA pour préparer cette fresque qui a ensuite été amenée dans le hall d'honneur de la mairie de Bondy, car pour être inspiré et peindre ses fresques, il avait besoin de femmes nues autour de lui. Alors tout le monde voulait venir voir la fresque ! (rire). Donc l'INCLA était intégré dans les activités culturelles de la ville de Bondy.

EL : *Combien d'expositions du musée avez-vous organisé dans la ville de Bondy ?*

DL : Ça, Jacques Ayache pourra vous le dire. Je pense qu'il s'en souvient très bien. Il faudrait que vous regardiez le journal socialiste local, *Le Bondynois*, qui doit être aux archives départementales. Je pense d'ailleurs qu'il faudrait que vous alliez aux archives départementales de la Seine-Saint-Denis parce que toutes les archives audiovisuelles de la ville de Bondy y ont été déposées : les films, les cassettes, les vidéos... Forcément, tout a été filmé. Durant ces années-là, on avait un service d'informations. Je vais vous montrer l'inventaire des archives audiovisuelles de Bondy qui sont facilement consultables. Il y a eu des expositions et il y a eu un ou deux festivals de films rares et inédits. Il y en a eu un sur l'Amérique latine qu'avait organisé Hipólito Solari Yrigoyen. Dans notre esprit, il ne s'agissait pas seulement du Chili mais du continent.

EL : *L'INCLA devait-il assumer la logistique autour des expositions organisées dans d'autres villes de France ?*

DL : C'est Tito qui était en contact avec les personnes intéressées pour organiser des expositions. Mais c'est eux qui organisaient tout ça. Des personnes des mairies concernées venaient s'occuper de toute la sortie des œuvres. C'était pour cela que je disais qu'on était contents lorsque les œuvres partaient de Bondy.

EL : *Quel a été le rôle de la ville dans l'envoi des œuvres au Chili, car j'imagine que vous avez dû emballer toutes les œuvres à la bibliothèque ?*

DL : Oui, je pense que le crédit qu'on a eu par Jack Lang devait comporter à la fois l'envoi et les caisses. Ça a dû être mis en caisse en 1991 car ça n'a bougé de la cave de la bibliothèque que pour partir au Chili. Nous on était responsables que des œuvres qu'on avait pu sauver. Et

je pense sincèrement, que si on n'avait pas trouvé cette solution avec Fuzier, il n'y avait plus rien quoi... Enfin, il aurait resté des brêles comme on dit.

EL : *Pour information, l'association culturelle de Bondy c'était bien l'A.B.C., Association Bondy Culture ?*

DL : Oui c'était l'A.B.C. au début, puis, vers la fin c'était l'ABAC, l'Association Bondy Animation Culture, dont j'étais le président. Je gérais tout ça.

EL : *J'ai constaté dans des documents d'archives, que l'A.B.C. avait voulu organisé une exposition du musée. Était-ce cette association qui s'occupait de l'organisation des expositions du musée ?*

DL : Ce que l'INCLA organisait à l'INCLA, c'était l'INCLA. Ce qui était dans les bâtiments communaux, c'était le rôle de l'A.B.C., l'association qui s'occupait de toutes les activités culturelles de la ville de Bondy et dont le président était le maire. Donc, c'était soit Claude Fuzier, soit Ginette Le Goc, la maire adjointe à la culture, qui s'occupait de cela. Toute façon l'INCLA n'avait pas de sous. Nous, on avait prêté le bâtiment à Tito qu'on payait, mais à part cela, quand ils avaient besoin de photocopies ou de timbres, c'était la mairie qui payait. Je ne me souviens pas qu'il y ait eu des cotisations, ça fonctionnait à la bonne franquette. Je me souviens qu'une fois, on avait reçu une équipe de jeunes footballeurs chiliens, dans le cadre d'échanges, puis on les avait reçus à l'INCLA et j'avais fait un discours. Il y avait parfois de tous petits gestes comme ça, de soutien. Tout était assez compliqué, c'était beau mais compliqué.

- **Entretien avec Jacques Leenhardt, le 26 février 2015**

EL : *Qu'est-ce qui vous a amené à vous intéresser au Musée International de la Résistance ? Quand avez-vous pris contact avec son secrétariat ? Et quel était votre rôle dans le fonctionnement du musée ?*

JL : Le pourquoi ? D'abord, je connaissais le Chili, j'y suis allé en 1970 pour la première fois pendant la campagne électorale de Salvador Allende. Et deuxièmement, à l'automne 1973, au moment du coup d'État, j'ai participé avec toute une série de gens à la fabrication d'un livre qui est paru chez Gallimard, qui s'appelait *Chili : le dossier noir*. De toute façon, j'avais des étudiants chiliens. J'étais disons dans le « circuit » chilien. Comme par ailleurs j'étais critique d'art, c'est eux qui sont venus me voir mais je ne me souviens plus exactement par qui s'est passé. Je crois que c'est José Balmes qui a dû venir me voir. J'avais participé à plusieurs expositions (mince je ne me souviens plus des dates) de Latino-américains en général, pas liées spécialement au Chili. Il y avait Enrique Zañartu qui était un ami et qui était un peintre chilien. Ils sont venus me voir au moment où le musée se constituait et où il fallait une association de droit français pour lui donner du poids. On a créé une association de Loi 1901 dont j'étais président. L'association portait le nom de « Musée de la Solidarité Salvador Allende ». Après cela, ça a été un travail avec les trois représentants des trois partis de l'Unité Populaire : Pedro Miras pour le Parti Socialiste, Miguel Rojas-Mix pour le Parti de la Démocratie Chrétienne et José Balmes pour le Parti Communiste. Donc il y avait trois représentants chiliens puis, il y avait Mario Pedrosa qui était à l'origine du premier projet et qui passait de temps en temps à nos réunions, il ne faisait pas partie disons de l'équipe « permanente », puisque c'est lui qui avait eu l'idée du musée. On a monté les expositions, fait des fiches pour chaque tableau donné, sollicité des artistes, etc. C'était ça le travail. Les expos vous devez avoir la liste : Nancy, Marseille, etc. Il y a eu Berlin dont je me suis particulièrement occupé.

EL : *Par rapport à cette exposition de Berlin, était-ce fréquent que la collection française du musée soit exposée en dehors de la France ? J'ai vu par exemple qu'il y avait eu une exposition au Luxembourg.*

JL : Fréquent, non. Si je me souviens bien, c'était plutôt un instrument pour maintenir la conscience en France, car il y avait des collections en Pologne, en Suède, en Espagne, au Mexique, etc. Donc non. Ce qui s'est passé c'est qu'en 1982, je me suis occupé d'un événement à Berlin qui s'appelait *Horizonte 82*. C'était un grand événement autour de l'Amérique latine. Moi je m'occupais plus particulièrement des colloques littéraires mais j'avais pris contact avec le DAD qui a monté l'exposition. J'ai été disons l'intermédiaire de cette exposition qui a eu lieu en juin 1982. Ça a eu lieu au Café Einstein. (*En me tendant le catalogue*) Voici le catalogue d'exposition de ce qui a été montré, c'était une sélection.

J'ai là un certain nombre de documents. Vous pourrez prendre des photographies si vous voulez. Je n'ai que deux exemplaires du catalogue, alors j'en donnerai volontiers un au Musée mais je n'en ai pas d'autre pour vous, désolé.

EL : *Ne vous inquiétez pas pour ça. Tout à l'heure vous parliez de réunions avec les membres de l'association du Musée. Aviez-vous un local où vous réunir ou cela se faisait-il chez les uns et chez les autres ?*

JL : Il n'y avait pas de local. Je ne me rappelle même plus où c'était. Non je ne peux pas vous dire, enfin, c'était chez l'un ou chez l'autre. On s'est souvent réunis dans mon bureau à l'EHESS.

EL : *Et l'archivage des documents relatifs au musée se faisait alors chez des particuliers ?*

JL : Alors l'archivage... Une bonne partie du musée a été un temps chez Julio Le Parc. Moi j'ai des documents que j'ai donnés en bonne partie à l'école (EHESS) et en bonne partie aux archives de la Critique d'art. Mais je ne sais plus, maintenant, ce n'est pas encore classé, si la grosse partie concernant le musée se trouve à l'école ou aux archives de la Critique d'art à Rennes. Ce n'est pas impossible que ce soit à Rennes car ce serait logique. Mais comme j'ai été à la fois, pendant 15-16 ans, président de l'Association des Critiques d'art et à la fois professeur à l'école, la séparation des archives n'a pas été très claire ; surtout qu'il y avait un bordel profond dans mes archives. J'imagine que ça doit plutôt être aux archives de la critique d'art, mais il y a 95 cartons à l'école et une quarantaine aux archives de la Critique d'art.

EL : *D'accord. Savez-vous où étaient déposées les œuvres avant d'arriver à Bondy ? Vous avez-dit tout à l'heure qu'une partie du musée était chez Julio Le Parc. Mais le reste ?*

JL : Il faudrait que vous voyiez cela directement avec Julio Le Parc, il vous dira les années. Je ne me souviens plus exactement. Je me rappelle être allé à Bondy et avant, elles étaient chez Le Parc car il avait un grand atelier, avec plein d'espace. Enfin, tout cela était très bricolé, comme vous vous l'imaginez.

EL : *Tout à fait, d'ailleurs j'ai cru comprendre en m'entretenant avec Denis Lefebvre que les conditions de conservation des œuvres à Bondy étaient très précaires.*

JL : Oui, oui, les conditions de conservation n'étaient absolument pas aux normes. Avant que j'oublie, il y a eu une petite exposition avec un catalogue, à Beaubourg, organisée par Daniel Giraudi.

EL : *Oui, j'ai d'ailleurs pu le télécharger en format pdf. En tant que critique d'art, je me demandais ce que vous pensiez de la collection française du musée?*

JL : Ecoutez, on ne peut pas avoir une opinion sur une collection qui est faite de bric et de broc. Enfin, de bric et de broc... Je veux dire qui est faite à partir d'actes de solidarité et de générosité. Il y a vraiment de tout. Il y a des artistes que j'estime plus que d'autres. Chaque artiste a donné soit une chose importante soit une chose moins importante. Je ne peux pas, en tant que critique d'art, avoir une opinion générale sur la collection. Si j'ai une opinion générale, disons qu'elle est inégale. Il y a des œuvres très remarquables, très biens, et des œuvres qui témoignent d'un signe de générosité mais il ne s'agit pas nécessairement de grandes œuvres d'art ni même toujours de grands artistes. Enfin cela, c'est le principe même de la générosité. Quand vous feuillotez la sélection qui a été faite à Berlin, ça a une bonne tenue, ce n'est pas déshonorant. Il y a des vraies œuvres, je veux dire, ce ne sont pas des petits bouts de dessins, des petits crobars. C'est impossible d'avoir un jugement général.

EL : *Comment entriez-vous en contact avec les mairies désirant organiser des expositions du musée?*

JL : C'était un réseau plus ou moins politique et donc forcément il s'agissait de mairies plutôt socialistes. Puis, le hasard des connexions, les gens qui se connaissent, qui font le geste d'accueillir... Là, encore une fois, c'est très aléatoire. Il n'y a pas eu de politique sérieuse. On n'avait aucun moyen. C'est les aléas du bénévolat. Les gens font ce qu'ils peuvent, on établit la connexion, etc. C'est triste d'en parler comme ça mais ça n'a pas été plus organisé que ça. Le Parti Socialiste, Mitterrand en particulier, était très sensible à l'affaire chilienne et au coup d'État. Il était présent à Nancy, et la connexion s'est faite. Pour Marseille, c'était Gaston Deferre qui s'en occupait personnellement. Il y a eu une exposition à Avignon également. Je ne me rappelle plus qui c'était, peut-être Javier ? C'est des connexions politico-amicales qui se sont faites comme ça. Encore une fois, comme tout ce qui s'est fait au nom de la solidarité pendant ces années-là. Mais même après, quand Mitterrand a été élu et que Jack Lang a été ministre, on n'a pas eu un local ou un quelconque un soutien particulier. Oui, il y a eu un intérêt pour l'art latino-américain en général, d'avantage qu'avant, mais ça n'a pas dépassé ça. Je ne crois pas que le musée ait eu une visibilité du fait que Mitterrand soit président ou Jack Lang ministre.

EL : *Vous n'avez jamais reçu de financement en tant qu'association de 1901 ?*

JL : Non. Ça a été d'un bout à l'autre complètement bricolé.

EL : *J'ai pu lire aussi que vous aviez prévu d'organiser une exposition marquant l'« acte final » du musée en Europe, réunissant les collections suédoise et espagnole, avant l'envoi des œuvres au Chili. A-t-elle finalement eu lieu ?*

JL : A ma connaissance, non, elle n'a pas eu lieu. Et le retour des œuvres au Chili... il faut dire qu'à cette époque-là, l'association n'existait quasiment plus, pratiquement. En plus, il y a eu pas mal de tensions mi politiques, mi personnelles. C'était un tout petit truc, c'était nous quatre en fait : les trois Chiliens et moi. Après, il y avait des gens qui tournaient autour, soit qui donnaient un coup de main, soit qui avaient un regard politique sur l'affaire. Il y avait la Payita qui représentait Cuba. A partir d'un certain moment, toute façon, il n'y a plus eu d'activité et moi, je n'ai pas participé disons, au dernier mouvement qui a été le retour des œuvres au Chili. Pour la petite histoire, je n'ai même pas reçu de carton d'invitation quand ça a été inauguré au Chili. Ça m'a étonné, ça m'a fâché, mais en même temps, bon... Après, je suis retourné à Santiago, je suis allé voir le musée. Mais des gens comme Carmen Waugh n'étaient plus là. J'ai repris contact avec eux pour dire bonjour et éventuellement leur donner des documents s'ils en voulaient. J'y étais pour les 40 ans du coup d'État. Il y a eu un petit événement, pas au musée, au centre de la Moneda. J'avais fait inviter par la France, dans la chair, Michel Foucault, qui avait fait une conférence et après, il y a eu une table-ronde à laquelle j'avais participé. Il y avait des gens actifs à l'époque et des plus jeunes.

EL : *J'ai lu qu'un comité s'était constitué autour du musée français avec des noms comme Régis Debray, Louis Aragon ou Althusser. Quel était leur rôle ?*

JL : Ça c'est ce qu'on appelle les comités d'honneur. C'est des gens qu'on n'a jamais vus, qu'on n'a jamais réunis, qui ont donné leur nom en soutien moral, mais qui n'ont jamais participé, à ma connaissance, à quoi que ce soit. Les associations ont toujours une espèce de

comité d'honneur et puis il y a les gens qui font ce qu'ils peuvent, mais ce ne sont pas les mêmes.

EL : *Vous avez dit que vous ne vous êtes pas occupé du retour des œuvres mais il me semble avoir eu dans les mains un document vous invitant à participer à une réunion auprès de Claude Fuzier, Miria Contreras, Miguel Rojas-Mix et d'autres membres du secrétariat, à propos de cette affaire. Cela vous dit quelque chose ?*

JL : Je n'ai en tout cas pas participé à cette réunion si elle a eu lieu. Je n'y ai pas été convié non plus. Si elle a eu lieu, c'est sans moi. En tout cas l'association, ou devrais-je dire notre petit groupe, était en sommeil depuis un certain temps. Balmes est rentré assez tôt, il m'a fait venir d'ailleurs au Chili. Il m'a dit qu'il fallait que des gens viennent car c'était encore la dictature. Moi j'ai été invité par une école de design, c'est lui qui avait arrangé ça. J'ai fait des conférences, des cours, pendant quelques temps. Mais le groupe déjà ne fonctionnait plus puisque Balmes était retourné au Chili. Je ne me souviens plus quand Pedro Miras est rentré au Chili. Miguel en tout cas pas, car il est toujours ici. Enfin, ça ne fonctionnait déjà plus puisqu'on n'était plus réunis. Je n'ai pas la clé politique du problème mais il y a eu évidemment des gens qui se sont plus ou moins appropriés la chose. On n'était plus dans la période de la solidarité, on était dans un nouveau projet : la fin de la dictature. Moi je suis retourné plusieurs fois au Chili dans les dernières années de la dictature, mais pas dans ce cadre-là. J'y suis allé une fois avec Ignacio Ramonet puis j'y ai été invité plusieurs fois par les services culturels français avec Claire Duhamel qui était toujours très active depuis le coup d'État et après il y a eu d'autres gens. Mais ce n'était pas lié directement au musée.

EL : *Le secrétariat du MIRSA était basé à La Havane, aviez-vous des relations fréquentes avec lui ?*

JL : Miria Contreras était là de temps en temps. C'est elle qui assumait la connexion avec Cuba. Moi j'avais un peu protesté parce qu'une des œuvres qui avait été donnée au musée, une œuvre de Matta, se trouvait à Cuba, à la Casa de las Américas, alors qu'elle aurait dû être au Musée. C'était une œuvre appartenant au premier musée, mais enfin bon. Je trouvais dommage qu'on ne puisse pas l'exposer. On avait eu une conversation à ce sujet avec Roberto Fernández Retamar, directeur de la Casa de las Américas à l'époque.

EL : *Concernant les expositions, avez-vous eu l'impression que les gens étaient réceptifs à la cause chilienne ? Il y avait-il beaucoup de fréquentation ?*

JL : Je n'ai pas l'impression que ça ait été... Comment dire ? Il n'y avait pas une ferveur particulière. Ça a été bien, mais c'est très difficile de se rendre compte car les jours de vernissage, il y a toujours du monde. Mais enfin, la répercussion de ce musée singulier, de ce musée manifeste, je n'ai pas le sentiment qu'elle ait été très conséquente, à part Daniel Giraudi qui avait vraiment capté et fait quelque chose de cette singularité du musée. Il y a eu des échos dans la presse comme toujours, mais on ne peut pas dire que le musée ait réussi par lui-même, à créer un fort mouvement de solidarité, je n'ai pas ce sentiment-là.

EL : *C'est vrai qu'on n'entend peu parler de ce musée, les gens ont oublié ce musée en exil, en France du moins... Avez-vous quelque chose à rajouter ?*

JL : Vous poursuivez la recherche jusqu'à l'installation au Chili ? C'était quand même un travail qui se concevait comme provisoire et d'une certaine façon sa réinstallation au Chili fait partie du projet. C'était le projet au départ de Mario Pedrosa. C'était un acte de solidarité internationale pour créer un musée d'art contemporain au Chili, et également un geste politique, car Mario Pedrosa était un grand critique d'art, très reconnu au Brésil, et très politique à la fois. Enfin, à l'époque, l'Amérique latine était un sujet très politique, dans la littérature, dans l'art, dans tout. Moi j'ai exposé un des Chiliens exilés au Lucernaire : Guillermo Nuñez. Enfin, à l'époque où le Lucernaire avait une galerie. J'ai repris contact avec lui et sa femme quand j'étais au Chili. Je ne les avais pas vus depuis 20 ans.

Que dire d'autre ? Il faudrait que vous alliez voir Le Parc. On a fait plusieurs choses ensemble avec lui. Autour de Jack Lang, on a essayé de faire une exposition sur l'art latino-américain en 1981 ou 1982, mais ça n'a pas marché. Pourtant on a beaucoup travaillé dessus.

- **Entretien avec Miguel Rojas-Mix, le 27 février 2015**

EL : *Pour mon travail de recherches, je me consacre au musée après le coup d'État. Mais, étant donné que vous faisiez partie des initiateurs de ce projet, j'aimerais savoir ce que représentait pour vous le Musée de la Solidarité.*

MRM : C'est long... C'est-à-dire que j'étais professeur d'université mais je ne travaillais pas sur l'histoire de l'art, j'étais professeur d'histoire ancienne. Et puis, je suis parti en Allemagne où j'ai fait un doctorat. C'est à ce moment-là que je suis passé à l'histoire de l'art, c'est quelque chose qui m'avait toujours fasciné. Je me suis rendu compte que c'était plus important pour moi de travailler sur l'Amérique latine et pas sur l'Europe, bien que j'avais une fascination c'est vrai, pour la civilisation européenne. Mes premières publications ont été sur Homère et la culture grecque. J'ai été très touché par mon expérience en France et à Paris, en particulier. J'étais résident en Allemagne mais je venais à Paris pratiquement tous les mois. Je me suis trouvé là en mai 1968 et comme je ne pouvais pas sortir car tous les trains étaient bloqués, j'ai donc assisté aux événements. Bon bref, j'ai fait une thèse sur l'image de l'Amérique latine dans l'art européen qui a été le produit d'un livre qui aujourd'hui est en train d'être réédité et qui s'appelle *L'Amérique imaginaire*.

Au fur et à mesure que je travaillais, j'ai commencé à concevoir un projet qui était l'idée de faire au Chili, un institut sur l'Amérique latine qui puisse être important pour toute l'Amérique latine, et de créer à l'intérieur de cet institut, un musée qui serait le musée de l'art latino-américain. Quand je suis arrivé au Chili, il fallait premièrement créer l'Institut d'Art Latino-américain, car il n'existait pas. Avant, il y avait un institut d'expansion culturelle à qui j'ai donné une mission spécifique, c'était de travailler sur l'art de l'Amérique latine. A partir de ça, j'ai organisé l'institut, j'ai eu les moyens d'engager d'autres chercheurs d'Amérique latine, qui étaient des personnalités très importantes et qui ont bien travaillé aussi, comme Mario Pedrosa, qui était brésilien. Je l'ai sorti de l'ambassade du Chili auquel il était affilié car il avait des problèmes avec le gouvernement brésilien de l'époque. Pareil pour autre critique d'art très important, un Argentin, qui s'appelait Aldo Pellegrini. L'institut a été créé avant qu'Allende n'arrive au pouvoir. Ils sont arrivés avant et ont vécu avec moi l'expérience. Après qu'on ait fêté les élections, le gouvernement organisa une réunion qui s'appelait *l'Operación Verdad* qui était destinée à montrer que le Chili avait envisagé un socialisme démocratique. Il y a beaucoup d'intellectuels, de critiques d'art, de psychologues qui sont venus des pays très proches comme des gens d'Espagne, d'Italie, etc. Quand on a inauguré un peu cette *Operación verdad*, on était tous réunis. J'étais avec un groupe de critiques d'art de l'époque et d'historiens de l'art ; il y avait des Espagnols, des Italiens... Il y avait Bonello Alva, un critique d'art espagnol très important. Au fur et à mesure qu'on a conversé, c'est eux qui ont posé l'idée, non pas de créer un musée, mais de demander aux artistes d'offrir des œuvres au Chili en soutien à ce qu'était l'expérience de Salvador Allende. A partir de ça, j'ai changé l'idée de faire un musée d'art latino-américain pour créer le Musée de la Solidarité. J'avais déjà commencé avec le musée d'art latino-américain car on s'était réunis à Cuba pour une opération. En partant pour Cuba, j'ai parlé avec les artistes Chiliens en leur proposant d'offrir des œuvres à Cuba pour que les Cubains nous offrent à nous une collection d'œuvres cubaines, afin de commencer à constituer le musée d'art latino-américain. On a commencé par ça puis on a fait une grande réunion au Chili, la réunion des artistes du Cône sud, où il y avait presque tous les artistes argentins et ça s'est très bien passé. Ça a été très polémique car à ce moment-là, la répression avait déjà commencé en Argentine et en Uruguay, et il y a eu des controverses sur le rôle que le Chili pouvait jouer. Comme la gauche était au pouvoir, certains

considéraient qu'on ne pouvait pas dénoncer les persécutions faites en Argentine et en Uruguay. Mais moi personnellement, qui était président de cette réunion, j'ai dit non, on va les dénoncer ; il n'est pas question qu'on laisse passer des choses qui portent atteinte aux droits de l'Homme sous prétexte que la gauche est au pouvoir. J'ai réussi à faire sortir Mario Pedrosa du Brésil – et Aldo Pellegrini d'Argentine – et ils sont arrivés en tant que chercheurs de l'institut que je dirigeais. On a commencé à discuter sur que faire ou non. Là, effectivement, j'ai proposé le nom de Musée de la Solidarité et on a eu pas mal de discussions à savoir si c'était bien ou si ce n'était pas bien, mais toute façon ça a été ça. On a proposé le nom à Salvador Allende qui l'a accepté tout de suite. On a décidé alors de partir en Europe pour solliciter les œuvres des artistes. Là, c'est Mario Pedrosa qui est parti. Il avait beaucoup de contacts car il avait été le directeur du Musée d'Art Moderne de São Paulo. Grâce à ça, il a pu faire des contacts avec d'autres artistes. En plus, il avait une grande caractéristique, c'est qu'il était trotskiste. Ça lui permettait d'avoir de bons contacts avec des artistes comme Calder, Miró, qui étaient trotskistes et qui ont participé au projet. Là, on a commencé à recevoir des œuvres et à constater la qualité de ces œuvres. La collection espagnole est arrivée, puis l'argentine, l'uruguayenne, etc. Il y a aussi des collections qui ont presque disparues comme la mexicaine... Je ne sais pas ce qu'il en est advenue. Avec le coup d'État, il y a pas mal d'œuvres qui ont disparu. Bref, la dernière collection qui est arrivée, c'est celle des États-Unis où il y avait vraiment des *model world*. Il y avait des grands artistes et des tableaux de grands formats.

Et puis, il y a eu le coup d'État. Les œuvres étaient exposées à l'UNCTAD, où s'est installé après le gouvernement militaire, étant donné que la Moneda était détruite. Je suis parti en exil très vite. Je suis sorti de façon clandestine. Quand on est arrivés à Paris, on s'est demandé ce qu'on allait faire. Alors on en a parlé avec Mario Pedrosa qui est arrivé avant moi. Aldo Pellegrini est rentré en Argentine et je n'ai plus eu de nouvelles de lui depuis. On s'est posé la question de relancer un autre musée et on a discuté aussi du nom. On a décidé de l'appeler Musée de la Résistance. Enfin, voilà pour l'histoire. J'ai raconté tout ça dans les prologues des catalogues du musée. Est-ce que vous connaissez toutes les brochures que j'ai faites sur l'Institut d'Art latino-américain ? Je vais vous les montrer, je ne peux pas vous les donner car je n'en ai pas plusieurs exemplaires.

EL : *A propos de cette réunion que vous avez faite pour discuter de l'avenir du musée en exil, vous souvenez-vous où elle a eu lieu ?*

MRM : Dans un café.

EL : *Pourquoi la plupart des initiateurs du musée ont-ils choisi de s'exiler en France ?*

MRM : La plupart non. Il y en a d'autres qui sont allés en Espagne et qui ont fait du très bon travail là-bas. Mais pour Mario et moi, enfin, surtout pour moi, c'était plus clair car j'avais reçu une invitation de l'université pour venir en France. Ce sont ces papiers qui m'ont permis de venir en France. C'était très compliqué.

EL : *Je me demandais également si ce projet de réouverture du musée qui était conçu comme provisoire, vous a permis de supporter d'une certaine manière la douleur de l'exil, en vous disant que bientôt la démocratie reviendrait et qu'on pourrait renvoyer les œuvres au Chili ?*

MRM : Non, je ne croyais pas ça non. Je ne croyais pas que la démocratie pouvait revenir de sitôt. C'était trop brutal. Mais je n'ai pas eu de nostalgie car j'avais déjà vécu quatre ans en Europe. Disons que j'ai ressenti de la nostalgie la première fois que je suis sorti du Chili. A ce moment-là, je travaillais en Allemagne, je travaillais à l'université. C'était une période très spéciale pour moi. Mais c'est à ce moment-là que j'ai appris que si vous vous installez quelque part pour un temps, il faut que vous vous installiez comme si vous alliez y rester toute votre vie. Il y a des gens qui sont morts de nostalgie, ce n'est pas toujours aussi simple.

EL : *J'ai lu la biographie de Carmen Waugh et j'ai cru comprendre que le but premier du musée a été de collecter des œuvres pour pouvoir les vendre et financer la résistance chilienne.*

MRM : Non, ça ce n'est pas vrai du tout. Et si elles ont été vendues, c'était une escroquerie, car les artistes donnaient des œuvres à condition qu'elles ne soient pas vendues. Un ami à moi, a donné, par exemple, deux dessins. Il avait peur qu'après, s'ils faisaient partie du musée, ils puissent être pris par des bonhommes de droite. Il a dit qu'il fallait les vendre. Mais si ces deux dessins n'ont pas été vendus, ça veut dire qu'ils appartiennent au musée. C'est la Payita qui les a pris. Elle n'avait rien à voir avec le musée au Chili, parce qu'elle était la compagne d'Allende. Mais après, elle a commencé à travailler pour les Cubains et elle a commencé à participer au fonctionnement du musée.

EL : *Peut-être que l'idée première de Carmen Waugh et de Miria Contreras était de vendre les œuvres avant que vous n'ayez l'idée de créer ce musée de la résistance ?*

MRM : Ecoutez, Carmen Waugh, déjà, n'était pas de gauche, elle n'était pas allendiste. C'était une femme de droite qui avait de très bons rapports avec la droite chilienne car elle avait une galerie. Le jour-même où Allende est arrivé au pouvoir, il l'a fait fermer la galerie, et elle n'avait plus de travail. C'est moi qui l'ai récupéré en tant que chargée des relations publiques. J'ai pensé, malgré les désaccords politiques, qu'elle avait été très efficace en tant que galeriste. J'ai eu des problèmes car elle n'appartenait pas au même groupe politique que nous. Et puis, quand il y a eu le coup d'État, elle n'est pas partie en exil, car elle était déjà en Espagne où elle tenait une galerie avec un Péruvien. Mais à partir de là, elle a commencé à faire des choses importantes pour le musée, même si elle a trop mélangé son business avec le musée.

EL : *Quel rôle vous était assigné dans le fonctionnement du musée en exil ?*

MRM : C'est très difficile à dire car c'était très anarchique tout ça. Une chose était sûre c'est qu'on n'avait pas un sous pour rien. On ne pouvait pas payer les assurances ni louer un local... On était des nomades : les œuvres passaient d'un atelier à l'autre. Finalement, j'ai trouvé un endroit qui était sensationnel parce que j'ai fait de bons contacts avec un groupe de

Dominicains qui travaillaient dans des revues style *Charlie Hebdo*, à l'époque c'était *Hara-Kiri*. Ils ont un couvent super à Lyon, La Tourette, où le musée a été gardé pendant cinq années. Il y avait un grand ami à moi, François Biot, dont il faut se rappeler car il a tout fait pour garder cela. On y a fait beaucoup de choses avec le musée pendant 5 ans, et je m'occupais déjà de la collection française. Avant, il était passé par des mairies aussi, parce que ça dépendait un peu des contacts qu'on pouvait avoir. José Balmes avait des contacts avec le Parti Communiste, Pedro Miras avait des contacts avec le Parti Socialiste, etc. Quand on trouvait une mairie qui était d'accord pour recevoir les œuvres... Mais bon, ils gardaient les œuvres un mois et puis c'était fini. Même les artistes... Julio Le Parc a gardé les œuvres pendant un certain temps dans son atelier. Enfin, au couvent, on a gardé les œuvres pendant cinq ans. Mais les prêtres, ils m'ont fait payer. Pas en argent. Mais comme ils faisaient des séminaires pendant les vacances d'été, pour des prêtres et des nones qui venaient d'Amérique latine, ils m'ont demandé de faire des séminaires sur l'Amérique latine. C'était très sympathique et mes filles aimaient beaucoup jouer dans le couvent, alors j'ai passé mes vacances dans le couvent.

EL : *De quelle année à quelle année les œuvres ont-elles été déposées au couvent ?*

MRM : Je pense que c'était dans les années 1980. Avant d'être déposées à Bondy. Je dirais entre 1980 et 1985, quelque chose comme cela. Et on a fait des fêtes énormes avec la *Tencha Allende*. On a organisé des concerts, des fêtes, des expositions. C'était vraiment quelque chose de très intéressant et de très riche.

EL : *Je me rappelle avoir eu entre les mains un contrat signé entre le musée et le couvent, dans les archives du MSSA, y a-t-il eu plusieurs expositions au couvent ?*

MRM : Oui, il y en a eu plusieurs. Il y en a eu une très grande où il y avait un groupe de chanteurs chiliens et latino-américains parmi lesquels Angel Parra. [...]

Dis-moi, est-ce que tu as regardé les périodiques de l'époque du musée au Chili ? Est-ce que tu as trouvé des choses ? Il y a un journal où il y a un long article sur le musée avec une photo à moi de l'époque. Il faut aller à la Bibliothèque nationale. Et puis, il y a autre chose. Peu avant le coup d'État, la télévision m'a accordé une interview sur le musée. [...]

Bon à part cela, il y a beaucoup d'expositions qui se faisaient ailleurs. Par exemple, je suis allé en Finlande pour inaugurer la donation des Finlandais, en Suède, etc.

EL : *Oui, les différents comités ont organisé des expositions en Suède, en Espagne...*

MRM : Oui, je ne sais pas si toutes les œuvres sont arrivées au Chili ou pas. Déjà, on a perdu pas mal d'œuvres. Quand je suis sorti du Chili, j'avais calculé que le musée possédait déjà une collection de 700 œuvres et Claudia m'a dit qu'ils n'en avaient répertorié que 500. Il y avait les œuvres qui venaient d'arriver des Etats-Unis, il y avait les œuvres qui n'étaient pas encore arrivées de Suède et de Finlande, et il y avait l'énorme donation anglaise qui était déjà dans l'ambassade chilienne mais que les artistes ont retiré... C'est dommage, car il y avait des

œuvres d'Henry Moore, des artistes de qualité... L'idée fondamentale c'est que si elles restaient dans l'ambassade elles allaient faire partie du patrimoine militaire.

EL : *Pouvez-vous me parler de ce qui fait la singularité du musée pour vous ?*

MRM : Je suis en train d'écrire le prologue du catalogue, alors je ne veux pas que ça sorte avant que ne sorte mon prologue, hein ? (*rire*). Ce qui fait sa particularité, c'est justement la solidarité. C'est un message d'une autre société. Aujourd'hui, ce serait impossible car c'est une société de marché qui s'est imposée où tout passe par le marché. Un acte de générosité comme ça, c'est vraiment impossible. Et c'est ça, à mon avis, le signe le plus important de ce musée. Ce qui est aussi important c'est la manière dont l'art devient une métaphore de la paix, de la solidarité. On peut dire beaucoup de choses, même en faisant des œuvres qui à première vue n'ont aucun rapport avec les problèmes spécifiques qui sont en train de se poser. La générosité des artistes et la solidarité sont pour moi très importants. Puis, il faut prendre en compte quelque chose, on a créé le musée d'art contemporain le plus important d'Amérique latine. Et ça, j'en suis quand même fier.

EL : *C'était également une époque d'engagement des artistes...*

MRM : Oui, c'est vrai, il faut en tenir compte aussi. Ça a beaucoup changé. Il y a une autre chose aussi. Ce n'est pas un musée quelconque. J'ai toujours été contre le fait qu'il y ait des artistes chiliens dans le musée car on ne peut pas être solidaires avec soi-même. Et on peut utiliser le musée pour autre chose, se promouvoir par exemple. Et ça, je n'aime pas du tout.

EL : *En feuilletant des archives, j'ai constaté que vous vous êtes potentiellement réunis pour discuter de l'envoi des œuvres au Chili en présence de monsieur Jack Lang, d'Isabel Allende, etc. Comment s'est passé cet envoi des œuvres au Chili ? Avez-vous pu profiter d'une aide financière pour l'occasion ?*

MRM : Aucune. Disons que ça passait à un autre niveau. Il s'agissait d'accords entre gouvernements. C'était au-dessus de moi. Ça coûtait très cher, il fallait trouver les sous.

EL : *Avez-vous ressenti la solidarité du gouvernement après 1981 ?*

MRM : Absolument. On a dîné avec Jack Lang et on a beaucoup bavardé. De ce côté-là, il y avait une grande solidarité. Mais disons qu'il faut prendre quelque chose en compte. L'élection d'Allende, ça a touché les Français et il y a une anecdote qui est importante. Mitterrand est parti au Chili dès l'élection d'Allende pour voir comment ça s'est passé car il avait intérêt à savoir si on pouvait réunir les socialistes, les communistes et la gauche radicale. Je ne l'ai pas vu à ce moment-là, mais il a été reçu par Allende et il a été accompagné par des ministres d'Allende. En France, il y avait quelqu'un de très important aussi, qui avait beaucoup de rapports avec lui, c'était le secrétaire général du Parti Socialiste, Carlos Altamirano, qui aurait sans doute été le successeur de Salvador Allende.

EL : *Comment se passait l'organisation des expositions ? Vous réunissiez-vous avant pour en discuter ?*

MRM : Non, normalement, il y avait des gens qui sollicitaient le musée et à ce moment-là, la question était très claire. C'est eux qui organisaient. Nous prêtions les œuvres mais nous ne pouvions rien financer, ni catalogues d'expositions, ni rien. Pareil pour les autres comités du Musée dans le monde. Aussi bien en Espagne, on était invités et on inaugurait les expositions. C'était vraiment l'initiative des institutions locales, françaises ou espagnoles ou d'ailleurs.

EL : *J'ai pu voir quand même que vous alliez dans les villes pour jeter un œil à l'organisation des expositions, à l'accrochage des œuvres, etc.*

MRM : On y est allé tout le temps. Je ne me rappelle pas qu'on y ait été tous les trois, on y allait chacun notre tour. Pedro Miras c'est quelqu'un de très important puisque c'est celui qui a favorisé l'installation de l'Institut d'art latino-américain à l'école des Beaux-arts. Il est plus discret mais il a joué un rôle très important.

EL : *Est-ce que vous conceviez la scénographie des expositions ?*

MRM : Des fois oui. Vous savez, avant la création du Musée de la Solidarité, j'ai fait énormément d'expositions. Une s'appelait « *América, no invoco tu nombre en vano* », donc je travaillais un peu avec Neruda à cette époque-là. J'en ai fait une autre qui s'appelait « *Chile, tiene arte con Allende* », encore une autre qui s'appelait « *Los 40 medidas* ». C'étaient des expositions qui avaient plus ou moins pour objectif de soutenir l'expérience d'Allende. Puis, il y avait l'exposition qu'on a faite avec les artistes du Cône sud quand ils sont venus.

EL : *Comment expliqueriez-vous que le MIRSA soit tombé dans l'oubli ?*

MRM : Vous trouvez qu'il est tombé dans l'oubli ?

EL : *Ecoutez, moi je suis assez surprise que personne n'ait étudié ce musée auparavant, en France du moins...*

MRM : Les gens ne sont pas trop au courant, ça c'est vrai. Mais de toute façon, il y a quelque chose qui est clair : c'est un musée inoubliable. C'est-à-dire que ça va continuer à paraître un peu partout. L'histoire, il est important de la faire et de voir si on peut vous lire. Si vous voulez pour moi, la chose la plus importante, c'est de montrer à quel point les gens peuvent sentir le besoin d'être solidaires. Vraiment, je suis un peu affolé par la société actuelle où tout passe par le marché, où tout est négociable et où tout est transformé en marchandise. Non, ça c'est une autre époque. C'est la continuation des expériences importantes comme Mai 1968, qui a beaucoup radicalisé les Français, surtout les jeunes Français, ou des expériences en

Amérique latine, de types politique ou révolutionnaire. Les artistes ont participé à ces luttes. Il y avait dans l'air cet esprit de collaboration, ce désir de participer à une expérience comme celle de Salvador Allende. Soyons clairs, le musée, je ne sais pas si on aurait pu le faire en Europe parce qu'il y avait aussi autre chose. L'expérience chilienne, c'était un peu David contre Goliath, c'était un tout petit pays qui était en train de faire face aux États-Unis, qui faisait peur aux États-Unis. Il y a eu énormément de choses qui ont été faites par les États-Unis pour mettre fin au régime de Salvador Allende.

EL : *Le terme résistance est à mon avis central pour la compréhension et l'étude du MIRSA. Le choix de ce terme vous a-t-il paru clair dès le début ?*

MRM : Tout le monde n'était pas d'accord. Ce n'était pas évident. Pour moi c'était clair. Vous sauriez ça si vous lisiez mes livres. C'est un concept que j'ai développé depuis longtemps mais pas simplement pour ce cas-là. Il y a un historien chilien qui a écrit un bouquin qui s'appelle *Histoire du peuple chilien*, et quand il parle des luttes des Indiens, des Mapuches, des Araucans, il parle de lutte de « résistance ». C'est ce que nous avons fait aussi. Les Français n'ont pas peur de parler de résistance et ça, ça m'a inspiré aussi.

[...]

EL : *Vous avez dit tout à l'heure que c'étaient les gens qui venaient solliciter le musée, des mairies ou autre... Vous étiez souvent sollicités ? Par quels moyens les mairies ont pris connaissance de l'existence de ce musée ?*

MRM : Il y a eu pas mal d'expositions. Le musée était plus ou moins connu par les réseaux politiques. Les gens nous contactaient à l'un des trois, soit Balmes, soit Miras, soit à moi.

Il y a eu beaucoup de publications qui concernent le musée. A l'époque, quand j'étais directeur de l'institut, j'étais directeur d'une maison d'édition qui était une des plus importantes du Chili. Ce qui me permettait de faire effectivement, pas mal de publications. Et j'étais en plus secrétaire de rédaction des annales de l'université du Chili. Et c'est là que j'ai fait des tirages sur l'institut et autre.

EL : *En effet, il y a eu beaucoup de publications sur le musée avant le coup d'état, mais après, je n'ai pas trouvé grand-chose lorsqu'il était en exil.*

MRM : Là, je n'avais pas accès aux éditions. Avant je pouvais le faire et j'ai même fait des sérigraphies supers de 70 x 50 cm avec Matta. C'était des jeux de six images, c'était de très beaux trucs. Ça permettait un peu de montrer qu'il y avait beaucoup de choses à faire.

EL : *Le secrétariat était basé à Cuba, à la Havane...*

Pas du tout. Il y avait un comité à la Havane. Il y a de mauvaises informations là-dessus. Dans ce cas-là, on était d'accord tous les trois, Balmes, Miras et moi, parce que la Payita voulait amener le musée à La Havane et je m'y suis opposé absolument. Elle a amené des tableaux

très importants qui sont encore là-bas et qu'il faut récupérer. Je savais que s'il y avait un tableau qui partait à la Havane, il ne retournerait jamais au Chili. En plus, elle avait la possibilité, parce qu'elle travaillait avec la ligne aérienne de la Havane, elle pouvait nous envoyer par avion toutes les œuvres. Ça, à mon avis, c'était une erreur. Si c'est récupéré, ce n'est pas grave. Mais même au Chili, il y a beaucoup d'œuvres qui ont été prises par d'autres musées et qui appartiennent en réalité au Musée de la Solidarité. Le musée des Beaux-arts s'est réapproprié certaines œuvres du musée. Et il ne faut pas avoir peur de le dire, il faut le dire en plus. Les œuvres appartenaient au peuple chilien. Et pas à n'importe quel peuple chilien. Le musée doit avoir une autonomie, c'est-à-dire qu'il ne faut pas récupérer toutes les œuvres parce que sinon, l'idée même avec laquelle les artistes ont donné les œuvres, serait trahie.

EL : *Donc vous pensez que le musée actuel répond bien au projet initial ?*

MRM : Pour l'instant, je pense que ça marche bien. Je ne sais pas, je ne connais pas bien, je ne suis que de passage. Et c'est difficile. Mais je pense que Claudia est quelqu'un d'efficace qui essaie de faire les choses correctement. Et je pense qu'il y a autre chose, il ne faut pas qu'il y ait d'intérêt particulier sur le musée. Quand il y a des gens qui ont des intérêts particuliers sur le musée, qui veulent l'utiliser pour exposer ou peut-être pour faire leurs affaires, ça c'est grave. Et c'est arrivé aussi. Par exemple, moi, je suis allé au Brésil, à Porto Alegre, et il y avait justement un musée qui avait été fait par Niemeyer, et il y avait une exposition du Musée de la Solidarité. J'étais en train de faire un séminaire et j'en ai profité pour aller voir l'exposition. J'ai été très étonné de voir qu'il n'y avait que des artistes chiliens. Ce n'est pas ça le musée.

EL : *Pour vous, à quels enjeux doit répondre le musée aujourd'hui ?*

MRM : C'est un mémorial comme on dit. Il garde la mémoire d'une époque, il garde la mémoire de la générosité, de la solidarité des artistes. C'est une belle collection en plus. C'est un cadeau pour le Chili malgré qu'il n'ait pas été destiné à n'importe quel gouvernement chilien. Et c'est un exemple humain. On parle d'humanité à propos du musée. Il faudrait peut-être insister plus sur cette idée car c'est une idée importante. Parce que nous avons tout le temps parlé de solidarité mais exprimer la solidarité c'est parfois moins évident que de parler d'humanité.

[...]

- **Entretien téléphonique avec Jack Lang, le 9 mars 2015**

JL : Bonjour mademoiselle.

EL : *Bonjour monsieur Lang.*

JL : C'est un mémoire que vous faites, c'est cela ?

EL : *Tout à fait. Je me présente un peu. Je suis actuellement étudiante en Master 1 d'Histoire de l'art à Toulouse, et je fais des recherches en vue d'un mémoire sur le Musée International de la Résistance Salvador Allende.*

JL : Je vais vous parler rapidement parce que je suis malheureusement pris entre trois portes là... Tout cela remonte à l'époque où le Chili était soumis à la dictature de Pinochet. Moi-même, j'étais personnellement un militant anti-Pinochet, pas seulement moi, nous étions nombreux à lutter contre cette dictature. Dans les années 1970 et 1980 et plus tard quand je suis entré au gouvernement, nous avons accueilli en France beaucoup d'artistes, d'écrivains latino-américains, de peintres, de sculpteurs, de musiciens, etc. C'est dans ce cadre général que la question se pose. Alors, le Chili était évidemment très présent dans mon cœur et dans mon esprit. Le coup d'État chilien nous avait meurtris. Comme vous avez étudié le sujet, un certain nombre de peintres ou d'artistes ont décidé d'apporter des œuvres à un futur musée Salvador Allende pour l'offrir au Chili au retour de la démocratie. Il a été appelé Musée International de la Résistance. C'était en effet une très belle idée, et j'ai en effet soutenu ce projet aux côtés d'autres personnes. Mais il n'y avait pas seulement des peintres chiliens, toute l'Amérique latine avait apporté son soutien. Et il est vrai qu'à Nancy, lorsque j'étais directeur du festival mondial du théâtre, en 1977, j'ai organisé un symposium sur les relations Europe-Amérique latine, auquel a participé François Mitterrand. Et dans ce cadre-là, nous avons présenté certaines œuvres du Musée de la Résistance. Je me souviens qu'on a présenté l'exposition sous une espèce de plaid ou de tente dans les jardins du centre de la ville. C'était une bonne action culturelle, politique et qui ne concernait pas seulement le Chili et l'Amérique latine. Le festival de Nancy était un festival de conversations politiques, culturelles, théâtrales et artistiques.

Ensuite, lorsque je suis devenu ministre de la culture, j'ai demandé au Centre Pompidou – ce qui était totalement inhabituel à l'époque – d'organiser une exposition des œuvres du Musée Salvador Allende. J'ai dit que le Centre Pompidou devait être ouvert au monde et pas seulement à des artistes d'Amérique ou d'Allemagne ou à quelques vedettes. C'est ma demande personnelle qui a été acceptée par la direction du centre.

EL : *A quelle occasion avez-vous entendu parler du musée ?*

JL : Il n'y a pas eu d'occasion. L'occasion, elle était quotidienne. Elle était le fait que j'étais un militant anti-dictature, un militant pro-Amérique latine. L'Amérique latine faisait partie de l'univers de la gauche à l'époque. On se battait tous contre les dictatures qui ensanglantaient l'Amérique latine. Évidemment, j'avais beaucoup d'amis chiliens, des artistes, des créateurs. Je connaissais bien Matta qui est mort récemment. J'étais très proche de tous. Comme il se

fait que j'ai décidé d'organiser en 1977 au Festival mondial de Théâtre à Nancy, un événement sur l'Amérique latine lors des rencontres et des échanges, je me suis dit, voilà une occasion de présenter le musée, faire connaître le projet. On avait invité madame Salvador Allende qui est venue à Nancy, on avait invité Felipe Gonzalez, qui n'était pas encore premier ministre de son pays. François Mitterrand s'est exprimé sur le Chili avec beaucoup de fermeté. C'était un moment très fort en ce printemps de 1977.

Ensuite, quand j'ai été ministre, j'ai aidé lorsque la démocratie est revenue là-bas, à débloquent des crédits, je ne sais plus comment exactement, pour financer le transport des œuvres de la France au Chili. Je crois que le Ministère de la Culture a débloquent des fonds, le Quai d'Orsay aussi et d'autres institutions. A Santiago même, j'ai favorisé, par des subventions spéciales, la première installation du musée dans un endroit très charmant, avec madame Allende mais aussi Isabel Allende, qui s'est occupée elle-même du musée. Je me rappelle, en me rendant au Chili, d'avoir visité le musée à l'occasion d'une campagne électorale d'un socialiste, je ne me souviens plus de son nom. Je suis allé une autrefois à Santiago pour la campagne de madame Bachelet, et là, comme vous le savez sûrement, ils ont décidé d'installer le musée dans un endroit assez emblématique, tristement emblématique, tragiquement emblématique, qui était un endroit occupé par la police politique. Si vous voulez, quand j'ai visité le musée, il y avait encore tous les fils grâce auxquels les téléphones étaient surveillés et contrôlés.

EL : *J'ai vu dans des documents d'archives que vous souhaitiez installer le musée dans un bâtiment de la région parisienne. Vous pensiez à un lieu en particulier ?*

JL : Ça je ne m'en souviens pas, mais c'est peut-être vrai, je ne m'en souviens pas. L'important c'était surtout qu'une fois la démocratie rétablie au Chili, ce musée, c'était sa destination finale. L'idée des artistes c'était à la fois de manifester une solidarité à l'égard de la Résistance chilienne, et en même temps de doter le nouveau Chili, le Chili républicain, le Chili libre, d'un musée d'œuvres qui portaient artistiquement témoignage de ce combat pour la liberté. Ce qui est accompli aujourd'hui. Enfin, je n'ai pas vu l'installation définitive d'aujourd'hui. Je pense qu'Isabel Allende s'en occupe toujours je crois ?

EL : *Isabel Allende dirige la Fondation Salvador Allende et c'est Claudia Zaldívar qui s'occupe aujourd'hui du musée.*

JL : Vous êtes allé sur place à Santiago alors ? Vous connaissez bien les choses. En tout cas, si vous voulez, ça a été une solidarité permanente depuis la prise de pouvoir par Pinochet jusqu'au-delà du retour de la démocratie au Chili. J'ai réussi en tant que ministre et tenant de l'État français, à débloquent l'argent pour le transfert des œuvres et pour donner un coup de main à la première installation du musée à Santiago. Ensuite, je ne suis pas sûr que les autres gouvernements français aient continué sur ces pas.

Bravo en tout cas, je vous félicite de vous consacrer à ce sujet qui n'est pas très connu. Et je pense que c'est très bien qu'en tant qu'historienne de l'art, vous puissiez faire connaître cette magnifique aventure.

EL : *Et bien merci. C'est vrai que j'ai trouvé cela étonnant que personne ne se soit intéressé au sujet auparavant.*

JL : Ben non, c'est dommage. Peut-être en Amérique latine, je ne sais pas. Voyez en ce moment, je ne sais pas si ça a été inspiré par l'histoire chilienne, le délégué de la Palestine à l'UNESCO, monsieur Elias Sanbar, un intellectuel très connu, respecté et très réputé de Palestine, est venu me trouver pour savoir si nous (l'Institut du Monde Arabe) pourrions accueillir le musée qu'ils sont en train de créer pour la Palestine. Ils en sont encore au début. Ils m'ont demandé de les aider à le constituer...

Bravo, en tout cas, je vous félicite, ça m'intéresserait de lire votre ouvrage quand vous l'aurez terminé.

- **Entretien avec André Elbaz, le 25 avril 2015**

EL : *Bonjour. En prenant connaissance de votre biographie, j'ai pu constater que les conflits, les guerres ou les génocides constituaient des thèmes très présents dans votre travail d'artiste. Quelle place leur avez-vous consacré dans votre carrière ? Qu'est-ce qui vous a amené à traiter ces sujets ?*

AE : Eh bien, rien que ça ! (*rire*). Il faut revoir cela depuis le départ. Originaire du Maroc, je débarque en France en 1955, sans avoir jamais vu au préalable une véritable œuvre d'art. J'arrive donc au « Temple de l'Art », à Paris, avec l'envie de peindre et de faire du théâtre. Or, je ne savais alors pas encore dessiner. Je dois avouer que ce n'était pas facile. Mais, quand on a 20 ans, *we don't care* ! Il m'a fallu apprendre à peindre et à dessiner.

Je n'arrivais même pas à me faire à l'idée que la guerre avait eue lieu, pour la bonne raison qu'au Maroc pendant la guerre, nous n'avons pas souffert autant que l'Europe. D'autant plus que le roi du Maroc protégeait ses juifs, comme Christian X au Danemark. En 1964, je me suis rendu en Grèce où j'ai rencontré des survivants de la Shoah. Ça a été une rencontre absolument étonnante car nous n'avions pas vécu la guerre de la même façon, la balance n'était pas équilibrée. Eux, avaient perdu tous les leurs, tandis que ma famille à moi allait très bien. [...] J'ai fait connaissance avec une fille qui voulait rencontrer des juifs grecs. C'est ainsi que nous avons rencontré un, puis deux, puis beaucoup d'autres juifs qui nous disaient tous la même chose : « Dieu merci, vous n'avez pas souffert ». C'était absolument extraordinaire comme parole. Car les autres juifs européens que j'ai rencontré et à qui j'ai raconté que je n'avais pas souffert, m'ont rétorqué que c'était parce que j'étais arabe. Il y avait chez eux quelque chose qui n'allait pas. Le soir même, je me souviens que j'ai bu, plus que de raison, avec le violoncelliste de l'orchestre du Club Med, puis je me suis rendu compte qu'il portait un numéro, comme les survivants que j'avais rencontré.

Ensuite, je suis parti de Grèce. J'habitais à Londres à l'époque. A ce moment, j'appartenais un peu à l'école de Nicolas de Staël. J'ai souhaité peindre la Grèce à la façon de Staël. Une fois l'esquisse terminée, j'ai retourné la toile pour juger de son équilibre. Et c'est là que je me suis rendu compte que j'avais dessiné une sorte de caricature de juif. C'était étonnant. Comment un paysage de collines arborées de cyprès pouvait-il se métamorphoser à ce point ? J'ai été pris d'une crise de fou rire incontrôlée. Puis j'ai repris d'autres toiles. La deuxième, comme la troisième, avaient le même aspect que la première. C'est à ce moment que j'ai pris conscience que certaines choses devaient sortir. J'ai donc commencé à travailler sur le thème de l'Inquisition. Dans ce travail sur l'Inquisition, les Juifs questionnaient les inquisiteurs. Il s'agissait de très grands portraits de juifs qui regardaient ceux qui les martyrisaient avec des yeux qui les questionnaient véritablement.

Et puis, je suis rentré au Maroc où j'ai présenté une exposition. Je fais partie des artistes précurseurs au Maroc. Avant mon départ de Londres, j'avais fait une sorte d'autoportrait qui me représentait en biais, les mains en l'air, avec une étoile. À cette époque, je n'étais pas encore dans le milieu de la thérapie. J'ai donc présenté cette œuvre à l'exposition et tous mes amis, ainsi que les journalistes, sont venus me demander si j'étais sioniste. Je n'ai pas compris ce qui les poussait à me poser une question pareille... C'est alors qu'ils m'ont dit : « l'étoile ! ». C'était très désagréable.

J'ai quitté le Maroc. Je suis allé chez un de mes rares amis, un Hollandais, qui était dans la publicité. Hans avait un très beau studio de danse et comme j'étais un très bon copain à lui, il m'a proposé que j'en fasse un atelier. C'était un atelier incroyable. Quand j'ai commencé à dessiner, c'était à l'encre de chine, je représentais des visages enfermés dans des trains. Je

n'étais pourtant pas préoccupé par la Shoah. Mais encore une fois, peut-être que quelque chose de l'ordre de l'inconscience collective devait sortir. J'ai beaucoup travaillé, j'ai fait des œuvres conséquentes, fortes, très belles. Quand je dis « belles », ça n'a rien à voir avec la beauté, je parle de leur force intrinsèque, qui attire véritablement. Mais moi, je voulais peindre, je ne voulais pas faire ce que je faisais alors.

Et puis, j'ai rencontré Pierre Gaudibert qui était conservateur au Musée d'Art Moderne. Je lui dis alors : « Écoute Pierre, je suis embêté, je n'arrête pas de représenter des juifs alors que j'aimerais peindre. Je cherche un atelier ». Il m'a répondu d'aller voir madame Bruneau de sa part à la Cité Internationale des Arts, qui venait juste d'ouvrir. J'ai donc téléphoné et j'ai pris un rendez-vous avec madame Bruneau qui m'a tout de suite accordé un atelier. J'ai signé le contrat, très enthousiaste. La Cité Internationale des Arts, en plein cœur de Paris, c'était fabuleux ! J'ai donc rempli un taxi avec toutes mes affaires. Et j'ai débarqué à l'Institut, dans mon nouvel atelier, situé au troisième étage à droite au fond du couloir. Quand j'ai voulu regarder à ma fenêtre quel paysage s'offrait à moi, j'ai constaté que c'était des Monuments aux morts... Là, je me suis dit que quelque chose devait vraiment sortir.

J'ai donc commencé à peindre sur ces thèmes, mais sans me référer à aucune lecture, ni à aucun dessin. J'ai pratiqué ce qu'on pourrait appeler le tachisme. C'est-à-dire que je me suis inspiré de l'*action painting*, de Jackson Pollock, mais avec des pinces : je projetais mes taches sur du papier. Une fois mes taches terminées, j'ai été poussé par la nécessité de donner corps à chaque tache, au sens propre du terme. J'ai donc rajouté des jambes, des bras, à ce point, de manière à ce qu'il ressemblât à un corps. J'ai constitué comme cela des tas de personnages, des tas de dessins. Ce travail a duré trois ans. A un certain moment, ça suffisait, il fallait que j'arrête. Je suis donc allé voir le directeur de la Cité des Arts, monsieur Longuet, et je lui ai demandé de me donner un atelier avec vue sur le Pont Marie ou sur Notre-Dame. Il m'a donné le Pont Marie. Formidable. J'ai tout déménagé.

Je ne me souviens plus si c'était le jour même ou le lendemain, Jeanne Modigliani, la fille de son père, qui est une très bonne amie, m'a fait écouter une musique qu'elle voulait absolument que j'entende : *A survivor from Warsaw (Un survivant de Varsovie)* de Schoenberg. Pas moyen de s'en sortir ! Je lui ai demandé de me prêter son disque et, en le réécoutant dans mon atelier, m'est venue l'idée de faire un film. Quand des amis sont venus me voir dans mon atelier, je leur ai soumis l'idée en leur faisant écouter la musique. Une amie, Françoise Adelstein, m'a conseillé d'aller voir de sa part Louis Mesuret, qui travaillait à la Maison de la Radio, au service de la recherche de l'ORTF, en m'assurant que ce dernier serait ravi de produire mon film. Alors, je suis allé voir Louis qui était un homme très sympathique et je lui ai parlé de mon projet. A chaque fois que j'essayais de lui présenter mon film, il n'arrêtait pas de me demander comment allait Françoise Adelstein. Je l'ai informé qu'elle allait très bien. On est finalement allé boire un café, et, au moment de se lever, je me suis décidé à lui montrer quelques dessins. Après être sorti de la pièce, il est revenu quelques minutes plus tard en compagnie d'une trentaine de personnes qui ont envahi son bureau. De tous côtés j'entendais : « Moi je veux faire le film », « Moi je veux faire le film »,... Louis a donc tranché : « c'est moi qui ferai ce film ». Une fois réalisé, le film¹ a gagné des prix, notamment celui de la Biennale de Venise.

La compréhension de ce film m'a amené à créer une approche et une thérapie par l'art qui a fait l'objet d'un doctorat en psychiatrie ainsi que d'un doctorat dans les sciences de la communication. J'ai pratiqué pendant plus de 20 ans la thérapie par l'art.

1 André Elbaz, *La Nuit n'est Jamais Complète*, sur l'oratorio "A Survivor from Warsaw" d'Arnold Schoenberg, Service de la Recherche de l'ORTF, 1966. Représente la France au *Festival du Court-Métrage* de Tours.

Alors que je séjournais à la Cité des Arts entre 1964 et 1968, j'ai été pris par une envie inimaginable d'aller en Amérique, de me rendre à New York. Chaque matin, je me disais continuellement qu'il fallait que je me rende à l'ambassade pour demander un visa. Mais un soir, alors qu'il y avait une fête à la Cité, la directrice, qui m'aimait beaucoup, m'appelle et me demande si je suis intéressé par un voyage aux États-Unis. Il faut que vous sachiez que je suis une personne qui a de la chance. Ce qui n'arrive qu'aux autres, m'arrive à moi. Je suis donc parti aux États-Unis avec un groupe d'Africains logeant dans la ville ou dans les environs de Paris. Tous étaient noirs, j'étais le seul blanc. [...] Il m'est arrivé des choses dingues qui d'habitude n'arrivent qu'aux autres. J'avais des amis canadiens qui étaient à New York et qui retournaient à Montréal. Ils m'ont invité et j'ai fait le trajet New York-Montréal dans une belle voiture américaine. C'était vraiment extraordinaire. Quand je suis arrivé, j'avais mes cartons à dessins, et mes amis – qui sont en général plutôt riches – ont invité leurs connaissances à venir admirer mon travail. Ça a eu un succès formidable. Je n'en ai pas vendu, mais dans l'assistance, il y avait un architecte très connu – son nom ne me revient pas – qui a demandé à une des galeries les plus renommées de Montréal, la Galerie Wellington, de venir voir mon travail. Georges Wellington m'a appelé peu de temps après et dans la foulée, nous avons organisé une exposition de mes œuvres. Normalement, les galeries n'accordent qu'une salle à un peintre, lui m'en a données deux. Je suis revenu à Paris pour préparer mon exposition. Mon beau-père m'a demandé quels étaient mes projets et je lui ai répondu que j'allais exposer à Montréal et qu'en rentrant, j'épouserai sa fille. L'exposition a eu un succès incroyable. J'ai vendu trente-et-une peintures sur cent-cinquante exposées. Je suis rentré riche à Paris, en laissant ma peinture là-bas. Nous nous sommes mariés avec ma femme et nous sommes partis habiter à Montréal. [...]

Enfin, je suis finalement rentré à Paris où j'avais un atelier à La Ruche. C'était au moment des graves événements qui ont eu lieu au Chili. A cette période, je travaillais sur l'oppression [...]. Si je souhaitais faire un mauvais jeu de mot, je dirais que l'oppression ça devient aujourd'hui la « pression de l'eau ». Je ne sais pas quel sera l'avenir du monde... Demain, je vais fêter mes 81 ans. Les générations ont changé, elles ont bougé. Les gens n'ont plus les mêmes références. Ceux qui nous gouvernent sont nés bien après la seconde guerre mondiale. Ils n'ont pas vu, n'ont pas su, n'ont pas lu.

La peinture est une expression formidable, très forte. Mais quand je vois Wim Delvoye faire ses machines à merde, ça me questionne. Je me dis, mince, j'ai perdu cinquante ou soixante ans à peindre, à apprendre, à essayer d'exprimer, et finalement les jeunes artistes contemporains font des machines à merde. Ça veut dire quoi ? Est-ce que finalement, tout ce que j'ai fait c'est de la merde ? Alors, j'ai commencé à déchirer mon travail. Il est vrai que le monde est une grande machine à merde, quand on voit toute cette pollution : la merde est partout. Il a raison au fond. Mais je me souviens la première fois que j'ai vu son installation, je ne m'attendais pas à voir une machine à merde. C'était à Sète, nous étions allés voir le Centre d'Art Contemporain avec mon épouse. Je me souviens quand nous sommes rentrés, j'ai demandé à Françoise si elle ne trouvait pas que ça sentait la merde. Finalement, c'est en avançant vers la salle centrale que nous avons découvert cette énorme machine.

EL : *Vous avez créé plusieurs séries d'œuvres sur l'oppression : « Le Silence imposé », « Les Oppressions », « Les Guerres » et « Les Génocides ».*

AE : C'est cela. Les pommes, je n'aurais pas pu les peindre aussi bien que Cézanne, sans son héritage de la peinture, ni son génie. J'ai peint des pommes, je suis passé par la nature morte avant de montrer les natures assassinées. C'était en 1958, la peinture était en train d'évoluer d'une manière inimaginable. A l'époque, j'habitais place des Vosges. J'allais souvent à la rue

de Seine. C'était un véritable musée d'art moderne. Toute la peinture américaine était exposée là : Schneider, Pollock, etc. Il y avait de Staël à côté, chez Jeanne Bucher. Je vivais dans un musée. Je ne pouvais pas continuer à peindre des natures mortes. D'autant plus qu'à mon retour de Montréal, en 1972, j'ai entrepris – heureusement pour moi – la thérapie par l'art. C'est à cette époque que j'ai commencé ma série sur l'oppression, sur l'Inquisition, puis mes grandes fresques sur le Rwanda, les Cathares, etc. Je suis peintre. C'est-à-dire que quand je travaille, je suis un artisan. Je n'essaie pas de faire du « joli », je n'essaie pas de faire de la peinture. Je peins, véritablement. Je fais de la peinture. Les véritables artistes, ce sont ceux qui savent parler de ce qu'ils font, qui savent faire une gestalt de leur œuvre, pour se positionner, qui savent continuer leur travail en élaguant leurs positions. C'est donc à cette époque que j'ai entrepris ma série sur l'Oppression. D'ailleurs, cinq ou sept œuvres de cette série, généralement exposées à l'UNESCO à Genève, vont partir à New York au siège de l'ONU pour une exposition d'artistes marocains sur le thème des Droits de l'Homme.

EL : *Comment avez-vous vécu le Coup d'État au Chili ?*

AE : Le Chili, c'était terrible. Voir naître l'espoir, c'est magnifique, c'est toujours quelque chose de formidable. Mais voir cet espoir assassiné, c'est terrible. C'était une véritable tragédie. Je ne suis pas politique. Je n'aime pas la politique, c'est tellement particulier. Je n'ai aucun copain dedans. La seule chose que je sais c'est que je ne peux rien pour personne. J'ai pu, avant. J'ai pu aider par la thérapie ceux qui sont venus me voir à trouver des résolutions. En échange d'argent, je leur posais des questions sur leurs peintures – je leur imposais un format 2 x 1,50 mètres – auxquelles ils devaient répondre. Je leur demandais de ne représenter personne d'autre qu'eux et les personnages avec lesquels ils avaient des problèmes. Quand il y avait des problèmes, il fallait absolument questionner les personnages, questionner le patient, jusqu'à trouver une solution. La thérapie par l'art m'a beaucoup apporté. Je n'étais plus celui qui débarquait du Maroc à Paris.

Le 11 septembre 2001, j'étais chez moi. Il y avait mon fils avec ses copains. Nous regardions la télévision. Ça m'a rappelé la même sensation que j'avais pu ressentir à Londres, quelques années auparavant, quand Kennedy s'était fait assassiner sous nos yeux à la télévision lors d'un défilé. Qu'est-ce qu'a bien pu faire le président pour se faire assassiner ? Et nous spectateurs ? Nous souhaitons que la vie soit la vie, pas la mort ! Moi, je n'ai pas souffert dans ma vie. J'ai une vie que je m'envie. Mais je souffre de tout ce qu'il se passe autour de moi.

[...] Depuis une dizaine d'années, je travaille sur Œdipe. Œdipe n'est pas coupable, il n'a pas tué son père. Il n'a pas véritablement couché avec sa mère. Ses enfants ne sont pas réellement ses frères. Mais allez dire cela à la psychanalyse, allez dire cela à René Girard ! Je travaille sur ce thème avec le même sérieux que pour ma peinture et avec le même sérieux avec lequel je déchire mes dessins. J'ai détruit en tout plus de 1250 de mes dessins.

EL : *Vous souvenez-vous de qui vous a sollicité pour donner une œuvre au Musée ?*

AE : Je ne me souviens plus de qui m'a sollicité. C'était à La Ruche. Il est possible que ce soit ce formidable dessinateur qui avait un atelier à La Ruche : Ernest Pignon-Ernest.

EL : *Avez-vous eu l'occasion de vous rendre à une exposition du Musée en France ?*

AE : Non, je ne savais même pas qu'il existait. J'ai donné une œuvre car on me l'a demandé. Et quand j'ai appris qu'elle était au Chili, je me suis dit : « Ah bon, elle est déjà là-bas ? ». C'était extraordinaire, cela m'a fait vraiment plaisir. [...] Je me demande bien si j'y croyais ou pas à ce musée.

EL : *Qu'avez-vous souhaité exprimer dans cette œuvre* : Ces phares, rades du silence ?

AE : On dit souvent que tant qu'on ne comprendra pas l'histoire, elle se renouvellera. Le titre de cette œuvre est en fait un jeu de mots. Il faut entendre : « Séfarades du silence ». Il y a eu une tragédie sur laquelle on trouve très peu de travail : l'expulsion des juifs d'Espagne. Goya et deux autres artistes l'ont traité : Magnasco qui n'est pas très connu, ainsi qu'un graveur français (le nom ne me revient pas). Ce graveur a fait des dessins sur l'Inquisition. Comme je vous l'ai déjà dit, j'ai travaillé sur l'Inquisition. C'est un thème que j'aime beaucoup. L'Espagne en hébreu se dit « *Séfarad* ». Je n'ai pas vraiment travaillé sur le thème de la Shoah mais j'ai travaillé en pensant à cet événement qui a eu lieu. Pour cette œuvre, je me suis inspiré des corps que l'on voit souvent dans des charrettes sur des photographies. Je ne dessinais pas des cadavres, je pensais à des êtres, avec du respect. C'est avec respect que je dessinais. Il fallait que le crayon donne corps et vie à ces hommes qui sont souvent traités sans aucun respect dans les films qui présentent cette tragédie. C'est un manque de respect total envers l'Humanité. Ce genre de choses ne se montre pas et pourtant on les montre.

Je travaillais sans émotion, comme Cézanne peignait ses pommes. J'ai souvent montré ces dessins à des amis. Il y a dix jours à peine, je les ai montrés à Vladimir Mitz, qui est un chirurgien esthétique, à Paris. Il est l'un de mes collectionneurs. Et en regardant un personnage, il me dit : « c'est mon oncle ». C'était incroyable de la part d'une personne qui avait perdu son oncle parti en fumée, de le reconnaître sous les traits de mon crayon. Il faut retrouver le vécu, retrouver cette totalité, cette responsabilité, qu'avait Géricault quand il peignait son *Radeau*. Je suis responsable de mes actes. Nous le sommes tous ! Je me souviens de l'exposition que j'ai présentée à Ottawa où un homme était entré puis sorti en catastrophe en hurlant tellement il avait été agressé par mes dessins à l'encre. Dans sa gestalt à lui, il voyait une violence que je ne voyais pas dans la mienne. Quand j'ai montré mon travail à Elie Wiesel et à Simone Weil, tous deux m'ont demandé dans quel camp j'avais séjourné. Moi, ça m'amuse. Quand on me dit que j'ai dû souffrir pendant la guerre, je réponds : « Oui, du manque de chocolat ! ». Et c'est vrai, car les enfants français, les « petits chrétiens », mangeaient du chocolat devant nous, et nous, nous n'y avions pas droit. J'avais 4 ou 5 ans à ce moment-là. C'est l'incompréhension de l'enfant qui s'exprime. D'autant plus qu'on ne savait même pas qu'il y avait la guerre.

Toute œuvre existe avant qu'elle ne soit créée. Je suis souvent très étonné lorsque je vois mes œuvres toutes justes terminées. Même si je sais au fond que le crayon ou même les papiers répondront à mes attentes, je suis comme une personne impatiente de rentrer dans un musée pour admirer un tableau qu'elle n'a jamais vu. C'est extraordinaire de voir apparaître quelque chose. Je le ressens fortement devant mes *Lacérations*.

- **Entretien avec Jaime Azócar, le 08 septembre 2015**

EL : *Avez-vous créé un tableau spécifiquement pour le musée ?*

JA : Oui, après le putsch. Certains tableaux ont été brûlés par les militaires qui étaient des analphabètes qui ne connaissaient rien à l'art. Parmi les tableaux, quelques uns avaient une connotation politique, donc ils les ont brûlés. Alors, on a fait un deuxième don pour remplacer les tableaux disparus. Moi j'ai donné immédiatement après le putsch. J'ai fait un tableau assez vite. Il représente la Moneda, le Palais présidentiel, transformé en paysage. Et je me suis dit après, que j'allais faire un autre tableau plus perfectionné : *L'Enterrement d'Allende*. Je peux le dire, c'est un tableau plutôt réussi, mais ils ne me l'ont jamais réclamé ! Alors, moi, j'étais d'accord pour donner un tableau mais je n'avais pas envie non plus de m'occuper du transport et de tout le bazar. Au cours d'un voyage, j'ai croisé Carmen Waugh et je lui ai dit que mon tableau était prêt, qu'il pouvait être envoyé au Chili, mais elle n'a rien fait.

Il y a eu un hommage en France un peu partout pour les 30 ans de la mort d'Allende. A Dammarie-les-Lys, il y a eu une exposition que j'ai organisée avec des gens de là-bas. J'y ai présenté mon tableau. Le Conseil de l'Essonne m'a acheté le tableau. A cette époque, le numéro 2 d'Allende, Carlos Altamirano, qui est un très grand ami, venait souvent en France. Alors je l'ai amené là-bas pour lui montrer mon tableau de l'enterrement d'Allende. Lui, il est collectionneur, il aime beaucoup la peinture. Quand il l'a vu il m'a dit : « Jaime, ce tableau-là doit aller au Chili ! ». Et moi je lui ai répondu que cela faisait huit ans que personne ne me le réclamait et que c'était trop tard, car je l'avais vendu à l'Essonne. Je l'ai vendu, je l'ai vendu ! Maintenant, il est exposé au Centre Culturel de Dammarie-les-Lys. Donc le musée possède ce tableau-là – *Chili, présent* – qui pour moi n'a aucun intérêt. C'est triste, mais c'est comme ça... [...]

EL : *Vous souvenez-vous qui vous a sollicité pour offrir cette œuvre ?*

JA : Il y a eu une pétition de peintres qui voulaient donner un tableau pour le musée. Et j'ai donné.

EL : *Julio Le Parc était-il l'auteur de cette pétition ?*

JA : Oui, il était investi dans le musée dès le début.

EL : *Avez-vous donné des œuvres à d'autres comités du Musée International de la Résistance ? Car j'ai pu constater dans la base de données du Musée que 3 autres œuvres signées de votre nom ont été offertes au comité londonien.*

JA : Ils m'ont demandé des tableaux pour la Suède et pour Londres. Des tableaux, prêtés ! Je ne les ai jamais plus revus.

EL : *Ces tableaux-là apparemment sont conservés dans le dépôt du Musée. Cela vous est-il arrivé de donner des tableaux pour une autre cause, humanitaire ou politique ?*

JA : Oui, on a donné aussi pour le Nicaragua, quand les Sandinistes ont gagné la Révolution. On a formé un autre musée. Bien que l'idée soit partie d'ici, ce sont, au départ, les Latino-américains qui ont donné. Beaucoup de peintres ont donné, ils ont constitué un beau musée. Mais dans le musée Allende, il y a tout le monde : Tapiés, Miró, etc. Des poids lourds ! Donc hormis l'intérêt de la collection, sa valeur est assez importante d'un point de vue économique.

J'ai également donné une œuvre, avec d'autres artistes, pour la première campagne présidentielle de Michelle Bachelet. Mais je n'ai reçu aucun remerciement. Ils ont voulu reproduire l'expérience pour la dernière présidentielle, et il était hors de question pour moi de redonner un tableau. Allende, il a remercié de sa main les artistes, c'était la moindre des choses !

Après, j'ai donné des tableaux pour différentes causes. J'ai donné pour les handicapés. Il y a eu aussi une grande vente aux enchères pour l'Arménie, à laquelle j'ai participé. Mais là encore, je ne sais même pas combien mon tableau a été vendu. Il faut faire très attention quand on donne des tableaux parce qu'en général, les gens qui s'en occupent sont des magouilleurs, ils en tirent profit, ils prennent du fric au passage. [...]

EL : *Pour vous, certaines personnes ont profité du MIRSA pour faire des magouilles ?*

JA : Oui, certainement. Il y a des tableaux qui ont disparu, on ne sait pas comment, ni qui en sont les responsables. Il y a eu des magouilles... Dans tout cela s'est mélangé le fric, la politique et les magouilleurs.

La famille Allende, dans les années 1990, croyait pouvoir s'accaparer ces œuvres, mais elles n'étaient pas à eux. Ils ont gagné le procès. Carmen Waugh était très déçue qu'on la chasse, parce qu'elle s'est beaucoup occupée du musée. Je ne sais pas comment s'est terminée cette histoire mais il me semble que la famille Allende n'a pas eu accès à la propriété des œuvres. Mais j'imagine que le lieu aujourd'hui n'est pas approprié pour accueillir un musée.

EL : *Que représente pour vous la donation d'une œuvre à une cause politique ?*

JA : Ce qui m'intéresse dans la donation, c'est la démarche artistique ainsi que la démarche politique. [...] Tous les peintres ont donné au Musée. D'ailleurs, Allende, de façon très noble, nous a remerciés à chacun, à chaque donneur, avec une lettre écrite à la main.

EL : *Que représente pour vous le tableau que vous avez choisi d'offrir : Chili, présent ? Le titre semble évoquer le manque du pays. Est-ce cela que vous avez souhaité exprimer ?*

JA : Mon tableau représente la Moneda, le siège du pouvoir qui a été bombardé lors du Coup d'État. J'ai traité le paysage sous forme de drapeau chilien, avec au centre la Moneda. Dans le bleu, il y a une étoile blanche. J'ai représenté la Moneda comme elle était avant le bombardement pour ne pas faire le plaisir aux militaires de la représenter en ruines. [...]
J'ai une confusion concernant la date d'exécution de cette œuvre. Il me semble que je l'ai donné après le coup d'État. Je me souviens maintenant. Une des premières expositions du Musée en France, c'était à Reims. J'étais au vernissage là-bas. Et il y avait le tableau de *l'Enterrement d'Allende*, pas celui-là. Normalement, celui-ci était déjà parti au Chili dans le premier lot. Tous les peintres ont aidé là-bas, c'était très sympathique, il y a eu un cocktail. J'ai rencontré des peintres chiliens que je n'avais pas vus depuis des années et qui venaient d'arriver en exil.

EL : *Comment décririez-vous votre style ?*

JA : Je l'auto-nomme « Transfiguration ». Car je transforme tout, je transforme la réalité. De toute façon, tous les titres, tu sais ce ne sont que des modes : Hyperréalisme, Constructivisme, Impressionnisme, Abstraction lyrique, Cinétisme... Les peintres impressionnistes ont tous été intéressants, mais dans l'Abstraction lyrique, il y a très peu de peintres remarquables. L'hyperréalisme à la limite, ça a été une richesse qui dépassait la photographie. Mais moi, ça ne m'intéresse pas beaucoup. Je n'ai jamais fait partie de groupes ou de tendances. C'est pour cela que j'appelle mon style « Transfiguration ». En français c'est facile mais en anglais, je ne sais pas comment le traduire.

Dans mon travail, je démarre à l'acrylique fluo et après, je passe à l'huile. Mais j'ai découvert il y a un an au Mexique, une peinture fluo à l'huile, ce qui me permet de faire des retouches sur l'huile, que je ne pouvais pas faire auparavant.

- **Entretien avec Ximena Armas, le 10 septembre 2015**

EL : *Pouvez-vous me parler succinctement de votre parcours de vie ? De ce qui vous a amené à venir en France et à y rester, puisque vous y êtes depuis ?*

XA : Durant mon enfance, j'ai vécu dans une petite ville de province, pas si petite que ça d'ailleurs, qui s'appelle Talca, parce que mon père travaillait dans la propriété qu'on avait à la campagne là-bas. Il faisait des vins. J'y ai vécu de mes 4 à 14 ans. Ensuite, à mes 14 ans, on est revenus à Santiago où j'ai continué mes études jusqu'à l'université. Dès que j'ai commencé à penser à ce que j'allais faire, c'était tout de suite orienté vers les dessins car j'adorais dessiner. Après avoir passé mon baccalauréat, j'ai pensé faire des études d'architecture et j'ai donc passé un concours d'admission pour une école d'architecture. Je n'ai pas été retenue cette année-ci. Alors, je me suis dit, en attendant de retenter le concours l'année prochaine, que j'allais rentrer à l'École des Beaux Arts. J'ai donc intégré les Beaux-arts de l'Université du Chili et pendant cette année, j'ai compris que la peinture c'était vraiment ce que j'aimais. L'année suivante, je suis donc entrée officiellement aux Beaux-arts de l'Université Catholique du Chili. Il y avait pas mal de possibilités. On pouvait soit choisir entre l'École d'Arts et l'École de Design. Le problème, c'est que les deux m'intéressaient. J'hésitais toujours entre art et design. Finalement, j'ai fait les deux années générales comme tout le monde, et à la troisième année, j'ai décidé de choisir la peinture. J'ai fait ma spécialisation de peinture puis j'ai passé mon diplôme qui correspond en fait à une licence. Une fois cette spécialisation validée, j'ai décidé de passer également celle de design. La dernière année du cursus de design, en 1971, j'ai appris qu'il y avait une possibilité de venir étudier en France grâce à une bourse du gouvernement français. Je me suis présentée à cette bourse et je l'ai eue. Je n'ai finalement pas passé mes examens de design car je suis venue en France. A ce moment-là, il y avait eu des élections et un nouveau président de gauche avait été élu – Salvador Allende – ; tout le monde semblait content, tout allait bien, c'était vraiment superbe. Tout était nouveau...

Alors, je suis arrivée en France avec cette bourse et j'ai eu beaucoup de chance car le gouvernement français et le Ministère des Affaires Étrangères m'ont proposé un atelier à la Cité Internationale des Arts, qui se trouve en face de la Seine, en face de l'Île Saint-Louis. J'étais heureuse, j'avais un atelier magnifique où j'ai vécu deux ans. Ensuite, j'ai dû rendre l'atelier car ils ne pouvaient pas me le prolonger. J'ai demandé une prolongation et l'administration de la Cité des Arts m'a accordé un atelier à Montmartre. C'était un truc superbe : il y avait des ateliers d'artistes dans un jardin vraiment privilégié. C'était extraordinaire. La Cité des Arts venait juste d'acheter cette propriété et j'étais la première, avec d'autres, à occuper ces ateliers. J'ai passé deux ans là-bas. C'est à cet endroit que j'ai connu mon mari – Henri Richelet – parce qu'il y avait aussi son atelier. Après que l'on se soit épousé, nous avons emménagé dans cet atelier-ci, au 167, Boulevard Vincent Auriol, Paris XIII.

Quand je suis arrivée en France, j'avais ma bourse pour l'École Nationale d'Arts Décoratifs, rue d'Ulm. Finalement, une fois que j'y étais, je me suis aperçue que ça ne m'intéressait pas tellement, parce que j'étais en art mural alors que ce qui m'intéressait le plus c'était la restauration des tableaux. Il y en avait des cours de restauration de tableaux, mais c'était trop minime, trop léger et je n'ai pas appris grand chose. Mais bon, comme j'avais ma bourse, j'ai continué jusqu'à l'obtention du diplôme. Et même s'il s'agissait de fresques, de mosaïques et que ça ne plaisait pas du tout, je l'ai fait quand même.

En même temps que j'étudiais à l'École d'Arts Décoratifs, j'ai demandé d'être auditeur libre à l'École des Beaux-arts, ce qui m'a permis d'avoir aussi un atelier à l'École des Beaux-arts. J'en ai profité pour travailler la lithographie, la gravure. Une fois mon diplôme des Arts Décoratifs validé, après deux ans d'études, j'ai demandé à ce que l'on me prolonge ma bourse pendant un an pour faire un cycle de recherches sur l'art et la pédagogie. Cela m'a été accordé. Mais comme je n'ai pas trouvé ce sujet très intéressant car, entre-temps, je m'étais mariée, j'avais déménagé à Montmartre, et ma fille était née, je me suis arrêtée là.

Quand j'habitais Montmartre, j'allais me promener Place du Tertre, c'était à côté. Comme j'y ai vu beaucoup de peintres et que ma petite bourse me permettait juste d'acheter mon matériel et de quoi vivre, je me suis dit : « Je vais aller faire des portraits ! ». Au début, j'allais faire des portraits la nuit à Montmartre, mais à cette époque ce n'était pas dehors mais dans des cafés que l'on travaillait. Et c'est grâce à cela que j'ai appris à faire des portraits car avant, je n'étais pas forcément formée ni douée pour les portraits. Je gagnais bien ma vie pendant tout ce temps-là où j'habitais Montmartre. C'était dur évidemment d'y aller la nuit, après les cours. Puis, il y avait des amis qui me disaient : « Comment ? Tu vas faire des portraits à Montmartre ? Mais c'est dégradant ! Il n'y a que des peintres commerciaux... ». Mais comme je n'avais pas le choix financièrement, je préférais aller faire des portraits dans des cafés que garder des enfants ou servir dans des restaurants. Je m'amusais bien ! Je l'ai donc fait jusqu'à la naissance de ma fille puis, comme nous avons déménagé ici, je n'y suis pas retournée. En plus, Montmartre est devenu très commercial. Mais à l'époque où j'y vivais, 1973-1974, ce n'étais pas si poussé. Il y avait plein de quartiers anciens qui n'existent plus aujourd'hui. Dans la pénombre, ça créait vraiment des ambiances extraordinaires. Maintenant, il n'y en a plus un seul...

Après, ça a été difficile quand même car, quand j'ai quitté le Chili, je faisais partie d'une génération de jeunes artistes qui commençait à être connue. Je faisais beaucoup d'expositions. Et en principe, à mon retour au Chili, on me réservait un poste à l'université, ce qui me plaisait beaucoup. Finalement, comme je me suis mariée et qu'il y a eu le coup d'État à ce moment-là, je ne suis pas retournée au Chili. En plus, tous mes amis étaient partis et je savais bien que le Chili que j'avais laissé n'existait plus. Je suis retournée au Chili 7 ans plus tard, en pleine dictature, car je voulais quand même que ma mère connaisse ma fille. Ce n'était pas le Chili habituel, c'était très tendu, on ne pouvait pas dire tout ce que l'on voulait. Les gens restaient chez eux, n'osaient pas parler, ils n'osaient rien dire. Mais ce n'était pas non plus la dictature des premières années, on ne sentait pas les violences. C'était la loi du silence.

Les autres fois où je suis revenue au Chili, j'ai trouvé que le pays avait évolué terriblement. Je ne reconnaissais même plus les villes. Santiago était une ville très moche quand je suis partie, et puis maintenant, je trouve que c'est devenu une belle ville malgré le smog, avec du charme, très soignée, avec de la verdure, des jardins, etc. Aujourd'hui, je ne reconnais plus rien mais ça reste quand même mon pays.

EL : *Vous êtes partie en 1971 du Chili. Avez-vous participé en tant qu'artiste aux manifestations pré-électorales « El pueblo tiene arte con Allende » où plus de 40 artistes ont exposé pour soutenir l'Unité Populaire ?*

XA : Au Chili ? Je ne suis pas certaine. Pourtant, en tant que peintre, j'étais dans toutes les expositions des jeunes. En tout cas, je me souviens que j'étais très contente de l'élection de Salvador Allende. Le jour des élections, tout le monde est sorti dans les rues, c'était la fête au

Chili. C'était vraiment impressionnant. En tout cas, une fois en France, j'ai participé à de nombreuses expositions contre la dictature de Pinochet.

EL : *Comment avez-vous réagi à l'annonce du coup d'État ?*

XA : Le jour du coup d'État, tout le monde est sorti, et a couru à l'ambassade. Tout de suite après, il y a eu un défilé de protestation à côté de l'ambassade. Au même moment, le Musée d'Art Contemporain et la Biennale de Paris ont aussi beaucoup parlé du coup d'État au Chili. Après, j'ai participé à beaucoup d'expositions et de ventes aux enchères pour recueillir de l'argent pour aider les gens qui protestaient au Chili.

EL : *Quand avez-vous finalement entendu parler de l'existence du Musée International de la Résistance Salvador Allende ? Vous rappelez-vous qui vous a sollicité pour donner une œuvre ?*

XA : Je ne me rappelle pas de qui m'en a parlé. Il me semble que c'était un Chilien. Je ne sais plus si c'était Miguel Rojas Mix ou Pedro Miras. Après, comme je participais à toutes les expositions de solidarité, j'ai forcément été avertie et j'ai tout de suite acceptée de donner un tableau. Mais à ce moment, on ne savait pas trop où garder les tableaux. Julio Le Parc en avait chez lui à Cachan, et les autres étaient dissimilés un peu partout. Il semblerait même que plein de tableaux aient disparu à ce moment-là. Ils m'ont donc demandé de le garder chez moi en attendant. Ils ont noté que je voulais offrir un tableau et ils m'ont dit que le jour où les œuvres partiraient au Chili, ils me le demanderaient. Mon tableau et celui de mon mari sont donc partis à ce moment-là.

EL : *Votre tableau n'a donc jamais été exposé en France ?*

XA : Non, il n'a jamais été exposé en France.

EL : *Votre tableau date de 1980. Vous avez donc été sollicité assez tardivement. Avez-vous conçu ce tableau spécifiquement pour le musée ?*

XA : Non, c'était mon travail du moment. C'était un tableau que j'aimais bien.

EL : *Avez-vous eu l'occasion de vous rendre à une exposition du MIRSA en France bien que votre tableau n'ait pas été exposé ?*

XA : Non, je ne suis allée voir le Musée qu'au Chili. J'y vais à chaque fois que je me rends au Chili. Et puis, je pense que le Musée préfère exposer les artistes les plus connus comme Le Parc. Je sais cependant que mon œuvre a été exposée lors d'une exposition en dehors du musée, mais je ne sais plus où. L'œuvre de mon mari aussi a été exposée à ce moment-là puisque le musée nous a envoyé un courrier pour nous avertir.

EL : *Je suis très intéressée par la notion d'art engagé et notamment par cet acte de donation des artistes à une cause politique que je trouve remarquable en comparaison de la logique*

actuelle de marchandisation à outrance de l'art. Comment pourriez-vous définir cet acte ? Que représente-t-il pour vous en tant qu'artiste qui vit de sa création ?

XA : Je trouve que c'est notre devoir quelque part, parce que c'est notre façon de dire qu'on est proche de certaines idées, qu'on les appuie et que ce n'est pas du tout une démarche pécuniaire. Il s'agissait de rendre hommage à quelqu'un qu'on avait choisi, en qui l'on croyait. C'était notre façon de rendre hommage en tant qu'artistes. Pour moi, c'était très important de participer à cela. Ça fait partie de l'Histoire. On est des témoins de l'histoire : l'histoire du Chili, d'Allende qui est mort, de tout ce qui s'est passé pendant la dictature. En tant que témoins, on montre notre admiration et notre compassion pour Salvador Allende. On montre qu'on est présents.

EL : *Avez-vous eu l'occasion de renouveler cette expérience de la donation ?*

XA : J'ai donné un tableau pour le musée au Nicaragua. Il y a eu une exposition ici, à Paris, au Musée d'Art Contemporain, où mon tableau a été exposé avant d'être envoyé au Nicaragua.

Après, on m'a sollicité pour plein d'autres choses. Mon mari et moi, nous avons donné pour l'Uruguay, l'Arménie, etc. Ça n'arrêtait pas à l'époque, c'était la période. Mais je donnais des œuvres moins importantes que celle que j'ai donnée pour le Musée Allende car, ça me tenait à cœur de donner une œuvre que j'aimais beaucoup.

J'ai aussi participé à des ventes aux enchères où on a vendu mes tableaux, je crois que c'était après un tremblement de terre, ou ce genre de catastrophes.

Mais certaines personnes ont profité de la situation. Je n'ai pas du tout aimé ça. Un monsieur m'a par exemple sollicité pour ouvrir un musée au Chili en rapport avec Salvador Allende. Alors je lui ai donné un dessin et je n'ai plus jamais entendu parler de lui, ni de mon dessin d'ailleurs... C'est arriver la même chose à d'autres artistes. J'ai trouvé que c'était vraiment moche de profiter de l'élan de solidarité pour le Chili pour demander aux artistes de donner pour des choses fausses.

EL : *Avez-vous posé des conditions à cette donation (vente ou autre) ?*

XA : Non, quand on donne, on donne. Ils ne m'ont pas parlé de vente. C'était clair pour eux que ces œuvres serviraient à constituer un musée au Chili. Mais d'autres fois, ça m'est arrivé de donner des œuvres pour des ventes, pour aider les Arméniens notamment.

EL : *Croyez-vous possible aujourd'hui une nouvelle initiative de solidarité artistique internationale, de cette ampleur-ci ? Pour les réfugiés par exemple ?*

XA : Vous savez, l'époque a beaucoup changé. Les gens sont beaucoup plus intéressés par l'argent. Il y a beaucoup de spéculation avec les œuvres d'art. Mais malgré tout, si c'est pour une grande cause que les artistes sont sollicités, je pense que tout le monde ira, oui.

A un moment c'était trop, c'était la grande mode, on nous demandait de donner pour tout et n'importe quoi. Alors, avec mon mari, on a décidé de ne donner que pour les grandes causes et plus pour des petits trucs. Après, ça s'est arrêté pendant un temps. Puis, il y a eu la folie des

ventes aux enchères. Tout le monde nous demandait de vendre un tableau, à l'hôtel Drouot ou ailleurs, pour récolter des fonds pour telle ou telle cause. Mais je n'ai jamais voulu y participer car c'était trop commercial. C'était de la triche pas croyable ! Il y avait des artistes qui y participaient seulement pour faire monter leur cote...

C'est tellement affreux ce qu'il se passe en ce moment. Les sociétés européennes en crise sont bousculées par l'arrivée de ces malheureux gens. Ils vont être mal reçus. Ils pensent trouver l'Eldorado mais l'Eldorado, ça n'existe pas... Je pense que si un projet sérieux se monte, les artistes y participeront. Mais je ne sais pas comment les gouvernements vont pouvoir affronter le problème, c'est vraiment tragique ce qu'il se passe en ce moment... C'est une situation qui bouleverse tous les pays.

Moi, j'ai eu beaucoup de chance lorsque je suis arrivée en France car c'était les années 1970, la libération de la femme, etc. C'était après 1968, tout était ouvert, tout était permis, on découvrait plein de choses. Les artistes étaient très libres. Et puis, toute cette musique : les Beatles, Woodstock, les groupes de pop, c'était la découverte ! Il y avait tellement de changements. Quand je suis arrivée en 1971, c'était l'effervescence. Les gens se disaient hippies ou baba-cool, ils avaient de grands cheveux longs, ils étaient ouverts à tout (marijuana, etc.). Les gens étaient libres, beaucoup plus libres. Et maintenant, quand je vois les jeunes qui sont très soignés, avec les cheveux très courts... Ils ont d'autres repères. Tout passe aujourd'hui par l'argent. A l'époque, ce n'était pas le cas. On se débrouillait comme on pouvait, on était libres. Je trouve que les jeunes aujourd'hui ne sont pas libres du tout. Comme ils ont tout eu enfants, ils sont habitués à tout avoir. Moi, quand j'étais petite, j'avais une paire de chaussures pour l'école et une autre paire pour sortir. Maintenant, j'en ai 30... Les jeunes ne se rendent pas compte de la difficulté qu'on avait avant pour posséder tout ça. On avait tellement peu de choses que lorsqu'on possédait quelque chose, c'était merveilleux, on était heureux. Aujourd'hui, tout est devenu banal, c'est la société de consommation. C'est une société renfermée sur elle-même, beaucoup plus égoïste. Sans parler de la crise économique qui s'ajoute à tout ça. Avant, les gens étaient contents de rencontrer des étrangers. Nous (les Chiliens), on était privilégiés car c'était l'époque d'Allende, c'était l'exemple, et tout le monde nous accueillait très bien. Par contre aujourd'hui, les Français n'aiment pas du tout les pauvres gens qui arrivent. [...]

Quand je suis arrivée, c'était la grande mode latino-américaine. Les Latino-américains étaient omniprésents dans le paysage artistique de la France, dans tous les mouvements, l'art conceptuel, l'art optique, chez Denise René, etc. Parmi eux, il y avait Pisa, Soto, Cruz-Diez, Le Parc, Tomasello,... On était un gros groupe et ça bougeait beaucoup. On participait à des expositions superbes comme celle d'« Art latino-américain » au Grand Palais. C'était dur pour moi au début, car je ne connaissais personne. Mais petit à petit, je suis rentrée dans ce milieu-là. J'ai participé à l'Espace Latino-américain où quelques peintres donnaient des sous pour organiser des expositions d'artistes latino-américains. Je n'étais pas membre bienfaiteur car je n'avais pas d'argent à donner mais j'ai pu profiter de l'endroit pour exposer aux côtés d'autres artistes. On se réunissait souvent pour les vernissages, c'était super. Ils organisaient beaucoup d'expositions où ils présentaient des petits formats pour que chacun puisse y participer, les plus connus comme les moins connus. Une année j'ai même gagné le prix de l'Espace Latino-américain qui m'a permis d'avoir une exposition personnelle dans ce même endroit. [...]

On était très sollicités. Je pouvais me permettre de refuser tout ce qui ne m'intéressait pas. Après, il y a eu plusieurs expositions itinérantes pour Allende auxquelles j'ai participé. Mais depuis les années 2000, on expose très peu avec mon mari. Les galeries ne présentent plus que de l'Art conceptuel. Et moi, je ne veux pas payer pour être exposé. La location des locaux et le

transport des œuvres, c'est aux galeries de les prendre en charge ! En 2014, je n'ai pas eu d'exposition, et en 2015, je n'en ai qu'une dans une galerie chilienne de Santiago.

EL : *Dans votre œuvre, deux papillons sont épinglés dans des cases et le troisième arrive à s'échapper, tandis que trois bébés ont les yeux cachés par une sorte de barre métallique. Qu'avez-vous souhaité représenter ?*

XA : Les thèmes du papillon et du bébé sont très fréquents dans mon travail de cette époque. Le papillon arrive à se détacher de sa prison, de sa boîte. J'ai voulu représenter la liberté, tout simplement. Si les bébés ont les yeux cachés, c'est pour leur dire de faire attention, de se protéger du monde dans lequel ils viennent d'arriver.

EL : *Pourtant les paysages que vous représentez ont l'air très paisibles, très accueillants...*

XA : Oui, justement, je joue sur ce dualisme, sur l'écart qu'il peut exister entre mes œuvres et la réalité. Mes paysages sont souvent divisés en plusieurs couches distinctes et séparées les unes des autres, comme indépendantes.

EL : *Comment qualifieriez-vous votre style ? Diriez-vous que vous appartenait à un courant spécifique ?*

XA : Non, pas vraiment. A un moment, on a rattaché mon œuvre au « post-surréalisme », ou encore à la Figuration Narrative à cause de mes paysages. Mais je ne fais partie d'aucun courant.

- **Entretien avec Jacqueline Dauriac, le 09 septembre 2015**

EL : *Vous avez dû être très enthousiasmée par l'expérience de l'Unité Populaire au Chili ?*

JD : Ah oui ! C'était une expérience formidable. Je trouve cela très bien qu'un peuple fasse lui-même sa révolution. Je trouve inconcevable que l'on puisse exporter la guerre pour finalement récupérer le gaz, le pétrole ou d'autres ressources. [...] D'ailleurs, je suis extrêmement reconnaissante envers Jacques Chirac de ne pas être intervenu en Irak. [...]

Je n'ai pas eu l'occasion de me rendre au Chili mais j'ai un ami qui m'incite souvent à prendre l'avion et à venir. Je vais le faire. Votre passage ici va peut-être provoquer quelque chose !
(rire) [...]

EL : *Vous souvenez-vous de qui vous a sollicité pour offrir une œuvre et à quelle occasion vous avez donné votre tableau Pour l'Amour de Marie-France ?*

JD : L'artiste qui m'a offert cette occasion est Jacques Monory. [...] Je pense que c'était Le Parc qui était à l'origine de cela. Comme il connaissait tous les artistes ici, c'était facile pour lui de contacter tout le monde. Il a sans doute dû parler avec Jacques Monory, et Jacques m'en a parlé ensuite à moi. Je peux presque faire la liste de tous les gens qui étaient autour de Le Parc à cette époque... Je ne me souviens pas de la date exacte. Ce doit être en 1977 ou en 1978.

EL : *Cette œuvre s'inscrit-elle dans une période précise de votre création ? Cette personne représentée, Marie-France, qui était-ce ?*

JD : J'ai eu cette période, autour de 1975, où je parlais de la sexualité dans mes travaux. Et j'ai exposé tout de suite au Musée d'Art Moderne. C'était vraiment une période extraordinaire car il n'y avait pas le SIDA, on s'amusait comme des fous ! Et il fallait acquérir cette liberté. Certaines œuvres ont été dans ce sens-là, dont les miennes. La fameuse Marie-France que j'ai représentée dans cette œuvre est en fait un travesti. Elle existe toujours. Ça m'amusait beaucoup car ma sœur jumelle s'appelle aussi Marie-France. Je le connaissais très bien, il venait souvent à mon atelier et j'ai fait beaucoup de portraits de lui. C'était une personne très séduisante, hyper charmante qui passait beaucoup de temps avec nous. Il faut connaître l'histoire sinon c'est vrai qu'on croit qu'il s'agit de Marilyn Monroe. A dire vrai, il/elle se maquillait comme Marilyn Monroe. Je l'ai vu récemment. Il/elle doit avoir entre 55 et 60 ans maintenant, mais il/elle est toujours très bien.

Après, il y a une période que j'appelais « Lopes dans la statuaire antique » où je parlais de sexe, j'allais vraiment dans la chose. Je considère que le sexe est réservé à très peu de gens. Tout le monde n'a pas la charge émotionnelle requise, ni cette capacité d'aventures. Toutes les peintures de cette époque sont faites à la main, c'était très habile. Dans la série, il y a des œuvres plus complexes que celle-ci. Mais j'utilisais toujours ce format là : 162x130 cm.

Après cette période, j'ai commencé à faire des installations en utilisant au début des photomatons. Il n'y a pas de livre sur tout ça, il faudrait que j'en fasse un. Je le ferai. [...]

J'ai vécu avec Jacques Monory pendant 8 ou 9 ans, c'était une période extraordinaire, très faste. Mais les œuvres de Jacques offrent une vue très noire sur la vie. Donc à un moment donné on s'est séparés et puis j'ai rencontré Daniel Buren avec qui j'ai vécu. C'est l'époque où j'ai commencé à utiliser de la lumière, des objets réels, des fleurs, que je mettais sous de la lumière. Des personnes ont acheté ces œuvres en Hollande et puis ensuite j'ai continué avec la lumière. (En me montrant une usine chimique) J'ai par exemple éclairé les fumées qui sortent de ces cheminées. Ce que je trouvais très intéressant dans les fumées, c'est que ça ne provoque pas de pulsion d'achat et comme vous parliez d'engagement des artistes, je trouve cela important. On est devant une œuvre et on n'a pas de pulsion d'achat.

Quand mes collectionneurs sont malheureusement morts – c'étaient des gens extraordinaires – je me suis mise à travailler pour des villes. J'ai fait énormément de parkings, 22 je crois. [...] Je pouvais vivre convenablement. On m'appelait d'ailleurs « la madone des parkings » ! J'ai eu de la chance car, vous savez, c'est très difficile d'être artiste. Aujourd'hui, on présente de jeunes artistes, on les sert sur un plateau pendant deux ans ou trois, et puis c'est fini, on les lâche dans la nature. Parmi ces jeunes, il doit y en avoir quelques uns qui savent communiquer sur leurs œuvres, mais pour les autres c'est foutu... Non, c'est terrible... Et puis les FRAC, ils ont beaucoup acheté Vostell, Richter ou d'autres. C'est bien. D'ailleurs Richter, je considère qu'il fait partie des plus grands artistes. Mais dans le même temps, ils n'achetaient pas les Français ! Il y a une réelle dévalorisation du travail des artistes français. [...]

Mon travail est toujours lié à la jouissance. J'ai fait cette œuvre très réaliste qui fait 16 mètres de haut et qui représente une femme. Elle est habillée d'une robe qui semble garder la mémoire des caresses. Ce serait pour moi l'idéal ! (*rires*). Je considère que le plus grand drame de notre époque c'est la femme. Une femme tuée tous les deux jours en France ! Elles sont moins payées que les hommes, cantonnées aux tâches ménagères, etc. [...] C'est monstrueux je trouve. [...]

Vous avez vu que dans mon travail, même mes premières œuvres, sont liées à l'ombre. C'est une constante dans toute mon œuvre. *Pour l'Amour de Marie-France* est faite avec de la peinture soufflée, de la peinture que je soufflais. C'était très habile. Je pense que je ne serais pas capable de refaire ça. C'est comme une forme de caresse.

EL : *Cette œuvre est donc quelque part engagée car elle traite de la lutte pour la libération sexuelle à l'époque ? On pourrait en quelque sorte lier cette forme de liberté à celle pour laquelle se battait le peuple chilien, bien qu'il ne s'agisse pas tout à fait de la même chose. Il n'est donc pas innocent que vous ayez choisi de donner cette œuvre plutôt qu'une autre ?*

JD : Oui, je considère que ces deux libertés sont liées.

EL : *Vous avez fait des performances aussi, si je me souviens bien ?*

JD : Oui, c'était à l'époque où tout le monde en faisait. J'avais transformé les noms des artistes en prénom de femmes. C'était dans les années 1980. Et il y avait Jacques Donguy. Lui aussi, il a fait un travail fabuleux pour les artistes.

EL : *Vous n'avez donc pas réalisé cette œuvre spécifiquement pour le Musée ?*

JD : Non. Elle fait partie d'une série qui comprend une cinquantaine d'œuvres en tout. Cette série a dû durer 3 ou 4 ans dans ma vie. Mais cette période, autour de 1975, est très peu représentée sur mon site.

EL : *Avez-vous posé des conditions à cette donation (de vente ou autre) ? Il semblerait que certaines œuvres aient été vendues au début, mais certaines personnes, investies dans le musée, le nient catégoriquement.*

JD : Non, moi j'étais d'accord pour qu'ils la vendent, si ça pouvait aider la résistance chilienne. Ils en ont certainement vendu au début. Mais comme la mentalité a évolué et que les donations se sont peu à peu effectuées pour le musée... C'est peut-être aussi car on se demande toujours, quand il y a donation, ce que l'argent devient.

EL : *Avez-vous eu l'occasion de renouveler cet acte de la donation ?*

JD : J'ai donné récemment pour une œuvre de charité, pour acheter un appareil pour un hôpital. Mon œuvre a été vendue, très bien. Je continuerai à donner avec plaisir. [...] J'observe toujours avec bienveillance les demandes.

- **Entretien avec Jean Lancri par échange de courriels**

Meaux, les 15 mai et 19 décembre 2015

E.L. : *Comme beaucoup, vous avez dû être extrêmement choqué par l'annonce du Coup d'état au Chili le 11 septembre 1973 ? En effet, il est indiqué au dos du tableau que ce dernier a été peint une semaine après la mort d'Allende, ce qui fait de lui une réponse immédiate de votre part à ce triste événement. Comme vous me l'avez précédemment informé, cette œuvre traite de la notion d'identité (pourquoi lui et pas moi?). Se poser une question comme celle-ci revient en partie à s'identifier à ce lui - Salvador Allende. Qu'est-ce qui vous rapproche de cet homme politique? Partagiez-vous des valeurs avec lui? Quel espoir a-t-il fait naître en vous? Etiez-vous attentif aux changements politiques en cours en Amérique latine dans les années 1960-1970 (Cuba, Chili,...)?*

J.L. : Le 11 septembre 1971, j'ai, comme beaucoup de gens, en France et dans le monde, été choqué par la mort tragique de Salvador Allende. A mes yeux, il incarnait une sorte de "héros" ; et aussi de "héraut" (de la démocratie, d'une certaine éthique en politique) : un "homme de gauche" avait réussi là où tant d'autres avaient échoué, à savoir, parvenir, et pour mettre en chantier le meilleur, à se hisser aux commandes de son pays, non par les armes, mais par des élections ; bref, un héros / héraut légitimé par le vote de ses concitoyens et par la réussite (du moins le début de réussite) de la politique qu'il mettait en œuvre, en dépit des obstacles et des embûches de tous ordres.

Après avoir « rêvé » (comme tant de gens de ma génération) lors des premiers épisodes de la révolution cubaine, j'avais été déçu (comme beaucoup) par les dérives du castrisme ; c'est pourquoi je considérai Allende comme l'exact contretype d'un Fidel Castro. Tout en n'étant guère personnellement engagé dans une quelconque action politique (et c'est toujours le cas : je me contente d'accomplir mes devoirs de citoyen), je voyais en lui une "icône" de notre temps à laquelle, par sympathie, par empathie, on ne pouvait qu'adhérer. Aussi, plus qu'une conséquence d'un « coup d'état », sa mort m'a paru un cruel « coup du sort », injuste par rapport au chemin qu'Allende s'était tracé, au regard de tout ce qu'il avait encore à faire. Plus qu'à Pinochet (à ses acolytes, ses commanditaires et ses sicaires), j'en voulais, pour ce « coup d'arrêt », au « Destin » qui aurait pu, qui aurait dû, se montrer plus bienveillant envers cet homme d'exception qu'était Allende.

Les circonstances de la mort d'Allende ont donc provoqué en moi l'envie de "faire un écart de conduite" ; j'entends par là, un écart dans la « conduite » habituelle de ma pratique artistique (laquelle était alors en pleine mutation ; socialement, j'étais, de jour, "prof d'anglais", mais je passais mes nuits à peindre, et ma première exposition personnelle venait d'avoir lieu dans une galerie parisienne). Le tableau mien, aujourd'hui conservé au Musée de la Solidarité à Santiago est ainsi né, si j'ose dire, d'un écart de conduite *théorique*. En général, je ne souscris pas, en effet, aux positions qui sont celles de « l'art (dit) engagé ». Trop souvent, les œuvres qui relèvent de « l'art engagé » me paraissent « délogées » (c'est-à-dire, proprement expulsées) de l'art : boutées hors du champ artistique. Si elles tonitruent leurs prises de positions politiques, elles ne le font, artistiquement parlant, qu'à « voix basse », dans un *sotto voce* qui ne peut, me semble-t-il, que desservir les causes qu'elles ont à cœur de défendre.

Cependant, si je ne crois guère à « l'art engagé », je crois profondément à la fonction critique de l'art, ce qui est tout autre chose. Je m'explique. Pour le dire succinctement, je crois l'art capable de formuler dans ses formes (au niveau strictement *formel* qui est le sien) des

propositions qui s'opposent aux discours de l'institution, qui résistent à la *doxa*, qui font pièce à l'idéologie.

Pour essayer d'éviter une démobilisation de cette « fonction critique », j'ai donc fait l'« écart de conduite » suivant: j'ai intitulé mon tableau « Portrait d'hommes-cibles ; hommage à Salvador Allende » ; ce geste, je le concède, peut en effet passer pour un petit « pas » accompli vers les positions des gens qui prônent la défense de « l'art engagé ».

E.L. : *Comment avez-vous pris contact avec le Musée International de la Résistance Salvador Allende (MIRSA)? Est-ce un des membres du secrétariat qui vous a contacté ou un des artistes ayant déjà donné une œuvre qui vous a convaincu d'en faire de même?*

J.L. : Je n'ai jamais pris contact avec le MIRSA. C'est l'inverse qui s'est produit : le tableau que j'ai offert au Musée de la Solidarité m'a été demandé par Carmen Waugh, alors Directrice de ce Musée (et aujourd'hui décédée).

Si je crois à la fonction critique de l'art, je n'ai jamais eu la prétention de pouvoir œuvrer, avec mon modeste tableau, « pour la résistance du peuple chilien » ; aussi n'ai-je jamais même songé à prendre contact avec ceux qui dirigeaient ce Musée lorsque celui-ci était encore en exil, et en plein nomadisme, hors du Chili.

Les circonstances de ma vie (au début des années 1970) ont fait que j'ai rencontré plusieurs artistes (Fromanger, Ernest Pignon-Ernest, pour n'en citer que deux) qui auraient pu m'introduire auprès des dirigeants du MIRSA si j'en avais eu envie. Si, par la suite, dans les années 1990, mes liens avec Ernest Pignon Ernest se sont trouvés réactivés (et nous avons souvent parlé du Chili), par contre, au début des années 1970, l'idée de prendre contact avec le MIRSA, par le biais de ces relations, ne m'a jamais effleuré.

[...] Comment le Musée de la Solidarité a-t-il pris contact avec moi ? Ce fut à l'initiative de Madame Carmen Waugh en personne, soit de la Directrice de ce Musée, vers 1995 ou peu après, lors d'un vernissage d'une exposition dans ce Musée de la Solidarité, à Santiago du Chili.

Voici quel fut l'enchaînement des circonstances qui amenèrent Carmen Waugh à connaître l'existence de ce tableau, puis à m'en demander une photo, puis à me dire d'en faire don au Musée, ce que je fis bien volontiers.

En 1983, je fus détaché de l'Enseignement Secondaire à l'Université Paris 1-Panthéon Sorbonne, dans l'UFR d'Arts Plastiques et Sciences de l'Art de cette Université. Ce détachement m'a permis de faire la connaissance du chilien José Balmes (ami personnel de Salvador Allende) qui y enseignait depuis peu. Quelques mots sur celui-ci. Né en 1927 à Barcelone, Balmes part au Chili avec son père, pour fuir le franquisme, en 1939, sur le « mythique » bateau Winnipeg, où, alors qu'il n'a que 12 ans, il se lie d'amitié, durant la traversée, avec Pablo Neruda, ce qui, plus tard l'amène à devenir un ami personnel de Salvador Allende. Au Chili, Balmes devient alors un peintre de grande réputation, une figure d'une envergure considérable; en 1971, lors du coup d'état de Pinochet, il est Doyen de l'Université de Santiago ; le 11 septembre, il échappe par miracle à la mort, prend le chemin de l'exil, et se trouve accueilli, comme professeur, à la Sorbonne, où je fais donc sa connaissance. Je deviens son ami et l'histoire récente du Chili me devient, de ce fait, très familière.

De 1985 à 1988, je dirige mon UFR. En tant que directeur, je mets alors en place un partenariat entre la Sorbonne (Paris 1) et l'Université Pontifica de Santiago du Chili (laquelle, sous l'autorité du Vatican, a accueilli nombre d'universitaires opposés au régime de Pinochet). Il s'agit pour notre université d'y déléguer Balmes, en tant que professeur à la Sorbonne (donc couvert par l'égide de la France) « détaché » dans cette université, ce qui permet à Balmes d'user, sur place, de toute son énergie et de toute son influence pour lutter contre le régime de Pinochet.

E.L. : *En quel année, où, et lors de quelle occasion avez-vous finalement offert ce tableau? Cela a dû être un peu tardif car son nom n'apparaît pas dans les listes d'œuvres des expositions que j'ai pu consulter. Avez-vous posé des conditions à cette donation?*

J.L. : Dans le cadre de ce partenariat, j'ai effectué 8 missions universitaires à Santiago, de 1985 à 2000. Au cours de l'une d'elles, j'ai fait la connaissance de Carmen Waugh, alors directrice d'une galerie très en vue dans le quartier de Bella Vista, à Santiago. Je l'ai par la suite rencontrée à plusieurs reprises. Quand elle a pris ses fonctions de Directrice du Musée de la Solidarité, je lui ai raconté l'histoire de mon tableau, engendré en réaction immédiate à la mort d'Allende, ce qui a piqué sa curiosité. Elle a voulu en savoir plus, en voir d'abord une photo, à la suite de quoi elle a souhaité que ce tableau vienne s'ajouter à ceux qui avaient été offerts au Musée, au cours de son périple en exil. Et c'est ainsi (vers 1995 ? je ne me souviens plus très bien de la date exacte), et c'est ainsi qu'il est entré dans les collections. Mon « *Portraits d'Hommes-Cibles - Hommage à Salvador Allende* » a ainsi trouvé sa destination idéale au musée de la Solidarité Salvador Allende.

Mon don est plus que tardif. Il est intervenu après la « chute » de Pinochet, une fois que le Musée a rejoint Santiago, un peu avant son ouverture (si ma mémoire est bonne). En 2000, j'ai pu le voir accroché aux cimaises. Je n'ai posé aucune condition à cette donation.

E.L. : *Pouvez-vous me parler un peu de votre œuvre Portraits d'Hommes-Cibles - Hommage à Salvador Allende ? Que représente-t-elle exactement ?*

J.L. : Comme beaucoup, j'ai été catastrophé par ce "coup d'état", et ce fut une réaction immédiate : y "répondre", si possible "en peinture"; une façon d'exprimer mon émotion et de (me) poser la question: pourquoi lui (Allende) ? Pourquoi pas moi? Je le constate aujourd'hui: l'identité (notamment celle de K., c'est-à-dire celle de Kafka), me travaillait déjà, tout comme la mienne (rien d'original là dedans), symbolisée, à mes yeux, par ce "Y" que beaucoup se plaisent, malgré moi, à mettre à mon patronyme. D'où la mention de "Y et K" sur ce tableau (où j'y suis très en avance sur mes expos, installations et performances futures, réunies sous le sigle de "Y et K", qui se sont échelonnées de 1980 à 1985). D'où cette série, en fait, de six "tableaux" réunis en un seul où s'égrène le mot "portrait", en changeant de langue de l'un à l'autre (du français à l'anglais puis à l'espagnol), et qui "sursautent", qui essayent de "manquer à leur place" dès lors que la tête s'y réduit à n'être plus qu'une cible pour un tueur. Le deuxième tableautin (dans la série du haut) est peint sur un torchon de cuisine: son éventail de couleurs se voulait la scintillation de la vie, saisie dans son chatolement juste avant de sombrer dans le néant, ce qu'est censée figurer la silhouette noire dans la série des trois du dessous. Quant aux deux oiseaux, ils se répètent et répètent l'histoire (un peu comme des perroquets), sans trop savoir la nature de l'événement en train de se produire. Enfin, j'ai

ajouté, dans le coin inférieur droit, six cartes à jouer, façon pour moi de mettre en abyme ce "jeu" (et ce "je") des six "grands" tableaux.

E.L. : *Avant cette donation, à quoi destiniez-vous cette œuvre?*

J.L. : Avant cette donation, je n'ai envisagé aucune destination pour ce tableau. Je ne l'ai jamais exposé : il constituait une exception dans ma production. Je n'ai même jamais envisagé, pour lui, une donation ; l'acte de sa donation m'a été proposé par Carmen Waugh. Il m'a semblé évident que je devais le faire. Je me suis senti honoré.

E.L. : *Comme je m'intéresse vivement à l'engagement des artistes à travers l'acte de donation, mais que je n'ai pas pu trouver d'ouvrages traitant de ce sujet, je souhaite profiter du témoignage des artistes donateurs pour tenter de comprendre cette démarche désintéressée qui est remarquable notamment en comparaison de la logique marchande actuelle de l'art. Que représente pour vous, en tant qu'artiste, la donation d'une œuvre en faveur d'une cause politique? L'engagement de l'artiste est-il pour vous nécessaire? Notamment, si l'on s'en tient à la désinformation apparente des médias de masse d'aujourd'hui?*

J.L. : Le cas de la donation du tableau en hommage à Allende est unique dans ma vie. J'ai, certes, plusieurs fois donné des tableaux, mais toujours dans le cadre de relations amicales. Je n'ai donc pas qualité pour répondre à cet aspect de la question.

Cependant, il m'est arrivé de concevoir une exposition entière comme acte politique. Je prendrai, comme premier exemple, mon exposition à Santiago du Chili, en 1991. En voici le titre : « *Ecart go to Santiago* » ; par le biais d'une série de dessins et de tableaux d'« escargots » (fortement saupoudrés au sel de l'humour), j'essayais d'inviter les spectateurs à agir politiquement, c'est-à-dire, à mettre de l'« écart » dans leur cité de Santiago. Mon second exemple sera mon installation intitulée « *K ou la Chambre des métamorphoses* » (montrée, entre autre lieux muséaux, au Centre Pompidou, en 1984) ; j'y traitai de Kafka, de l'identité juive et de la ségrégation en général.

Je crois profondément à l'engagement de l'artiste au sein de la cité, de la « *polis* », donc, je crois à la nécessité de son engagement « politique », mais uniquement dans le cadre de ce que j'ai nommé plus haut « la fonction critique de l'art ». Par ailleurs, rien n'empêche un artiste de prendre des positions d'ordre politique : il y a droit comme tout citoyen.

E.L. : *Êtes-vous allé visiter une exposition du Musée lorsqu'il était en France ?*

J.L. : Non.

E.L. : *Selon vous, une expérience similaire de solidarité artistique internationale pourrait-elle fonctionner aujourd'hui ?*

J.L. : Oui. Pourquoi pas ?

- **Réponses de Mustafa Altintas par courriel, le 23 décembre 2015**

Les mouvements révolutionnaires des années 1960-1970

Il est historiquement évident que les années 1960-70, spécifiquement, ont été marquées par des mouvements révolutionnaires et antifascistes dans le monde entier notamment en Amérique du Sud (Chili, Bolivie, Pérou, Argentine et autres) ; en Europe (Espagne, Italie, France, Allemagne, Grèce, Pologne, Tchécoslovaquie, Turquie) ; au Moyen Orient (Palestine, Iran, Égypte) ; en Asie (Chine, Cambodge, Vietnam) ; en Afrique (Algérie, Afrique du sud). Ce panorama géographique nous montre que la plupart des pays de notre Terre ont été pris par des mouvements politiques et sociaux.

Tous les domaines des arts ont pris position par rapport aux événements. Comme Jean Jacques Gleizal l'a écrit dans son livre *L'Art et le Politique : essai sur la médiation* :

« Si l'art a toujours été une activité sociale et politique et si son histoire a toujours été mêlée à celle de la science, il semble qu'un changement se soit produit avec l'art contemporain qui pose en des termes nouveaux le rapport de la création artistique au social, au politique et à la connaissance. L'art contemporain est constitué par un ensemble de courants artistiques (art minimal, art conceptuel, Fluxus, Arte Povera, Nouveaux Réalistes, etc.) ayant cependant suffisamment de points communs pour former une mouvance, peut-être un mouvement, celui de l'art né en Europe et aux Etats-Unis au milieu des années soixante. (...) L'art est à la fois prémonitoire et accompagnateur du grand changement. Défini comme mouvement historique, l'art contemporain se caractérise fondamentalement par son ouverture sur la société. (...) L'art contemporain est en phase avec la société de consommation et tous ses dérivés. Technologie, biologie, écologie, éthique sont prises en compte par cet art ouvert à tous les vents. (...) L'intérêt anthropologique prend le pas sur l'intérêt purement esthétique. Le vieil antagonisme de l'art et de la vie se dissipe, parce que se sont effacées les limites bien nettes qui séparaient l'art des autres médias visuels et langagiers. L'art est désormais compris comme un système parmi d'autres de compréhension et de reproduction symbolique du monde ».

Gleizal, Jean-Jacques, *L'art et le Politique*. Paris, PUF, 1994. 250 pages. p 6-7.

Les années 1960

Moi-même, étant un jeune artiste au milieu des événements de ces années-là, j'ai été concerné par le putsch militaire fasciste dans mon propre pays, la Turquie, premièrement, puis par la suite, par ce qui se passait dans des pays voisins, et bien sûr en France et en Europe. En ces périodes, nous pouvions suivre, par le cinéma aussi, ce qui se passait politiquement et socialement dans le monde entier. Étant un cinéphile assidu de la cinémathèque située rue D'Ulm puis au Palais Chaillot, j'ai pu être au courant des événements sociopolitiques des pays lointains et bien sûr, des événements en Europe.

Le Mouvement de Mai 68 en France et par la suite les manifestations artistiques, m'ont fortement marqués ; surtout la solidarité de mes amis artistes et intellectuels d'Amérique latine contre les fascistes en Turquie alors que leur pays à eux étaient alors gouvernés par des régimes fascistes... Nous avons renforcé notre solidarité aussi bien dans le domaine politique que dans le domaine artistique, ayant la conscience d'une nouvelle expression artistique qui se régénérait : Fluxus, Figuration Libre, Support/Surface, Art cinétique, art conceptuel, performances et *body art*, etc. Chaque mouvement avait son but pour l'avènement d'un meilleur monde sans exploitation de l'homme par l'homme, pour la fin de la souffrance

humaine, pour une paix stable avec partage des ressources mondiales et pour l'équilibre social.

Étant conscient et très touché par ces malheurs et par la souffrance humaine, je me suis engagé dans le courant artistique qui me permettait le plus de m'exprimer : la Figuration Libre. Dans ces périodes de travail, mes amis artistes et intellectuels m'ont invité à participer à l'initiative du Musée Salvador Allende. [...] Donc je me suis engagé sur un projet de tableaux ayant comme sujet la Torture humaine qui a été exercée partout par des régimes fascistes. Surnommé le musée Salvador Allende en exil, ce projet de solidarité politico-artistique m'a donné une satisfaction universelle, car beaucoup d'artistes de renommée internationale avaient contribué à sa réalisation en hommage à un grand homme politique, homme des peuples du monde entier, qui a sacrifié sa vie pour de meilleures vertus...

- **Entretien avec Joachim Gélinier par échange de courriels**

Flavignerot, le 26 décembre 2015

E.L. : *Vous rappelez-vous de qui vous a sollicité pour offrir une de vos œuvres au Musée International de la Résistance Salvador Allende (MIRSA) ? Pedro Miras, Miguel Rojas-Mix, Jacques Leenhardt, un autre artiste donateur (Julio Le Parc, Ernest Pignon-Ernest) ou quelqu'un d'autre ?*

J.G. : Je n'ai pas de souvenir très précis. En octobre 1975, j'ai fait la connaissance d'un auteur de théâtre et de poésie, de nationalité brésilienne, dont je suis devenu un ami proche. Il avait été réfugié au Chili et, lors du coup d'État, a subi le même sort que les militants chiliens. Il a choisi la France comme terre d'asile. J'étais, à travers lui, en lien avec plusieurs réfugiés chiliens dont plusieurs artistes.

Le mouvement de solidarité avec les réfugiés du Chili était important en France, notamment parmi les membres du parti communiste. C'est probablement à la suite d'une campagne internationale, relayée en France par le comité des réfugiés chiliens, que j'ai eu connaissance du projet et que j'ai décidé d'y participer.

E.L. : *En quelle année, où, à quelle occasion et selon quelles modalités avez-vous offert votre œuvre ?*

J.G. : Là non plus, pas de souvenir précis; je pense que cela a dû se produire au début du projet.

N.B. : En mars 1981, j'ai participé à une exposition collective à Rome en soutien à la démocratie au Brésil, organisée par l'association internationale contre la torture (AICT) et l'Associazione delle donne brasiliane e italiane (ADBI), à laquelle participaient de nombreux artistes dont Julio Le Parc et Gontran Netto. Peut-être le lien s'est-il fait grâce à ce dernier, à cette occasion ?

E.L. : *Quelles valeurs attribuez-vous à cette œuvre en particulier (politique, marchande, sentimentale) ?*

C'est une de mes premières œuvres (1975) avant que je n'envisage de devenir artiste. J'étais très attiré par l'art précolombien et ai réalisé plusieurs dessins en couleur en lien avec ce thème. Je l'ai choisi sans doute en hommage avec l'Amérique latine. J'ai offert une œuvre qui avait une valeur sentimentale.

E.L. : *Les années 1970-1980 ont été marquées par de nombreuses luttes politiques et sociales (Mouvements féministes, antiracistes, solidarité avec les peuples en lutte contre les guerres impérialistes, contre les dictatures, etc.). Les artistes ont pris une grande part dans ces mouvements de protestation. Comment vous positionniez-vous en tant qu'artiste dans cette effervescence revendicative ? Étiez-vous affilié à une organisation politique ou à un réseau militant, ou étiez-vous simplement guidé par une conviction particulière ? Que représente pour vous, en tant qu'artiste qui vit de sa création, cet acte de donation ?*

Mon premier travail, en 1975, a été pour l'accueil des réfugiés au sein de l'association France Terre D'Asile (FTDA). J'ai adhéré au parti communiste en 1977 et ai été militant pendant un temps. Par mes rencontres, j'ai été sensibilisé aux causes humanistes et progressistes. En contact avec des exilés, notamment chiliens, il m'était alors naturel de participer à une cause en solidarité avec le peuple chilien, et plus généralement en faveur de la liberté et de la démocratie.

E.L. : *Lorsque vous vous repenchez sur votre engagement durant les années 1970-1980, quel regard portez-vous sur celui-ci ? Votre engagement a-t-il changé ? Se manifeste-t-il d'une autre façon ?*

J.G. : Mon engagement était très lié à mon environnement amical et professionnel d'alors. J'ai cessé d'être adhérent du PC en 80 (début guerre d'Afghanistan, décembre 79). J'ai continué une forme de militantisme pour FTDA et le droit d'asile. Plus tard, j'ai exercé (brièvement) des fonctions syndicales. Actuellement, c'est plus sur un plan professionnel, en tant qu'art-thérapeute, que j'ai une activité associative.

E.L. : *Êtes-vous allé visiter une exposition du musée en France? Quels liens avez-vous finalement gardé, ou pas, avec le MIRSA ?*

J.G. : Non. Je n'ai pas gardé de liens.

E.L. : *Pouvez-vous me parler un peu de votre œuvre? Que représente-t-elle? Votre recherche sur l'art thérapie joue-t-elle un rôle dans votre création? L'avez-vous créé spécialement pour le musée? Est-elle représentative d'une période précise de votre création? N'hésitez pas à me parler également de votre travail de création dans sa globalité, ça m'intéresse!*

J.G. : C'est une de mes premières œuvres (1975) avant que je n'envisage de devenir artiste. J'étais très attiré par l'art précolombien et ai réalisé plusieurs dessins en couleur en lien avec ce thème. Je l'ai choisi sans doute en hommage avec l'Amérique latine.

En regardant dans mes fiches, je constate que j'ai nommé l'œuvre « Jumelles » et que les dimensions seraient : 72 x 51,3 cm. J'ai noté : « don au Musée S. Allende » mais pas la date. « Passé, présent avenir » est une gravure (8,6 x 11,8 cm) de 1978, peut-être offerte également au Musée ?

Je dirais qu'il y a un côté mystique dans la représentation de deux pyramides surmontées d'une forme ovoïde dont émanent des rayons. Le tout : paysage, arbres aux branches tronquées, pyramides... sont composés de petits éléments qui peuvent eux-mêmes représenter des personnages ou des figures.

J'ai toujours été attiré par les œuvres qui peuvent se lire à plusieurs niveaux, qui contiennent des détails qu'il faut déceler. Je pense que j'étais influencé par l'irruption du psychédélisme à l'époque.

Comme souvent, les « œuvres de jeunesse » contiennent en concentré des thématiques qui se développent selon différents courants par la suite.

Globalement, mon travail a toujours été très spontané et instinctif, comme du dessin automatique. Souvent, comme ici, du dessin en noir et blanc mis en couleur dans un deuxième temps. J'ai abordé pas mal de techniques : gravure, peinture, masque, sculpture, modelage... mais j'ai surtout développé le dessin au pastel gras.

Depuis 1995, je n'ai plus fait d'expositions. J'ai suivi une formation d'éducateur spécialisé, ai exercé surtout auprès d'enfants en centre médico-psycho-pédagogique (CMPP) avec le support de l'activité artistique, avant de devenir art-thérapeute (toujours en CMPP).

Depuis septembre 2014, j'exerce aussi en libéral et anime un local professionnel où interviennent plusieurs professionnels de la relation d'aide. J'anime également des ateliers d'expression artistique.

Même au ralenti, j'ai toujours poursuivi mon travail personnel, principalement autour du modelage et de la céramique.

E.L. : *Que représentait pour vous l'expérience chilienne de l'Unité Populaire ? Comment avez-vous réagi quand vous avez appris la nouvelle du coup d'état de Pinochet le 11 septembre 1973 ? A votre avis, pourquoi le Chili avait-il une part si importante dans l'esprit des artistes et plus généralement des activistes de cette époque ?*

J.G. : J'étais trop jeune pour avoir vraiment conscience des enjeux à l'époque. Ce sont mes rencontres à partir de 1975 qui m'ont fait mieux percevoir la situation. Un certain parallèle avec la situation en France, où une part importante de la société aspirait à un changement, a sans doute favorisé une certaine identification avec le Chili et la cause de l'unité populaire (le « programme commun » date de juin 1972).

E.L. : *Avez-vous eu l'occasion de renouveler cette expérience de la donation en d'autres occasions ? Par exemple pour l'exposition Art against Apartheid ou en solidarité avec le Nicaragua, la Palestine, le Vietnam... ?*

J.G. : Non

E.L. : *Croyez-vous possible aujourd'hui une nouvelle initiative de solidarité artistique internationale, de cette ampleur-ci? (par exemple avec les réfugiés syriens, avec la Palestine?) Pourquoi?*

J.G. : Oui. Je pense qu'un certain nombre de personnes seraient prêtes à manifester leur attachement à des valeurs universelles.

- **Retranscription entretien Ivan Messac, le 11 janvier 2016**

E.L. : *Pouvez-vous me parler de votre parcours professionnel et de ce qui vous a amené à intégrer le Comité du Salon de la Jeune Peinture ?*

I.M. : C'est très simple. Je suis issu d'une famille très investie dans le domaine de l'art. Les membres de ma famille n'étaient certes pas très connus, ils n'avaient pas fait de grandes carrières, mais il y avait, du côté de ma mère, des sculpteurs, des musiciens, un photographe ; et du côté de mon père, plus particulièrement, un écrivain qui repose au Panthéon aujourd'hui. Je ne l'ai pas connu puisqu'il est décédé durant sa déportation, il avait été arrêté comme résistant. Ce personnage-là a laissé derrière lui une œuvre qu'on pourrait qualifier de « Science-fiction pamphlétaire » et puis beaucoup d'écrits très engagés. Il a été pour moi une figure tutélaire extrêmement importante. [...] D'autre part, j'ai grandi le temps de mon adolescence à Nanterre. J'avais une grande attirance pour l'expression artistique, quelle qu'elle soit. Au départ, je ne me destinais pas à la peinture. J'avais beaucoup de contacts du côté du théâtre. J'étais un gamin qui courrait partout. Quand je quittais le lycée, j'allais au théâtre des Amandiers où j'avais fini par connaître le régisseur et son fondateur, Pierre Debauche. C'était un théâtre assez engagé, mais c'était le propre des années 1960. Les intellectuels à l'époque, étaient presque tous de « gauche » (*rires*). J'ai donc touché au théâtre, je faisais des petits dessins de mon côté... Je ne sais pas quand ni pourquoi j'ai décidé de me consacrer à la peinture. La seule chose que je ne voulais pas faire, c'était sculpteur. Je considérais que c'était beaucoup d'emmerdements matériels. Une fois qu'on a mis le pied là-dedans, on en bouge plus. Fort de tout cela, je ne voulais pas non plus faire des études aux Beaux-arts car il s'y apprenait des choses qui ne me concernaient pas. Mon entourage familial ou de proximité – j'ai été aux Jeunesse Communistes quelques années – faisait que je pensais pouvoir me dispenser de tout cela. Avec l'arrogance de la jeunesse, on croit pouvoir tout faire. Alors, j'ai fait des études de philosophie à l'université de Nanterre. Je ne pensais pas devenir philosophe. Je suivais ces cours uniquement parce qu'ils étaient plus intéressants qu'aux Beaux-arts. [...]

Lors de mes années d'études universitaires, je suis allé voir avec tous mes amis nanterrois, l'exposition « Le Monde en question », l'une des premières expositions de l'ARC. C'était à Paris, en 1967. A cette époque, j'assistais à tous les débats de l'ARC. C'est là, que j'ai eu mes premiers contacts avec les artistes de la Figuration Narrative, notamment Bernard Rancillac et Peter Klasen. Je suis allé aussi au débat de la Salle rouge pour le Vietnam à l'ARC avec des amis qui avaient comme moi une vingtaine d'années. On bavardait entre nous lorsque Pierre Buraglio s'est tourné vers nous et m'a dit : « Il faut que des garçons comme toi nous rejoignent ». C'était un peu du prosélytisme (*rires*). D'ailleurs, je n'ai cessé de l'appeler depuis le « Curé Bura ».

Pierre Buraglio m'a donc pratiquement embarqué au Salon de la Jeune Peinture. Je me suis retrouvé à la Ruche avec Lucio Fanti et Chambas avec qui je faisais des dessins préparatoires pour Arroyo. [...] J'ai connu Claude Rutault à ce moment-là, qui avait une dizaine d'années de plus que moi. Il n'avait pas non plus fait les Beaux-arts mais Sciences Po il me semble, c'est ce qui nous a rapproché.

E.L. : *Les années 1970-1980 ont été marquées par de nombreuses luttes politiques et sociales (Mouvements féministes, antiracistes, solidarité avec les peuples en lutte contre les guerres impérialistes, contre les dictatures, etc.). Les artistes ont pris une grande part dans ces*

mouvements de protestation. Comment vous positionniez-vous en tant qu'artiste dans cette effervescence revendicative ? Étiez-vous affilié à une organisation politique ou à un réseau militant, ou étiez-vous simplement guidé par une conviction particulière ?

I.M. : Je n'ai jamais été membre d'une organisation politique si ce n'est quand j'étais lycéen, où j'ai vendu *Clarté* avec la Jeunesse Communiste. Encore aujourd'hui, je n'appartiens à aucun mouvement politique et je ne vois pas comment je pourrais adhérer. Je peux même vous dire quelque chose qui va peut-être vous choquer : je n'ai pas voté François Mitterrand en 1981.

Le Salon de la Jeune Peinture a été pratiquement la seule organisation à laquelle j'ai participé véritablement. On ne peut pas dire que c'était vraiment très organisé même si le Salon éditait son *Bulletin* et organisait ses expositions. Quand je suis arrivé, le Salon était tenu, d'un côté, par Les Malassis, autrement dit les communistes, et de l'autre côté, par Aillaud, Arroyo, Rieti, etc., qui se disaient « maoïstes ». Il y avait un autre petit groupe – auquel j'ai appartenu par la suite – qui n'avait alors pas le pouvoir au Salon : celui de Gérard Fromanger, Guy de Rougemont et Merri Jolivet. [...] A ce moment-là, je n'étais pas très bien vu au Salon. On me situait mal. Certains pensaient que j'étais un agent du PCF, d'autres me voyaient comme un élément petit bourgeois. C'est très pénible la vie politique dans l'Art à cette époque. J'étais lié à un groupe de jeunes artistes dont Christian Babou et André Chabot. J'ai intégré le comité du Salon lorsque Bernard Morteyrolle a été élu président. Avec nous, il y avait Sergio Birga qui faisait une œuvre très différente de la nôtre, dans un style expressionniste, et avec qui je m'entendais bien. Des liens d'amitié se sont tissés à ce moment-là, autour des années 1973-1974 même si les choses n'allaient pas forcément bien au Salon : c'était la fin du « gauchisme » et les actions collectives étaient en train de s'effriter peu à peu.

La Jeune Peinture était un Salon d'imageries un peu méprisé par le reste du milieu de l'art. Il y avait ceux qui étaient dans le militantisme pur et dur et puis des gens comme moi, qui défendaient une ligne esthétique qui se voulait être une position politique. Les artistes du Comité Antifasciste – « clan Fromanger » – étaient très hostiles envers moi, Morteyrolle ou d'autres, mis à part Gérard Fromanger. La plupart de ses membres étaient des agitateurs qui selon moi, ne s'intéressaient pas vraiment à l'art, au final. [...] Ce qui m'intéresse, ce sont les questions artistiques qui sont, elles, très politiques, à mon avis.

J'ai participé à tous les Salons entre 1969 et 1975, excepté celui sur le thème du travail, en noir et blanc. Pour moi, Salle rouge et Salle verte ne doivent pas forcément donner Salle en noir et blanc. C'est une mauvaise analyse du Comité contre laquelle je me suis insurgé. J'ai beaucoup travaillé sur la notion de « couleur idéologique ». La Salle rouge n'est rouge que dans une intention politique, elle n'est pas chromatiquement rouge. A mon avis, le comité s'est trompé lorsqu'il a voulu faire de la Salle Verte, une attaque contre l'Ecole de Paris. Si on regarde bien tous les tableaux qui ont été produits pour l'occasion, tous répondent à une sorte de vague tendance naturaliste. La seule chose à retenir de cette exposition, c'est que les artistes ont représenté majoritairement des « pots de fleurs ». Tout cela à une époque où l'écologie n'existait même pas en tant que mouvement... Au fond, lorsque l'on impose une couleur à respecter, les artistes subissent véritablement la règle, ils ne peuvent pas créer comme ils le souhaitent.

Même si je semble très critique, je ne regrette pas mon entrée au Salon de la Jeune Peinture. Cette expérience fait partie de mon itinéraire et était en adéquation avec mes convictions de l'époque. Mais selon moi, les questions sur la peinture ou l'Art en général étaient rarement posées.

E.L. : *Peut-on finalement dire de vous que vous êtes un artiste « politique » ?*

I.M. : Pas réellement. Il est plus question chez moi d'une *sensibilité face aux événements du monde* qu'une position politique, au sens strict. J'ai fait très peu d'œuvres « politiques ». Mes œuvres sont plus allégoriques, moins tragiques, de mon point de vue. Je n'aime pas ce côté binaire entre ce qui est bon et ce qui est mauvais. Pour vous citer un exemple, j'ai été très mal à l'aise avec l'anti-américanisme qui régnait dans les milieux de la gauche à l'époque – et encore aujourd'hui. Et je ne suis pas le seul. Ce thème fait un peu partie de mon histoire familiale car mon père a grandi au Canada et a été traducteur de l'Armée américaine. Vous savez, il est très difficile à la fois de grandir avec Bob Dylan et de penser que l'Amérique ne peut produire que des choses négatives. J'ai été particulièrement sensible à l'histoire des Amérindiens auxquels j'ai consacré une importante série de tableaux (plus d'une cinquantaine) rassemblés sous le titre « Minorité absolue », cependant je ne suis pas un spécialiste de leur histoire. D'ailleurs, c'est grâce à mon travail sur les Amérindiens que j'ai été remarqué au Salon de la Jeune Peinture. J'ai grandi en jouant aux Indiens et aux cow-boys, mon père me racontait le drame de ces Amérindiens. Pour moi, les minorités sont toujours des personnes en situation fragile.

De plus, je n'ai jamais vraiment fait de tableaux sur des sujets comme la Révolution cubaine, l'Unité Populaire ou autre. Certes, j'en ai fait certains sur la Révolution russe de 1917. J'ai préparé une exposition – *Le Grand écart* – sur Maïakovski avec l'idée de signifier que tout artiste qui s'engage fait le grand écart, c'est-à-dire que même s'il a la tête dans les nuages et les pieds sur terre, ça se termine toujours mal. Attention, il ne faut pas croire que je n'ai pas de sympathie pour les artistes qui s'engagent, je trouve cela formidable. Mais je sais que c'est avant tout à eux que ça coûte à la fin. Il n'y a pas de régime qui ne fasse pas payer aux artistes le fait qu'ils se soient mêlés un peu trop de choses que l'on n'attendait pas d'eux.

E.L. : *Avez-vous gardé des liens avec les artistes de la Jeune Peinture ?*

I.M. : Oui, bien sûr, mais nous nous voyons très peu aujourd'hui. Chacun mène sa vie de son côté. Cependant, dans les années 1980, nous nous sommes retrouvés avec quelques artistes qui avaient appartenu à la Jeune Peinture auparavant, pour organiser l'événement de solidarité avec Solidarnosc. Il y avait Brandon, Riberzani, Fromanger, Lazar et d'autres. Nous sommes allés mesurer en marchant la nuit, la superficie de l'Ambassade d'URSS, pour connaître la longueur que devait faire notre banderole. C'était folklorique voire amusant. Ce n'était pas une action de la Jeune Peinture, mais une action de personnes ayant plus ou moins appartenu à tout ça dans le passé. C'était une très belle action, bien menée.

E.L. : *Lorsque vous vous repenchez sur votre engagement durant les années 1970-1980, quel regard portez-vous sur celui-ci ? Vous situiez-vous à cette époque dans une critique du marché ? Comment vous positionnez-vous aujourd'hui ?*

I.M. : Certains artistes étaient très critiques vis-à-vis du marché de l'art. Moi j'y étais plutôt favorable. En 1973, Alain Tirouflet, un ami peintre à moi, m'a dit cette très belle phrase : « *Le malheur des artistes, c'est qu'ils ne sont pas assez exploités* ». Je suis tout à fait d'accord avec lui. Il est vrai que nous étions peu exploités et nous aurions bien voulu l'être un peu plus, en tous cas, en ce qui me concerne. [...] Nous sommes bien obligés de faire avec les marchands.

[...] J'ai vécu longtemps sans galerie, mais je suis bien content aujourd'hui de ne plus avoir à accueillir des gens chez moi pour leur vendre des tableaux.

Aujourd'hui, je ne milite plus pour de grands idéaux. Mon engagement ne regarde que moi, dans le quotidien. Ce qui m'intéresse, c'est ma relation aux autres, c'est-à-dire ma façon de vivre avec les autres, la façon dont j'estime devoir me comporter avec eux. Je ne sais pas si certains de mes camarades sont revenus sur certaines de leurs conceptions, mais moi, je suis comme beaucoup de gens aujourd'hui : perdu. Après tout, un artiste doit-il nécessairement être un militant ? C'est une vraie question, difficile à résoudre. A chaque fois que l'art s'assujettit à quelque chose, il perd de sa liberté – qui est pourtant sa fonction première. Quand on est militant, on rapporte un discours – dominant ou minoritaire – déjà partagé. L'artiste, lui, peut ouvrir des fenêtres en dehors de tous propos militants.

E.L. : *Regrettez-vous certains combats que vous avez menés en tant qu'artiste ?*

I.M. : Oui. Je me suis mobilisé dans les années 1970 aux côtés d'autres artistes pour demander la création de la Maison des Artistes qui avait pour objectif de garantir une sécurité sociale aux artistes. Nous l'avons obtenu en 1974. C'est une lutte sociale qui peut paraître juste au premier abord, mais je pense qu'on s'y est mal pris. Aujourd'hui, je ne suis pas satisfait de ce qu'il s'y passe. [...] Pour moi, être artiste est une décision strictement personnelle qui n'engage que soi. Quand on veut être artiste, on doit prendre un risque, jusqu'au bout. Avoir réclamé d'être des citoyens comme les autres, n'est pas une décision qui nous a rendu le meilleur des services. Les artistes cotisent aujourd'hui pour la Maison des Artistes, mais en tirent très peu de bénéfices. Au lieu d'être dans une marginalité, sans doute inconfortable, les artistes se situent dans une officialité tout de même restreinte. De mon point de vue, la marginalité est peut-être préférable, même si peu acceptable pour l'opinion publique. Dans les années 1990, en pleine crise du marché de l'art, j'ai publié la revue *Ça va bien* pour signifier que, comme le marché était en crise, les artistes étaient enfin libres. Autrement dit, ils n'étaient plus obligés de faire certaines choses pour complaire au marché. [...]

Peut-être que la Maison des Artistes rend service à certains, je serai sincèrement heureux de l'apprendre. Mais quand je vois que je touche un dixième de ce que je cotise par an, j'en doute fort. Tout ce que je sais, c'est que l'art s'est fortement institutionnalisé dans toutes ses pratiques depuis une trentaine d'années. Même les marchands et les galeristes sont obligés de cotiser. La Maison des Artistes est reliée au régime général de Sécurité sociale. En tant qu'artistes, nous payons la part demandée aux « employés » parce que nous avons un patron : tous les marchands d'art en France. Autrement dit, tous les marchands d'art en France sont globalement les patrons de tous les artistes résidant en France. Cela ne correspond à rien de précis... Les artistes calculent leurs cotisations sur leurs revenus et les marchands, sur leurs ventes. Il s'agit donc d'une caisse bénéficiaire, pour la bonne raison que les marchands d'art en France sont aussi ceux qui vendent des pièces « historiques » de grands maîtres. Ils reversent donc énormément d'argent à la Maison des Artistes. De plus, un artiste aujourd'hui n'est jamais malade ! Il suffit qu'il se repose trois jours chez lui et il est guéri. Bien sûr que cette situation ne peut pas être généralisée mais en réalité, les artistes ne peuvent pas se mettre en arrêt maladie. Or, c'est ça qui coûte cher à la Sécu. Au final, nous cotisons beaucoup, pour des bénéfices qui sont très mal redistribués. Pourquoi ? Tout simplement parce que nous faisons partie du régime général et que nos cotisations servent peut-être à boucher le trou de la Sécu. [...] Sans parler du fait que nos cotisations sont calculées sur nos revenus augmentés de 15%, c'est écrit noir sur blanc sur les documents de la Maison des Artistes. La caisse de la

sécurité sociale considère que les artistes gagnent forcément plus que ce qu'ils déclarent, qu'ils cachent forcément des revenus qu'ils auraient touchés au noir. C'est une injustice incroyable !

E.L. : *Vous rappelez-vous qui vous a sollicité pour offrir une de vos œuvres au Musée International de la Résistance Salvador Allende (MIRSA) ? Pedro Miras, Miguel Rojas-Mix, Jacques Leenhardt, un autre artiste donateur (Julio Le Parc, Ernest Pignon-Ernest) ?*

I.M. : Je ne sais plus. Peut-être s'agit-il de Julio Le Parc, je le fréquentais souvent. Mais il est probable aussi que ce soit Ernest Pignon qui a participé à deux ouvrages (cf. *Chronique des années de crise*) que je coordonnais avec Olivier Kaepelin. Il est même possible que ce soit Lazar, même s'il n'était pas vraiment mon « grand pote ». Après tout, tout le monde se sollicitait. On était tous dans le même bateau. Mais quand j'y réfléchis, je pencherai plus pour Balmes ou Gontran Netto.

E.L. : *Pouvez-vous me parler un peu de votre œuvre ? Pourquoi est-elle sous-titrée « Non aux gringos ». L'avez-vous créée spécialement pour le musée ? Est-elle représentative d'une période de votre création ?*

I.M. : Il y a une confusion sur le titre de mon œuvre. Pourquoi a-t-elle deux titres ? Tout simplement parce que le tableau que je voulais donner n'est pas celui qui se trouve aujourd'hui au Chili. Au départ, je voulais donner *Non aux gringos* – en référence à *El Gringo* de Jacques Vabre – qui représente des trieuses de café et qui a un rapport avec l'Amérique du Sud. Le croisement des grands tamis dessinait une sorte de faucille, tandis que les grains de café formaient un essaim. Et puis, je ne me souviens plus des circonstances exactes, mais il se pourrait bien qu'un autre de mes tableaux (*Un petit avatar*) se trouvait à La Ruche après un retour d'exposition – peut-être chez Balmes qui participait aussi au salon de la Jeune Peinture –, et comme je ne devais pas être à Paris ce jour-là, c'est ce tableau qui est parti à la place de l'autre ! Je ne comprends pas qu'il y ait pu avoir cette erreur. Les deux œuvres n'étaient même pas au même format. Je l'ai un peu regretté car il me semblait que l'autre avait plus sa place au Musée. Mais bon, comme je n'étais pas à l'initiative de ce projet, je ne m'en suis pas plus préoccupé que cela.

Un petit avatar – qui se trouve donc au Musée aujourd'hui – traite du féminisme. Une femme est emmenée par deux *bobbies*. A cette époque, je travaillais sur des documents photographiques. Mon travail était avant tout un dialogue avec l'image. [...] Je choisisais des photographies qui m'émouvaient afin de les retravailler avec ma subjectivité, de les montrer par le prisme de mon regard personnel. J'utilisais un épiscopes afin de redessiner les éléments de la photographie sur la toile. Je travaillais par zones colorées. Ici, la composition est relativement simple : il n'y a que deux bleus et deux rouges. Dans un premier temps, j'ai délimité les contours du halo dans lequel se trouve le personnage central. J'ai transformé ces zones en des fonds entièrement rouge et entièrement bleu, d'une manière assez douce, à l'aide d'un aérographe. J'ai ensuite re-projeté la photographie sur la toile afin de dessiner au crayon tous les détails de l'image. Après, avec des petits pinceaux – technique que j'emploie encore aujourd'hui –, j'ai peint le tout patiemment, avec parfois deux ou trois couches successives pour que la couleur reste unie.

J'ai toujours été très intéressé par la densité de la couleur, et encore aujourd'hui, j'aime bien que les couleurs soient clairement distinctes les unes des autres. Il y a des millions de couleurs

et leurs diverses juxtapositions sur une œuvre peuvent changer radicalement sa signification. Pour ce tableau, je m'en suis tenu véritablement à mon « code couleur ». Je voulais qu'à travers ma manière de faire, l'on retrouve l'idée de la photographie originelle. La partie rouge isole le corps de la femme, tandis que la partie bleue accueille les deux *bobbies*. Le rouge s'étend en dehors de la zone centrale au moyen des deux petits rectangles apposés sur les sexes des policiers, tels des rectangles de censure. La forme centrale est un peu informe car je ne la voyais pas comme quelque chose de délimité. Il ne s'agit pas d'une chose décidée de ma part, mais quelque chose que j'ai faite comme cela. Si j'y pense rétrospectivement, je dirais qu'il est très rare qu'une chose s'arrête à des frontières bien définies. Sans doute qu'il se passe quelque chose dans cette zone presque abstraite, que quelque chose s'exprime à travers elle. C'est à travers cette indécision que l'art s'exprime.

J'ai toujours été plus guidé par des préoccupations d'ordre esthétique. Je ne voulais pas m'enfermer dans une illustration des luttes. Pour cette œuvre (*Un petit avatar*), je me suis beaucoup documenté. Je suis allé à l'agence de photographies Roger Viollet où j'ai demandé si je pouvais fouiller les archives en rapport avec les luttes féministes. J'ai constitué un dossier et créé plusieurs œuvres à partir de photographies pas toujours très bien répertoriées – cf. *Des Lendemain flamboyant* qui appartient aujourd'hui au FNAC.

Que ce soit cette œuvre ou l'autre, je ne les ai pas créées spécialement pour le musée. J'ai très peu fait de commande dans ma carrière, à part quelques affiches.

J'aimais bien ce tableau. Il a failli terminer sa vie dans un mouvement féministe – lié au M.L.F. – mais quand les femmes ont appris que le peintre était un garçon, elles n'ont pas voulu de mon œuvre.

A partir de 1973, j'ai été intéressé par le rapport entre image et couleur. Ma conviction, à ce moment-là, était qu'il y avait dans la société une dimension idéologique de la couleur. Fort du vocabulaire chromatique que j'avais acquis en me penchant sur les initiatives antérieures des Salons de la Jeune Peinture, j'ai commencé mes travaux avec l'idée que dans une image, il y a toujours plusieurs couches de couleurs qui se superposent, et que si on gratte certaines parties, on en voit apparaître d'autres. A cette époque, j'ai reproduit la même image peinte sur plusieurs papiers de couleurs différentes en des sortes de monochromes superposés, déchirés et ouverts sur les autres. En peinture, cela a donné des rendus proches de celui du *Petit Avatar*. Ce tableau-là s'inscrit dans cette période de ma création et dans des préoccupations sociales et politiques. L'Histoire m'intéressait. J'ai fait des tableaux sur la Résistance, sur le féminisme, etc. Ce tableau-là n'a aucun lien avec l'histoire chilienne. Ce travail de codification de la couleur m'a amené après à m'interroger sur mon travail : au fond n'emprisonnais-je pas la couleur dans un discours ? Pour que la couleur soit libre, il ne fallait pas qu'elle s'inscrive dans quelque chose ; ce qui m'a amené a posteriori à fragmenter mes toiles dans un style presque néo-impressionniste, qui n'était pas pensé comme synthèse des couleurs mais au contraire comme une libre circulation de fragments chromatiques. [...]

E.L. : *En quelle année votre œuvre a-t-elle été emportée ?*

I.M. : Ce devait être en 1976, lors de la collecte des œuvres.

E.L. : *Êtes-vous allé visiter une exposition du musée en France? Quels liens avez-vous finalement gardé, ou pas, avec le MIRSA ?*

I.M. : Non. Je ne sais même pas si j'ai eu connaissance des différentes expositions. Mais je peux comprendre que ceux qui s'en occupaient préféraient faire connaître l'existence de ce musée, plutôt que d'informer les amis et les camarades des expositions.

E.L. : *Que représente pour vous, en tant qu'artiste qui vit de sa création, cet acte de donation ?*

I.M. : Dans les années 1960-1970, nous faisons plus des carrières d'estime que d'argent. Nous n'avions pas de marchands pour la plupart. Il est vrai qu'on donnait beaucoup de nous en donnant une œuvre car nous n'avions pas beaucoup de disponibilités. Beaucoup étaient obligés de se débrouiller comme ils pouvaient. Certains faisaient des métiers manuels, d'autres enseignaient... Nous aurions pu donner une « carotte », ça aurait été pareil. Ce qui comptait vraiment c'est que des artistes aient la volonté de donner quelque chose suite à des événements bouleversants, inadmissibles, où toutes les valeurs qu'ils défendaient étaient piétinées, notamment la culture. Nous étions très heureux de contribuer, même modestement, à aider le peuple chilien dans sa lutte.

E.L. : *Avez-vous eu l'occasion de renouveler cette expérience de la donation en d'autres occasions? Par exemple pour l'exposition Art against Apartheid ou en solidarité avec le Nicaragua, la Palestine, le Vietnam... ?*

I.M. : Claude Lazar m'a sollicité pour le Musée de la Palestine. Je lui ai donné un tableau. Je ne sais pas ce qu'il est devenu. Il paraîtrait que l'exposition ait été bombardée puis pillée. A cette époque, les artistes donnaient tous azimuts et ne savaient pas ce qu'advenaient leurs œuvres. Peut-être que la plupart des œuvres disparues ont fini dans les appartements de dirigeants. Je n'en sais rien. Je ne cherche pas à le vérifier. Je ne cherche pas non plus la pureté dans ce monde. C'est comme ça. Ceci dit, aujourd'hui, j'ai beaucoup de mal à donner. Je fais toujours des dons, mais ce n'est plus pareil. Récemment, j'ai fait un travail de plusieurs années qui a débouché sur une exposition au profit du Secours Populaire qui s'intitule « Street Immo ». 3 ans de marches quotidiennes dans Paris. J'ai tout financé moi-même et l'Espace Communes à Paris m'a été prêté gratuitement. En tout, j'ai récolté 5000 euros pour le Secours Populaire.

Mais, il ne s'agit plus vraiment de causes « politiques ». Je ne donnerai plus de tableau pour une organisation politique, je trouve que ce serait une erreur.

- **Retranscription entretien avec Théo Xenos, le 11 janvier 2016**

E.L. : *L'œuvre que vous avez choisi de donner au Musée International de la Résistance Salvador Allende (MIRSA) semble avoir disparue et n'être jamais arrivée au Chili... Votre cas n'est pas isolé, de nombreuses œuvres ont disparues. Il semble que ces prétendus vols se soient produits dans la seconde moitié des années 1980, lorsque les œuvres étaient conservées à Bondy, dans des conditions apparemment douteuses.*

T.X. : En effet, j'ai reçu une lettre de Carmen Waugh m'informant qu'Anne Lamouche – une proche collaboratrice de Danielle Mitterrand, lorsque celle-ci avait un bureau à l'Élysée – s'était rendue au Chili en janvier 1998 et avait pris contact avec Miria Contreras pour savoir si mon œuvre était conservée au MSSA. C'est alors que j'ai appris que mon œuvre n'était jamais arrivée au Chili et qu'elle avait dû être volée dans les années 1980 en France.

C'était une grande toile pourtant : deux mètres sur deux mètres cinquante. Ça requiert du boulot, de l'argent... Comment peut-on imaginer que des œuvres comme celles-ci soient stockées dans des endroits non sécurisés et impropres à leur conservation ? C'est indécent !

E.L. : *Je vous l'accorde. Hélas, je ne sais pas si cette affaire pourra être un jour résolue. Vous rappelez-vous qui vous a sollicité pour offrir une de vos œuvres au MIRSA ?*

T.X. : Aucune idée. Sûrement des artistes de la Jeune Peinture : Rancillac ou Fromanger peut-être. A l'époque, je faisais beaucoup d'expositions avec les peintres de la Jeune Peinture. Je travaillais beaucoup avec Gérard Fromanger. C'était une autre vie...

E.L. : *En quelle année, où, à quelle occasion et selon quelles modalités avez-vous offert votre œuvre ?*

T.X. : C'était en 1976. Je ne me souviens plus du reste.

E.L. : *Pouvez-vous me parler un peu de votre œuvre? L'avez-vous créée spécialement pour le musée? Est-elle représentative d'une période de votre création?*

T.X. : J'ai fait 5 toiles sur le Chili. Trois grandes de 2,50 x 2,00 m et deux de 1,30 x 97 m La toile exposée à l'UNESCO est en ma possession. Une de 1,30 x 97 m a été vendue à la Galerie ORA, en Grèce en 1975. Elles font partie de ma série *Pavements*, sur les affiches détournées. L'œuvre que j'ai donnée représente deux militaires qui se penchent sur un Chilien pour l'arrêter. J'avais écrit « Chili » au-dessus avec des écoulements de peinture comme s'il s'agissait de sang. Ces écoulements de peinture étaient inspirés d'une toile de Gérard Fromanger. Symbiose affective ou intellectuelle ? Peut-être les deux à la fois. Les toiles-affiches font partie de mes œuvres « historiques ». Elles sont traversées par des nuages symbolisant le temps qui passe, d'où la présence de touches bleues vaporeuses sur la toile.

E.L. : *Pouvez-vous me parler plus en détail de vos œuvres dites « historiques ». Qu'est-ce qui vous a amené à traiter de tels événements ? Votre histoire personnelle a-t-elle joué un rôle dans cette prise de conscience ? Peut-on dire que votre travail est politique ?*

T.X. : Ces œuvres ne sont pas politiques. Politique insinue engagée dans un sens. Moi, je souhaite que mon travail reflète le monde, tel un miroir. Il est le miroir, le témoin, d'une époque, comme le cinéma. Mon regard est neutre. Avec l'avènement des dictatures en Grèce, au Chili, et dans d'autres pays, je me suis dit que je ne pouvais pas à la fois être témoin de mon temps et continuer de travailler uniquement sur mes toiles abstraites noires et blanches ou mes fenêtres ouvrant sur un paysage intérieur. Je suis alors passé au réalisme. L'époque était propice à la prise de conscience : la Guerre au Vietnam, en Algérie, en Corée. Comme moi, beaucoup d'artistes qui n'étaient pas politisés ont alors pris conscience de l'humanité, de l'Histoire, des hommes qui vivaient autour d'eux, et se sont tournés vers le réalisme, le figuratif. La guerre au Vietnam et toutes les autres guerres impérialistes, étaient des conflits menés au nom des intérêts capitalistes, avec pour objectif de stopper l'avancée du communisme. Quand les soldats ont commencé à massacrer des civils et des villages entiers, ça a été la goutte d'eau qui a fait déborder le vase. C'était *too much* comme on dit. Les gens ont réagi, même les Américains ne voulaient pas aller se battre et commettre ces atrocités. Jane Fonda, par exemple, était très engagée contre la guerre au Vietnam, en 1971.

Or, aux Beaux-arts, on nous apprenait à être des esthètes, à nous intéresser à la forme exclusivement, à « l'Art pour l'Art », et non pas aux hommes qui mourraient de faim dans le monde. Quand j'étais étudiant aux Beaux-arts d'Angers, de 1957 à 1961, je voulais absolument faire du nouveau, du beau, sans prise avec la réalité. Ce qui m'intéressait, c'était la forme pure. Je n'étais pas politisé ; je ne le suis toujours pas d'ailleurs. Je suis issu d'une famille bourgeoise. Je suis parti de Grèce à cause de la dictature. Je me suis rendu à Angers parce que j'avais un frère ingénieur qui habitait là-bas. En 1961, je suis entré à l'Ecole des Beaux-arts de Nice pour un an. Puis, je suis reparti en Grèce. Comme il y a eu le Coup d'Etat là-bas, je suis retourné à Paris où j'ai vécu dans une chambre de bonne, dans le 6^e arrondissement.

J'ai été deux fois touché dans ma chair à cause d'événements : la première fois, à cause de la dictature en Grèce où j'ai dû me réfugier en France ; la deuxième, en 1974, quand l'île de Chypre a été coupée en deux par les Turcs, appuyés par les Occidentaux. Comme mon père était Chypriote, ma maison paternelle se trouve depuis, sur territoire « occupé ». L'île a été divisée en deux par la ligne Attila entre la République de Chypre, au Sud, et la zone occupée par les Turcs, au Nord. Peut-être que ce sont ces événements qui m'ont fait prendre conscience du monde qui m'entourait car c'est à ce moment-là que je me suis mis à peindre des thèmes d'actualité. J'ai fait des portraits en noir et blanc de réfugiés chypriotes qui fuyaient le Nord pour se rendre au Sud de l'île. J'ai exposé ce travail à Athènes en 1975. L'idée du portrait en noir et blanc, c'était de souligner la neutralité de mon travail. Comme je voulais être neutre, je travaillais sur des photographies, des documents historiques. En réalité, à travers le portrait en noir et blanc, la subjectivité du peintre se fait sentir. Il n'est pas vraiment neutre, bien qu'il ne soit certes pas accentué comme dans l'expressionnisme allemand.

Une fois abordés les thèmes de la Grèce et de Chypre, comme je voulais être universel, j'ai travaillé sur de nombreux événements historiques qui ont marqué le XX^e siècle : la Shoah, la bombe atomique, l'*apartheid* en Afrique du Sud, le Chili,... Mais je ne voulais pas être LE peintre nationaliste grec, je ne voulais pas non plus être un peintre « anti-américain » primaire. Je voulais que mon travail soit universel. Je suis par exemple allé en Chine peindre la Place Tienanmen. J'étais alors obligé de faire du figuratif pour représenter ces sujets.

[...]

Récemment, je me suis intéressé aux attentats de Paris, de novembre 2015. J'ai travaillé à partir de documents réels. J'ai photographié les lieux de commémoration. J'ai changé un peu l'ordonnance des objets pour que tout rentre dans la composition.

E.L. : *Vous ne peignez donc qu'à partir de photographies. Mais pourquoi avez-vous intitulé votre série sur les événements historiques, Pavements ?*

T.X. : J'ai fait de l'hyperréalisme avant l'hyperréalisme. Je travaillais à partir de photographies et je mettais des lettres sur mes toiles. A l'époque, apposer des lettres sur une toile était très mal vu par beaucoup de critiques. Pourtant, j'ai reçu de bonnes critiques de Gaudibert ou de Michel Troche, le conseiller artistique de Jack Lang à l'époque.

Ma série *Pavements* présente des sortes d'affiches « détournées », de grandes dimensions, afin qu'elles s'imposent véritablement au spectateur. Avant, j'étais publicitaire, donc je connais les stratégies de communication. Pour qu'une affiche ait de l'impact, il faut que le spectateur la subisse véritablement. Je faisais se rencontrer deux anecdotes historiques qui se trouvaient normalement dans deux lieux différents, et le spectateur devait faire sa propre synthèse. J'y incorporais des jeux de mots. Je mélangeais à la fois l'Histoire et la consommation ; la consommation étant le « fer-de-lance » du capitalisme, et l'Histoire venant perturber nos modes de vie occidentaux, provoquer un choc chez le spectateur. Par exemple dans *Nuts*, je juxtapose à l'image d'un homme qui meurt de faim, celle d'une friandise. Je présentais ces œuvres sous forme d'installations en ajoutant, devant la toile clouée contre le mur – telle une affiche qui serait collée dans la rue –, un trottoir et une palissade rouge et blanche. Je voulais signifier la construction du monde qui ne s'arrête jamais. La palissade est blanche et rouge. De plus, dans mon travail, je tisse toujours un lien entre Terre et Ciel, dans une volonté de transcendance spirituelle. Quand j'expose les œuvres de la série des toiles mémoire qui se rapportent au cinéma, j'installe une voûte étoilée au-dessus de l'affiche, pour représenter l'infini. Les gens ne le perçoivent pas toujours ; ils voient un soldat, un acteur, mais ils ne comprennent pas le sens implicite de l'installation. Je souhaite représenter le temps qui passe, tout simplement. Tout coule dans l'univers (Aristote) : tout est toujours en perpétuel changement.

E.L. : *A cette époque, vos œuvres n'étaient pas chargées d'une dimension spirituelle ?*

T.X. : Mes œuvres n'avaient pas de dimension spirituelle à cette époque à part la série en noir et blanc. Je peignais en réaction par rapport aux événements. Selon moi, les vrais artistes ne peuvent pas être exclusivement politiques. Les grands artistes, ceux qui restent dans les mémoires, sont ceux qui arrivent à atteindre par leur art, une transcendance spirituelle. Ce ne sont pas ceux qui travaillent uniquement sur l'anecdote, qui sont en réaction par rapport à quelque chose, sans recherche spirituelle complémentaire. Une œuvre en faveur ou contre quelque chose répond pour moi, à un art politique. L'art spirituel, transcendant, se trouve au-delà du politique. C'est en cela qu'il devient universel.

La série noire et blanc est la seule qui se rapporte à « l'Art pour l'art ». La série des fenêtres présente un paysage intérieur. La série « Sur les trottoirs du monde » est alchimique donc spirituelle. La série cinéma a toujours une voûte étoilée pour relier la Terre et le ciel. Les « Miroirs » sont une prise de conscience de soi. L'« Olivier » est le symbole du spirituel et de l'universel.

- **Entretien avec Pedro Uhart, le 12 janvier 2016**

E.L. : *Quelles circonstances vous ont amené à venir vous installer en France et à quitter le Chili ?*

P.U. : Je suis arrivée en France en 1962. Je suis née dans une famille franco-chilienne. Mon père est basque. A l'époque, le Pays basque était un territoire très pauvre et les familles faisaient beaucoup d'enfants. Beaucoup d'entre eux émigraient en Amérique du Sud, en Argentine et au Chili. Mon père a été envoyé là-bas à l'âge de 16 ans pour travailler avec un de ses oncles agriculteurs en Argentine. Mais mon père ne s'entendait pas avec sa famille en Argentine et il est parti au Chili pour rejoindre un cousin à lui qui avait une petite usine de chaussures. Puis, il a travaillé seul, s'est marié et a eu huit enfants. Je suis l'aîné des huit. A l'âge de 16 ans, je n'en pouvais plus de vivre dans cette grande famille très catholique. Mon père voulait que je fasse de la médecine alors que j'étais un très bon dessinateur et que j'adorais la peinture. J'avais même gagné le prix Walt Disney au Chili ! J'aimais beaucoup les dessins animés et la Bande-dessinée qui débutait à cette époque. J'avais des amis dans le milieu de la peinture. Je connaissais très bien Claudio Bravo, c'était un de mes copains d'enfance. Il était chez les Jésuites comme moi. Les Jésuites l'ont envoyé chez un grand peintre de l'époque pour qu'il apprenne l'huile et qu'il travaille la figuration. Moi, je n'ai jamais eu cette possibilité puisque mon père ne voulait pas entendre parler de peinture. J'ai fait de la médecine puis du droit, mais au bout de trois ans, je n'en pouvais plus et je suis parti de la maison.

J'ai commencé à travailler dans une banque. Mon unique but était de partir en France pour faire de la peinture et commencer une nouvelle vie. Le directeur des Beaux arts au Chili, Felipe Oyarzún, voulait que je vienne étudier dans son école, mais je n'ai jamais pu, je n'avais pas les moyens financiers. Il fallait que je travaille. Dans un premier temps, je suis arrivé en Angleterre par bateau, un mois de trajet. Au bout d'un certain temps, mon frère m'a rejoint, mais le problème c'est qu'il était plus jeune que moi de quatre ans et qu'il ne savait pas parler l'anglais. Nous avions des passeports français que notre père nous avait donnés puisqu'il travaillait au Consulat de France à un moment donné. Or, avec des passeports français, nous étions obligés de faire le service militaire à l'époque. Sinon, sans livret militaire, il était impossible de trouver un travail en France. Nous sommes partis de l'Angleterre car je ne pouvais pas entretenir mon frère, nous mourrions de faim. C'était terrible. J'avais à peine vingt-deux ans et lui dix-sept. La seule solution, c'était de partir à l'armée. Le point positif, c'est que nous allions apprendre à parler correctement le français. Mais je ne me suis pas du tout adapté à l'armée. J'étais dans une caserne à Constance, en Allemagne où il faisait -30°. C'était très dur. Alors, ils m'ont affecté à un hôpital psychiatrique ! (rires). Mais comme le colonel médecin m'aimait bien et qu'il savait que j'étais peintre, il m'a laissé des espaces afin que je puisse créer. Je suis allé chercher des matériaux de peinture avec les lieutenants puis j'ai passé trois mois à peindre dans l'hôpital. J'ai fait des peintures murales. Ce n'était pas toujours du très bon travail mais ça m'a donné l'envie de peindre.

Quand je suis rentré à Paris, après l'armée, il fallait que je trouve un travail. Comme j'avais fait du droit, je suis rentré dans une compagnie d'assurances. Je gagnais très bien ma vie. J'avais un grand appartement à Lille dans lequel une des pièces me servait d'atelier. Mais un jour, j'ai organisé un dîner chez moi avec les cadres de la compagnie. Tout le monde était là même le directeur de Paris qui était venu pour l'occasion. A un moment, quelqu'un m'a demandé : tu collectionnes des tableaux ? J'ai répondu que c'était moi qui les faisais. Il y a eu un froid. C'était en 1967. Plus tard, mes collègues m'ont dit que je n'aurais jamais dû dire

cela, qu'il était impensable qu'un responsable d'assurances puisse s'adonner à la peinture en plus de son travail. On a commencé à me faire la vie impossible. Alors, je m'en suis plaint à mon directeur à Paris qui a été très compréhensif. Il m'a fait une recommandation et je suis rentré dans une boîte concurrente avec un salaire plus élevé. Mais au bout de deux ans, je ne supportais plus mon travail. J'ai quitté l'entreprise. En plus, j'étais en train de divorcer au même moment. Je me suis installé dans un appartement du quartier du Marais et je me suis consacré à la peinture. J'y ai rencontré ma seconde femme.

E.L. : *Quelle a été votre réaction lorsque vous avez appris la nouvelle du coup d'état le 11 septembre 1973 ?*

P.U. : En 1973, on se préparait à voyager au Chili lorsqu'il y a eu le coup d'état. J'avais une toile dans le fond de mon atelier, de 3 mètres sur 2, que je souhaitais peindre en rentrant du Chili. Comme on n'est pas partis, j'ai commencé à peindre. Ma toile – *11 de septiembtre 1973* – a été exposée tout de suite après, au Musée d'Art moderne, lors de la Biennale de Paris. C'était peu après le coup d'état et je voulais absolument la présenter. Alors j'ai demandé à Georges Boudaille, le directeur de la biennale, qui était communiste, de venir la voir. Quand il l'a vu, il a tout de suite voulu que je l'expose. Mais je ne pouvais pas l'exposer à l'intérieur, alors je l'ai exposé à l'extérieur entre les colonnes. C'était illégal bien sûr. Quelqu'un avait vendu la mèche car quand on est arrivé pour l'accrocher, il y avait des policiers partout. Au bout d'un moment, ils sont partis, et les journalistes nous ont pressé de l'accrocher. Ça a été un grand coup médiatique ! Ma toile a eu beaucoup de succès. J'ai été invité en Italie, en Allemagne, en Angleterre, etc. A Rome, elle était présentée à l'occasion de l'exposition « Les artistes italiens pour la liberté du Chili ». Elle était accrochée dehors face au Panthéon. A Londres, des amis m'ont invité à exposer avec le groupe *Artists for democracy*. Il y a eu une grande exposition de solidarité avec le Chili au Royal College of Art à l'occasion du *Festival for Chilean Resistance*, en 1974. [...] J'y ai présenté dans le jardin une grande toile de plus de 15 mètres de long qui s'appelait *Mural de Chile*.

Quand les Chiliens ont commencé à arriver, ils avaient une dent contre moi. Ils m'en voulaient parce qu'ils disaient que je leur avais coupé l'herbe sous le pied puisque mon tableau avait fait grand bruit dans les journaux, il avait été reproduit en affiches. Même François Mitterrand en possédait une chez lui. Il déambulait avec le Parti socialiste au festival d'Avignon en brandissant une de mes affiches... Bref, j'étais considéré par les Chiliens qui arrivaient, comme quelqu'un qui avait profité de la situation. Pour eux, je n'avais pas le droit à la parole parce que ça faisait bien longtemps que j'étais parti du Chili. C'était vraiment ridicule comme comportement. J'étais assez connu à cette époque. Je faisais les couvertures de *Politique Hebdo*, je concevais des affiches pour plein de gens, j'avais du boulot. Mais quand il y avait des initiatives ou des actions collectives, je prévenais toujours les peintres chiliens pour qu'ils participent, mais ça n'y faisait rien, ils continuaient à m'en vouloir. Par exemple, j'avais un espace réservé à la FIAC de 1974 et j'ai choisi de le partager avec d'autres peintres chiliens comme José Balmes, Jaime Azócar ou encore Gracia Barrios. [...]

E.L. : *Pouvez-vous me parler de l'œuvre que vous avez offert au MIRSA ? S'inscrit-elle dans une période précise de votre création ?*

P.U. : L'œuvre que j'ai offert au musée présente une technique que j'ai inventé : le mural flottant. Il s'agit de peintures sur drap de grands formats que l'on accroche ensuite avec des attaches spéciales sur des arbres ou des murs. La plupart de mes œuvres sont faites avec cette

technique. J'ai fait cette œuvre pour la FIAC de 1974. Elle s'intitule : *Le Général*. Ce dernier est représenté avec une tête d'insecte et une moustache. Devant, il y a un paysan, reconnaissable par sa *chupalla*, qui brandit une grenade pour le menacer. A droite, on peut voir une personnification du Chili, qui est en train de manger le drapeau américain. En arrière plan, on distingue des bras, métaphore du peuple chilien, qui poussent le général en-dehors du tableau. J'ai voulu représenter la résistance chilienne. Je l'ai fait assez rapidement car quand on nous demandait des œuvres pour des expositions, il fallait les concevoir vite pour qu'elles soient prêtes à temps.

Mais ce tableau a été volé ! Il n'est jamais arrivé au Chili alors que j'ai en ma possession tous les papiers qui prouvent que l'ai donné, notamment un récépissé du tableau. Ce n'était pas la première fois que cela m'arrivait. L'on m'avait déjà volé deux tableaux (*Les Fusillés*) qui étaient exposés à l'entrée du Salon de mai, à la Défense en 1974. Une autre fois, lors d'une exposition à Londres à la *Whitechapel Gallery*, en 1975, des personnes m'ont dérobé une œuvre qui s'appelait *Chile Solidaridad*. Elle représentait des personnages mitraillés devant un drapeau chilien sur lequel il y avait des trous. Mais je ne pense pas qu'il s'agissait de collectionneurs. A mon avis, les voleurs étaient au service du régime de Pinochet ou du moins, en faveur de la dictature – en tout cas, en ce qui concerne les vols qui ont eu lieu un ou deux ans après le coup d'état.

Quand la démocratie est revenue au Chili et que Eduardo Frei a été élu président de la République, j'ai demandé à l'ambassade du Chili en France, s'ils avaient des informations sur mon œuvre. Je sais qu'elle était présente lors de l'exposition du musée au Centre Culturel Suédois en 1979. Je me souviens qu'ils l'avaient présenté derrière le podium et les musiciens jouaient devant. Alors, je me suis renseigné. J'ai écrit au Musée de la Solidarité de Santiago, mais on m'a simplement dit que mon œuvre n'est jamais arrivée au Chili. Il semblerait que ce soit un type qui me l'ait volé. Le fait est, qu'un jour, il y a eu un atelier de gravures au musée et j'y ai trouvé une lithographie que j'avais faite à partir de ce tableau et une autre sérigraphie. Or, celles-ci, je ne les avais jamais donnés au musée !

E.L. : *En effet, vous parlez de deux œuvres qui sont aujourd'hui conservées dans les réserves du musée : une sérigraphie (Chile levantate, 1974, 50 x 64 cms) et une lithographie (Le général, 1974, 55 x 74,5 cms). Dans l'inventaire, elles sont classées non pas dans la catégorie « Resistencia Francia » mais dans « AFD/Remate Londres ».*

P.U. : Tout à fait. Comme mon œuvre a disparue et qu'elle était forte, j'ai demandé aux gérants du Musée s'ils souhaitaient que je fasse une copie de l'œuvre disparue, puisque le musée ne possède plus l'une de mes toiles. Ils ne m'ont jamais répondu...

E.L. : *Votre travail de cette époque (années 1970) est très politique. Il semble témoigner d'une profonde aversion de votre part vis-à-vis de la dictature militaire. S'agit-il d'une période datée de votre création ou avez-vous travaillé encore longtemps sur ce type de thématiques ?*

P.U. : Il s'agit en effet d'une période très précise de ma création. J'étais très branché politique à cette époque. J'ai fait beaucoup de toiles et d'affiches sur le thème du Chili. Tu trouveras toutes les reproductions sur mon site. Je voulais faire une peinture qui vive, qui puisse être exposée dans des lieux publics, dans la rue, que les gens s'arrêtent et s'interrogent. Il n'y avait pas encore de tags à l'époque en France. Les *murales* c'était mon truc à moi.

E.L. : *Aviez-vous des liens avec le Salon de la Jeune Peinture ?*

P.U. : Oui, j'ai été secrétaire général du Salon de la Jeune Peinture. A l'époque, j'avais créé dans le Salon de la Jeune Peinture, un groupe qui s'appelait « Amérique latine en lutte ». Il y avait des Mexicains, des Argentins, etc. Après mon coup médiatique durant la biennale de Paris de 1973, j'ai été invité quelques jours plus tard par Rédéle, qui dirigeait le Front des Artistes Plasticiens (F.A.P.), à venir à une réunion du F.A.P. Je m'y suis rendu. Etaient présents Fromanger, Le Parc et d'autres. Ils m'ont fait un procès : « Pourquoi t'as fait ça tout seul ? T'aurais dû nous prévenir ! On aurait fait ça tous ensemble, ça aurait été plus fort... ». Alors moi, je leur ai rétorqué que je ne les connaissais pas et que je ne savais même pas qu'ils existaient. J'étais autodidacte. Si j'avais proposé de faire cela à Georges Boudaille, c'était avant tout pour mon pays, le Chili. Finalement, un an plus tard, ils m'ont nommé secrétaire général du Salon de la Jeune Peinture, lors d'une réunion au café du Tambour, à la Bastille. Tout le monde a voté « oui » sauf un : Maurice Matieu, un ami à Julio Le Parc. Matieu faisait partie du collectif des peintres antifascistes.

En 1975, j'ai exposé au Salon de la Jeune peinture une grande œuvre qui s'appelle : *Le petit chanteur de Santa Maria de Iquique*. Il s'agit d'une révolte de mineurs qui a eu lieu au XIXe siècle et qui a été sévèrement réprimée par la police qui a tiré sur tous les manifestants. Quelqu'un a acheté mon tableau. C'est le seul qui ait été vendu durant le Salon. Quand la nouvelle s'est répandue que mon tableau avait été acheté, un mec est venu écrire au feutre noir sur la partie blanche de ma toile : « Du con la joie ». On a su qui c'était après. J'ai passé de la javel sur le feutre noir et c'est parti. Ce sont des gestes qui font mal, vous savez. Comment peut-on se tirer autant dans les pattes au sein d'un petit comité d'artistes, où tout le monde est censé être de gauche et se battre plus ou moins pour la même chose ? [...] Je n'étais vraiment pas apprécié par ces artistes. Je n'ai jamais compris pourquoi.

Je me suis retiré de tous ces groupes en 1976-1977, et j'ai commencé à faire ma propre peinture. Et depuis lors, tout va bien pour moi. Je suis parti aux Etats-Unis en 1975 pour exposer une grande œuvre à Central Park puis à Washington square, de plus de 15 mètres de long sur 3 mètres de haut : *L'Histoire d'une guerre*. Elle traite de la guerre du Vietnam. Il me semble que c'est un des derniers tableaux politiques que j'ai fait. On y voit la France qui donne le Vietnam aux Américains. J'ai représenté au bas de la toile tous les morts de la guerre, Français comme Vietnamiens. On voit aussi un bonze en train de brûler, Henry Kissinger, et une sorte de dragon qui fout les Américains dehors en donnant des coups avec sa gueule. Ça m'a rapporté beaucoup de succès aux Etats-Unis. J'ai rencontré plein de gens, j'ai commencé à vendre mes peintures là-bas. Je n'arrêtais pas de faire l'aller-retour entre la France et les Etats-Unis car en France, mes peintures se vendaient peu. [...]

E.L. : *Vous souvenez-vous de la personne qui vous a sollicité pour offrir une œuvre ?*

P.U. : Non, je ne me souviens plus. Il me semble que cette idée du Musée Salvador Allende est née de la première exposition de Londres organisée au *Royal College of Art* par le groupe *Artists for democracy*, dirigé par un artiste philippin, David Medalla. Guy Brett, qui était le fils du grand directeur du *Royal College of Art*, avait géré toute l'organisation de l'événement. L'exposition commençait par une grande vente publique au profit de la résistance chilienne. J'étais chargé de collecter des œuvres pour cette vente, alors j'ai sollicité Matta, Soto et beaucoup d'autres. Il s'est passé quelque chose de très bizarre lors de cette vente. Il y avait un peintre américain qui était chargé de garder la caisse et il était accompagné d'une fille

chilienne. Figure-toi qu'on les a rattrapé à l'aéroport avec la caisse. Ils allaient foutre le camp ! Ça a provoqué un véritable scandale. On a récupéré l'argent en jouant la carte du chantage : s'ils ne nous rendaient pas la caisse, on les livrait à la police.

E.L. : *Avez-vous participé à une des expositions du MIRSA en France ?*

P.U. : Je n'ai assisté qu'à une exposition, celle qui a eu lieu au Centre Culturel Suédois en 1979. Les artistes étaient invités le soir. Il y avait une salle où étaient exposés tous les tableaux mais le mien était dehors dans la cour, derrière les musiciens. Malheureusement, je n'ai pas de photographies à te montrer.

- **Entretien avec Claude Lazar, le 12 janvier 2016**

E.L. : *Pouvez-vous me parler de votre passé militant ? De votre engagement pour la Palestine, pour le Chili, au sein de la Jeune peinture ou du Collectif antifasciste... Quelles sont les circonstances qui vous ont amené à soutenir, en tant que peintre, des luttes de libération nationale ?*

C.L. : Tout commence en Mai 1968, à une époque où tout le monde se déterminait par rapport à la politique, notamment la jeunesse qui adhérait massivement aux idées de « gauche » et en particulier à la théorie révolutionnaire de Che Guevara, figure emblématique de l'Amérique latine. En tant qu'artiste, je souhaitais participer à cet engagement politique avec mon outil artistique. Au bout d'un moment, grâce à mes contacts, j'ai senti que le cinéma était peut-être un moyen d'intervention artistico-politique plus efficace que la peinture. Au préalable, je me destinais à devenir peintre, mais comme j'avais beaucoup d'amis enseignants à la fac de Vincennes, j'ai eu l'occasion de faire un stage de cinéma. Pour moi, le cinéma, c'était l'art du XXe siècle, un art « contemporain » au sens strict du mot, la synthèse de toutes les formes d'art. J'ai donc commencé à travailler en équipe et je me suis très vite rendu compte, après avoir participé au tournage d'un film, que le cinéma militant reproduisait le schéma industriel, c'est-à-dire la hiérarchie, la division des tâches. Chacun devait rester à sa place. Je me suis retrouvé à faire de la peinture de décors sans jamais pouvoir toucher une caméra. Il ne fallait jamais intervenir ou donner son avis sur un scénario. De plus, en termes de diffusion, ce genre de films n'atteignait pas réellement le grand public. J'ai été beaucoup déçu par cette expérience et je suis revenu à la peinture. Pour briser l'isolement, j'ai rejoint un groupe d'artistes – le Front des Artistes Plasticiens – que j'avais rencontré au Festival d'Avignon. [...] J'ai rejoint ce groupe le 12 septembre 1973, le lendemain du coup d'état au Chili. Ma première réunion a donc porté sur le Chili. Comment devait-on intervenir, en tant qu'artistes, pour lutter contre la dictature ? Le débat portait sur cette question. Au sein du FAP, il n'y avait que des artistes engagés : Messac, Fromanger, Le Parc, etc. Mais beaucoup d'entre eux étaient retournés dans leurs ateliers. Intervenir en tant que militants ne les intéressait plus, pour plusieurs raisons : expositions personnelles à préparer, nécessité de trouver des galeries pour vendre, etc.

J'ai donc pris des positions avec ceux qui étaient déterminés à traiter de sujets politiques. La première décision que nous avons prise a été de faire une affiche à grande diffusion sur la résistance chilienne. Quelques jours après, on a présenté nos maquettes et le projet de Forgas l'a emporté. C'était une affiche très connue à l'époque, elle représentait un casque qui se fissurait par une lueur rouge avec écrit en grand : *Chili Résistance*.

Nous avons également décidé de monter une exposition explicative sur le Chili qui regroupait non seulement des artistes du FAP mais aussi toutes les personnes qui voulaient participer. A Paris, rue Mazarine, on a fait une vingtaine de panneaux recto verso de 2,50 mètres sur 2 mètres avec des textes, des photographies, des peintures, des dessins, des croquis explicatifs, etc. Comme la situation chilienne était mal connue en France, nous souhaitions informer les gens, qu'ils puissent s'attarder devant les photos, prendre des notes. C'était une exposition très réussie. Nous avons fait le tour de France en camionnette pour présenter l'exposition dans différentes villes. Les comités de base chiliens – existants dans plusieurs villes françaises – étaient informés de cette exposition et nous sollicitaient pour que nous la présentions. Souvent, ils nous appelaient quand ils organisaient une fête, une réunion ou tout type d'événements en rapport avec le Chili. Une fois l'exposition terminée, on venait la chercher

avec la camionnette. Il fallait souvent réparer les panneaux car les trajets les abîmaient beaucoup.

Pour la première exposition, on a fait quelque chose de très intéressant. Mnouchkine avait organisé une fête culturelle à la Cartoucherie avec sa troupe. Pour l'occasion, on nous avait prêté un immense hangar. La troupe Z a joué ses pièces de théâtre, un endroit était consacré à la projection de films sur les occupations d'usines notamment, et nous, on présentait l'exposition sur le Chili. Les panneaux étaient présentés sur pieds, en enfilade, sur deux rangées. C'était une très belle exposition. Quatre à cinq mille personnes ont défilé pour la voir ce jour-là.

Le problème c'est que nous n'avons plus aucun document se rapportant à cette exposition itinérante. On travaillait en permanence sur l'urgence, la pérennité ne nous intéressait pas. Nous faisons beaucoup de choses sur le moment mais nous ne pensions pas à l'avenir, au devoir de mémoire, à l'archivage, etc. Le militantisme, c'était avant tout être dans l'action et non récolter les fruits de ce qu'on faisait.

Plus tard, j'ai quitté le FAP pour des raisons personnelles, je les trouvais un peu corporatistes. Certes, ils avaient beaucoup fait pour le Chili mais ils s'intéressaient plus aux intérêts professionnels des artistes (sécu, ateliers, etc.) qu'aux engagements internationaux. J'ai donc rejoint la Jeune Peinture où j'étais en osmose avec les peintres de mon entourage. Nous avons créé le Collectif des Peintres Antifascistes. Comme militant, j'étais très attaché à la question palestinienne et je voulais que les artistes de la Jeune Peinture s'en emparent. Nous avons donc créé une section consacrée à la Palestine et une autre à l'Amérique latine, dans laquelle participaient des artistes latino-américains notamment. La question chilienne a duré plusieurs années. Vous pourrez sûrement trouver des choses intéressantes dans les catalogues des éditions de 1974 et 1975 de la Jeune Peinture.

En 1975, j'ai rencontré des représentants de l'Organisation de Libération de la Palestine (OLP) à Paris lors d'une exposition de *Politique Hebdo*, un journal qui parlait de politique à l'époque. Chaque journal faisait ses fêtes de temps en temps. Lors de cette exposition, j'ai accroché quatre toiles sur la Palestine, qui représentaient quatre phases de la révolution palestinienne, aux côtés des peintres du Collectif antifasciste. Le stand de l'OLP était juste en face de mes œuvres. Ezzedine Kalak, le représentant de l'OLP, qui était venu voir son stand, a tout de suite remarqué mes toiles. On a sympathisé et on s'est retrouvés le soir même à une soirée très gauche caviar. De là, ont émergé de nombreux projets communs. Nous sommes allés visiter ensemble des musées et c'est à ce moment-là que je lui ai soufflé l'idée d'un musée pour la Palestine en exil – comme l'avaient fait les Chiliens. Je lui ai expliqué comment le MIRSA fonctionnait et il a approuvé l'idée. Il en a parlé à des instances intéressées à Beyrouth et l'idée a fait son chemin.

E.L. : *Il est vrai que vous avez été très impliqué dans la constitution de la collection de ce musée en exil pour la Palestine. Pouvez-vous me parler plus en détail de ce projet ? Quel était votre rôle exactement ?*

C.L. : Les autorités palestiniennes ont été très enthousiasmées par ce projet de Musée en exil. On m'avait chargé de solliciter les artistes français ; l'idée étant de leur demander de donner une œuvre pour constituer une exposition internationale qui devait être exposée dans le monde entier, avant de se rendre en Palestine, une fois la paix revenue. C'était le même principe que pour le musée chilien. En 1978, à Beyrouth, nous avons donc organisé une exposition qui

marquait les prémices d'un Musée de la Solidarité pour la Palestine. 250 artistes ont été invités dont Matta, Miró, Ernest Pignon, Rancillac, Fromanger, Matieu, etc. Cette exposition s'est très bien déroulée.

E.L. : *Ce Musée n'a finalement jamais vu le jour. L'exposition semble avoir été victime de bombardements israéliens. Que s'est-il réellement passé ?*

C.L. : Hélas, comme c'était fréquent à cette période dans la région, il y a eu une guerre. En 1980, Beyrouth a été particulièrement touchée par des bombardements et l'exposition a en grande partie disparu. Deux chercheuses, Rasha Salti et Kristine Khouri, s'occupent aujourd'hui de retrouver les œuvres de cette exposition. On en a retrouvé certaines mais pas toutes. J'en ai parlé à un ami qui avait participé à l'exposition à Beyrouth, Nasser Soumi. Ils sembleraient qu'ils aient la volonté de refaire une exposition avec les œuvres qu'ils ont retrouvées et de la compléter avec des fac-similés d'œuvres disparues – puisqu'ils ont en leur possession les photographies des œuvres qui avaient été présentées.

En ce qui concerne les œuvres volées, il y a des suspicions sur certaines personnes mais comme elles ne sont pas fondées, nous ne pouvons pas divulguer de noms. Cela nécessiterait une enquête. En parlant de cela, je me rappelle qu'un jour, Ibrahim Souss – successeur d'Ezzedine Kalak à la tête de l'OLP après son assassinat en août 1978 – m'a invité chez lui et a souhaité me montrer des œuvres qu'on lui avait cédées et dont il ne savait pas quoi faire. C'est là que j'ai découvert les œuvres d'une exposition de solidarité avec la Palestine qui avait disparue en 1972. Ces disparitions ont porté du tort au regroupement des œuvres pour l'exposition de Beyrouth, parce que plusieurs artistes m'ont dit qu'ils avaient déjà donné et qu'ils n'avaient jamais su ce que leur œuvre était advenue.

E.L. : *Les disparitions d'œuvres étaient fréquentes à cette époque. Certaines œuvres du MIRSA ont d'ailleurs été volées. Comment expliquez-vous que cela ait pu se produire ?*

C.L. : Une fois les expositions terminées, les œuvres étaient généralement laissées sur place. Plus personne ne s'en souciait. Les œuvres partaient où elles pouvaient. Ou alors, lorsque des personnes se dévouaient pour les stocker chez elles, elles ne pouvaient en général pas tout prendre par manque de place. Et à terme, les œuvres se perdaient, on ne savait plus où elles se trouvaient. Il aurait fallu répertorier de manière sérieuse les endroits de stockage des œuvres. Chose qui n'était jamais vraiment faite. C'est normal, les expositions étaient gérées par des militants qui n'avaient pas forcément les compétences pour s'occuper de la logistique des œuvres. [...] Tout cela pour dire que de nombreuses œuvres voire expositions ont été perdues. Cet état de fait ne nous a pas aidés par la suite... Quand on demandait des œuvres, celles-ci devenaient de moins en moins remarquables : des lithographies puis de simples photocopies, puis une simple signature... Aujourd'hui, les artistes donnent des affiches, ils ne donnent plus d'œuvres originales.

E.L. : *En plus de votre don au MIRSA et de l'exposition du FAP dont vous m'avez parlé précédemment, avez-vous participé à d'autres initiatives de solidarité avec le Chili ?*

C.L. : Non pas réellement, j'ai juste conçu des affiches de solidarité avec le Chili pour différentes manifestations.

E.L. : *En avançant dans mes recherches, j'ai découvert que la Biennale de Venise de 1974 avait été consacrée au Chili pour condamner la dictature nouvellement installée, à travers des expositions, des peintures murales de la Brigade Salvador Allende, des projections de documentaires, etc. Vous n'y avez pas participé ?*

C.L. : Non, je n'y ai pas été. C'est vrai qu'à cette époque – je dirai jusqu'en 1978 –, la Biennale de Venise était très engagée. A côté de l'exposition officielle, il y avait toujours des événements annexes, souvent politiques. Je me rappelle qu'après les événements de Tel al-Zaatar, en 1976, la Biennale a invité des artistes à intervenir sur la question palestinienne. J'ai été invité à participer avec un groupe d'artistes, l'Arcicoda. Il y avait le Collectif des peintres arabes de la Jeune Peinture et bien d'autres plasticiens. On a tendu une immense banderole au sol sur une grande place de Venise. Dessus, on avait peint, à l'aide de pochoirs en carton de trente centimètres sur trente, des visages de Palestiniens. Les artistes ont commencé dans un premier temps, puis ça a été repris par les visiteurs qui se sont appropriés les pochoirs et qui ont continué la fresque sur toute la place. On distribuait des pinceaux et des bombes de peinture de toutes les couleurs, et chacun pouvait peindre un visage à l'aide d'un pochoir. A la fin, on aurait dit une grande mosaïque colorée.

E.L. : *Etiez-vous engagé pour d'autres causes politiques en-dehors du Chili et de la Palestine ?*

C.L. Avant la Palestine ou le Chili, il y a eu la Salle Rouge pour le Vietnam que la Jeune Peinture avait présentée en 1969. Comme pour le Chili, il y avait des comités de base de solidarité avec le Vietnam dans la plupart des grandes villes de France, et les expositions pouvaient circuler de villes en villes.

J'ai également participé à la création d'une banderole de soutien à Solidarnosc. C'était plus tardivement, dans les années 1980. J'exposais déjà aux Etats-Unis à cette époque. Il y a eu un grand élan de solidarité pour ce syndicat polonais. Nous nous sommes tous retrouvés à Paris pour peindre une banderole de cinq cent mètres de long. Simultanément, Rédélé s'est engagé avec Solidarnosc pendant plus d'un an. Il a tout coordonné, comme il l'avait fait pour la première exposition du FAP sur le Chili. Là aussi, le matériel a circulé dans toute la France (films, expositions, textes, etc.).

E.L. : *A votre avis, pourquoi le Chili avait-il une part si importante dans l'esprit des artistes et plus généralement des activistes de cette époque ?*

C.L. : Les drames qui se sont produits au Chili à partir du coup d'Etat fasciste, ont suscité une très grande mobilisation en France. Le général Pinochet était véritablement le fils idéologique d'Hitler ou de Mussolini. Les tortures, les massacres, les disparitions ont choqué l'opinion française. A partir de septembre 1973, des comités de solidarité comparables à ceux qui s'étaient constitués pour le Vietnam, ont donc vu le jour rapidement. Ils sollicitaient les artistes, les réalisateurs ou encore les musiciens solidaires du Chili, pour qu'ils viennent présenter une exposition, projeter un film ou faire un concert, lors des journées de solidarité qu'ils organisaient. Le groupe de recherche politique Cedetim (Centre d'études et d'initiatives de solidarité internationale), qui réunissait majoritairement des intellectuels, était très investi dans la gestion de ces comités.

E.L. : *Vous rappelez-vous qui vous a sollicité pour offrir une de vos œuvres au Musée International de la Résistance Salvador Allende (MIRSA) ?*

C.L. : Bien sûr. Il s'agit de Julio Le Parc. J'avais mon atelier dans sa grande usine à Cachan à cette époque. Il prêtait généreusement des pièces aux artistes qui cherchaient un atelier. Il y avait aussi Maurice Matieu ou encore Gontran Netto. Julio nous a sollicités pour que nous donnions une œuvre en solidarité avec le Chili.

Il stockait beaucoup d'œuvres dans son usine : des œuvres du MIRSA, d'autres du Collectif antifasciste, etc. Il y a encore des banderoles de dix mètres de long qui sont conservées là-bas. Julio était très actif, en tout cas plus que moi, en ce qui concerne les initiatives pour le Chili.

E.L. : *Vous avez donc laissé votre œuvre directement à l'atelier de Julio Le Parc, vous souvenez-vous de l'année exacte ?*

C.L. : C'était en 1976. José Balmes et d'autres artistes solidaires de la cause chilienne, ont commencé à collecter des œuvres pour le Musée Salvador Allende. Ils ont fait le tour des artistes activistes de l'époque. Si ma mémoire est bonne, c'était José Balmes qui était chargé du regroupement des œuvres en France. Julio Le Parc ne faisait que l'aider à contacter les artistes de son réseau.

E.L. : *Pouvez-vous me parler un peu de votre œuvre? Elle me semble représentative d'une époque précise de votre création, lorsque vous peigniez des œuvres sur le thème de la lutte palestinienne. L'avez-vous créée spécialement pour le musée?*

C.L. : Je n'ai pas créé l'œuvre pour ce musée. Comme je travaillais alors sur le sujet de la Palestine, j'ai pioché dans ma création de l'époque. Je voulais donner une œuvre conséquente pour témoigner de mon réel engagement avec le Chili. C'était important pour moi. J'ai donné une toile qui représente une Palestinienne armée d'une kalachnikov devant un camp de réfugiés palestiniens au Liban durant les massacres de Tel al-Zaatar, en août 1976. En donnant ce tableau, représentatif de mon engagement pour la Palestine, je faisais le lien entre la lutte du peuple palestinien et la résistance chilienne.

J'ai commencé à m'intéresser à la Palestine au début des années 1970, lorsque j'étais à Vincennes. Les étudiants et les professionnels du cinéma étaient alors plus engagés, plus militants, plus offensifs que les artistes plasticiens. Il y avait des projections sur la question palestinienne (*L'Olivier* de Le Péron, par exemple). L'université de Vincennes était un véritable bastion gauchiste. Toutes les organisations politiques étaient représentées. C'est là que je me suis sensibilisé à la question palestinienne et que je me suis construit un bagage militant. D'autant plus que j'ai eu l'occasion de faire un voyage au Liban où j'ai été choqué par la condition des réfugiés palestiniens qui vivaient sous des tentes. En plein Beyrouth, il y avait des restaurants très chics, et à côté, sur des kilomètres et des kilomètres, s'étendait la misère la plus totale. Cette situation m'a fortement interpellé. Comme je l'ai dit précédemment, c'est au Salon de la Jeune Peinture, à partir de 1975, que j'ai pu me dédier entièrement à la Palestine, après ma rencontre avec Ezzedine Kalak. Après sa mort en 1978, une page s'est tournée et j'ai progressivement délaissé ce thème. Le contexte avait changé, la période 1968-1978 était passée. Pratiquement tous les artistes que je connaissais étaient

rentrés dans leurs ateliers. J'ai quitté le Salon de la Jeune Peinture à ce moment-là, et j'ai fait mon entrée dans des galeries.

E.L. : *Êtes-vous allé visiter une exposition du musée en France? Quels liens avez-vous finalement gardé, ou pas, avec le MIRSA ?*

C.L. : Non. Les artistes n'ont jamais plus été recontactés. Un groupe de personnes s'occupait de tout. On n'a jamais assisté à une exposition. Je me souviens juste d'avoir donné une toile mais je ne sais même pas quand quelqu'un est venu la chercher, ni qui, ni où les œuvres ont été regroupées avant de partir au Chili. Julio Le Parc nous donnait parfois quelques informations de vives voix quand on le croisait, mais rien de plus.

C'était un vrai problème à l'époque. Les artistes n'avaient jamais de retour sur leur donation. Même pour l'exposition de Beyrouth, alors que des catalogues ont été publiés pour l'occasion, ces derniers n'ont pas été redistribués à l'ensemble des artistes. Et puis, rien n'a jamais été fait pour remercier les artistes donateurs. Idem pour le Chili. Je n'ai jamais reçu de remerciement et je n'ai jamais su où mon œuvre était conservée. C'était toujours la même histoire qu'il s'agisse des Palestiniens, des Vietnamiens, ou encore des Chiliens...

E.L. : *Que représente pour vous, en tant qu'artiste qui vit de sa création, cet acte de donation ?*

C.L. : Donner une œuvre n'était pas un acte insignifiant, c'était un acte d'engagement. En tant que jeunes peintres, nous voulions faire la révolution et changer le monde. La situation internationale était alors dangereuse et dramatique. Notre engagement ne relevait pas juste d'un romantisme révolutionnaire. Nous nous élevions contre toute forme d'injustice (Vietnam, Palestine, Chili, Afrique du Sud...). Il y avait eu un coup d'Etat au Chili, ce qui se passait était très grave. Un musée en exil n'était pas un projet anodin. Pour moi, il devait avoir un poids, interpeller l'opinion. Être artiste, ce n'est pas faire de la belle décoration. La peinture est un engagement avec soi-même. Le don d'une œuvre fait partie de cet engagement : en donnant une œuvre, on s'engage soi-même – à des degrés différents en fonction des personnes. Cela fait partie du travail d'un artiste ou d'un intellectuel en général de s'exprimer, d'apporter son soutien à des causes politiques justes et d'amener des idées dans ce monde. Bien évidemment, être artiste c'est un métier. Il faut bien vendre pour vivre. Mais c'est aussi une expression, un engagement.

Certains artistes renient tout ce passé militant qui est le leur. Mais moi, ce n'est pas parce que j'ai arrêté mon activité collective en 1978 pour me consacrer à une création plus personnelle, que je trace une croix sur cet aspect de ma vie. Aujourd'hui, j'essaie de continuer, d'une manière plus douce, en participant à des expositions notamment. Au début, l'engagement était véritablement révolutionnaire. Nous avions de grandes idées pour changer le monde, des organisations fortes, des États frères. Puis, au fur et à mesure, des fronts secondaires, se sont constitués en France sur des sujets sociétaux et ils l'ont emporté : la question de l'avortement, la pilule, l'homosexualité, l'écologie, etc. Il s'agissait d'un autre discours, d'un autre engagement, qui perdure d'ailleurs aujourd'hui. Pour les « purs et durs » comme moi ou d'autres, ces luttes ne correspondaient pas vraiment à notre vision de l'engagement. Nous n'avions rien contre, mais notre vision était plus internationaliste.

- **Entretien avec Luis Zilveti, le 13 janvier 2016**

E.L. : *Qu'est-ce qui vous a amené à venir en France et à y demeurer jusqu'à aujourd'hui ?*

L.Z. : Je suis arrivé en France en 1967 avec mon épouse et mon fils, grâce à une bourse de la Fondation Simón I. Patiño. On m'a accordé un atelier à la Cité des Arts. J'y suis resté jusqu'en 1968. C'était très difficile à cette époque de voyager, il fallait beaucoup d'argent. Ma femme et mon fils sont repartis seuls en Bolivie, alors que je préparais une exposition à la Maison de l'Amérique latine, boulevard Saint-Germain. C'était en plein mai 1968. Le soir, à l'heure du vernissage de l'exposition, s'est élevée la première barricade, juste devant la porte de la maison de l'Amérique latine ! C'était incroyable.

Je suis rentré en Bolivie puis je suis retourné à Paris en janvier 1970, mais cette fois-ci en tant que réfugié. J'ai d'abord été réfugié en Equateur et de là, j'ai reçu l'invitation d'une amie et collègue bolivienne pour assister à des cours de gravure dans l'atelier de Friedlander, à Paris. En Equateur, j'ai été très bien reçu par les peintres équatoriens, Guayasamín et les autres. J'ai exposé à la *Galeria Siglo XX*, un endroit très connu. Même si tout se passait bien en Equateur, j'ai été très tenté par l'invitation qui m'était faite de travailler à l'atelier de Friedlander. Mais je ne savais pas comment financer ce voyage. Heureusement, j'ai fait la rencontre d'un journaliste équatorien qui m'a invité à voyager à ses côtés dans un bateau commercial belge qui se rendait à Anvers. C'est comme cela que je suis retourné en France et que j'y suis resté. Après avoir été logé quelque temps chez des amis, j'ai fait une demande pour qu'on m'accorde à nouveau un atelier à la Cité des Arts. C'est alors que ma famille m'a rejoint. Nous sommes restés deux ans à la Cité des Arts, jusqu'en 1973. Ensuite, nous sommes allés vivre quelque temps à Grigny, puis, on a fait une demande à la Maison des artistes pour se rapprocher de Paris. En 1974, j'ai obtenu un atelier dans le 19^e arrondissement de Paris, et nous y sommes depuis. Il était adapté pour un couple et trois enfants.

Après 15 ans d'absence, je suis finalement retourné dans mon pays, la Bolivie, en 1984. A l'aéroport, un policier m'a demandé mes papiers et m'a informé que mon dossier était vide. Il n'y avait plus rien sur moi ! C'était comme si je n'avais jamais existé aux yeux de l'administration bolivienne. J'ai lancé une procédure avec un avocat, puis j'ai découvert que les militaires avaient vendu mes papiers à des Chinois pour qu'ils puissent entrer aux Etats-Unis. C'était l'époque de la Chine maoïste et les Chinois n'avaient pas le droit d'entrer sur le territoire américain. Il a donc fallu que je reconstitue tous mes papiers depuis ma naissance... Maintenant, je rentre souvent en Bolivie. Je fais des expositions et des fresques là-bas.

Mais, vous savez, j'ai fait ma première exposition à 18 ans. Aujourd'hui, j'ai 56 ans de carrière en tant que peintre et 46 ans de séjour en France. Même avec autant d'années passées en-dehors de mon pays natal, je n'ai jamais pu m'intégrer vraiment. Et je crois que je ne suis pas un cas isolé. C'est peut-être plus facile si on arrive très jeune et qu'on se marie avec une Française. Sinon, on ne s'intègre jamais, ou alors, on s'éloigne de chez soi...

E.L. : *Comment avez-vous réagi quand vous avez appris la nouvelle du coup d'état de Pinochet le 11 septembre 1973 ? Avez-vous participé à d'autres types d'initiatives de solidarité avec le Chili ?*

L.Z. : En 1973, nous étions en train de nous installer à Grigny-La Grande Borne avec ma famille. Nous avons participé à toutes les initiatives de solidarité car mon épouse est Chilienne. On a reçu la famille qui était expulsée, sa sœur, sa cousine avec son époux, etc.

E.L. : *Vous rappelez-vous de qui vous a sollicité pour offrir une de vos œuvres au Musée International de la Résistance Salvador Allende (MIRSA) ?*

L.Z. : Je ne me souviens plus de rien. Mais, est-ce vraiment important de savoir cela ? Je faisais une exposition dans une galerie près de l'Etoile. Je crois que c'est à cette occasion qu'ils m'ont contacté. Le Parc, Segui ou encore Gamarra étaient des gens très importants à l'époque, ce sont eux qui organisaient le plus de choses. Eux, ils sauront vous répondre. José Balmes était aussi quelqu'un de très impliqué dans le musée.

E.L. : *Êtes-vous allé visiter une exposition du musée en France? Quels liens avez-vous finalement gardé, ou pas, avec le MIRSA ?*

L.Z. : Non, je ne suis jamais allé voir les expositions. Parfois je savais que le musée était exposé ici ou là, car de temps à autre, je rencontrais Segui ou Le Parc qui m'informaient un peu. Quand la dictature est tombée, j'ai su que les tableaux avaient été envoyés au Chili et qu'ils étaient exposés à Santiago.

Là seule fois où nous avons été sollicités, nous les artistes, c'est au moment de la création du musée en France, lorsque nous avons donné une œuvre. Je me rappelle qu'il s'agissait d'un musée itinérant. Mais, nous n'avons pas vraiment su ce que devenait ce musée au fil des ans. On ne nous donnait pas d'informations sur les expositions. Après quelques années, j'ai appris que le musée avait été exposé au Centre Georges Pompidou.

Je n'ai jamais rien reçu de la part du musée. Peut-être un document attestant de la donation, mais je ne me souviens plus. Je me souviens avoir vu un jour, le titre de mon œuvre dans une liste du musée. C'est très vieux tout cela, je ne me rappelle pas bien.

E.L. : *Les années 1970-1980 ont été marquées par de nombreuses luttes politiques et sociales (Mouvements féministes, antiracistes, solidarité avec les peuples en lutte contre les guerres impérialistes, contre les dictatures, etc.). Les artistes latino-américains ont pris une grande part dans ces mouvements de protestation. Vous paraissiez très soudés.*

L.Z. : En effet, à cette époque-là – au moment de la création du Musée de la Résistance – nous, les Latino-américains, nous étions à la mode, parce qu'il y avait beaucoup de réfugiés politiques en France. Les hommes politiques étaient très ouverts d'esprit par rapport à cela, les maires notamment. Donc, nous avons exposé partout. Il y avait beaucoup d'expositions d'art latino-américain. C'est à l'occasion de ce type d'initiatives que j'ai rencontré les autres artistes latino-américains. Lors de mon premier séjour en France, je ne connaissais personne. J'étais avec ma famille, je faisais de la peinture, j'étais très occupé. Toutes ces rencontres se sont faites petit à petit lors de mon second séjour en France, après 1970. J'ai par exemple rencontré Gontran Netto lorsqu'il exposait dans une galerie de la rue Quincampoix.

Les artistes latino-américains, nous exposions souvent à L'Espace latino-américain, une galerie dirigée par deux anciens « vétérans » de la peinture latino-américaine, qui vivent

encore aujourd'hui, mais qui sont plus vieux que moi : Julio Le Parc et Antonio Segui, Argentins tous les deux. Nous avons même exposé au Grand Palais. Chacun avait un espace pour exposer ses œuvres. C'était vraiment une époque très riche. Mais maintenant, les gens ne s'intéressent plus à nous. Ils ne savent même pas où se trouvent l'Amérique latine (rire).

A l'époque, tout le monde était plus ou moins engagé car les dictatures sévissaient partout en Amérique latine (Bolivie, Argentine, Chili, etc.). J'ai pu profiter de mon statut de réfugié en France comme en Equateur. Mais, il n'y avait rien d'original à cela. Tout le monde était politisé. Julio Le Parc a par exemple était expulsé de France car il a participé aux événements de mai 1968.

Aujourd'hui, beaucoup de peintres actifs de cette époque, sont partis dans l'autre monde. A côté d'eux, j'étais le jeunot, et pourtant j'ai déjà 74 ans ! Dans les années 1970, on se voyait très souvent entre Latino-américains. On a fait beaucoup d'expositions collectives ensemble. Et puis, il faut dire qu'avant, lorsqu'un peintre exposait, tout le monde y allait. C'était un geste naturel, une sorte de rituel. Mais aujourd'hui, la solidarité n'est plus la même. On ne se déplace plus pour aller voir les expositions des autres. C'est pour cela que j'ai perdu de vue tous ces gens-là.

E.L. : *Etiez-vous lié aux réseaux du Salon de la Jeune Peinture ?*

L.Z. : J'ai exposé dans de nombreux salons à l'époque. Il y avait le Salon de mai, le plus renommé de tous, le Salon Comparaisons, le Salon de la Jeune peinture. C'était facile d'y participer, pas comme aujourd'hui, où il faut payer toujours plus cher pour être exposé. J'ai également participé à plusieurs expositions collectives à l'Espace latino-américain.

E.L. : *Pouvez-vous me parler un peu de votre œuvre? Il est écrit que vous l'avez conçu entre 1973 et 1976. L'avez-vous créée spécialement pour le musée? Est-elle représentative d'une période de votre création?*

L.Z. : Ce tableau a une histoire ! Il fait partie d'une « série » que j'ai exposée lors de l'exposition « L'Amérique latine à Paris. Les fruits de l'exil », au Grand Palais en 1982. J'y ai présenté notamment une toile de grand format qui s'intitule : *Las bodas sangrientas del general enano (Les noces sanglantes du général nain)*. A cette époque, j'ai fait trois ou quatre toiles sur le thème des généraux. Une autre s'intitulait : *Militaire en train de boire*. Mais attention ! Il ne s'agissait pas de Pinochet ! Pour moi, le général nain était une figure symbolique de la dictature qui représentait la petitesse. Mais, ça a été mal compris. Un ami, bien placé à l'UNESCO en Bolivie, m'a par exemple acheté un de ces tableaux pour l'exposer à l'UNESCO. Mais, malheureusement, à cette époque-là, il y avait une dictature militaire en Bolivie, menée par le général Banzer Suárez. Or, ce général était très petit et beaucoup de personnes plaisaient sur sa taille. Alors, il a cru que mon tableau était contre lui. Il a dû donner des ordres car ce tableau-là a été volé, il n'en existe plus aucune trace.

Je ne l'ai donc pas créé spécifiquement pour le musée. Ce tableau est représentatif d'une période très courte de ma création où j'ai abordé des thèmes politiques dans mes œuvres pour dénoncer les dictatures en Amérique latine. La vieille dame représentée, c'est la mort, et le général, c'est son bébé. La mort porte la dictature militaire qui est toujours représentée petite pour souligner sa petitesse. Mais, je n'ai jamais aimé la peinture à thème ou politique. En général, je travaille sur la présence humaine, autour de l'existence éphémère de l'homme.

Mon travail n'est pas né d'une réflexion, je pense plutôt qu'il s'agit d'un sentiment qui s'est transformé a posteriori en réflexion.

En ce qui concerne les trois ans qui séparent le début et la fin de l'œuvre, entre l'année 1973 et 1976, cela s'explique par le fait que je reprends fréquemment mes tableaux passés. J'indique toujours les différentes retouches à l'arrière du tableau. J'ai dû reprendre celui-ci, c'est quelque chose que je fais fréquemment. Mais, c'est étrange car je ne me rappelle pas l'avoir retouché...

E.L. : *Avez-vous eu l'occasion de renouveler cette expérience de la donation en d'autres occasions? Par exemple pour l'exposition Art against Apartheid ou en solidarité avec le Nicaragua, la Palestine, le Vietnam... ?*

L.Z. : J'ai donné pour le musée au Nicaragua, en soutien au mouvement sandiniste.

E.L. : *Croyez-vous possible aujourd'hui une nouvelle initiative de solidarité artistique internationale, de cette ampleur-ci? (par exemple avec les réfugiés syriens, avec la Palestine ?) Pourquoi ?*

L.Z. : Je ne crois pas cela possible. A cette époque-là, il y avait un état de fait généralisé qui était les dictatures en Amérique latine. Je ne sais pas si on pourrait recommencer ce type d'initiatives aujourd'hui. En plus, les gens ne sont pas sérieux. Par exemple, un jour, on m'a demandé d'organiser une exposition pour protester contre la venue d'un général bolivien à Paris. J'étais chargé de contacter les artistes. Je me suis rendu chez Roberto Matta, il avait l'air très enthousiasmé par l'initiative. Mais finalement, personne n'y a mis du sien et on a abandonné le projet. Le Musée International de la Résistance était quand même géré par un secrétariat, et suivi par les partis de la gauche chilienne en exil. C'était plus cohérent. Mais maintenant, à quoi bon faire ce genre d'initiatives ? Tous les pays connaissent des situations très différentes. Le Venezuela a changé, le Brésil aussi, l'Argentine aussi, Cuba aussi. Et pour dire quoi ? Qui s'y investirait ? C'est déjà bien assez difficile de vivre de sa peinture, alors pourquoi aller s'occuper de gens qui se fichent complètement de nous ?

- **Entretien avec Julio Le Parc, le 13 janvier 2016**

E.L. : *Qu'est-ce qui vous a amené à vous investir dans le MIRSA en France ? Quel était votre rôle exactement ?*

J.L.P. : J'ai d'abord participé au Musée de la Solidarité au Chili. Mario Pedrosa, exilé du Brésil au Chili depuis 1971, est venu en France et m'a rencontré. C'était une personnalité très importante pour l'art latino-américain. Il m'a expliqué tout le projet, que les artistes donnaient des œuvres en solidarité avec l'Unité Populaire, etc. Il a voyagé à Paris, mais aussi dans d'autres pays. Les relations qu'il avait tissées dans les milieux de l'art au niveau international donnaient à cette initiative une garantie de sérieux. Mario Pedrosa était l'âme de ce projet et avec d'autres artistes, nous avons bien évidemment répondu favorablement et naturellement à la demande qui nous était faite : pour lui, pour Allende et pour appuyer le peuple chilien dans sa révolution. Après, il y a eu la dictature et le musée a disparu pour un temps.

L'idée de recréer le musée en exil est venue de la Payita (Miria Contreras). C'était une grande organisatrice. Elle avait toujours plein d'idées, et était pleine d'enthousiasme. Nous avons été plusieurs, dont moi, à l'aider à constituer la collection du Musée de la Résistance. Mais nous n'étions pas nombreux. Il y avait notamment la fille de la Payita (Isabel Ropert) et celle de Carmen Waugh (Pilar Fontecilla). Il s'agissait de toutes jeunes femmes à l'époque. Carmen Waugh était une grande amie de la Payita, elle a beaucoup participé d'un point de vue pratique au fonctionnement du musée. Après, il y avait des gens comme Miguel Rojas-Mix, Leenhardt, José Balmes, etc. Mais en ce qui me concerne, celles que je voyais tout le temps, c'était la Payita, Carmen Waugh et leur fille respective. On s'invitait souvent à manger, chez elles ou chez moi, en Espagne, ou encore dans des restaurants.

La Payita a grandement souffert du coup d'état, mais elle a su trouver la force en elle-même pour résister, grâce à sa forte personnalité, son amour pour le gouvernement de Salvador Allende et sa foi dans le peuple chilien. Elle s'est exilée dans un premier temps à Cuba puis elle a vécu beaucoup d'années à Paris puisqu'elle a été l'ambassadrice de l'entreprise *Havanatur*, compagnie de tourisme cubaine. Un jour, elle est venue dans mon atelier à Cachan. J'étais très honoré de la recevoir. Elle avait une lettre de présentation de la *Casa de las Américas* (La Havane). Alors, je l'ai aidée à faire la liste des gens que l'on pouvait contacter, des artistes de Paris que je connaissais. Quand la Payita est venue en France, elle a rencontré tous les Chiliens anti-Pinochet et beaucoup d'autres Latino-américains pour les solliciter au sujet du musée. Elle a travaillé avec nous dans l'Espace Latino-américain à certaines occasions. Une fois, nous avons fait un voyage à Cuba avec la Payita, un groupe d'écrivains, d'artistes et d'universitaires à l'occasion d'une rencontre culturelle organisée à la *Casa de las Américas*. Nous étions vraiment très proches.

E.L. : *Avez-vous participé à d'autres initiatives de solidarité avec le Chili ou à diverses causes politiques, aux côtés d'artistes ?*

J.L.P. : J'ai participé à la première exposition qui a eu lieu en solidarité avec le Chili en 1974 dans un petit local, en face de l'Eglise de Saint-Germain-des-Prés. C'était avant la formation du musée. Il y avait des panneaux explicatifs et des tableaux, si je me souviens bien. On organisait beaucoup de choses à l'époque. Je crois bien que c'était nous, les artistes, qui avons organisé cette exposition contre Pinochet. Nous avons également monté une brigade en 1975 : la Brigade Internationale des Peintres Antifascistes (Balmes, Basaglia, Boriani, Eulisse,

Cueco, Gamarra, Le Parc, Marcos, Netto, Núñez, Perusini, Ernest Pignon Ernest, Van Meel). Nous avons fait plusieurs travaux collectifs sur le Chili, dont un à Venise pour appuyer le boycottage du transport maritime vers le Chili de Pinochet par les ouvriers du port. Puis, avec d'autres brigades ou collectifs, nous avons peint plusieurs fresques, pour le Salvador, le Nicaragua, la CGT, etc. J'ai participé à plusieurs travaux collectifs au sein de l'Atelier populaire en 1968, lors de la manifestation « Amérique latine non officielle », ou autres. Avec le groupe Denuncia (Gamarra, Le Parc, Marcos et Netto), nous avons présenté sept toiles pour dénoncer la torture en Amérique latine. Souvent, d'autres artistes s'incorporaient à nos travaux collectifs, comme par exemple la Coopérative des Malassis.

De nombreux artistes, dans le monde entier, se sont regroupés à partir des années 1960 pour échanger des idées, créer des groupes de travail ou encore participer à des rencontres. L'objectif était de générer une nouvelle réalité dans laquelle la solidarité avec les peuples en lutte serait une priorité.

E.L. : *Il est écrit sur votre site qu'une peinture de 20 mètres de large a été réalisée à Paris à la demande du MIRSA. Pouvez-vous m'en parler car je n'ai pas trouvé mention de ce travail collectif dans les documents que j'ai pu consulter ?*

J.L.P. : C'est sûrement la Payita qui l'a commandée. Elle fréquentait beaucoup les milieux politiques, notamment le Parti Socialiste chilien. Il me semble qu'il y avait alors un congrès du PSCh. C'était l'occasion de marquer le coup. J'ai gardé cette peinture longtemps dans mon atelier. Aujourd'hui, je ne sais plus où elle est. C'est sûrement Balmes qui l'a.

E.L. : *Vous avez également stocké les œuvres un certain temps chez vous à Cachan...*

J.L.P. : Les œuvres du musée sont restées longtemps ici. C'est Pilar et Isabel qui étaient chargées d'aller chercher les œuvres chez les artistes donateurs puis de les amener dans mon atelier. Elles étaient très volontaires et faisaient un véritable travail de fourmis pour accumuler toutes ces œuvres. Elles se déplaçaient en petite voiture pour toutes ces allées et venues ; si les dimensions des œuvres étaient trop importantes, elles se faisaient prêter des voitures plus grandes. Je les voyais souvent car ça a pris pas mal de temps pour collecter toutes ces œuvres. J'avais beaucoup de place ici pour tout stocker, dans l'attente des expositions. Elles m'appelaient souvent pour me dire : « On a trouvé un tableau, on va passer cet après-midi pour le déposer ».

Mais, je ne me mêlais pas de l'organisation des expositions. Quand les œuvres étaient exposées mais qu'il n'y avait pas assez de place pour les présenter toutes, des personnes venaient à l'atelier pour faire une sélection.

Je n'étais pas le seul artiste à stocker des œuvres. Roberto Matta avait beaucoup d'œuvres dans son atelier qui n'étaient pas toutes de lui, mais dont il a fait cadeau au Musée. Certaines n'avaient pas beaucoup de valeur, d'autres si. Il en a donné vraiment beaucoup. Des œuvres qui venaient de Tchécoslovaquie ont également été intégrées à la collection. Je crois qu'à un moment, il a été question d'envoyer toutes ces œuvres à Cuba, à l'époque de Pinochet. Mais finalement, ça ne s'est pas fait.

E.L. : *Dans la base de données du musée, de nombreuses œuvres comportent cette information : “Francia/Casa Julio Le Parc, llegaron en 2006 por valija diplomatica”. Il semblerait donc que des œuvres aient été stockées chez vous jusqu’en 2006 ?*

J.L.P. : En effet. Des personnes du service culturel de l’Ambassade du Chili sont venues faire un inventaire des œuvres. Ils ont tout contrôlé, m’ont posé des questions. 2006, tu dis ? Ça veut dire qu’elles sont restées plus de 30 ans ici ! Du moins une partie, je ne pense pas qu’il s’agisse de la totalité, parce qu’il y en avait beaucoup. Peut-être qu’il y avait des œuvres dans d’autres endroits, mais je ne me rappelle plus bien où. En tout cas, les œuvres qui étaient conservées ici sont toutes parties là-bas, au Chili.

E.L. : *Il semblerait que certaines œuvres aient disparu, peut-être qu’elles ont été volées à Bondy vers la fin des années 1980. Le saviez-vous ?*

J.L.P. : Peut-être, je ne connais pas tous les détails. La situation est devenue confuse à un moment. Peut-être que des personnes se sont crues plus importantes que la Payita, qu’elles ont voulu la laisser de côté. Mais je le répète, le MIRSA, c’est la Payita qui l’a conçu et personne d’autre. Les autres se sont associés après.

E.L. : *Avez-vous eu l’occasion de renouveler cette expérience de la donation en d’autres occasions? Par exemple pour l’exposition Art against Apartheid ou en solidarité avec le Nicaragua, la Palestine, le Vietnam... ?*

J.L.P. : Nous, les artistes, nous étions sollicités à de nombreuses occasions pour des causes humanitaires ou pour des initiatives de solidarité. On donnait des tableaux qui pouvaient être vendus au profit de différentes organisations comme Amnesty International par exemple. C’était quelque chose de très fréquent à l’époque. J’ai donné pour le Nicaragua, pour la Palestine avec Claude Lazar, ou encore contre l’Apartheid, avec Pignon-Ernest. Je faisais notamment partie du comité des artistes du monde contre l’Apartheid. On faisait beaucoup de réunions. Les œuvres ont voyagé dans plein de villes différentes. J’ai également été invité au Nicaragua par le vice-président, pour visiter le musée Julio Cortázar à Managua. J’avais donné une œuvre de deux mètres sur deux mètres. A l’époque, les sandinistes étaient déjà au pouvoir.

E.L. : *En quelle année, où, à quelle occasion et selon quelles modalités avez-vous offert votre œuvre ? Il semblerait que ce soit une œuvre créée en 1976, pourtant, votre site indique que ce type d’œuvres composées de cercles colorés, ont été créées autour de l’année 1970. Comment expliquez-vous cette datation ? Peut-être s’agit-il de l’année correspondant à la donation ?*

J.L.P. : 1976, c’est au moment où le musée s’est constitué. Peut-être qu’il s’agit d’une œuvre que j’avais déjà faite et que j’ai choisie de donner *a posteriori*. Je ne saurais pas te répondre là-dessus. J’ai donné une toile car c’était plus simple à exposer et à stocker que mes installations lumineuses ou mes sculptures. Mais auparavant, j’avais donné une œuvre au Musée de la Solidarité. Peut-être l’ont-ils encore aujourd’hui ?

E.L. : *Je n'ai pas trouvé de références concernant l'œuvre dont vous parlez. Certaines œuvres ont été détruites lors du coup d'état et d'autres ont été volées. Peut-être que la vôtre a fait partie de celles-ci.*

- **Entretien avec Gontran Guanaes Netto, le 13 janvier 2016**

E.L. : *En quelle année êtes-vous arrivé en France ? Faisiez-vous partie de réseaux d'artistes latino-américains, dans la Jeune Peinture par exemple ?*

G.G.N. : Je suis arrivé en France en 1969. J'ai participé à une exposition qui avait lieu à la Cité Internationale Universitaire : « Amérique latine officielle ». Après, j'ai intégré la Jeune Peinture. Je faisais partie du comité latino-américain. Le premier grand tableau que j'ai créé pour la Jeune Peinture s'appelait *Néocolonialisme*. On y voit George Pompidou, des Gauloises et un petit nègre. J'ai fait une série sur ce thème et c'est à ce moment-là que je suis devenu connu. J'étais très proche de Julio Le Parc, et je le suis toujours. On a fait beaucoup de choses ensemble. Nous avons créé notamment l'Espace Latino-américain.

E.L. : *Avez-vous participé à d'autres initiatives de solidarité avec le Chili ?*

G.G.N. : Le Musée Salvador Allende n'était qu'une des initiatives que nous avons faites pour le Chili. Avec Julio Cortázar, Julio Le Parc et d'autres, nous avons également organisé une exposition-vente à la Galerie du Dragon. Elle réunissait beaucoup d'artistes – français et latino-américains pour la plupart – qui avaient donné des œuvres pour la vente. L'argent récolté devait servir à acheter des billets d'avion pour les exilés.

E.L. : *Que représentait pour vous le projet du Musée International de la Résistance Salvador Allende ?*

G.G.N. : Ce musée était véritablement « révolutionnaire » et les artistes donateurs étaient tout à fait d'accord avec ça. Parmi les personnes impliquées dans le Musée, il y avait Mario Pedrosa, le responsable. C'était une personne très enflammée, très à gauche. Le Musée était le symbole de l'espoir, de la possibilité réelle d'une transformation en Amérique latine. La France a beaucoup souffert du coup d'Etat puisque la gauche française s'est beaucoup inspirée de l'expérience de l'Unité Populaire. Or, aujourd'hui, des personnes veulent masquer l'histoire de ce musée et son message politique.

Pour te donner un exemple, il y a eu une exposition du MSSA en 2007 dans la Galerie del Sesi à São Paulo, parrainée par la Fédération des Industries de la ville. Cela a fait grand bruit dans la presse brésilienne, elle est passée à la télévision, dans les journaux, etc. J'étais très heureux de cette initiative jusqu'au moment où j'ai lu le texte de l'exposition. Il était écrit que des « artistes rêveurs » avaient apporté leur soutien à Allende, un « président utopique » ou « idéaliste », je ne me souviens plus des termes exacts. Alors, j'ai écrit un manifeste condamnant l'usurpation du musée. Je l'ai envoyé à tout le monde. Dans le beau catalogue qu'ils ont produit pour l'occasion, ils ont même enlevé le titre de mon tableau sous la reproduction. Il s'appelait *La Prière*.

E.L. : *Peut-être que le musée ne sait pas quel est le titre de ce tableau. Dans la liste des œuvres exposées dans plusieurs villes de France, il est écrit que votre œuvre s'intitule L'Unité Populaire, de la série « Enfants de l'Amérique latine ». De toute évidence les informations ne correspondent pas au tableau qui se trouve aujourd'hui au Musée. Il est écrit qu'il s'agit d'un*

dessin au crayon de 103 x 76 cm et qu'il a été fait en 1975. Celui-ci a sans nul doute disparu. Qu'en pensez-vous ?

G.G.N. : Peut-être a-t-il disparu. Je ne me suis jamais préoccupé de savoir où étaient mes tableaux. Ici ou là-bas, ça ne m'importait pas. Comme le projet était de caractère politique, les tableaux avaient une utilité et en conséquent, ils circulaient sur le territoire. Certaines œuvres disparaissaient parfois. Par exemple, je connais des artistes brésiliens qui ont donné un tableau pour le Musée de la solidarité avec le Nicaragua, et quand ils se sont rendus là-bas, ils n'ont pas retrouvé leur œuvre. De la même manière, le tableau que j'ai donné pour le Musée de la Solidarité avec la Palestine a disparu au Liban.

E.L. : *Le tableau qui se trouve aujourd'hui au Musée s'appelle donc La Prière. Pourquoi avoir choisi ce titre ?*

G.G.N. : C'était un tableau ironique. On y voit Pompidou et Nixon en prière après le coup d'Etat. En retirant ce titre, ils ont voulu masquer l'Histoire qui entourait la création du musée et des tableaux. Si on retire le titre, le tableau ne veut plus rien dire. Il ne reste plus qu'un portrait de Nixon et de Pompidou. On les voit baisser la tête, les yeux clos. J'ai voulu signifier qu'ils fermaient les yeux sur ce qu'il se passait alors au Chili. C'était une histoire d'engagement, de militantisme. Rien à voir avec des artistes qui donneraient une œuvre pour faire partie de la collection d'un grand musée, pour le prestige.

E.L. : *Vous avez également donné un triptyque au musée. Que représentent ces trois panneaux ?*

G.G.N. : Je n'aime pas vraiment parler à la place de mes tableaux. Je trouve qu'il parle d'eux-mêmes. Ce triptyque représente le néocolonialisme anglais, français et nord-américain en Asie, en Afrique, et au Chili. Le premier tableau représente les troubles qui ont eu lieu au Bangladesh dans les années qui suivirent son indépendance. Un soldat anglais est en train d'assassiner deux hommes en un coup en les empalant avec son fusil. Je me suis inspiré d'une vraie photographie pour donner un sens réel à la condamnation. [...] Dans le troisième panneau, on voit un soldat en uniforme américain en train de tirer. Les dates 1970-1971 font écho aux années de l'Unité Populaire. J'ai voulu dénoncer le rôle des nord-américains dans le coup d'État.

La plupart des tragédies du XX^e siècle ont été provoquées par des agissements colonialistes. Cela me révolte que des Algériens, qui avaient combattu pendant les guerres mondiales aux côtés des Français, se soient fait assassiner pendant une manifestation à Paris (Massacre du 17 octobre 1961). Il ne faut jamais perdre de vue la responsabilité historique qu'ont eu certains pays vis-à-vis d'autres. Cela renvoie à ce qui se passe aujourd'hui au Musée. Il ne faut pas réécrire l'histoire. L'histoire est complexe. Toute réaction renvoie à une cause.

E.L. : *Quelles valeurs attribuez-vous aux œuvres que vous donniez (politique, marchande, sentimentale) ?*

G.G.N. : Écoute, je ne donne pas de valeur financière à mes œuvres. Pour te donner un exemple, à Cachan, tous les commerçants (boulangers, charcutiers, etc.) ont un dessin à moi

accroché au mur. Pour moi, l'art est démocratique. Il doit s'inscrire dans une visée d'élargissement populaire.

E.L. : *Vous vous dites être un artiste engagé. Avez-vous créé d'autres œuvres au contenu explicitement politique ?*

G.G.N. : Il y a une phase de ma peinture qui correspond au moment où j'étais à la Jeune Peinture, où j'ai fait de nombreux tableaux à partir d'événements mondiaux, néocolonialistes. Pendant 3 ou 4 ans, après mon arrivée en France, j'ai beaucoup travaillé sur des événements « chauds » de ce type. C'est grâce à ce travail que je suis devenu connu. J'ai signé plus d'une douzaine de manifestes contre les Etats-Unis au sujet des situations cubaine, chilienne, nicaraguayenne, etc. J'ai participé à l'exposition sur la Torture. Nous l'avons exposée à plusieurs endroits dont New York où je me suis rendu pour l'inauguration.

Plus tardivement, j'ai fait un grand mural sur les Droits de l'Homme dans la station Marechal Deodoro du métro de São Paulo. J'ai représenté autour du texte des Droits de l'Homme de 1789, tous les assassinés politiques du Brésil d'un côté, et de l'autre, j'ai peint Sandino, Allende, Castro et Mandela, les grandes figures révolutionnaires. Lorsque je suis retourné au métro il y a deux ans pour faire la restauration de la fresque, j'ai rajouté Arafat. [...] Dans le métro de São Paulo, j'ai fait un autre grand panneau qui représente un Saint Georges à la manière d'un paysan brésilien en train de tuer un dragon américain.

E.L. : *Êtes-vous allé visiter une exposition du musée en France? Quels liens avez-vous finalement gardé, ou pas, avec le MIRSA ?*

G.G.N. : Oui, mais je ne me souviens plus où. A l'époque, on faisait tellement de choses, qu'il est difficile de se souvenir de tout.

E.L. : *Avez-vous eu l'occasion de renouveler cette expérience de la donation en d'autres occasions? Par exemple pour l'exposition Art against Apartheid ou en solidarité avec le Nicaragua, la Palestine, le Vietnam... ?*

G.G.N. : J'ai donné une œuvre pour la Palestine, l'Afrique du Sud et le Nicaragua. J'ai été vice-président du Comité des Artistes contre l'Apartheid.

E.L. : *Je souhaiterais revenir à ce que vous avez évoqué plus haut. Selon vous, certaines personnes essaieraient de réécrire l'histoire du musée, de cacher son message politique ?*

G.G.N. : Je ne vais pas critiquer José Balmes ou les autres mais je pense qu'ils ont leur part de responsabilité dans le fait d'avoir octroyé un sens un peu « rose » à ce musée. Même le jour de l'inauguration de l'exposition au Brésil, Balmes a déjeuné avec moi – car nous étions très proches à Paris, on faisait tous les deux partie de la Brigade Internationale des Peintres Antifascistes – et j'ai bien senti qu'il était un peu gêné de la tournure que prenait le musée. Le contenu des protestations étaient effacé. Ils ont gardé en quelque sorte le projet initial d'Allende en cachant tout ce qu'est devenu par la suite le Musée, ses revendications politiques. Bref, ils ont voulu retirer toute la dimension engagée du projet.

En tout cas, le manifeste que j'ai écrit après l'exposition du musée à São Paulo a provoqué beaucoup de malaise. J'étais vraiment fâché à l'époque. C'était un choc pour moi de lire ça. Je ne pouvais pas ne pas l'écrire car si je ne l'avais pas fait, tout cela serait passer sans aucun problème. Je voulais souligner l'engagement qui avait été le mien, celui de Mario Pedrosa, de La Payita. Comme cette exposition se passait au Brésil, je me sentais la responsabilité de dénoncer ce qui n'allait pas. Je voulais rappeler ce que symbolisait véritablement le musée, le climat de l'époque, l'engagement sincère des artistes...

Il est très important de rappeler le sens véritable du musée et ses répercussions internationales. D'autant plus que la social-démocratie chilienne n'a pas vraiment condamné Pinochet. Isabel Allende qui est une sociale-démocrate, voulait refaire la biographie de son père en fonction de ses intérêts politiques. C'est pour cela qu'il y a eu des conflits entre la Fondation Salvador Allende et le Musée. Arafat n'appartient pas à sa famille mais au peuple palestinien, il en est de même pour Salvador Allende et le Chili. On est en train de gommer l'histoire du Musée. D'ici quelques années, il se peut que le musée change même de nom, qu'il devienne par exemple « Le Musée du Chili ».

Mais à vrai dire, il s'agit d'un phénomène plus général. Je connais un étudiant brésilien qui travaille actuellement sur l'engagement des artistes latino-américains à la même époque. Il s'est rendu compte que dans les biographies de Julio Le Parc, on ne parlait jamais de son engagement politique. Pareil pour Oscar Niemeyer qui était communiste. L'engagement est totalement décrédibilisé, nié. Le problème, c'est que les grands médias et la bourgeoisie se sont réappropriés les œuvres d'artistes comme Julio Le Parc ou Niemeyer et dénaturent leur message. Même moi qui n'ai jamais arrêté d'être un peintre engagé, je suis sûr qu'ils vont réussir à faire de moi un peintre « folklorique » !

L'art a un pouvoir de séduction. La bourgeoisie s'approprie tout, même les œuvres contestataires. Elle a envie d'être propriétaire, même de choses qui ont été créées contre elle. Le plus grand peintre révolutionnaire de l'Ancien Régime était Le Caravage. Velázquez, Rubens, Vermeer, tous ces peintres s'inscrivent dans l'héritage du Caravage. Il était le plus grand peintre du XVI^e siècle. Les deux grands génies de ce siècle étaient Shakespeare et Caravage. Tous les deux donnaient un sens à l'histoire. Le Caravage était un peintre maudit, on ne sait même pas si sa biographie est vraie. L'Eglise a réécrit son histoire. Tu vois, je ne suis pas à l'abri plus tard, d'être considéré comme un peintre naïf ! (*rires*).

- **Entretien avec Ernest Pignon-Ernest, le 14 janvier 2016**

E.L. : *Avez-vous participé au premier Musée de la Solidarité, durant l'Unité Populaire ?*

E.P.E. : Non. C'était un peu tôt. Personne ne me connaissait à ce moment-là. Je travaillais encore dans le midi de la France et vivais dans un village du Vaucluse. J'ai commencé à me faire connaître grâce à mes collages sur la Commune à Paris, en 1971. C'est au cours de l'année suivante que des papiers ont commencé à sortir dans la presse – gauchiste notamment – sur mes travaux. Les milieux de l'art étaient très politisés à cette époque. Comme je faisais des collages dans la rue, que je dessinais sur les murs, j'étais l'archétype qu'ils cherchaient de l'artiste anti-marché.

E.L. : *C'est à ce moment-là que vous avez été invité au Salon de la Jeune Peinture ?*

E.P.E. : En effet, j'ai été invité d'honneur du Salon de la Jeune Peinture. Ils ont trouvé que mon travail était très novateur, contrairement à Fromanger par exemple, qui peignait des Chinois brandissant des drapeaux rouges ou ce genre de choses barbant... Quand je suis arrivé, ils m'ont demandé où je me positionnais politiquement. Je leur ai répondu que j'étais membre du PCF. Ils croyaient que je plaisantais... Heureusement, il y avait Henri Cueco. Lui aussi a cru au départ que j'étais maoïste. Ils devaient sûrement considérer que ma démarche avait quelque chose de gauchiste. Un jour, j'étais avec Cueco, et tandis qu'il feuilletait ses papiers personnels, j'ai aperçu une lettre de sa cellule du PCF. C'est à ce moment que j'ai découvert qu'il était au parti, comme moi. Du coup, on a fait beaucoup de choses ensemble. Il était mon ami le plus proche dans le milieu de la peinture.

Le Salon de la Jeune Peinture était majoritairement hostile au PCF. On y trouvait les trotskistes les plus durs, l'OCI, des maoïstes, etc. A cette époque, dans les milieux artistiques de « gauche », tout le monde était plus ou moins maoïste ou trotskiste. Nous étions très peu à être membres du parti communiste. Nous n'étions que deux communistes à La Ruche : Michel Parré et moi. La plupart était dans une sorte de dérive « gauchiste-chic ». C'est pour cela que, quand j'ai rencontré José Balmes ou Henri Cueco, il y a eu tout de suite une certaine solidarité qui s'est tissée entre nous, une fraternité « coco ».

E.L. : *Vous rappelez-vous de qui vous a sollicité pour offrir une de vos œuvres au Musée International de la Résistance Salvador Allende (MIRSA) ? Avez-vous créé votre œuvre spécialement pour le musée ?*

E.P.E. : Oui, je l'ai fait spécialement pour le musée mais je ne me rappelle plus à qui et quand je l'ai donnée. J'avais déjà utilisé ce thème dans certaines peintures murales que j'ai faites avec les peintres chiliens.

E.L. : *Vous semblez vous être particulièrement engagé pour la cause chilienne et votre participation au MIRSA n'est qu'un des aspects de cet engagement. Certains artistes, comme André Elbaz, pensent que c'est vous qui les avez sollicités pour donner une œuvre au musée. Pouvez-vous me parler des autres initiatives de solidarité auxquelles vous avez participé ?*

E.P.E. : Quand il y a eu le coup d'État, nous avons accueilli José Balmes et Gracia Barrios à la Ruche. J'ai lu dans *Le Monde* que Balmes était réfugié à Ivry. Je me suis rendu à la mairie d'Ivry – ou était-ce à la section du PCF ? – pour le trouver. Or, en 1973, je venais d'arriver à la Ruche et j'avais peu d'influence, contrairement à aujourd'hui où je suis vice-président de la fondation. Mais j'ai quand même réussi à convaincre les gérants de l'accueillir et il s'est installé dès qu'un atelier s'est libéré. Je crois que le bureau a été touché par ce qui se passait au Chili. Quand Gracia et José sont arrivés, ils n'avaient rien, si ce n'est les vêtements qu'ils portaient. Avec Yvette, nous les invitions sans cesse chez nous pour dîner ou déjeuner, car ils n'avaient aucun meuble. Je me rappelle même qu'ils m'avaient ruiné en téléphone ! (rires) Ils appelaient leurs filles restées au Chili. Puis, quelque temps après leur arrivée, on leur a accordé un autre atelier, pour Gracia cette fois. Nous étions tout le temps ensemble. Quant à André Elbaz, il a vécu un temps à la Ruche. Ce doit être à ce moment-là que je lui ai parlé du musée.

Avec la Brigade des Peintres Antifascistes, nous avons peint plusieurs fresques. En 1975, nous avons fait une fresque dans le port de Venise, sur le bâtiment des dockers. J'ai des piles de coupures de journaux à Ivry au sujet de tous ces travaux. A Athènes, nous avons fait un travail dans le cadre du Congrès international de solidarité avec le Chili. Je me souviens que la police nous avait arrêtés. Nous étions dix et j'étais le seul à posséder un passeport. Tous les autres étaient réfugiés politiques. Ils ont dû se demander ce que c'était que ce groupe qui débarquait. Ils nous ont enfermés pendant des heures dans un local, jusqu'au moment où ils ont téléphoné à Mme Allende qui était aussi à Athènes et qui s'est portée garante de nous. En 1977, nous avons fait des peintures dans le parc de la Pépinière de Nancy, lors du festival de théâtre. On y est restés plusieurs jours. Il y avait Julio Le Parc, José Balmes, Gracia Barrios, Alejandro Marcos, Netto.

J'ai beaucoup travaillé avec les artistes chiliens, nous avons fait un nombre incroyable de fresques ensemble. En tout, j'ai dû faire entre 15 et 20 fresques avec Balmes et Gracia Barrios. Nous nous rendions souvent à Tullés pour peindre des fresques avec Peuple et Culture, une association proche du PCF. Un jour, il m'est même arrivé de concevoir une fresque tout seul ! Il faut dire qu'ils étaient quand même bordéliques ces Chiliens... Une fois, les copains de la CGT nous avaient commandé une fresque pour la Bourse du Travail de Rouen. Ils m'ont rappelé un jour, pour m'informer que la fresque allait être inaugurée le lendemain, en présence de personnalités chiliennes. J'ai appelé Balmes pour qu'on se mette au travail, mais ils (les Chiliens) étaient tous partis faire des fresques ailleurs ! Alors, je suis parti à Rouen avec ma voiture, et j'ai travaillé toute la nuit, seul. Je n'avais pas vraiment le choix, la CGT avait prévu d'inaugurer la fresque le lendemain. Une camarade chilienne qui était avocate, est venue me rejoindre au matin pour m'aider un peu à peindre. Comme cela, on pouvait dire qu'au moins une Chilienne avait participé ! (rires). Enfin, cette histoire n'est qu'une anecdote.

Une année, avec ma compagne Yvette, nous avons organisé au festival d'Avignon, une ou plusieurs journées sur le thème du Chili. Nous avons peint avec d'autres artistes une fresque de 50 mètres. Nous avons organisé un spectacle avec Paco Ibañez, Francesca Solleville et Colette Magny qui était à mon avis, la plus grande chanteuse de l'époque. C'était une femme de caractère et très politisée. Elle adhérait au PCF, elle arrachait sa carte, elle ré-adhérait... Elle faisait partie d'un groupe de lesbiennes féministes un peu *hard*, anti-mecs. Je lui ai fait certaines pochettes de ses disques, des affiches... Bref, j'avais réuni des artistes français et chiliens à cette occasion, et on a fait une sorte de chorégraphie plastique ; on peignait des extrémités vers le centre, en se rejoignant.

Tout cela pour vous dire qu'on était souvent ensemble. On avait plein de projets, dans les banlieues notamment. Il s'agissait souvent de commandes municipales ou syndicales. A cette époque, il y avait beaucoup de municipalités communistes, des centres culturels Pablo Neruda. Maintenant, ce serait plus difficile. Ces commandes étaient une solution économique pour eux. Elles permettaient aux peintres chiliens de gagner leur vie. C'était important pour eux, d'abord pour vivre, puis pour témoigner de la situation au Chili.

Les exilés chiliens ont été bien accueillis dans l'ensemble. José Balmes a décroché un poste à responsabilités à la faculté d'Arts plastiques de Saint-Charles. Il faut dire qu'il était un enseignant remarquable. Plastiquement, il faisait à la fois des choses très précises – il travaillait sur des articles de presse, il découpait des journaux tout le temps – et à la fois, il avait cette facture presque abstraite qui caractérisait son style. Sans cette solidarité, les Chiliens auraient eu bien plus de difficultés à s'intégrer.

Julio Le Parc a joué un rôle essentiel dans l'aide aux artistes réfugiés. Il était très reconnu dans les années 1970 – il avait remporté le grand prix de la biennale de Venise –, et était donc le seul à avoir des revenus conséquents. Il a accueilli beaucoup de Latino-américains dans son atelier, il les a beaucoup aidés. Moi, je venais d'arriver à Paris, je n'avais pas d'argent à l'époque. Certes, je faisais parfois des affiches de films pour recevoir un peu d'argent et aider Balmes, mais je ne pouvais pas faire grand-chose de plus. Julio est sûrement la personne qui a le plus de souvenirs de cette époque car on faisait alors beaucoup de réunions chez lui, à Cachan. Il était le plus organisé de tous. Un jour, on avait planifié une réunion pour demander la libération du peintre Guillermo Nuñez et quelqu'un a eu l'idée d'inventer un prix – je crois me souvenir qu'on l'avait appelé « Jean-Pierre Faye ». On a inventé l'histoire qu'un faux jury lui avait desservi un prix, et comme il avait été envoyé dans un camp, ça a permis de le protéger, de lui donner une assise. On a appelé l'ambassade pour lui annoncer. Grâce à cela, on a pu le contacter et savoir qu'il était toujours vivant, que les militaires n'avaient pas organisé sa disparition. Je crois que Guillermo Nuñez était en désaccord politique avec José Balmes. Ils ne s'aimaient pas beaucoup. Bien que ce soit Balmes qui ait, à mon avis, lancé l'initiative pour le protéger, je ne les ai jamais vus ensemble. Pourtant, Nuñez est resté plusieurs années en France. Je l'ai aidé plusieurs fois à trouver des lieux d'expositions. Je m'arrangeais par exemple pour qu'il ait un stand à la Fête de l'Humanité pour vendre ses dessins. Il faisait plein de petites choses pour gagner tant bien que mal sa vie : des sérigraphies, des affiches, etc. Il a été soutenu en France par le critique d'art Jacques Leenhardt.

Comme j'étais souvent chez Balmes à la Ruche, j'ai eu l'occasion de rencontrer Luis Corvalán, le secrétaire général du PCCh et Luis Figueroa, le responsable de la CUT. Ce dernier était très menacé, j'ai dû le ramener plusieurs fois chez lui, pour pas qu'il n'ait à sortir seul dans les rues de Paris la nuit.

E.L. : *Vous êtes-vous rendu au Chili lors de la dictature ?*

E.P.E. : Un jour, les représentants du PCCh en France m'ont demandé de faire un aller-retour France-Chili, en pleine dictature, pour intervenir en tant qu'artiste étranger et pour ramener des papiers. J'ai pris la parole dans une sorte de cirque très connu des Chiliens (*Théâtre Caupolitán?*). Ils m'avaient assuré d'avoir tout préparé. Alors, je me suis rendu à l'aéroport, mais une fois là-bas, j'ai découvert qu'ils ne m'avaient pas réservé de billets. Or, c'était dans les années 1970 et je n'avais vraiment pas d'argent à l'époque. J'ai mis tout mon argent dans ce billet et comme il n'y avait plus de place, j'ai dû prendre un siège en première classe...

Une fortune ! Surtout que je ne faisais que l'aller-retour, j'étais en jean, tennis, avec une simple sacoche. Je me suis retrouvé en Première et les gens semblaient sciés de me voir dans cet accoutrement. Il faut dire que c'était très luxueux à l'époque. On pouvait demander le vin qu'on souhaitait, etc. A un moment, l'hôte de l'air est venu me voir et m'a demandé quel journal je voulais feuilleter. Je lui ai répondu : « Vous n'avez pas *L'Humanité* ? ». Comme il ne l'avait pas sur lui, il s'est excusé et est allé le chercher. (*rires*) Je crois que ça l'a vraiment étonné, il a dû se demander qui j'étais... Il est revenu me parler, m'a proposé d'aller admirer la Cordillère. Je crois qu'il était curieux de savoir qui j'étais. Enfin, tout cela pour dire que les Chiliens n'étaient vraiment pas organisés. Quand je suis arrivé à Santiago, j'ai eu trois ou quatre rendez-vous avec des représentants du parti communiste chilien qui m'ont donné des documents à retourner en France. Mais une fois ramenés ces papiers, les Chiliens n'en ont jamais rien fait... Bon, j'ai quand même fait mon intervention là-bas, même si toute cette organisation était très chaotique.

Entre 1981 et 1982, je suis revenu au Chili et y ai demeuré quelques temps. José Balmes m'avait fortement conseillé d'aller faire des interventions là-bas car il disait que les artistes chiliens qui étaient restés au pays, se sentaient vraiment abandonnés. Il avait beaucoup de copains, dont Francesco Brugnoli, dans l'atelier de gravure de Bella Vista – *Taller Artes Visuales* (TAV). Il y avait des artistes de toute la gauche dans cet atelier. D'ailleurs, une sorte de paranoïa y régnait. Ils étaient tous persuadés qu'il y avait des flics infiltrés. Certains jours, on était trente à quarante artistes à travailler là. Mais, moi je n'ai jamais repéré de personnes extérieures. Comme j'étais invité par toutes les organisations politiques, je connaissais à peu près les visages de tout le monde. Je me suis rendu là-bas au titre des échanges culturels afin que le ministère paye le voyage. J'ai fait une première conférence à la faculté des Beaux-arts. L'amphithéâtre était noir de monde. Comme il ne se passait pas grand-chose en général, la venue d'un artiste français était un véritable événement. J'ai commencé mon intervention en projetant une photographie du métro Charonne. J'ai expliqué mon travail sur la Commune de Paris. Tout de suite la directrice m'a arrêté et m'a demandé de sortir. Elle parlait français. En-dehors de l'amphithéâtre, elle m'a débité : « Vous vous moquez de nous ? Vous n'êtes pas un artiste, vous êtes un politique ! ». Je lui ai répondu que non, je lui ai montré mes catalogues. C'est vrai que j'ai commencé par expliquer aux étudiants que les lieux où je faisais mes interventions étaient des endroits chargés d'histoire. Mais pour présenter mes *Gisants* installés sur les marches du Sacré Cœur, j'étais bien obligé d'expliquer ce qu'était la Commune. Alors, elle m'a dit qu'elle me laisserait continuer mon intervention à condition que j'accepte de venir manger chez elle le soir. Et j'ai répondu oui, évidemment.

Le soir, son mari – qui était aussi professeur – et elle-même, m'ont expliqué que c'était Balmes qui les avait fait engagés. Elle a tout de suite compris que je le connaissais. En fait, elle avait pris sa place après le coup d'état. Elle en mourrait de culpabilité. Et puis, elle a dû se renseigner, et comme j'habitais chez Balmes à ce moment-là, le lien était facile à faire... Balmes n'était pas au Chili mais ses parents étaient restés et je vivais avec eux. Elle et son mari étaient très mal à l'aise, ils avaient un peu honte.

E.L. : *D'autant plus que la plupart des intellectuels avaient été limogés. Ceux qui restaient étaient vraisemblablement compromis...*

E.P.E. : Tout à fait, c'était vraiment minable comme comportement. Ils en étaient conscients. Mais ce n'était pas des fachos, c'était juste des gens sans courage, qui souhaitaient rester en-dehors de la politique. Plus tard, l'ambassade a organisé une réception à l'occasion de ma venue. Brugnoli, qui était communiste, m'a demandé de les inviter. Je les ai accueillis dans le

jardin de l'ambassade et cette femme m'a dit : « Tous les gens qui sont là me détestent ». Je lui ai répondu qu'au contraire, c'était eux qui avaient souhaité qu'elle vienne, pour renouer contact.

E.L. : *Pour revenir à la France, êtes-vous allé visiter une exposition du musée sur le territoire français? Quels liens avez-vous finalement gardé, ou pas, avec le MIRSA ?*

E.P.E. : Non. A vrai dire, je ne me souviens même pas qu'elles aient eu lieu. Je n'ai pas souvenir d'expositions d'œuvres du musée ici, en France. Nous n'avons pas dû recevoir de courriers. Il faut dire que ce n'était pas très bien organisé. Voyez, en comparaison, le projet *Art against Apartheid* a eu la chance d'être soutenu par le Comité des Nations Unies contre l'Apartheid. Quand les *représentants de l'ONU* sont venus nous voir, je leur ai demandé de mettre à notre disposition des bureaux, pour que nous puissions solliciter les artistes, et des locaux afin de stocker les œuvres. Ils ont également placé une secrétaire pour gérer le tout. [...] Nous avons beaucoup plus de moyens humains et financiers pour organiser les expositions que le Musée de la résistance chilienne.

E.L. : *Pourtant, de grandes expositions ont eu lieu. En 1983, 40 œuvres ont été sélectionnées pour être exposées à Beaubourg, dont la vôtre. Et en 1977, pendant que vous peigniez des fresques au cours du festival de théâtre, l'exposition a été inaugurée pour la première fois à Nancy. Vous ne vous rappelez pas d'y être allé ?*

E.P.E. : Ça alors ! Je n'ai aucun souvenir d'une quelconque exposition. Pourtant, on est restés plusieurs jours à Nancy. On avait peint six ou sept grands panneaux. C'était du bon travail. Je vous ai raconté l'anecdote du huis clos qu'on a vécu à Nancy ? C'était incroyable ! Je n'étais pas le seul Français, il y avait aussi Michèle Blondel qui était membre du PCF. Vous avez pu la contacter ? Je ne sais pas ce qu'elle est devenue, elle a disparue du jour au lendemain. Enfin, Michèle s'est occupée de l'organisation avec le festival de Nancy. Elle était chargée d'aller chercher l'argent que le festival donnait aux artistes exilés en contrepartie de notre travail. Il faut dire que certains, comme Netto, étaient vraiment dans la misère. On était tous réunis dans la chambre de Le Parc en l'attendant. Elle est arrivée avec un gros paquet de billets et elle les a jetés en l'air, toute contente ! Or, quand on s'est mis à tout ranger, il manquait plein d'argent. Impossible de savoir qui avait pris le trésor. C'était vraiment un huis clos comparable à une pièce de théâtre ! Tout le monde se soupçonnait, c'était une horreur.

E.L. : *Avez-vous eu l'occasion de renouveler cette expérience de la donation en d'autres occasions (Nicaragua, Palestine, Vietnam...) ? Je sais que vous avez été un des représentants de l'exposition Art against Apartheid.*

E.P.E. : Oui. J'ai été à l'initiative de l'exposition contre l'Apartheid en Afrique du Sud. C'était une époque fantastique, je côtoyais souvent Antonio Saura, Jacques Derrida et d'autres. Quand je suis allé à New York pour solliciter des artistes, Arman, que je connaissais, a contacté Rauschenberg et Lichtenstein pour leur présenter le projet. Une fois rentré en France avec une affiche de Rauschenberg et une autre de Lichtenstein, il était facile pour moi de contacter Tàpies ou d'autres artistes reconnus en Europe. En 1983, nous avons exposé des affiches réalisées par quinze artistes, dans une centaine de villes en France : au Comité d'entreprise de Renault, au siège de la CGT de Montreuil, à la CFDT sur les boulevards, etc. On a organisé des expositions partout, c'est ce qu'il y a de pratique dans les affiches. Cette

initiative, largement médiatisée, a permis de faire rentrer beaucoup d'argent. C'est grâce à ces expositions qu'on a pu continuer le projet et collecter des œuvres plus importantes. Je conserve encore les correspondances que nous nous envoyions entre artistes. J'ai en ma possession une lettre d'Arman qui m'a écrit longuement au sujet de l'Apartheid. Une autre de Vostell, qui a offert une immense œuvre pour l'occasion : quatre mètres sur cinq, si mes souvenirs sont bons. C'était un véritable enfer pour la transporter. Il avait collé des os à sa composition, ça faisait du volume... Ah ! C'était un vrai cauchemar. Son œuvre nous a vraiment coûté très cher, on ne pouvait pas la rentrer dans des camions. Ça a été très compliqué de l'envoyer dans plus de quarante pays. C'est le genre de problèmes auquel il faut être préparé lorsque l'on constitue une collection qui doit voyager.

Quand les œuvres sont arrivées en Afrique du Sud, un conflit s'est déclenché entre le Musée de l'Apartheid et le Musée d'Art moderne de Captown qui voulaient tous les deux exposer ces œuvres. Il fallait faire un choix, mais je crois bien que ce choix n'a jamais été fait étant donné que les œuvres n'y sont pas présentées aujourd'hui. Enfin, le principal, c'est qu'elles aient servi longtemps à lutter contre l'Apartheid...

Pour le Musée de la solidarité avec le Nicaragua, j'ai dessiné un portrait de Sandino. En général, j'ai beaucoup de facilités à donner des œuvres. Rien qu'en décembre, j'ai eu sept sollicitations : pour le DAL, les Restos du cœur, le Secours Populaire, le Secours catholique, les enfants dans les hôpitaux, etc. Je n'ai pu donner que pour quatre organisations. Il est impossible de répondre à toutes les demandes.

E.L. : *Vous êtes-vous inspiré du projet du MIRSA pour former l'exposition contre l'Apartheid ?*

E.P.E. : L'idée du Musée de la Solidarité pour la Palestine et de l'exposition *Art against Apartheid*, vient bien évidemment du Musée international de la résistance chilienne.

E.L. : *Croyez-vous possible aujourd'hui une nouvelle initiative de solidarité artistique internationale, de cette ampleur-ci? (par exemple avec les réfugiés syriens, avec la Palestine?) Pourquoi?*

E.P.E. : Bien sûr, je suis en train de l'organiser ! Mais c'est sûrement plus difficile qu'avant. Les gens sont moins politisés aujourd'hui, ça nécessite un peu plus d'explications. De plus, les artistes ont été trop sollicités et ne veulent plus donner. Je n'ose plus trop leur demander d'offrir une œuvre car je comprends leur agacement. Mais, finalement, on arrive quand même à constituer une collection. Je monte actuellement une exposition de solidarité avec la Palestine, aux côtés d'autres personnalités – Elias Sanbar, Claude Lazar, Jack Lang, etc. Nous avons collecté beaucoup d'œuvres ces trois dernières années. Plusieurs artistes ont donné : Julio Le Parc, Gérard Fromanger, Claude Lazar, Noël Dolla... Il s'agit de nouvelles œuvres car celles collectaient dans les années 1970 ont disparu. Vous devez être au courant que deux chercheuses – Rasha Salti et Kristine Khouri – font actuellement une enquête pour retrouver les œuvres perdues. L'exposition que nous organisons est en quelque sorte la nouvelle version de ce musée de la Solidarité pour la Palestine. Ça permet d'analyser l'évolution de l'engagement des artistes. Fromanger m'a par exemple rétorqué que s'il donnait une œuvre pour la Palestine, il devrait également en offrir une au musée de Tel-Aviv. Vous voyez ce que sont devenus les grands révolutionnaires... Viallat m'a envoyé une œuvre qu'on devra couper en deux : une partie ira au musée de Tel-Aviv et l'autre à l'exposition pour la Palestine.

Certaines personnes sont prudentes (*pires*). Elles ne veulent pas prendre partie. Pourtant, des artistes juifs ont participé au projet sans hésiter, comme Dorothee Selz.

Pour présenter le projet aux artistes, Elias Sanbar organise généralement un grand repas où il convie six ou sept artistes. Elias est quelqu'un de très cultivé. Il les rassure et les artistes voient bien qu'il ne s'agit pas d'une initiative purement militante qui pourrait les compromettre. Il explique qu'il s'agit d'un projet culturel avec une perspective sérieuse.

Nous avons déjà exposé les œuvres à Arcueil dans la salle Julio Gonzalez, car nous avons des liens amicaux avec la municipalité. Arcueil est une ville très politique. Ses élus avaient offert un refuge en 1987 à Dulcie September, militante de l'ANC menacée de mort. Quand Mandela est arrivé en France en 1990, il a souhaité se rendre à Arcueil avant d'aller à Paris. Le maire d'Arcueil a toujours été très solidaire. Il était au PCF mais l'a quitté. J'attends encore une dizaine d'œuvres pour compléter la collection. Il nous faudrait aussi un Soulages, un Buren et un Boltanski, les artistes français les plus connus.

La prochaine exposition aura lieu au printemps 2016, à l'Institut du Monde arabe. J'espère que l'institut nous proposera un commissaire d'exposition, car nous en avons vraiment besoin. Peut-être qu'il faudra faire un choix dans les œuvres. Je ne pense pas qu'il y ait la place pour tout mettre. De plus, il ne faut pas qu'on ait l'air de censurer des œuvres. Car, au départ, le projet partait dans un mauvais sens. Je ne faisais pas encore partie des organisateurs. Les œuvres collectées étaient uniquement militantes, il y avait des kalachnikovs partout... Il était inenvisageable de constituer un musée avec ça ! A la rigueur, on aurait pu les exposer à l'occasion d'une initiative de solidarité à la Fête de l'Huma, mais pas plus... Quand j'ai rencontré Sanbar et qu'il m'a expliqué le projet je lui ai donné mon avis. Je lui ai dit que ça ne valait rien. Pour lui, il est clair que la Palestine sera reconnue un jour comme un Etat à part entière et que pour cela, elle aura une politique culturelle, et le Musée de solidarité pour la Palestine s'inscrit pleinement dans cette démarche culturelle de construction nationale. Je lui ai dit qu'il n'était pas nécessaire que les œuvres soient politiques. Même Erró, qui normalement est très politique, a donné un portrait de Pierre Boulez. Quand Mounir, le bras droit de Sanbar, a appris cela, il était fou de joie puisqu'il est un grand passionné de musique contemporaine. Bien sûr, il y a des œuvres politiques. Claude Lazar a fait un tableau très politique. Mais ce n'est pas nécessaire, je n'arrête pas de le dire aux artistes. L'important, c'est d'offrir de belles œuvres, pour que les Palestiniens puissent avoir un musée à la hauteur de ce nom.

- **Entretien avec Alejandro Marcos, le 14 janvier 2015**

E.L. : *Pouvez-vous me parler brièvement de votre parcours de vie ? Quelles circonstances vous ont conduit à immigrer en France ?*

A.M. : Je suis né en Espagne. J'ai émigré en Argentine à l'âge de douze ans, en 1949. En Argentine, j'essayais de retrouver l'Espagne que je connaissais en allant à des processions, mais en réalité, tout était différent. Avec ma famille, nous nous sommes installés dans la Pampa, il y avait beaucoup d'espaces, peu de monde, des paysages à perte de vue. Alors, j'essayais de raviver ma mémoire pour retrouver les moments joyeux de mon enfance en Espagne.

Je suis arrivé en 1963 en France mais je n'étais pas réfugié politique. Quand on était peintre en Argentine, il fallait venir à Paris – ou plus généralement en Europe – et y rester deux ou trois ans, pour visiter les musées, s'imprégner de la scène artistique internationale. C'était la règle à l'époque. Au début, j'étais seul, je ne connaissais personne. Ça a été difficile pour moi. Avec l'argent que j'avais, je ne pouvais pas vivre plus d'une semaine. Il fallait que je trouve un travail. C'est comme cela que ça marchait : il fallait trouver un Argentin qui avait besoin de quelqu'un pour l'aider. Le système des ateliers de la ville n'existait alors pas ou très peu. Il fallait trouver un local quelconque pour pouvoir travailler. Finalement, je me suis lié aux peintres cinétiques, à Julio Le Parc en particulier. J'ai travaillé longtemps pour eux. [...]

Quand je suis arrivée en France en 1963, je me suis très vite adapté car la société française comme elle était, était beaucoup plus permissive que les pays latino-américains, notamment l'Argentine, à l'époque. Là-bas, nous étions des gens combattifs, nous devions sans arrêt nous confronter à la rigidité du système, ne serait-ce que dans notre façon de nous habiller. En France, je n'avais plus à porter de cravate pour que les gens me considèrent comme quelqu'un. Chaque fois que je suis rentré en Argentine, j'ai ressenti cette vision étriquée. La notion de classe était beaucoup plus marquée là-bas. Par exemple, vous ne pouviez pas entrer dans un restaurant, si vous n'aviez pas de costume. Heureusement, ça s'estompe peu à peu depuis quelques années. C'est sûrement pour cela que je suis resté en France. Ici, je n'ai jamais été jugé pour mon apparence. [...]

J'ai toujours été plus attiré par la France que par les Etats-Unis. D'ailleurs, je ne suis pas le seul. Les peintres latino-américains que je connais n'ont jamais voulu quitter la France. Ils ont des ateliers aux Etats-Unis mais n'y restent jamais très longtemps. La France est plus agréable à vivre d'un point de vue humain. Ce n'est pas pour rien que nous luttons contre l'impérialisme américain dans les années 1960-1970. A mon avis, encore aujourd'hui, les Etats-Unis demeurent une puissance impérialiste. Le même problème persiste.

E.L. : *Avez-vous suivi une formation académique en Argentine à l'Ecole des Beaux-arts ou êtes-vous autodidacte ?*

A.M. : En Argentine, la plupart des peintres avaient des élèves. Ils étaient payés pour leur donner des cours. Moi, j'ai suivi les enseignements d'Antonio Berni, un peintre communiste. Berni avait créé une sorte de coopérative. Les élèves louaient les lieux, administraient les locaux, nous avions nommé un trésorier... Et lui, il venait donner des cours une fois par semaine ou tous les quinze jours. Au fur et à mesure que les élèves avaient reçu ses cours, ils

donnaient à leur tour des cours aux nouveaux arrivants. Nous n'étions pas les seuls à fonctionner de cette manière. Il me semble qu'il y avait trois ateliers similaires, non spéculatifs. Nous étions déjà dans une logique de « combat », sans être réellement « politiques », car les autorités ne nous appréciaient pas. Nous étions des peintres fortement impliqués dans les luttes sociales. Par exemple, nous allions souvent peindre dans les bidonvilles. On appartenait tous à plusieurs groupes d'artistes protestataires. Un jour, nous avons créé la Grande Ambassade Populaire, avec des musiciens, des marionnettistes, des peintres, et nous allions de quartier en quartier pour faire de l'animation gratuitement. Nous jouions des pièces de théâtre très dures.

Quand je suis arrivé en France, j'ai ressenti le besoin de continuer ces activités bien que les problématiques sociales n'étaient pas les mêmes qu'en Argentine. Je me suis greffé à d'autres artistes latino-américains et nous avons organisé des spectacles pour alerter la population française sur les problèmes des pays latino-américains.

E.L. : Etiez-vous actif au sein du Salon de la Jeune Peinture ?

A.M. : A l'époque, la plupart des artistes latino-américains, faisaient partie du groupe de la Jeune Peinture où il y avait majoritairement des gens de gauche : des communistes, des maoïstes, etc. A l'intérieur de la Jeune Peinture, nous faisons partie du Comité latino-américain. Nous étions présents à chaque initiative. Nous avons été solidaires avec les grévistes de l'usine Renault dans le Nord, nous avons participé aux événements de mai 1968 où nous avons occupé l'Ecole des Beaux-arts. On s'amusait beaucoup à l'époque. On avait de grandes discussions sur nos travaux. Nous n'étions pas des militants purs et durs. Certains étaient de vrais militants, adhérents du PCF ou d'autres organisations. Moi, si j'étais pro Cuba, je n'étais pas pour autant communiste. On savait faire la part des choses quand les choses devenaient trop partisans.

E.L. : Vous avez participé aux événements de Mai 1968 ? Qu'y faisiez-vous en tant qu'artiste argentin ? Ne risquiez-vous pas des poursuites judiciaires pouvant aller jusqu'à l'expulsion ?

A.M. : En mai 1968, avec quelques peintres argentins, nous avons commencé à créer les premières affiches, puis, nous avons rejoint l'Atelier d'affiches populaires à l'Ecole des Beaux-arts. Comme j'avais une formation en sérigraphie – je l'avais pratiqué en Argentine – j'ai créé un atelier de sérigraphie à l'Ecole des Beaux-arts pour imprimer les affiches qui avaient été décidées collectivement. Avant cela, les peintres tiraient les affiches en lithographies. Ce n'était pas une cadence convenable.

Bien sûr qu'il y avait un risque pour nous – artistes étrangers – d'occuper les locaux de l'Ecole. Nous n'avions pas la nationalité française à l'époque, nous aurions pu être expulsés. Les artistes français étaient plus à l'abri que nous. Mais l'ambiance était très chaleureuse, et nous avions le soutien des artistes français.

Après 1968, j'ai participé à la création du syndicat des peintres rattaché à la CGT. La plupart des peintres investis dans ce projet étaient membres du PCF – Cueco, Pignon-Ernest, etc. Ça nous a pris au moins un an et deux réunions par semaine pour arriver à nos fins. On ne comptait pas les heures. Beaucoup étaient dévoués à la « cause » dont moi, qui n'était même pas encore Français à l'époque ! [...]

E.L. : Vous avez participé à beaucoup d'initiatives de solidarité en France et en Europe avec les autres artistes latino-américains...*Que faisiez-vous exactement en tant qu'artistes ?*

A.M. : Jusqu'à la première moitié des années 1980, les artistes latino-américains, nous formions un groupe très solide, une communauté. Nous étions unis dans toutes les luttes : l'Argentine, le Brésil, l'Uruguay, le Chili,... On a beaucoup exposé en France et dans toute l'Europe. Nous avons créés avec des artistes latino-américains et des artistes français, une brigade de peintures murales en 1975 – la Brigade Internationale des Peintres antifascistes. Avec elle, nous sommes allés soutenir les syndicats portuaires à Venise qui boycottaient les bateaux chiliens. Nous avons également peint un mural dans une ancienne gare, près de la Bastille. Nous avons été invités à Nancy par Jack Lang lorsqu'il organisait le Festival International de Théâtre. Nous peignons partout, rapidement et sur de grandes surfaces, c'est en cela que nous étions des peintres muralistes. Nous étions accueillis partout pour organiser des expositions de solidarité. La décennie 1970 a été très fertile pour nous. Certaines personnes étaient un peu fâchées contre nous. On nous voyait comme une sorte de mafia. Comme il y avait beaucoup de solidarité avec et entre les latino-américains, on trouvait toujours facilement des ateliers ou des postes dans l'enseignement, alors que certains artistes connaissaient des difficultés pour s'en sortir. Il est vrai que les artistes venus de province avaient parfois plus de mal que nous pour se trouver une place dans la vie artistique parisienne. Nous étions très ouverts et solidaires entre nous, ce sont des valeurs qui manquent aujourd'hui.

A ce moment-là, nous organisions souvent des ventes de tableaux pour récolter de l'argent pour diverses causes (Vietnam, Chili, etc.). Quand il y avait un problème au Brésil, par exemple, c'était comme s'il avait eu lieu en Argentine. On ne faisait pas de distinctions. On participait à toutes les actions de solidarité. Ça a commencé avec les Tupamaros en Uruguay, puis il y a eu le Brésil, le Chili, l'Argentine, le Nicaragua, etc. Il y a eu des moments plus diffus, pour Haïti notamment, car il y avait peu de représentants haïtiens en France. Nous, en tant qu'artistes, nous ne faisons que répondre aux invitations des comités de solidarité. Plus les nationalités étaient représentées en France et plus il y avait d'actions massives organisées. [...] On aidait comme on pouvait.

Je n'ai jamais refusé de donner des œuvres ou de participer à des initiatives de solidarité. Nous donnions facilement des tableaux pour une vente de solidarité. Nous avons notamment organisé une vente – *Viva Chile* – à la Galerie du Dragon, rue de Rennes, qui était alors tenue par une Vénézuélienne. Ça a été une très belle réussite. Nous avons récolté 204.000 francs. Les œuvres qui n'ont pas été vendues, ont été stockées dans un entrepôt puis exposées lors de divers événements de solidarité. Nous avons donné pour tout : l'Argentine, le Chili, le Vietnam, le Nicaragua, l'Afrique du Sud. Quand on faisait une vente, on distribuait l'argent à tous les groupes de résistance. Par exemple, pour l'Argentine, on donnait autant aux trotskistes qu'aux péronistes. L'argent servait beaucoup à l'envoi d'avocats français en Argentine, car, quand une personne était arrêtée, on avait 24h pour la sauver en la plaçant sous protection de la France ou d'un autre pays.

En 1972, avec le groupe *Denuncia* (Julio Le Parc, Gontran Netto, José Gamarra et moi), nous avons fait un travail sur la torture : « *La salle noire de la torture* ». Récemment, en 2013, nous l'avons exposé au Palais de Tokyo pour dénoncer la torture en Syrie, avec l'association Amnesty International. Ce sont des panneaux qui avaient déjà été exposés au Salon de la Jeune Peinture dans les années 1970, puis, il y a quelques années, au Brésil, en Argentine et

dans d'autres pays d'Amérique latine à l'occasion des procès menés contre les dictatures militaires.

En 1982, nous avons été invités à participer à l'exposition du Grand Palais « L'Amérique latine à Paris ». Nous avons une grande activité artistique dans ces années-là. Nous avons été très actifs jusqu'au début des années 1980. A partir de là, beaucoup d'artistes latino-américains sont retournés dans leur pays d'origine. Même si nous nous voyions toujours assez souvent, nous n'avons plus jamais travaillé ensemble.

Maintenant, ces regroupements n'existent plus vraiment. L'individu prime sur le collectif dans le domaine artistique. Il n'y a plus vraiment de projets de groupes. Chacun crée pour soi. C'est dommage, mais c'est comme ça. Il faut dire que dans cette période-là, la renommée était quelque chose de particulier pour les artistes. Dans les expositions, les Salons ou les ventes, on exposait souvent à côté de personnalités très connues comme Roberto Matta ou Picasso. C'était très intéressant, ça nous permettait de confronter notre travail à celui de grands maîtres. Aujourd'hui, ce serait impossible. La culture a été happée par un parti pris économique. Le monde de l'art est beaucoup plus « affairiste » qu'à l'époque. Juan Carlos Caceres – peintre et musicien – a écrit quelque chose de très juste par rapport à cela. Il disait que dans les années 1960, on ne pensait jamais à l'argent. On se débrouillait comme on pouvait, on s'entre-aidait. Aujourd'hui, on ne peut pas vivre sans dépenser. La société s'est beaucoup plus resserrée, les écarts se sont accentués.

E.L. : *Peut-on dire de vous que vous étiez un artiste « engagé » à cette époque ?*

A.M. : Je ne sais pas si le terme est adéquat. Il ne faut pas oublier qu'à l'époque, nous étions en quelque sorte « conditionnés ». On discutait tout le temps de politique, il y avait des énormes Congrès à La Havane autour de questions de type : un peintre doit-il être militant ? Qu'est-ce que la culture populaire ? Je savais bien que ces débats ne pouvaient être que circonstanciels, qu'ils n'allaient pas durer éternellement. Pour moi, les artistes qui s'accrochent uniquement à cela toute leur vie se trompent. J'ai été plus touché dans mon être lorsque je peignais des toiles sur ma vie personnelle que quand je créais des toiles politiques. Faire des affiches pour Mai 1968, c'était facile. On exécutait une commande. Bien sûr que ce travail se justifiait à un moment donné, mais on ne peut éternellement s'enfermer dans un mécanisme de rupture. Aujourd'hui, je ne ressens plus cette violence autour de moi, comme je la ressentais à l'époque.

E.L. : *Cette violence dont vous parlez, l'avez-vous expérimentée dans votre chair ?*

A.M. : En quelque sorte. En tant qu'étranger pro Cuba, j'ai été accusé par la police d'être un agent de liaison entre Cuba et l'Argentine. Au moment où j'ai demandé la nationalité française – je m'étais rendu à Cuba quelques semaines avant et je m'étais laissé pousser la moustache là-bas –, l'inspecteur est venu chez moi et la première chose qu'il voulait savoir était pourquoi j'avais rasé ma moustache. Il y avait beaucoup de suspicion à l'époque. En échange de la nationalité française, l'inspecteur m'a fait du chantage ; comme il savait que j'allais souvent à l'Ambassade de Cuba, il voulait que je lui ramène des informations. J'ai tout de suite refusé bien évidemment, et j'ai dû attendre l'élection de Mitterrand à la présidentielle pour pouvoir rouvrir mon dossier. Normalement, s'il y avait refus, on ne pouvait plus rouvrir le dossier. Heureusement, que je connaissais des gens au Ministère de la Culture, qui ont joué en ma faveur. Mais toute cette histoire m'a gâché un peu la vie. Je me suis brouillé avec des

Cubains car je ne voulais plus me rendre à l'Ambassade puisqu'une voiture de police contrôlait mes moindres faits et gestes. Je ne voulais pas qu'on me mêle à des histoires d'espionnage. Et ça a été pire avec les comités pour l'Argentine, j'ai été interdit de retourner dans mon pays.

E.L. : *Avez-vous participé à la première étape du Musée de la Solidarité, durant l'Unité Populaire ?*

A.M. : Oui. D'ailleurs, j'ai retrouvé une lettre de Salvador Allende, et une autre de Pablo Neruda et Roberto Matta, me remerciant de ma donation.

E.L. : *Vous rappelez-vous de qui vous a sollicité pour offrir une de vos œuvres au Musée International de la Résistance Salvador Allende (MIRSA) ?*

A.M. : Les informations circulaient facilement car on était tous plus ou moins liés les uns aux autres. Je ne me souviens plus de qui m'en a parlé exactement.

E.L. : *Êtes-vous allé visiter une exposition du musée en France? Quels liens avez-vous finalement gardé avec le MIRSA ?*

A.M. : Je sais que les œuvres du Musée ont été exposées au Centre Pompidou et à Nancy. A Nancy, je suis allé voir l'exposition puisque j'étais sur place pour peindre des fresques avec la Brigade Internationale des Peintres antifascistes. Je ne pourrai pas vous parler des expositions car je n'ai plus de souvenirs visuels s'y rapportant. Par contre, je ne suis jamais allé voir le musée actuel au Chili.

Le Musée est resté longtemps en France car beaucoup de personnes qui s'en occupaient – José Balmes, Miguel Rojas Mix, etc. – étaient réfugiées en France. La France a été un pays d'accueil très favorable pour beaucoup de Chiliens. Je connaissais très bien José Balmes et sa femme Gracia Barrios, Miguel Rojas-Mix, Julio Cortazar, etc. Nous avons publié un livre tous ensemble : *Chili, Le dossier noir*. Mais je n'ai pas gardé de lien avec le Musée. Je donnais quand on me demandait et je ne me préoccupais pas vraiment de la destination de mes œuvres, cela ne me concernait pas.

E.L. : *Pouvez-vous me parler un peu de votre œuvre? Est-elle représentative d'une période de votre création?*

La confrontation avec ce monde violent (dictatures, impérialisme,...) a fait qu'à un moment, je n'ai peint que des toiles sur des sujets politiques. Je faisais une peinture très violente quand je suis arrivé en France. Elle reflétait la nécessité pour moi d'évacuer cette pression qui me tourmentait. Ce n'est qu'à partir des années 1980 que j'ai arrêté de traiter ces sujets dans ma peinture. Je me suis rendu compte que la carrière d'un peintre ne devait pas nécessairement se cantonner à une critique politique du monde qui l'entoure. Un peintre a plus d'ouvertures qui s'offrent à lui que la simple protestation. Prenons l'exemple d'Antonio Saura. Durant la dictature franquiste, il a réalisé des films magnifiques car il ressentait quelque part la nécessité d'exprimer quelque chose. Mais une fois la dictature terminée, il s'est mis à réaliser des films sur les danseurs flamencos, sur les chanteurs en Argentine, etc. Les images peuvent être très

violentes si elles répondent à un besoin de l'artiste d'exprimer ses tourments, mais rien n'empêche un artiste de peindre un paysage ! (rires). Des gens comme Picasso ont très bien compris cela. Ce n'est pas le cas de Matisse qui a toujours nié la violence et qui voulait faire une peinture « confortable ». Il ne voulait pas faire de peinture qui « agresse » comme celle de Picasso. Aujourd'hui, malgré le fait que le monde devienne de plus en plus violent, je ne sens plus la nécessité, en tant que peintre, de faire une peinture violente. Peut-être que d'autres artistes si.

(En me montrant des reproductions de tableaux). J'ai fait des tableaux très violents sur la guerre du Vietnam.

E.L. : *Sur ce tableau sur le Vietnam, vous avez représenté un couteau. On le retrouve dans le tableau que vous avez donné au MIRSA. Que signifie-t-il pour vous ?*

A.M. : Pour moi, le couteau symbolise l'agression. Quand j'étais enfant, j'avais toujours peur qu'on me tue avec un couteau, la nuit pendant mon sommeil. Alors, je m'allongeais sous le matelas et je ne sortais que la tête, comme cela, je me sentais protégé. La vie dans l'Espagne franquiste était très compliquée, il y avait beaucoup de pauvreté, de peur...

E.L. : *Avez-vous créé cette œuvre spécifiquement pour le MIRSA ?*

A.M. : Oui. Quand on me demandait de donner une œuvre pour Haïti, Cuba, le Brésil ou le Chili, je peignais une toile militante sur le sujet concerné.

- **Entretien avec Ricardo Suanes, le 15 janvier 2016**

E.L. : *Quelles circonstances vous ont amené à venir vous installer en France et à quitter le Chili ?*

R.S. : Je suis arrivé d'une manière un peu particulière. A l'époque de la dictature, tout était très difficile. J'ai gagné un concours organisé par le service culturel de l'Ambassade de France au Chili. Le prix à décrocher était une invitation à venir en France. Ce concours était ouvert à tous les artistes plasticiens chiliens. Il fallait illustrer par une œuvre plastique, un poème ou une chanson en langue française. J'ai choisi « La Beauté » de Charles Baudelaire qui pour moi, engageait un dialogue fort avec une de mes œuvres photographiques. J'ai présenté cette œuvre et j'ai remporté le concours. J'ai donc été invité en France par le Ministère des Affaires étrangères français, pendant un mois, pour rencontrer des artistes, visiter des musées, des structures artistiques, etc. En vérité, je cherchais à quitter le Chili. Je voyais bien que la dictature allait s'installer pour un bon moment. J'ai vécu deux ans de dictature là-bas et j'étais conscient que nous avions plus de chance de nous faire tuer que de parvenir à retourner la situation.

Une fois arrivé en France, j'ai voulu continuer mes études artistiques. J'étais fraîchement diplômé de la Faculté d'Architecture au Chili comme architecte urbaniste, et je travaillais comme enseignant à l'Université. Ici, j'ai voulu intégrer des structures plus spécifiquement artistiques. Je me suis inscrit comme élève à l'Ecole des Arts Décoratifs de Paris pour approfondir mes connaissances dans le domaine de la technique photographique. J'ai appris par la suite – comme cela arrivait souvent aux gens de gauche – que le gouvernement chilien m'avait renvoyé de l'Université et que si je rentrais au Chili, je n'aurais plus de travail. Mes opinions de gauche étaient connues, même si je n'étais pas membre d'un parti politique...

J'ai eu mon premier atelier d'artiste à la Cité Internationale des Arts. J'ai commencé à faire ma vie en France. Je me sentais comme chez moi ici, particulièrement dans la vie artistique, je ne me sentais pas dépaysé. Ma vie en tant qu'artiste et étudiant de l'Ecole des Arts Décoratifs, ne changeait pas radicalement de la vie que j'avais au Chili.

E.L. : *Étiez-vous actif au sein du Salon de la Jeune Peinture et/ou dans les groupes latino-américains présents à Paris ?*

R.S. : J'ai participé à des expositions de groupe avec les artistes latino-américains. Il y en a eu plusieurs importantes, notamment au Grand Palais en 1982. Aujourd'hui, je reste en contact avec les artistes latino-américains qui sont restés en France. Beaucoup sont repartis dans leur pays ou se sont installés ailleurs.

Par contre, je n'ai pas participé à la Jeune Peinture. Quand on arrive dans un nouveau pays, il y a toujours une période d'intégration plus ou moins longue. Mon métier d'architecte m'a pris beaucoup de temps. Et mon travail d'artiste à proprement parler était un peu sporadique en fonction du travail que j'avais par ailleurs dans le domaine de l'architecture.

E.L. : *Vous rappelez-vous de qui vous a sollicité pour offrir une de vos œuvres au Musée International de la Résistance Salvador Allende (MIRSA) ?*

R.S. : Oui, il s'agit de Pedro Miras, un théoricien et professeur chilien. Il était chargé de récolter les œuvres. Il est venu dîner à la maison un jour et m'a demandé si je pouvais donner une œuvre. J'ai bien entendu répondu favorablement. Et deux jours après, il est venu avec une camionnette et nous avons descendu le tableau ensemble. Je ne l'ai pas beaucoup connu et ne sais pas ce qu'il est devenu. C'était quelqu'un d'assez exceptionnel intellectuellement parlant. Il avait écrit des ouvrages théoriques sur l'art et y compris sur l'architecture. Nous, on le lisait en tant qu'élèves de l'École d'Architecture au Chili. Lorsque je l'ai connu ici, j'ai vu que c'était quelqu'un de très sympathique, une personne très simple. Nous avons commencé à tisser des liens amicaux puis il est reparti au Chili.

E.L. : *Êtes-vous allé visiter une exposition du musée en France? Quels liens avez-vous finalement gardé, ou pas, avec le MIRSA ?*

R.S. : Je dois avouer que non. Quoique si, peut-être. J'ai un souvenir très vague. Il me semble avoir vu, une fois, mais je ne sais plus où, de très belles œuvres données pour la cause chilienne. Il devait s'agir de ce musée. Je suis retourné une seule fois au Chili depuis que je suis ici. Justement l'année où je suis entré dans cet atelier, en 1991. Peut-être que je les ai vu là-bas. Je ne me souviens plus.

Dans tous les cas, je n'ai pas gardé de liens avec le musée. Je dois t'avouer que je croyais même mon tableau disparu. Je ne savais pas qu'il était arrivé au Chili et qu'il était conservé dans les réserves du Musée de la Solidarité. Certaines personnes m'avaient parlé des vols qui avaient eu lieu. Et je pensais que mon œuvre faisait partie du lot car je n'ai jamais reçu de nouvelles du Chili par rapport à mon tableau. Je suis heureux d'apprendre qu'il se trouve là-bas.

Le musée a pu être géré d'une manière aléatoire, voire de façon amateur, avec une mise en risque des œuvres. C'est pour cela que je n'étais pas du tout certain que mon œuvre soit arrivée au Chili. Parfois, ce genre d'initiatives était géré d'une manière très improvisée. Mais, je peux le comprendre, ce n'était pas évident. Sans parler du manque de moyens financiers et humains. Il n'y avait pas vraiment de suivi comme il l'aurait fallu.

E.L. : *Pouvez-vous me parler un peu de votre œuvre? L'avez-vous créé spécialement pour le musée? Est-elle représentative d'une période de votre création?*

R.S. : Non, je ne l'ai pas faite pour le musée. C'est après que la demande est venue et que j'ai choisi d'offrir cette œuvre spécialement. C'est une œuvre assez exceptionnelle dans ma production dans le sens où je n'ai pas continué cette veine-là assez figurative et un peu symbolique. Il s'agit d'une œuvre aux dimensions importantes. Les corps sont en mouvement, il y a une sorte d'énergie et quelque chose de mystérieux se produit avec l'apparition des oiseaux. On y voit une bulle, un casque de moto porté par un personnage qui pourrait être un ange. Il y a quelque chose d'un peu surréaliste. Le travail sur le mouvement et les expressions corporelles a été une constante dans ma création jusqu'à aujourd'hui. Mais je l'ai expérimenté sous d'autres formes : travail photographique notamment. Je travaille par exemple depuis un certain temps sur la danse. C'est une source d'inspiration très forte. Je me suis même décidé à travailler avec des groupes de danse, des chorégraphes, des danseurs, etc.

Dans ce tableau, il y a plusieurs éléments surprenants. Quelque part, on pourrait dire qu'il s'agit d'une Annonciation détachée du religieux. Dans cet espace – sidéral – deux

personnages, portés par des oiseaux, viennent se rencontrer et s'entrechoquer. Le personnage de droite est hybride, moitié oiseau, moitié femme – un ange peut-être. Pour moi, c'est une Annonciation d'aujourd'hui. D'où le casque de moto porté par l'homme à gauche (*rires*). Dans tous les cas, ce tableau ne pouvait pas avoir de signification religieuse pour moi, car je ne suis pas croyant.

E.L. : *Pourquoi avez-vous choisi d'intituler votre œuvre Un complémentaire (Plenitud) ?*

R.S. : Il ne me semble pas avoir donné de titre à cette œuvre... Il est fort probable que des personnes aient interprété mon tableau et mis un titre. Je ne me rappelle plus. Mais ce qui est certain, c'est que je n'ai pas donné ce titre-là.

E.L. : *Quelles valeurs attribuez-vous à cette œuvre en particulier (politique, marchande, sentimentale) ?*

R.S. : Cette toile a une grande valeur sentimentale pour moi car il s'agit de mon premier tableau. Auparavant, je n'avais jamais fait de peinture à l'huile. C'était une expérience nouvelle pour moi. En plus de cela, quand j'étais en train de le peindre à l'atelier de l'Ecole des Arts Décoratifs, quelqu'un est venu me voir pour m'apprendre que mon fils était en train de naître. J'ai commencé ce tableau à l'atelier de l'Ecole des Arts Décoratifs, puis je l'ai ramené dans mon atelier à la Cité Internationale des Arts. C'était symbolique pour moi d'offrir cette œuvre.

E.L. : *Que représente pour vous, en tant qu'artiste qui vit de sa création, cet acte de donation ?*

R.S. : Les artistes sont presque naturellement engagés. Je crois que c'est propre à l'art d'être en rapport direct avec la société, les problèmes sociaux, etc. Il n'y a rien d'exceptionnel à être solidaire.

E.L. : *Avez-vous eu l'occasion de renouveler cette expérience de la donation en d'autres occasions? Par exemple pour l'exposition Art against Apartheid ou en solidarité avec le Nicaragua, la Palestine, le Vietnam... ?*

R.S. : Non, je ne crois pas. Je ne me souviens pas d'avoir été sollicité pour d'autres causes que le Chili. Bien évidemment, j'ai participé à des expositions de solidarité avec le Chili. Lorsque j'étais sollicité pour faire un don ou un prêt, je le faisais systématiquement. Cela dit, après certaines expositions de solidarité, cela m'est arrivé de ne plus avoir de nouvelles des œuvres que j'avais prêtées.

E.L. : *Lorsque vous vous repenchez sur votre engagement durant les années 1970-1980, quel regard portez-vous sur celui-ci ? Vous sentez-vous toujours engagé dans votre métier d'architecte ou d'artiste ?*

R.S. : A mon avis, il existe plusieurs formes d'engagement en art. Je ne crois pas aux œuvres dites « politiques » dans le sens Réalisme socialiste. L'art est par essence en prise avec

l'Homme de la manière la plus profonde, la plus douloureuse et la plus circonstancielle qu'il soit. Une œuvre ne peut pas être un pamphlet. Si elle l'est parfois, il ne s'agit plus d'art. Autant écrire un pamphlet et l'assumer en tant que tel. L'art est déjà engagé de toute manière, qu'on le veuille ou non. Lorsque les nazis ont qualifié des œuvres de « dégénérées », ces œuvres-là sont devenues politiques, même si elles n'avaient jamais voulu l'être explicitement. L'art est avant tout une expression forte du ressenti d'un artiste. Bien sûr que les artistes, à un certain moment, ont voulu se consacrer à des sujets plus circonstanciels – en créant des affiches par exemple –, mais ils reviennent assez vite à leurs modes d'expression propres.

En tant qu'artiste et architecte, je continue à être engagé aujourd'hui, pour des causes qu'on pourrait qualifier d'« universelles ». Je m'implique beaucoup aux côtés des habitants dans des opérations urbaines, à Paris en particulier. Notamment lorsqu'il y a des choses à défendre, que les autorités autorisent la destruction de bâtiments parisiens qui méritent d'être préservés, qu'ils reconstruisent sans respecter l'architecture et la cohérence du quartier alentour. Je ne suis point un passéiste, mais ceux qui détruisent ignorent souvent les qualités historiques du bâti, ne prennent pas en considération les liens qui se sont noués entre ce qui est détruit et les gens du quartier. Certaines vies de quartier ont failli disparaître bêtement et avec elles, beaucoup de choses de valeur que le bâti protégeait. Au fond, mon engagement est resté le même, même s'il se manifeste autrement et que le contexte a profondément changé. Je continue de participer à des comités de suivi des opérations urbaines à Paris. J'ai souvent joué le rôle de conseiller des habitants pour certaines opérations. Mon but est de les aider à construire un lieu de vie meilleur pour eux. On a parfois même réussi à infléchir des projets importants, mal engagés, de mon point de vue. On a réussi à se faire entendre et à changer radicalement le projet. Nous sommes satisfaits aujourd'hui d'avoir mené certains de ces combats et de les avoir gagnés.

Au Chili déjà, en tant que jeune enseignant de l'Université, j'étais engagé avec les habitants des *poblaciones* (quartiers périurbains) pour faire de ces morceaux de ville naissants, quelque chose de viable à long terme et non pas un bidonville marginalisé.

E.L. : *En quoi consiste votre travail d'architecte et d'artiste aujourd'hui ?*

R.S. : Aujourd'hui, je travaille sur le mouvement en rapport avec la danse. Et je lie mon travail d'architecte à mes recherches sur le mouvement. J'ai monté un festival de danse contemporaine depuis trois ans dans la Halle Pajol – dans la continuité de la concertation sur un grand projet urbain où j'ai conseillé et accompagné les habitants –, dans le quartier de La Chapelle, à côté de la Goutte d'Or. Le projet urbain en tant que tel, a permis de réhabiliter un grand bâtiment industriel et de construire une école, une auberge de Jeunesse, un gymnase, des jardins, une salle de spectacle, une médiathèque, etc. Une fois la ZAC construite, j'ai voulu continuer ce travail urbain sur le plan culturel et artistique. Je n'ai presque pas de moyens financiers pour le réaliser mais je continue à me battre pour que ce Festival perdure. J'ai toujours insisté auprès des habitants pour que l'étape de construction, qui a duré une dizaine d'années, ne soit pas le but final. L'objectif était l'après : qu'allait-on faire de toutes ces structures ? C'est un quartier qui connaît beaucoup de problèmes de prostitution, de drogue, de chômage, ... Je me devais de montrer un exemple en créant ce festival et en invitant la culture dans ce quartier. J'ai invité des chorégraphes célèbres qui sont venus par amitié et solidarité avec cette cause, comme Thomas Lebrun et Christine Bastin. On organise des spectacles sur l'esplanade, donc dans l'espace urbain, ainsi que dans la salle de spectacles. On a instauré un prix d'entrée qui permet à tout le monde de venir : 5 euros. Il y a un côté militant derrière tout cela. L'année dernière, j'ai invité une troupe de danse urbaine. Il y avait

une vingtaine de jeunes amateurs très motivés accompagnés d'un chorégraphe très connu dans ce milieu-là : Ousmane Baba Sy. J'ai voulu travailler avec ces jeunes pendant leur entraînement, faire leurs portraits en danse. J'ai pris des clichés et j'ai fait un montage vidéo de leurs répétitions – que j'ai projeté entre deux spectacles de danse, juste avant leur entrée en scène – afin de mettre en valeur les jeunes et le processus de travail qui est le leur.

- **Entretien avec Irene Dominguez, le 02 février 2016**

E.L. : *Que représentait pour vous l'expérience chilienne de l'Unité Populaire ? Y avez-vous participé ? Comment avez-vous réagi quand vous avez appris la nouvelle du coup d'état de Pinochet le 11 septembre 1973 ?*

I.D. : Jeune, j'étais une véritable vagabonde. Je suis partie très tôt en France. J'ai notamment participé aux événements de Mai 1968, au sein de l'Atelier Populaire de l'Ecole des Beaux-arts de Paris. Quand j'ai appris la nouvelle de l'élection d'Allende à la présidence, je suis tout de suite retournée au Chili. J'y suis restée les trois années de l'Unité Populaire. Je travaillais avec un groupe d'artistes femmes pour Salvador Allende au *Centro A*. Allende était quelqu'un de très sympathique. A chaque fois qu'il recevait un invité au Chili (Angela Davis, Fidel Castro, etc.) il lui offrait une gravure. A l'époque, tout le monde venait au Chili, c'était la mode si on peut dire (rires). Il faut dire que le Chili a été le premier pays au monde à choisir le socialisme par les urnes. En tant qu'artistes, nous étions chargées de créer les cadeaux que le président offrait. Il ne s'agissait pas d'œuvres politiques, nous créions dans notre style à nous. Nous vivions de cela, ça nous prenait beaucoup de temps. On n'avait pas le temps de participer à des expositions en-dehors. Quand Fidel Castro est arrivé, je me rappelle que nous avons fait un mural gigantesque ! En août 1973, j'ai été invitée avec la délégation chilienne – nous étions à peu près 150 délégués – au Xe festival de la Jeunesse et des Etudiants à Berlin-Est. Jamais je n'aurais pu imaginer qu'entre-temps un coup d'état allait advenir. Pourtant, l'ambiance était étrange. Les Chiliens étaient sans arrêt mis à l'honneur : les Quilapayún ont chanté pour le concert d'inauguration ; Inti-Ilumani, pour le concert de clôture ; les autres délégations venaient sans cesse nous rendre visite, nous poser des questions, etc. Je sentais que quelque chose allait se passer mais je ne savais pas quoi. C'était comme si tous étaient au courant de quelque chose et pas nous. C'était horrible ! Quand la délégation est repartie, j'ai décidé de rester un peu en Europe car je m'étais fait beaucoup d'amis lors de mon précédent séjour en France et je voulais profiter de ma venue pour les revoir. De nombreux artistes ont fait comme moi, ils voulaient rester quelques jours pour profiter de l'Europe. C'est pour cela que beaucoup d'entre eux étaient encore en Europe le jour du coup d'état. On a appris la triste nouvelle à la télévision. C'était l'horreur de voir les bombardements et le palais de la Moneda en flamme...

E.L. : *Vous n'êtes donc pas retourné tout de suite au Chili...*

I.D. : Non, je me suis installée en France et j'y habite depuis. Mais je suis retournée très vite au Chili, en pleine dictature, même si je n'en avais pas le droit. J'ai été l'une des premières à revenir. Il fallait que je rende visite à ma mère, je ne pouvais pas demeurer éternellement en France et l'abandonner.

E.L. : *En plus de votre participation au MIRSA, avez-vous pris part à d'autres initiatives de solidarité avec le Chili ?*

I.D. : Avec mes amis chiliens, on allait à toutes les réunions de solidarité qu'on pouvait. Quand on a commencé à former le Musée Salvador Allende en 1975, ce n'était pas pour conserver je ne sais quel souvenir de l'Unité Populaire, mais véritablement pour lutter contre la dictature de Pinochet à l'extérieur du pays. À côté du musée, on a fait de nombreuses peintures murales avec les brigades. Nous étions invités partout, dans beaucoup de pays. Il y avait plusieurs brigades. Moi, j'étais membre de la brigade *Venceremos*, mais il y avait aussi les brigades Salvador Allende et Pablo Neruda. Je ne me souviens plus précisément de chacun des événements auxquels j'ai participé car il y en avait énormément. Nous étions tout le temps actifs. Nous avons par exemple créé une pièce de théâtre tout de suite après le coup d'état avec le groupe *Pietis Malis* qui s'intitulait *Quelle heure était-il à Valparaiso ?* – en référence à la première bombe lancée par les militaires le 11 septembre 1973. On a également créé un groupe de danse chilienne folklorique : *Karumanta*.

Mais, à côté de mon engagement contre la dictature, j'ai présenté beaucoup d'expositions individuelles qui n'avaient rien à voir avec le Chili. Il s'agissait d'événements parallèles. J'ai exposé à l'Espace Latino-américain à plusieurs reprises. C'était fabuleux pour nous cet endroit. Chaque mois, un artiste latino-américain exposait. On se retrouvait tous pour l'occasion. Quand la galerie a fermé, on s'est perdus de vue. Nous étions très sollicités à l'époque. Aujourd'hui, il faut être très reconnu pour pouvoir exposer, notamment à la Maison de l'Amérique latine.

EL : *Vous rappelez-vous de qui vous a sollicité pour offrir une de vos œuvres au Musée International de la Résistance Salvador Allende ? En quelle année, où, à quelle occasion et selon quelles modalités avez-vous offert vos œuvres ?*

I.D. : J'étais très amie de La Payita qui était très investie dans le projet du musée. C'est sûrement elle qui m'a présenté le projet. Mais je ne me souviens plus lors de quelle occasion j'ai donné mes œuvres. En tout, j'ai dû donner deux ou trois tableaux au Musée.

E.L. : *Pouvez-vous me parler un peu des œuvres que vous avez données au MIRSA ? Les avez-vous créées spécialement pour le musée ? Sont-elles représentatives d'une période de votre création ?*

I.D. : J'ai offert trois œuvres en tout au Musée. Deux d'entre-elles dénonçaient explicitement la dictature : la gravure *La Patria* et une peinture à l'huile avec collage dont je ne me souviens plus le nom. Elles font partie d'une série d'œuvres « politiques » que j'ai composée juste après le coup d'état mais uniquement pendant un court moment. Tu sais, nous avons beaucoup souffert. Les tableaux politiques étaient une façon pour nous d'exprimer notre désaccord. Tout ce qu'on voulait, c'était voir Pinochet tomber pour pouvoir rentrer au Chili. Normalement, je ne traite jamais de sujets politiques, ce n'est pas mon style. Je préfère travailler sur les thèmes de la danse, de la musique...

Dans la première œuvre que j'ai offerte – *En familia* –, j'ai représenté ma mère, mon père, moi et mes sœurs lorsque nous étions enfants. Celle-ci n'était pas politique. Elle était représentative de ma création de l'époque. Mais elle semble avoir disparue.

E.L. : *Vous avez décidé de représenter les personnages en animaux, est-ce pour souligner l'animalité de la Junte, porter en ridicule les soutiens à la dictature ?*

I.D. : Tout à fait. Cela dit, à cette époque, je ne représentais que des animaux. Je ne pourrais pas te dire pourquoi.

E.L. : *Que représente pour vous, en tant qu'artiste qui vit de sa création cet acte de donation ?*

I.D. : Donner une œuvre en solidarité avec le Chili était un acte de lutte, *un acto guerrillero*. C'était une façon pour moi de me donner moi-même, de participer au combat de résistance contre la Junte.

Mon compagnon – Guy de Gontaut – a également donné une œuvre entre 1977 et 1980 mais elle a été volée. C'était une gravure, format raisin, intitulée en anglais *Master of War (Le Maître de la Guerre)*. Hélas, il ne se souvient plus à qui il l'a donné mais il est certain que c'était après 1977, puisqu'il s'agit de l'année où je l'ai rencontré.

E.L. : *Guy De Gontaut ? Je n'ai vu son nom nulle part...*

I.D. : Beaucoup d'œuvres ont disparu, c'est une horreur. L'œuvre de mon compagnon et celle de Raul Schneider, un ami à moi, ne sont jamais arrivées au Chili. Raul est furieux que son œuvre ait disparue. Après, c'est sûrement un peu de leur faute. Ils auraient dû demander un certificat attestant de leur donation. Mais je ne pense pas qu'il faille chercher ces œuvres. C'est une histoire qui remonte à trop longtemps.

Je ne sais pas qui a volé ces œuvres. La seule chose que je sais, c'est que Tito Gonzales a longtemps gardé les œuvres déposées dans un local à Bondy. Il était chargé de recevoir les tableaux. Je lui ai confié beaucoup d'œuvres puisqu'il était chargé d'organiser les expositions de l'INCLA à Bondy. Tito était très important pour le musée. Aujourd'hui, Tito organise toujours des expositions d'artistes latino-américains, mais pour son compte. Il fréquente beaucoup la fille de Roberto Matta : Federica Matta, artiste elle aussi.

E.L. : *En effet, il semblerait que les œuvres aient été volées au moment où elles étaient déposées à Bondy, dans la deuxième moitié des années 1980. Le local de stockage était apparemment peu sécurisé et les œuvres étaient très mal conservées.*

I.D. : En ce qui concerne la conservation des œuvres, je me souviens que certaines étaient accrochées au mur tandis que d'autres étaient stockées au sol les unes sur les autres. Mais il ne me semble pas qu'on pouvait entrer facilement dans la maison. On s'y réunissait souvent entre artistes latino-américains.

E.L. : *Vous semblez vous être beaucoup impliquée dans l'organisation des Journées « Chili, lorsque l'espoir s'exprime » en 1983 au Centre Pompidou. Quel était votre rôle dans la tenue de cet événement ?*

I.D. : J'ai participé activement à l'initiative « Chili, lorsque l'espoir s'exprime » organisée au Centre Georges Pompidou pour les 10 ans de la dictature. L'événement s'est étalé sur deux semaines. J'étais membre de l'Association d'Action Solidaire qui avait été créée un an avant, en 1982. J'étais chargée de presque toute l'organisation. Sur la place du Centre Pompidou, avec la Brigade de l'Espoir – nom que nous nous étions donnés pour l'occasion –, nous avons peint une fresque sur une toile gigantesque, qu'on a enlevée ensuite. La fresque en soit n'était pas extraordinaire ; l'acte importait plus que le rendu final. C'était aussi une manière d'attirer l'attention. Sotelo y participait aussi, c'est un grand ami à moi. C'était très douloureux pour nous, Chiliens, d'organiser cet événement de commémoration pour les dix ans du coup d'état. Dix ans que nous étions loin de notre pays. Hélas, je ne me souviens presque de rien alors que j'étais vraiment très active. Avec les années, la mémoire nous fait faux bond. En tous cas, l'événement était très réussi. Des milliers de personnes sont venues. Il y avait tous les jours quelque chose : des concerts, des pièces de théâtres, l'exposition du musée, etc.

E.L. : *En avançant dans mes recherches, j'ai découvert que la Biennale de Venise de 1974 avait été consacrée au Chili pour condamner la dictature nouvellement installée, à travers des expositions, des peintures murales de la Brigade Salvador Allende, des projections de documentaires, etc. Y avez-vous participé ?*

I.D. : J'ai participé à la biennale de Venise en 1974 avec d'autres artistes chiliens. Nous avons été invités pour exposer nos œuvres. Après, j'ai beaucoup voyagé en Italie pour participer à des événements de solidarité avec le Chili.

E.L. : *Avez-vous eu l'occasion de renouveler cette expérience de la donation en d'autres occasions? Par exemple pour l'exposition Art against Apartheid ou en solidarité avec le Nicaragua, la Palestine, le Vietnam... ?*

I.D. : Oui, j'ai donné à de nombreuses occasions, pour l'Uruguay notamment. Puis, j'ai donné des œuvres pour soutenir la candidature de Michèle Bachelet à la présidence du Chili. Généralement, quand on me demande, je donne sans hésiter.

- **Entretien Nicolas Prognon, le 10 décembre 2015 (notes)**

N.P. : Si j'ai bien compris, ce musée se situe dans la continuité du projet lancé par Allende en 1971. Il n'y a rien qui soit lié à l'exil si ce n'est que certains artistes sont partis en exil. Au contraire, dans les domaines du théâtre, du cinéma et de la musique, il y a eu énormément de productions en exil. Mais effectivement pour la peinture, je n'ai pas vu grand chose à part bien entendu quelques peintures effectuées par Balmes à Paris. Le MIRSA était la représentation d'une certaine élite de l'exil chilien, une vitrine de l'exil au niveau international. D'ailleurs, le MSSA actuel est la meilleure vitrine que l'on puisse avoir de l'exil au Chili. Mais il n'a pas été fondamental en matière de culture populaire.

E.L. : *Dans les œuvres de la collection, on constate que les sujets de l'Unité Populaire et de la Dictature sont très présents. Lorsqu'on parle du MIRSA, il me semble plus pertinent de parler de transferts idéologiques que de transferts exclusivement artistiques ou culturels. Qu'en pensez-vous ?*

N.P. : De toute façon, la culture de l'exil est idéologique par définition. L'exil est le seul fantôme de l'Unité populaire que la Junte n'ait pas réussi à éliminer. Une des spécificités de la Junte c'est quand même d'avoir banni tous les artistes. Tous les artistes actifs durant l'Unité Populaire et qui faisaient partie de cette nouvelle vague, de ce nouveau courant, qui a largement participé à la mythification du régime d'Allende, sont partis. En réalité, ils n'ont fait que continuer en exil ce qu'ils faisaient auparavant au Chili mais avec plus ou moins de prestance.

Dans les années 1960, il existait beaucoup d'échanges avec les autres pays d'Amérique latine et avec des intellectuels européens (universitaires, artistiques, etc.). Pour beaucoup d'artistes et d'intellectuels exilés, le choix du pays d'accueil s'est fait à partir de leurs réseaux.

Le Chili commence à intéresser énormément la France à partir de 1970. Il incarne ce qu'a été incapable d'accomplir la France : une véritable union de la gauche autour d'un programme commun. A ce moment-là, il y eu beaucoup de transferts politiques entre la France et le Chili. Tous les membres de l'Union de la gauche sont allés à Santiago entre 1970 et 1973. C'est le laboratoire à cette époque. Tu n'es pas un bon socialiste si tu ne vas pas au Chili et tu n'es pas un bon socialiste si tu n'accueilles pas par la suite un réfugié chilien, si tu ne participes pas aux réseaux de solidarité, etc. [...]

A un moment donné, beaucoup d'artistes, d'auteurs, de poètes, ont décidé, avec l'exil, de s'ouvrir à une vision plus universaliste du monde et donc de l'Amérique latine. L'exil a permis d'ouvrir l'esprit des Chiliens qui étaient plutôt chauvins auparavant, et qui avaient tendance à voir l'Amérique latine sous le prisme exclusivement chilien, à travers la Cordillère, le Pacifique, etc.

Au sujet des transferts idéologiques, c'est assez étonnant, car dans tous les gouvernements de transition, on retrouve une majorité d'exilés. Comment reconstruire un projet politique sans renier toutes les racines idéologiques de l'UP (cf. Scission du PS) ? Le PS aujourd'hui ne signifie plus rien par rapport à l'UP, mais malgré tout on retrouve dans le gouvernement de transition beaucoup de cadres du PS qui se sont convertis à l'économie de marché. La grande transmutation idéologique, c'est celle-là. Ça rentre également dans les cartons de la transition

autrement dit : comment négocier une issue politique à la Junte ? En jouant et en tirant sur les ficelles des quelques failles qu'offrait la constitution de 1980. Toute la négociation se fait là-dessus. Il était clair qu'il n'y aurait pas de négociations sur le communisme et le socialisme d'État. Et puis, est-ce que la société chilienne était prête encore en 1988 à adhérer à ce type de projet ? On peut s'interroger, surtout quand on voit les résultats du référendum. Une grande majorité de la population aujourd'hui reste convertie à l'économie de marché. Il y a eu une révolution culturelle au Chili même si elle ne s'est faite sur aucune base culturelle. Les militaires ont frappé très fort (TV, *Telenovela*, sport, etc.). Au retour de la démocratie, toute l'approche culturelle est venue de l'extérieur. Ce phénomène de rupture doit être compris dans ce que fut la transition. Les valeurs de l'Unité Populaire ont été travesties. Peu de groupes sont restés fidèles aux idées de l'UP.

Les transferts culturels se sont fait à une échelle transgénérationnelle. Entre les réfugiés qui ont vécu l'expérience de l'Unité Populaire et une jeune génération de Chiliens – certains étaient en exil, d'autres non – qui remettent aux goûts du jour cette thématique, parallèlement à d'autres intellectuels comme l'historien Salazar. [...] Il s'agit d'une relecture de l'histoire chilienne, qui va participer peut-être enfin à la reconnaissance de l'exil, qui passera vraisemblablement par la culture – puisque politiquement, ils se sont tellement ridiculisés... Les étudiants qui manifestent aujourd'hui au Chili n'ont pas connu la dictature. Ils remettent en cause l'héritage de la dictature. Ces débats ont lieu au niveau de l'éducation, de la santé, des impôts, tout ce qui concerne l'héritage de la révolution libérale.

Ce qui est intéressant à remarquer, c'est que beaucoup d'anciens exilés s'intéressent aujourd'hui à la cause Mapuche. Est-ce un transfert de ce qu'ils ont vécu sur une minorité marginalisée et brimée ? On peut l'envisager ainsi. [...]

E.L. : *Comment avez-vous connu l'existence de ce musée ?*

N.P. : Pour savoir où s'implantaient les exilés chiliens, comme il n'existait pas de cartographie, j'ai commencé par travailler sur toute la ceinture rouge parisienne. J'ai écrit au Centre des archives qui m'ont envoyé quelques bulletins municipaux, notamment de Fontenay-sous-Bois et de Nanterre. Et c'est à ce moment là que j'ai découvert une affiche du Musée : celle de l'exposition de 1977 à Nancy.

Ça n'a pas été très structuré, sans vouloir dénigrer les artistes. Quand vous me dites que Jacques Leenhardt emploie le qualificatif d'« anarchique », cela ne m'étonne pas. Chacun faisait un petit peu ce qu'il voulait. Ce qui explique aussi que peu d'informations aient circulées au sujet du musée. Mais ne prenez pas mes paroles pour argent comptant, il ne s'agit que d'une hypothèse, j'avoue que je n'ai pas vérifié.

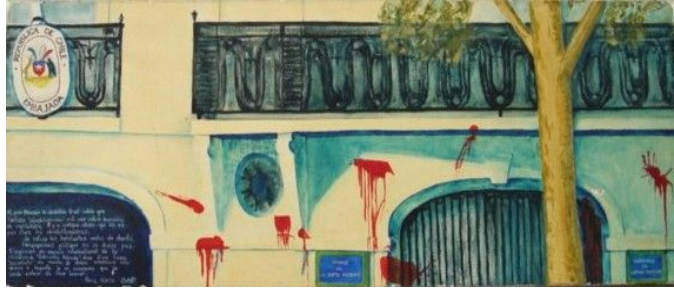
Il y a très peu d'archives de cette période ou alors ça a été fait n'importe comment. J'ai passé par exemple trois mois au grenier de la CIMADE pour trouver des numéros de revues. Rien n'était archivé... Passez peut-être par des intellectuels français qui auraient pu participer. Vous devez remonter les réseaux. C'est un peu comme une pelote de laine que vous allez dérouler. En tout cas, c'est comme cela que j'ai fonctionné. Je suis parti de quelques Chiliens à Paris qui m'ont donné des adresses et finalement il y a eu toute une arborescence et j'ai finalement pu prendre contact avec beaucoup de personnes. En France, beaucoup n'acceptent plus d'en parler. Ils sont un peu lassés par la question. [...] Quand vous travaillez sur l'exil, vous travaillez à partir de – et avec – l'humain. Et comme vous travaillez sur une période très récente, vous soulevez des problèmes qui n'ont parfois jamais été évoqués, et qui permettent

d'entrevoir une partie de l'histoire pas très avouable. On ne peut pas voir l'exil de manière manichéenne. Il n'y a pas les bons réfugiés et les mauvais. C'est beaucoup plus nébuleux.

CATALOGUE RAISONNÉ

La collection du comité français du MIRSA

Ghislaine Aarsse Prins (1941, France)
Tachée de rouge, 1976
 Huile sur toile, 33 x 73 cm
 N° Inventaire : 1168
 Localisation : Depósito LOOM, Riel 4.B



Valerio Adami (1935, Bologne)
Diario Coloniale, date inconnue
 Acrylique sur toile, 198 x 146 cm
 N° Inventaire : 1257
 Localisation : Depósito LOOM, Riel 97.B



Marcel Alocco (1937)
Fragments du Patchwork N°16, 1974, Couleurs, tissus, coutures
 150 x 170 cm
Œuvre disparue



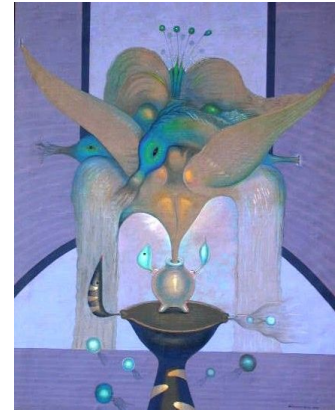
Mustafa Altintas (1945, Akşehir, Turquie)
Personnages, 1978
 Acrylique et collage
 89,2 x 116,2 cm
 N° Inventaire : 1331
 Localisation : Depósito segundo piso; Estados Unidos; Irak; Egipto; Bélgica; Senegal; Portugal; Fila 1



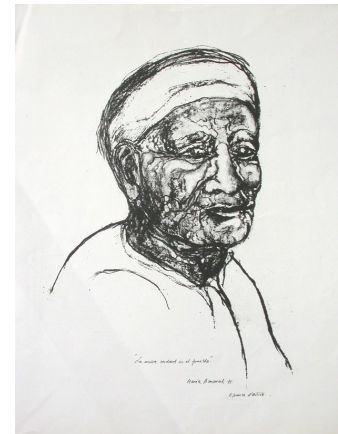
Gérard Altmann (1923, Paris – 2012, Paris)
Sans titre, 1973
 Huile sur toile, 91,8 x 64,8 cm
 N° Inventaire : 2590
 Localisation : Depósito LOOM, sector Riele, cajón
Envoi Julio Le Parc, 2006
Œuvre non exposée en France



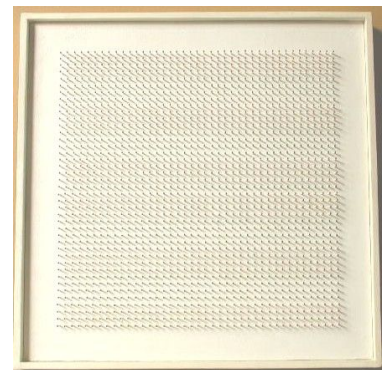
Roberto Alvarez-Rios (1932,
La Havane, Cuba)
*Naissance de l'oiseau qui ouvre
la porte de la liberté*, 1975
Huile sur toile
146 x 114 cm
N° Inventaire : 1312
Localisation : Depósito LOOM;
Riel 56.B



Maria Amaral (1950)
La unica verdad es el pueblo,
1971
Lithographie, 65,4 x 50,6 cm
N° Inventaire : 2258
Localisation : Dépôt LOOM,
P-2/C1
Œuvre non exposée en France
Envoi Julio Le Parc, 2006



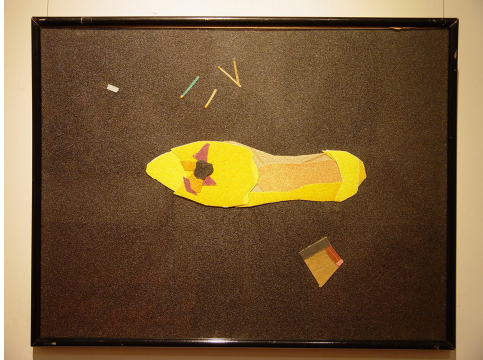




César Andrade (1939,
Venezuela)
Puntigrama 18, 1976
Bois et métal, 50 x 50 cm
N° Inventaire : 1322
Localisation : Depósito segundo
piso; Caja Fila 1



Ximena Armas (1946, Santiago
du Chili)
Ensueños, 1980
Acrylique sur toile
130 x 97,3 cm
N° Inventaire : 1308
Localisation : Depósito LOOM ;
Riel 24.A
Œuvre non exposée en France



<p>Doroteo Arnaiz (1936) <i>Espacio para un mensajero</i>, 1974 Acrylique, 148 x 116 cm N° Inventaire : 1290 Localisation : Depósito LOOM, Riel 125.A Œuvre classée dans la rubrique « España »</p>	
<p>Luis Eduardo Arnal (1947) <i>Coincidencia geométrica</i>, 1976 108 x 36,45 x 5 cm Œuvre disparue</p>	
<p>Eduardo Arroyo (1937, Madrid) <i>Chausson et allumettes</i>, 1976 Collage, 61 x 47 cm N° Inventaire : 1044 Localisation : Depósito, segundo piso, Fila 4</p>	
<p>Antonio Asis (1932) <i>Vibration en bleu</i>, 1964 Bois et métal, 44 x 95 x 16 cm Œuvre disparue</p>	
<p>Juan Carlos Aznar (1937, Argentine) 3 œuvres sans titre de la série <i>Ouvrier étranger</i>, 1972 Huile sur toile, 55 x 38,2 cm chacune N° Inventaire : 2585, 2586 et 2587 Localisation : Depósito LOOM, P-4/C9 Envoi Julio Le Parc, 2006 Œuvres non exposées en France</p>	

Jaime Azocar (1941, Santiago du Chili)
Chili présent, 1974
Huile sur toile, 150 x 170 cm
N° Inventaire : 1288
Localisation : Dépósito LOOM;
Riel 101.A



Concepción Balmes (1957, Santiago du Chili)
Collage tissus, 1980
Patchwork de textiles
128 x 160,5 cm
N° Inventaire : 1378
Localisation : Dépósito LOOM;
Cajón Tapiz



Sans titre, sans date
Patchwork de textiles
145,5 x 170,5 cm
N° Inventaire : 1379
Localisation : Dépósito LOOM;
Cajón Tapiz
Œuvre non exposée au Chili



José Balmes (1927, Montesquiu, Catalogne)
Los Desaparecidos, 1978
Acrylique sur toile, craie et fusain
162,4 x 130,2 cm
N° Inventaire : 1285
Localisation : Dépósito LOOM;
Riel 106.B



José Balmes (1927, Montesquiu, Catalogne)
Restos, 1980
Mixte sur toile
150,1 x 150,3 cm
N° Inventaire : 1307
Localisation : Depósito LOOM ;
Riel 25.B



Francis Biras (1929, France)
Sans titre, 1972
Dessin mixte sur papier
38 x 57 cm
N° Inventaire : 2547
Localisation : Dépôt LOOM,
P-2/C1
Œuvre non exposée en France
Envoi Julio Le Parc, 2006

Sans titre, date inconnue
Dessin, crayons de couleur sur
papier, 57,5 x 76,4 cm
N° Inventaire : 1277
Localisation : Depósito segundo
piso; Papel; Francia; Fila 1



Gracia Barrios (1927, Santiago du Chili)
Represión, 1976
Technique mixte sur toile
195 x 130 cm
N° Inventaire : 1284
Localisation : Depósito LOOM;
Riel 26.B
Œuvre non exposée en France



*Se abrirán las grandes
avenidas...*
S. Allende, 1976
Acrylique sur toile, 130 x 195
cm
N° Inventaire : 1286
Localisation : Depósito segundo
piso; Chile; Fila 3



Quintino Bassani (1928,
Rogočana, Croatie – 2007,
Zagreb)
Sans titre, 1975
Acrylique sur toile, 65 x 79,7 cm
N° Inventaire : 2606
Localisation : Dépósito LOOM,
P-4/C9
Envoi Julio Le Parc, 2006

Sans titre, 1976
Huile sur toile, 65,2 x 80,4 cm
N° Inventaire : 2595
Localisation : Dépósito LOOM,
P-4/C9
Envoi Julio Le Parc, 2006
Œuvres non exposées en France



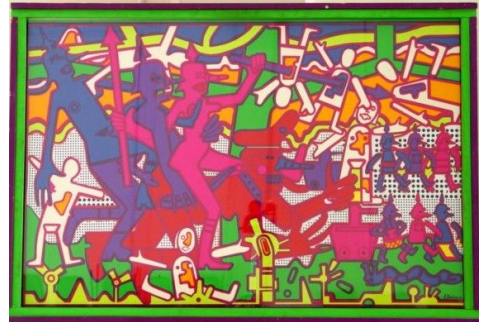
Muguette Bastide (1926, Saint-Cloud, France)
Sans titre, SD
Aquarelle sur papier, 67,4 x 48,3 cm
N° Inventaire : 2559
Localisation : Dépósito LOOM,
P-2/C1
Envoi Julio Le Parc, 2006
Œuvre non exposée en France



Claude Bellegarde (1927, Paris)
L'espoir d'Allende, 1976
Gouache sur sérigraphie, 116 x 89 cm
N° Inventaire : 1246
Localisation : Dépósito segundo piso, Francia, Fila 1



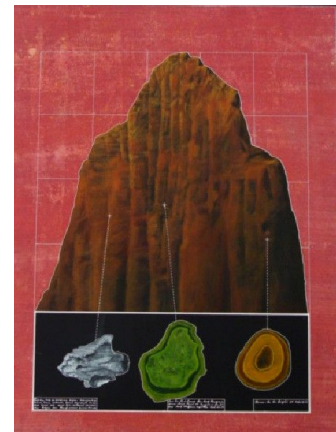
Francis Bernard (1928, Paris)
Chevauchée chromatique, 1976
 Sérigraphie et découpage
 110 x 75 cm
 N° Inventaire : 1247
 Localisation : Depósito segundo
 piso; cajón 8



Michel Bernard (1931)
Personnage, 1981
 Acrylique sur papier, 32,5 x 25
 cm
 N° Inventaire : 1305
 Localisation : Depósito LOOM;
 P-4/C1



Guido Biasi (1933, Naples –
 1983, Paris)
Repérage géologique, 1975
 Acrylique sur toile, 93 x 74 cm
 N° Inventaire : 1242
 Localisation : Depósito LOOM;
 74.A



Francis Biras (1929)
Sans titre, 1972
 Dessin, crayon de couleurs,
 aquarelle, 38 x 57 cm
 N° Inventaire : 2547
 Localisation : Depósito LOOM;
 P-2/C1
Envoi Julio Le Pars, 2006



Sans titre, date inconnue
 Dessin, crayons de couleurs sur
 papier, 57 x 76 cm
 N° Inventaire : 1277
 Localisation : Depósito segundo
 piso; Papel; Francia; Fila 1
Œuvre non exposée en France



Nelson Blanco (1934, Tres Arroyos, Argentine – 1999, France)
Sans titre, SD
 Acrylique sur toile, 73,2 x 91,6 cm
 N° Inventaire : 2588
 Localisation : Depósito LOOM, Sector Rieles, cajón
 Envoi Julio Le Parc, 2006



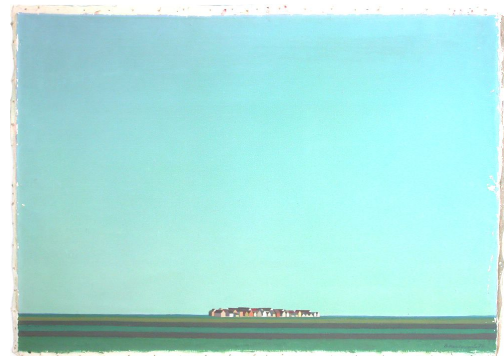
Sans titre, SD
 Acrylique sur toile, 73 x 92 cm
 N° Inventaire : 2584
 Localisation : Depósito LOOM, Sector Rieles, cajón
 Envoi Julio Le Parc, 2006
 Œuvres non exposées en France



Michèle Blondel (1942, Paris)
Patriam Dilexit..., 1973
 Acrylique sur toile, 130 x 163 cm
 N° Inventaire : 1254
 Localisation : Depósito LOOM

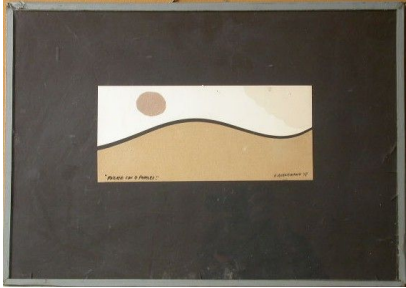
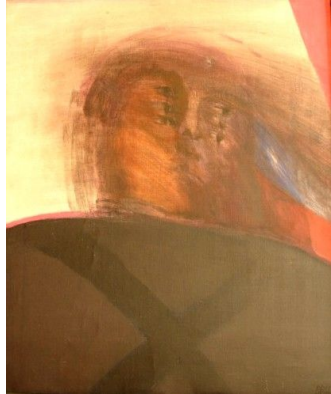





Karlavaris Bogomil (1924, Perlez, Serbie – 2010, Novi Sad, Serbie)
Sans titre, 1977
 Acrylique et huile sur toile, 70 x 100 cm
 N° Inventaire : 2589
 Localisation : Depósito LOOM, Sector Rieles, cajón
 Envoi Julio Le Parc, 2006



Betty Boixader (?)
Le Chili au cœur
 Œuvre disparue



<p>Hellmuth Bornemann (1937, Chili – 2014, Mexico) <i>Paisaje con 4 papeles</i>, 1978 Collage, 31,5 x 44,5 cm N° Inventaire : 1315 Localisation : Depósito segundo piso; Papel; Chile; Fila 3 <i>Œuvre non exposée en France</i></p>	
<p>Roser Bru (1923, Barcelone) <i>Sans titre</i>, date inconnue Acrylique sur toile, 64,3 x 53,8 cm N° Inventaire : 1291 Localisation : Depósito segundo piso; Chile; Fila 2 <i>Œuvre non exposée en France</i></p>	
<p>Mark Brusse (1937, Alkmaar, Pays-Bas) <i>Hands-up</i>, 1976 Assemblage bois, tissu, ficelle, terre 70 x 40 x 8 cm N° Inventaire : 1380 Localisation : Depósito Esculturas, cajón 1</p>	
<p>Monica Bunster (1937) <i>La femme au chapeau</i>, 1979 Sculpture, plâtre, 22 x 61 x 34 cm <i>Œuvre disparue</i></p>	
<p>Jacques Busse (1922, Vincennes – 2004, Paris) <i>La chute n°3</i>, 1967 Huile sur toile, 162 x 130 cm N° Inventaire : 1264 Localisation : Depósito LOOM; Riel 13.A</p>	

Pilar Bustos (1945, Quito, Pérou)

Sans titre, 1983

Encre sur papier, 70,2 x 97 cm

N° Inventaire : 1299

Localisation : Dépôt segundo piso; Papel; Perú, Ecuador, Panamá; Fila 1

No más manos caídas, destinos destruidos. Estoy y estamos muchos. Por la vida, por Chile, 1985

Dessin, 50,5 x 65 cms

N° Inventaire : 1374

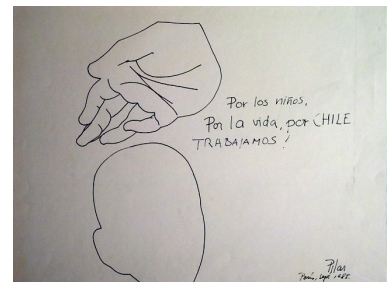
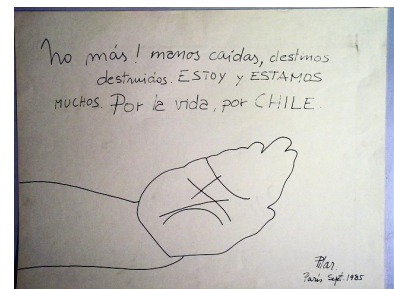
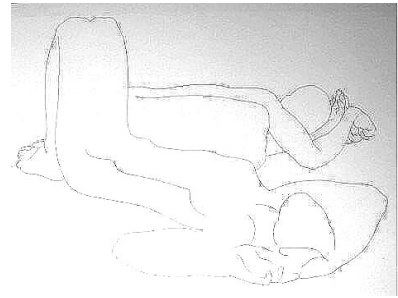
Localisation : non spécifiée

Por los niños, por la vida, por Chile trabajamos, 1985

Dessin, 50,5 x 60 cms

N° Inventaire : 1375

Localisation : non spécifiée



Luis Caballero (1943-1995)

Sans titre, 1976

Pastel, 60 x 80 cm

Œuvre disparue

Sans titre, 1985

Dessin, carton et papier

106 x 86 cm

N° Inventaire : 1303

Localisation : Dépôt segundo piso; Colombia; Fila 1

Œuvre non exposée en France



Juan Carlos Cáceres (1936, Buenos Aires – 2015, Périgny)

Amérique, 1973

Acrylique sur toile, 60 x 60 cm




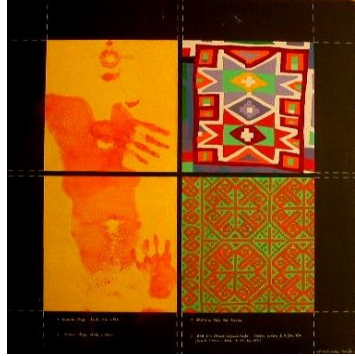

N° Inventaire : 2594

Localisation : Dépôt LOOM, P-4/C9

Envoi Julio Le Parc, 2006

Œuvre non exposée en France

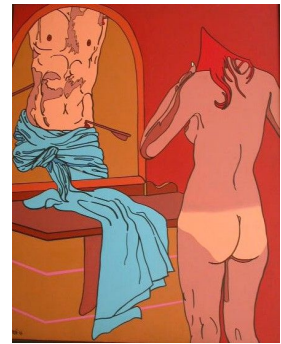


<p>Alexander Calder (1896, Lawnton, États-Unis – 1976, New York) <i>Au Musée de la Solidarité</i>, 1973 Acrylique sur papier, 75 x 100 cm N° Inventaire : 1500 Localisation : Depósito segundo piso; Cajón</p>	
<p>Manolis Calliannis (1923, Grèce – 2010) <i>Convalescence</i>, 1974 Lithographie, 50,5 x 66 cm N° Inventaire : 1750 Localisation : Depósito LOOM; P-4/C2 <i>Œuvre non exposée en France</i></p>	
<p>Cantex (?) <i>Sans titre</i>, 1972 Acrylique sur toile, 80,7 x 100 cm N° Inventaire : 2592 Localisation : Depósito LOOM, Sector Rieles, cajón <i>Envoi Julio Le Parc</i>, 2006 <i>Œuvre non exposée en France</i></p>	
<p>Joël Capella-Lardeux (1948) <i>Éléments pour une sémiotique</i>, 1976 Acrylique sur toile, 80,5 x 80,5 cm N° Inventaire : 1397 Localisation : Depósito segundo piso; Francia; Fila 1</p>	
<p>Ricardo Carpani (1930, Tigre, Argentine – 1997, Buenos Aires) <i>Sans titre</i>, SD Acrylique sur toile, 60 x 73 cm N° Inventaire : 2605 Localisation : Depósito LOOM, P-4/C9 <i>Envoi Julio Le Parc</i>, 2006 <i>Œuvre non exposée en France</i></p>	

Carmelo Carrá (1945,
Argentine)
Sans titre, 1972
Technique mixte sur papier
75,8 x 56,3 cm
N° Inventaire : 2560
Localisation : Depósito LOOM,
P-2/C1
Envoi Julio Le Parc, 2006
Œuvre non exposée en France



Nuits de Saint-Germain-des-Prés, 1976
Acrylique sur toile, 100 x 90 cm
N° Inventaire : 1360
Localisation : Depósito LOOM;
Riel 42.A



Philippe Carré (1930, Paris)
L'instrument, 1975
Sérigraphie, 60 x 80 cm
N° Inventaire : 1341
Localisation : Depósito LOOM;
P-4/C4



Mario Castro-Hansen (1933-
2015)
America take it away from me,
date inconnue
Huile sur toile
Œuvre disparue



César Baldaccini, dit César
(1921, Marseille – 1998, Paris)
Sans titre, date inconnue
Collage sur papier, 44,5 x 33,5
cm
N° Inventaire : 1275
Localisation : Depósito segundo
piso; Papel; Francia; Fila 1



Jean-Paul Chambas (1947,
Vic-Fezensac)
El Patio de caballo, 1975
Huile sur toile, 116,3 x 89,5 cm
N° Inventaire : 1249
Localisation : Depósito segundo
piso; Francia; Fila 1



Gerardo Chávez (1937,
Trujillo, Pérou)
Icaro, 1975
Pastel gras, 140 x 158 cm
N° Inventaire : 1497
Localisation : Depósito LOOM;
Riel 118.A



Cherzam (?)
Sans titre, 1973
Dessin au crayon graphite
50,1 x 64,9 cm
N° Inventaire : 2572
Localisation : Dépôt LOOM,
P-2/C1
Envoi Julio Le Parc, 2006



Gentiane Cuadrado Cogollo,
dite **Taprah**
Sans titre, date inconnue
Huile sur toile, 81,5 x 100,5 cm
N° Inventaire : 1282
Localisation : Dépôt, deuxième
étage, Brésil
Donation Roberto Matta

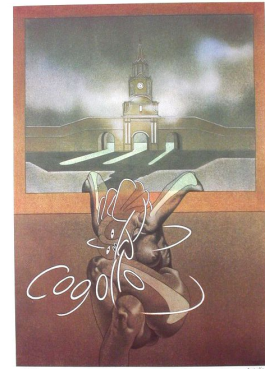
*Cette œuvre a été attribuée par
erreur jusqu'en 2016 à
Heriberto Cogollo, le mari de
Taprah.*



Heriberto Cogollo (1945,
Cartagena de Indias, Colombie)
Sans titre, SD
Encre sur papier, 48,7 x 63,6 cm
N° Inventaire : 2571
Localisation : Dépósito LOOM
P-2/C1
Envoi Julio Le Parc, 2006



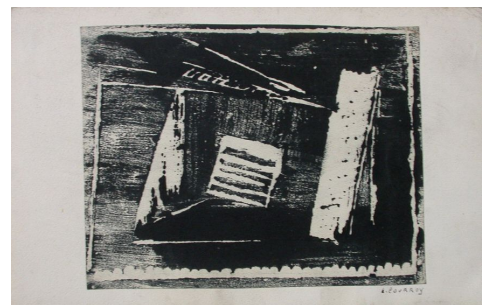
Sans titre, date inconnue
Lithographie, 72,8 x 51,4 cm
4 exemplaires (47/100 – 50/100)
N° Inventaire : 2554.001,
2554.002, 2554.003, 2554.004
Localisation : Dépósito LOOM,
P-2/C1
Envoi Julio Le Parc, 2006
Œuvres non exposées en France



**Guillaume Cornelis Van
Beverloo, dit Corneille** (1922,
Liège, Belgique – 2010, Auvers-
sur-Oise, France)
Pinocchio, 1973
Acrylique sur papier, 70 x 100
cm
N° Inventaire : 1274
Localisation : Dépósito segundo
piso; Papel; Francia; Fila 1

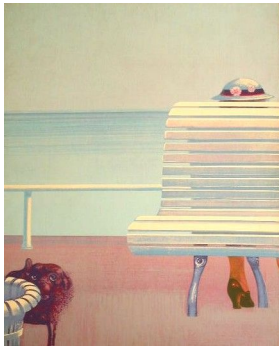
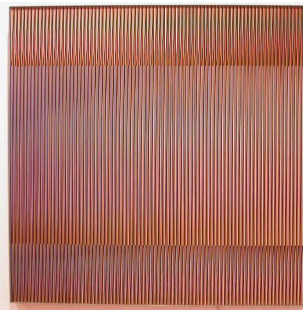
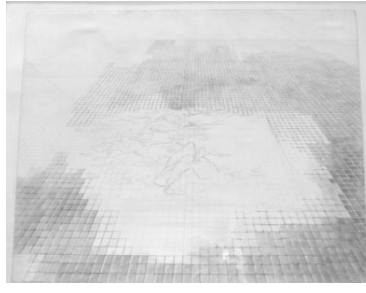
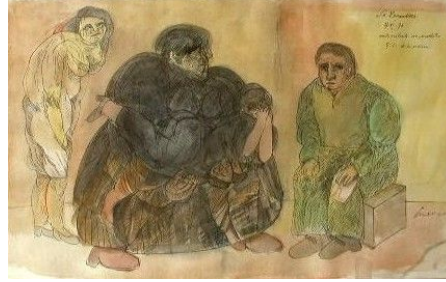



(Henri ?) Courroy (1912,
France – 2011, France)
Sans titre, date inconnue
Lithographie, 13,4 x 17,6 cm
N° Inventaire : 2568
Localisation : Dépósito LOOM
P-2/C1
Envoi Julio Le Parc, 2006



Sans titre, date inconnue
Lithographie, 45,8 x 33,5 cm
N° Inventaire : 2567
Localisation : Dépósito LOOM
P-2/C1
Œuvres non exposées en France
Envoi Julio Le Parc, 2006



<p>Leonardo Cremonini (1925, Bologne – 2010, Paris) <i>Les assises de l'horizon</i>, 1974 Sérigraphie sur toile, 100 x 80 cm N° Inventaire : 1358 Localisation : Depósito segundo piso; Italia; Fila 1</p>	
<p>Carlos Cruz-Diez (1923, Caracas, Venezuela) <i>Physichromie Nr. 1081</i>, 1976 Relief métal et plastique 100 x 100 cm N° Inventaire : 1525 Localisation : Depósito segundo piso</p>	
<p>Henri Cueco (1929, Uzerche) <i>Plages et pavés</i>, 1974 Crayon sur papier, 64 x 67 cm N° Inventaire : 1298 Localisation : Depósito segundo piso; Papel; Francia; Irlanda; Fila 1</p>	
<p>José Luis Cuevas (1934, Mexico) <i>Auto-retrato con modelos</i>, 1976 Dessin sur papier, 29,7 x 47 cm N° Inventaire : 1316 Localisation : Depósito segundo piso; Papel; México; Fila 4</p>	
<p>Renato da Silveira (Brésil) <i>El Mamulengo de Medianoche</i>, 1977 Acrylique sur toile 162,2 x 114,3 cm N° Inventaire : 1271 Localisation : Depósito segundo piso; Brasil; Colombia; Ecuador; Venezuela; Fila 1 <i>Œuvre non exposée en France</i></p>	

Jacqueline Dauriac (1945,
Tarbes)
Pour l'amour de Marie-France
1975, Acrylique et calque sur
toile
162 x 130 cm
N° Inventaire : 1256
Localisation : Depósito segundo
piso; Francia; Fila 1



Wanda Davanzo (1920, Naples)
Espace à connexions intérieures
n°16, 1975
Acrylique sur toile, 100 x 81 cm
N° Inventaire : 1248
Localisation : Depósito LOOM;
Riel 47.A



Peter Laurent de Francia
(1921, Beaulieu-sur-Mer – 2012,
Londres)
Sans titre, 1969
Dessin, 78 x 57 cm
N° Inventaire : 1816
Localisation : Depósito LOOM;
P-4/C4
Œuvre non exposée en France



Jos De Cock (1934, Courtrai,
Belgique)
Le Dragon, 1965
Huile sur toile, 97 x 130 cm
N° Inventaire : 1269
Localisation : Depósito segundo
piso; Estados Unidos; Irak;
Egipto; Bélgica; Senegal;
Portugal; Fila 1



Lucio Del Pezzo (1933, Italie)

Pyramid, 1969

Gravure, 60,4 x 47,9 cm

N° Inventaire : 2551

Localisation : Dépôt LOOM,
P-2/C1

Sans titre, date inconnue

Sérigraphie, 65 x 50 cm

N° Inventaire : 2552

Localisation : Dépôt LOOM,
P-2/C1

Œuvres non exposées en France

Envoi Julio Le Parc, 2006



Jean Degottex (1918, Sathonay-Camp – 1988, Paris)

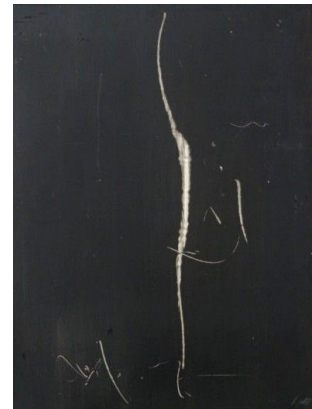
A-ligne, 1957

Huile et papier sur toile

106 x 80 cm

N° Inventaire : 1250

Localisation : Dépôt LOOM;
Riel 10.A



Hugo Demarco (1935, Buenos Aires – 1995, Paris)

Progression, 1959

Acrylique sur toile, 60 x 60 cm

N° Inventaire : 1297

Localisation : Dépôt LOOM;
Riel 46.A

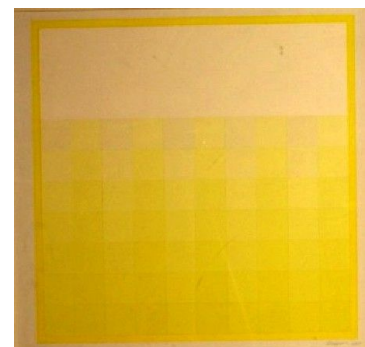
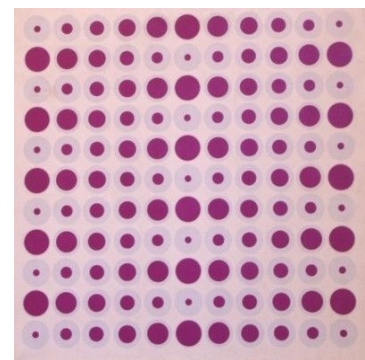
Lumière, 1974

Acrylique sur carton, 48 x 48 cm

N° Inventaire : 1524

Localisation : Dépôt LOOM;
Riel 78.B

Œuvre non exposée en France



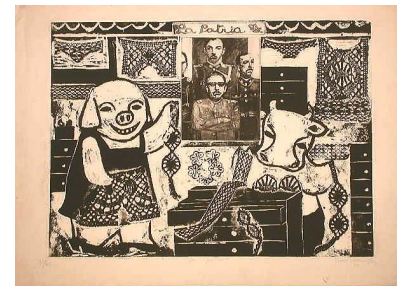
César Domela (1900,
Amsterdam – 1992, Paris)
El nuevo triangulo, 1953
Gouache sur papier, 43 x 60,8
cm
N° Inventaire : 1317
Localisation : Depósito segundo
piso; Papel; Alemania



Irene Dominguez (1928,
Santiago du Chili)
En familia, 1973
Huile et collage, 76 x 56 cm (?)
Oeuvre disparue
© CNAC-GP



La Patria, 1974,
Gravure, 56 x 76 cm
N° Inventaire : 1345
Localisation : inconnue



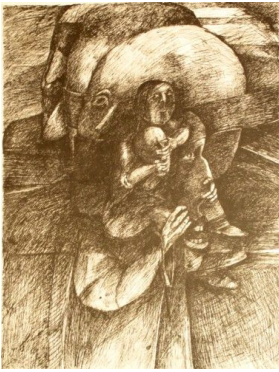
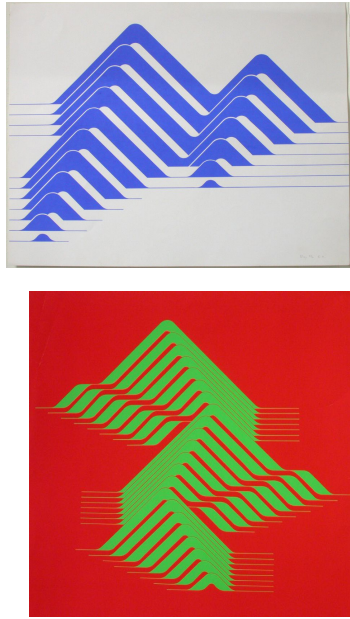




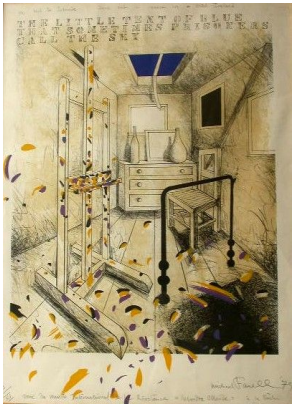


Titre inconnu, date inconnue
Huile et collage, 97 x 116,8 cm
N° Inventaire : 1072
Localisation : Depósito LOOM;
Riel 60.B
*Le titre En Familia a été attribué
par erreur à cette œuvre
jusqu'en 2016*

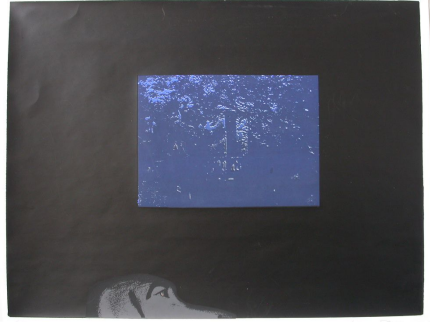

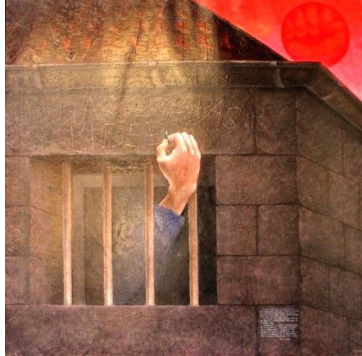




Bertrand Dorny (1931, Paris –
2015, Paris)
Oiseaux et falaises, 1975
Eau-forte, 76 x 56 cm
N° Inventaire : 1306
Localisation : inconnue
Œuvre non exposée en France



<p>DUCISS (?) <i>La Ronde</i>, 1971 Acrylique sur toile, 96,6 x 97 cm N° Inventaire : 2600 Localisation : Dépósito LOOM, Sector Rieles, cajón <i>Envoi Julio Le Parc, 2006</i> <i>Œuvre non exposée en France</i></p>	
<p>Bertrand Dufour (1922, Paris) <i>Sans titre</i>, 1973 Latex, huile et fusain sur toile 100 x 81 cm N° Inventaire : 2591 Localisation : Dépósito LOOM, Sector Rieles, cajón <i>Envoi Julio Le Parc, 2006</i> <i>Œuvre non exposée en France</i></p>	
<p>André Elbaz (1934, El Jadida, Maroc) <i>Ces phares, rade du silence</i>, 1974 Lithographie, 65 x 49,5 cm N° Inventaire : 1377 Localisation : Dépósito LOOM; P-4/C3</p>	
<p>Maryse Eloy (1930, Mont-Saint- Aignan) <i>Sans titre</i>, deux exemplaires, 1973 Sérigraphie, 50,1 x 65 cm N° Inventaire : 2549.001, 2549.002 Localisation : Dépósito LOOM, P-2/C1 <i>Envoi Julio Le Parc, 2006</i></p> <p><i>Sans titre</i>, 1973 Sérigraphie, 62 x 63 cm N° Inventaire : 2575 Localisation : inconnue <i>Envoi Julio Le Parc, 2006</i> <i>Œuvres non exposées en France</i></p>	

<p>Gudmundur Erró, dit Erró (1932) Allende, 1973 Huile sur toile, 92 x 73 cm <i>Œuvre disparue</i></p>	
<p>Lucio Fanti (1945, Bologne) <i>Les jardins de l'université</i>, 1976 Dessin, 57 x 76 cm N° Inventaire : 1301 Localisation : Dépósito segundo piso; Papel; Italia; Suiza; Fila 1</p>	
<p>Michael Farrell (1940, Kells, Irlande – 2000, Cardet, France) <i>Irlande du Nord – Brits out – Peace In</i>, 1975 Lithographie, 74,5 x 55,5 cm N° Inventaire : 1320 Localisation : Dépósito segundo piso; Fila 1</p>	
<p>Albert Féraud (1921, Paris – 2008, Bagneux) <i>Sans titre</i>, 1975 Sculpture en inox, 143 x 58,30 cm N° Inventaire : 1174 Localisation : Dépósito, Esculturas, 21</p>	
<p>Antonia Ferreiro (1940, Santiago du Chili) <i>Rostro de India</i>, 1981 Acrylique sur toile, 123,3 x 70,4 cm N° Inventaire : 1289 Localisation : Dépósito LOOM; Riel 19.B</p>	

<p>Lucien Fleury (1928, Sèvres – 2004, Paris) <i>Sans titre</i>, date inconnue Sérigraphie, 53,4 x 67 cm N° Inventaire : 2561 Localisation : Dépósito LOOM, P-2/C1 <i>Envoi Julio Le Parc, 2006</i> <i>Œuvre non exposée en France</i></p>	
<p>Jorge Flores (?) <i>Présences latino-américaines n°1</i>, 1975 Gravure, 49 x 64 cm <i>Œuvre disparue</i></p>	
<p>Robert Forgas (1929-1999, France) <i>On n'arrête pas l'idée</i>, 1972 Huile sur toile, 100 x 100 cm N° Inventaire : 1272 Localisation : Dépósito segundo piso; Francia; Fila 1</p>	
<p>Gérard Fromanger (1939, Pontchartrain) <i>Martine</i>, série « Splendeurs », 1976 Huile sur toile, 130 x 97 cm N° Inventaire : 1240 Localisation : Dépósito LOOM, Riel 79.B</p>	
<p>Yannis Gaitis (1923-1984) <i>Le Président</i>, 1973 Sculpture en bois, 155 x 120 x 60 cm <i>Œuvre disparue</i></p>	

José Gamarra (1934,
Montevideo, Uruguay)
Puzzle, 1975
Huile sur toile, 150 x 150 cm
N° Inventaire : 1310
Localisation : Dépôt LOOM;
Riel 114.B
Œuvre non exposée en France



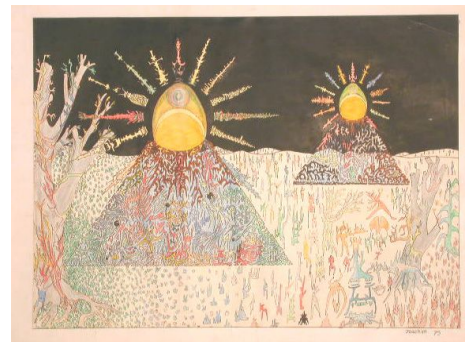
Nicolás García Urriburu (1937,
Argentine)
Green Paris, 1970
Sérigraphie, 78 x 53,9 cm
N° Inventaire : 2548
Localisation : Dépôt LOOM,
P-2/C1
Œuvre non exposée en France
Envoi Julio Le Parc, 2006



Joachim Gélinier (1957,
France)
Passé, Présent, Avenir, 1975
Dessin au crayon, 40 x 55 cm
Œuvre disparue









Jumelles, date inconnue
72 x 51,3 cm (?)
N° Inventaire : 1344
Localisation : Dépôt LOOM;
P-3/C6
*Selon l'artiste, le titre de l'œuvre
conservée aujourd'hui au Chili
est Jumelles et non Passé,
Présent, Avenir, comme inscrit
sur la base de données du MSSA*



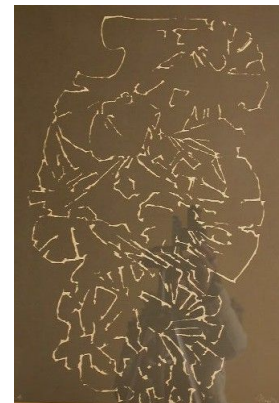
Jacques Gestalder (1918, Ivry-
sur-Seine – 2006, La Charité-sur-
Loire)
Sans titre, date inconnue
Dessin à la sanguine sur papier
51,5 x 37,5 cm
N° Inventaire : 2581
Localisation : Dépôt LOOM;
P-2/C1
Envoi Julio Le Parc, 2006



<p>Henri Goetz (1909-1989) <i>Sans titre</i>, 1956 Huile sur toile, 73 x 60 cm <i>Œuvre disparue</i></p>	
<p>Luigi Guardigli (1926, Ravenne, Italie – 2008, Paris) <i>Hommage au peuple chilien</i>, 1977 Huile sur toile, 100 x 65 cm N° Inventaire : 1325 Localisation : Dépôt LOOM ; Riel 59.B</p>	
<p>Guido Llinás (1923, Cuba – 2005, France) <i>Sans titre</i>, 1973 Xylographie, 47,7 x 37,8 cm N° Inventaire : 2563 Localisation : Dépôt LOOM, P-2/C1 <i>Œuvre non exposée en France</i> <i>Envoi Julio Le Parc</i>, 2006</p>	
<p>Serge Guillou (1932) <i>Angoisse</i>, 1974 Acrylique sur papier, 64 x 99 cm <i>Œuvre disparue</i></p>	
<p>Alberto Gúzman (1927, Talara, Pérou) <i>Tension</i>, 1968 Sculpture métal, 200 x 100 cm <i>Œuvre disparue</i></p> <p><i>Tension</i>, 1977 Sculpture métal, 26 x 34,5 cm N° Inventaire : 1530 Localisation : non spécifiée</p>	 

Etienne Hajdu (1907, Turda, Roumanie – 1996, Bagneux)
Sans titre, 1973
Dessin, encre sur papier
55,5 x 37,9 cm
N° Inventaire : 2556
Localisation : Dépôt LOOM, P-2/C1
Envoi Julio Le Parc, 2006
Œuvre non exposée en France

Sans titre, 1976
Lithographie, 63 x 45 cm
N° Inventaire : 1353
Localisation : Depósito segundo piso; Francia; Piso 1



William Stanley Hayter (1901-1988)
Canal, 1973
Acrylique sur toile, 74 x 94 cm
N° Inventaire : 1811
Localisation : Dépôt LOOM, Riel 74.A
Donation Roberto Matta









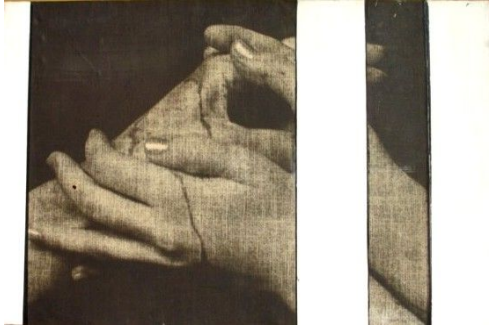
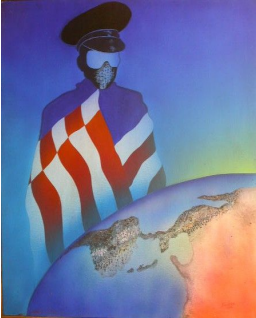


Jean Hélion (1904-1987)
Nu accoudé, 1949
Crayon sur papier, 56 x 44 cm
Œuvre disparue



Camilo Henriquez Van-den-Borgh (1935, Santiago du Chili – 2005, Suresnes, France)
Los mineros del Carbón de Lota Chile, 1976
Huile sur toile, 65 x 81,2 cm
N° Inventaire : 1436
Localisation : Depósito segundo piso; Chile; Fila 2



<p>Mariano Hernández (1928, Tolède) <i>Sans titre</i>, 1973 Sérigraphie, 70 x 50 cm N° Inventaire : 2573 Localisation : inconnue <i>Envoi Julio Le Parc</i>, 2006 <i>Œuvre non exposée en France</i></p>	
<p>Marie-Jeanne Hoffenbach (1929-1984) <i>La vie secrète d'une vieille dame indigne : Madame Emilie G.</i>, 1975 Collage, 80 x 60 x 8 cm N° Inventaire : 1279 Localisation : Depósito segundo piso; Papel; Francia; Fila 1</p>	
<p>Henri Jean (1943, France) <i>Sans titre</i>, 1974 Gravure 3/30, 65,5 x 50 cm N° Inventaire : 2364 Localisation : Depósito LOOM; P-3/C6 <i>Œuvre non exposée en France</i></p>	
<p>Joaquín (Ferrer ?) Sans titre, date inconnue Dessin, crayon</p>	
<p>Merri Jolivet (1943, France – 2014, France) Titre inconnu, date inconnue Sérigraphie, 59 x 78,9 cm N° Inventaire : 2577 Localisation : Dépôt LOOM, P-2/C1 <i>Envoi Julio Le Parc</i>, 2006</p>	

<p>Eduardo Jonquieres (1918, Buenos Aires – 2000) <i>Peinture, 1969</i> Acrylique sur toile, 100 x 50 cm N° Inventaire : 1296 Localisation : Dépôt LOOM; Riel 78.B</p>	
<p>Michel Journiac (1935, Paris – 1995, Paris) <i>Sans titre, 1976</i> Impression photographique et techniques mixtes sur toile, 73,5 x 112,3 cm N° Inventaire : 1270 Localisation : Dépôt LOOM; Riel 60.B <i>Œuvre non exposée en France</i></p>	
<p>Jose Juárez Sanchez (1939, Acapulco, Mexique) <i>L'autre Amérique latine, 1974</i> Acrylique sur toile, 100 x 80 cm N° Inventaire : 1334 Localisation : Dépôt segundo piso; México; Fila 1</p>	
<p>Joël Kermarrec (1939) <i>Sans titre, 1969</i> Huile sur toile, 50,2 x 50,3 cm N° Inventaire : 1236 Localisation : Dépôt LOOM, Riel 1.A <i>Donation Roberto Matta</i></p>	
<p>Ladislav Kijno (1921, Varsovie, Pologne – 2012, Saint-Germain-en-Laye, France) <i>Hiroshima, série des « Horribles blasons de guerre », 1973</i> Huile sur papier, 116 x 116 cm <i>Œuvre disparue</i></p>	

Ladislav Kijno

Stèle des météores, date inconnue

Techniques mixtes sur toile
220 x 150 cm

N° Inventaire : 1508

Localisation : Dépósito LOOM;
Riel 104.B

*Œuvre non exposée en France
Cette œuvre est intitulée par
erreur du nom de celle disparue.*



Peter Klasen (1935, Lübeck)

Manomètre, 1976

Sérigraphie, 50 x 65 cm

N° Inventaire : 1318

Localisation : Dépósito segundo
piso; Papel; Alemania; Holanda;
Gran Bretaña; Estados Unidos;
Fila 1



Peter Knapp (1931)

2 secondes par 60 km à l'heure,
1972

Photographie, 80 x 15 cm

Œuvre disparue



Rodolfo Krasno (1926,
Chivilcoy, Argentine – 1982,
Villebon-sur-Yvette, France)

Œuf dans boîte, 1976

Sculpture polyester et papier
60 x 90 x 50 cm

N° Inventaire : 1505

Localisation : Dépósito
Esculturas, cajón 72



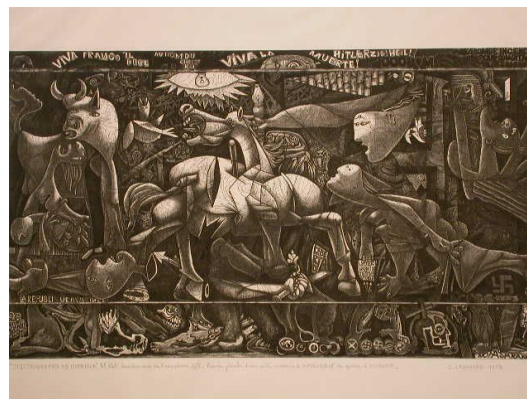
Claude Lagouche (France)




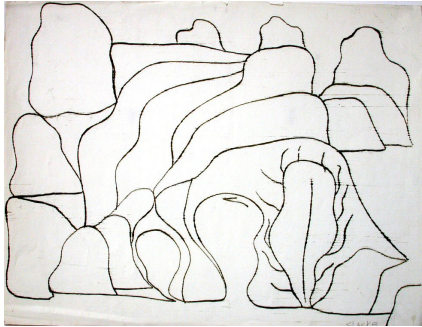

Spectographie de Guernica,
1979

Gravure sur métal, 55 x 75 cm

N° Inventaire : 1346

Localisation : inconnue



<p>Wifredo Lam (1902, Sagua La Grande, Cuba – 1982, Paris) <i>Sans titre</i>, 1973 Pastel, 66,5 x 47,5 cm N° Inventaire : 1496 Localisation : Depósito LOOM; Riel 128.B</p>	
<p>Jacqueline Lamba (1910-1993) <i>Sans titre</i>, 1967 Huile sur toile, 94 x 101,7 cm N° Inventaire : 2599 Localisation : Depósito LOOM; sector Rieles; cajón <i>Envoi Julio Le Parc</i>, 2006 <i>Œuvre non exposée en France</i></p>	
<p>Jean Lancri (1936, France) <i>Portrait d'Hommes Cibles</i> <i>(Hommage à Salvador Allende)</i>, 1973-74 Peinture et collage, 100 x 105,3 cm N° Inventaire : 1845 Localisation : Depósito LOOM; Riel 43.B <i>Œuvre non exposée en France</i></p>	
<p>Siegfried Laske (1931, Lima – 2012, Paris) <i>Sans titre</i>, date inconnue Lithographie, 47,9 x 62,8 cms N° Inventaire : 2565 Localisation : Depósito LOOM, P-2/C1 <i>Envoi Julio Le Parc</i>, 2006 <i>Œuvre non exposée en France</i></p>	
<p>Jean-Claude Latil (1932, Marseille – 2007) <i>L'envers du billet</i>, 1971 Huile sur toile, 75 x 151 cm N° Inventaire : 1244 Localisation : Depósito LOOM, Riel 31.B</p>	

Lou Laurin-Lam (1934,
Stockholm – 2012, Paris)
Pinochet, 1976
Collage, 63 x 52 cm
N° Inventaire : 651
Localisation : Dépôt LOOM,
Riel 2.A



Claude Lazar (1947)
Tel Al-Zaatar, 1976
Huile sur toile, 97 x 130 cm
N° Inventaire : 1335
Localisation : Dépôt segundo
piso; Estados Unidos; Irak;
Egipto; Bélgica; Senegal;
Portugal; Fila 1



Jean Legros (1917-1981)
Sans titre, date inconnue
Gravure, gaufrage, 28,3 x 38,2
cm
2 exemplaires (10/30 et 29/30)
N° Inventaire : 2540 et 2541
Localisation : Dépôt LOOM,
P-2/C1
Envoi Julio Le Parc, 2006

Sans titre, date inconnue
Sérigraphie, 38,8 x 28,2 cm
N° Inventaire : 2542
Localisation : Dépôt LOOM,
P-2/C1
Envoi Julio Le Parc, 2006



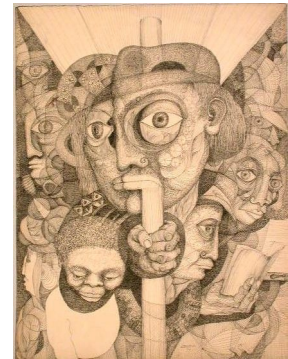
Julio Le Parc (1928)
Série 23 n°14-21, 1976
Acrylique sur toile, 171 x 171
cm
N° Inventaire : 1523
Localisation : MSSA, piso 1, sala
2



Jan Lebenstein (1930, Brest, Biélorussie – 1999, Cracovie, Pologne)
Epitaphe, 1973
Huile et acrylique sur toile
120 x 60 cm
N° Inventaire : 1327
Localisation : Dépôt LOOM ; Riel 4.B



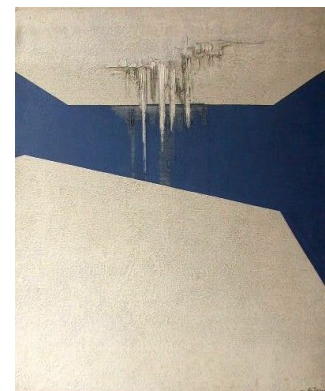
Humberto Loredó (1922, Chili – 1990)
En el metro, 1977
Dessin à l'encre de Chine
65,5 x 50 cm
N° Inventaire : 1343
Localisation : Dépôt LOOM; P-3/C3



Antonio Lorenzo (1922, Madrid – 2009, Madrid)
Los que osamos a rasgar la luz del despertar libertario, 1973
Lithographie, 65,5 x 50,5 cm
N° Inventaire : 2544
Localisation : Dépôt LOOM, P-2/C1
Envoi Julio Le Parc, 2006



Agüeda Lozano (1944, Cuauhtémoc, Mexique)
Sans titre, 1976
Acrylique sur toile, 73,2 x 60,2 cm
N° Inventaire : 1313
Localisation : Dépôt LOOM; Riel 44.A
Œuvre non exposée en France
Les informations concernant le titre et la date sont-elles exactes ou correspondent-elles à l'œuvre disparue ?



Sans titre, 1976
Acrylique sur toile, 100 x 100 cm
Œuvre disparue



Ángel Luque (1927, Córdoba, Espagne – 2014, Paris)
Sans titre, 1969
Sérigraphie, 60 x 49,9 cm
N° Inventaire : 2539 ou 2582
Localisation : Dépôt LOOM, P-2/C1
Œuvre non exposée en France
Envoi Julio Le Parc, 2006



Serge Maccaferri (1945)
Sans titre, 1976
Technique inconnue
100 x 100 x 100 cm
Œuvre disparue



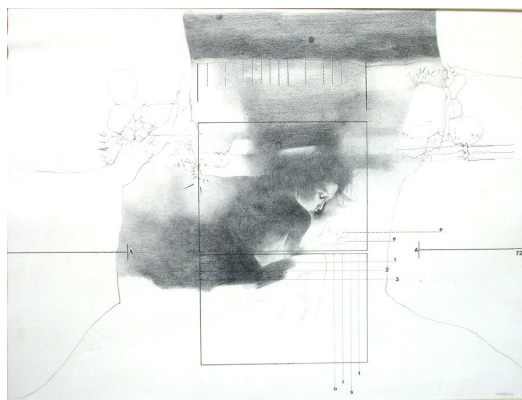
Milvia Maglione (1934, Italie – 2010, France)
Dans le jardin, date inconnue
Sérigraphie, 50,8 x 65,6 cm
N° Inventaire : 2045
Localisation : Dépôt LOOM, P-2/C1



Sans titre, date inconnue
Sérigraphie, 40 x 49,8 cm
N° Inventaire : 2257
Localisation : Dépôt LOOM, P-2/C1
Œuvres non exposées en France
Envoi Julio Le Parc, 2006



Pol Mara (1920, Anvers – 1998, Anvers)
Sans titre, 1974
Dessin mixte sur papier, encre et graffiti), 50 x 69,9 cm
N° Inventaire : 2579
Localisation : Dépôt LOOM, P-2/C1
Envoi Julio Le Parc, 2006
Œuvre non exposée en France



Alejandro Marcos (1937, Espagne)
Résistance, 1974
 Huile mâte sur toile, 135 x 190 cm
 N° Inventaire : 1371
 Localisation : Dépôt de deuxième étage; Espagne, Fila 1



André Marfaing (1925-1987)
Photo N°E 116, 1973
 Peinture sur papier, 50 x 65 cm
Œuvre disparue



Francisco Marino di Teana (1920-2012)
Fusion et transformation de l'espace n°3, 1975
 Dessin à l'encre de Chine
 75 x 105 cm
Œuvre disparue








Rubén Márquez (1927, Arenas, Venezuela)
Incisión n°8, 1973
 Acrylique sur carton
 99,3 x 99,6 cms
 N° Inventaire : 2602
 Localisation : Dépôt LOOM, Sector Rieles, cajón
Envoi Julio Le Parc, 2006
Œuvre non exposée en France



Cristina Martínez (1938, Argentine)
Dessin, 1976
 Crayon, 49,9 x 65 cm
 N° Inventaire : 2543
 Localisation : Dépôt LOOM, P-2/C1
Envoi Julio Le Parc, 2006

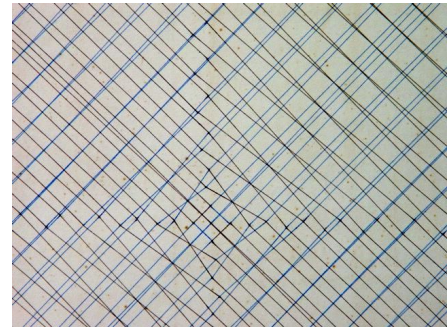


<p>Titina Maselli (1924, Rome – 2005, Rome) <i>Néon à New York</i>, 1977 Acrylique sur toile, 130 x 90 cm N° Inventaire : 1332 Localisation : Deposito LOOM; Riel 17.A</p>	
<p>Maurice Matieu (1934, Paris) <i>Peintre et son modèle</i>, 1971 Huile sur toile, 162 x 130 cm N° Inventaire : 1255 Localisation : Deposito LOOM; Riel 14.B</p>	
<p>Nissim Merkado (1935) <i>Sans titre</i>, 1977 Dessin sur papier, 53 x 66 cm <i>Œuvre disparue</i></p>	
<p>Ivan Messac (1948, Caen) <i>Un petit avatar</i>, 1973 Acrylique sur toile, 147 x 114 cm N° Inventaire : 1252 Localisation : Deposito segundo piso; Francia; Fila 1</p> <p><i>Une soirée comme les autres</i>, 1972 Gravure, Stencil, 50 x 65 cm N° Inventaire : 2566 Localisation : Dépôt LOOM, P-2/C1 <i>Œuvre non exposée en France</i> <i>Envoi Julio Le Parc</i>, 2006</p>	 

Bernard Michel (1954,
Casablanca, Maroc)
Personnage, 1981
Acrylique sur papier, 32,5 x 25
cm
N° Inventaire : 1305
Localisation : Depósito LOOM;
P-4/C1



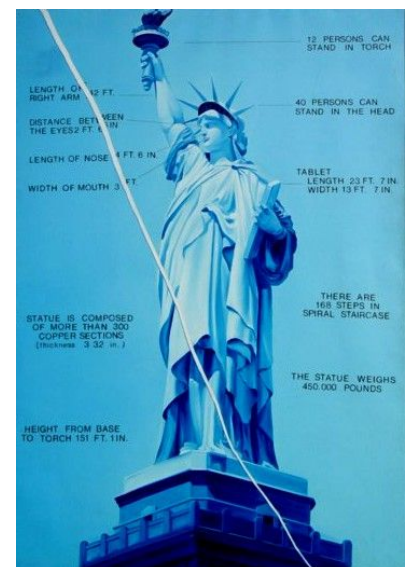
Juan Michelangeli (1937,
Venezuela – 2012)
Flexion X, 1976
Dessin, encre sur papier
120 x 120 cm
N° Inventaire : 1273
Localisation : Depósito LOOM;
Riel 52.A



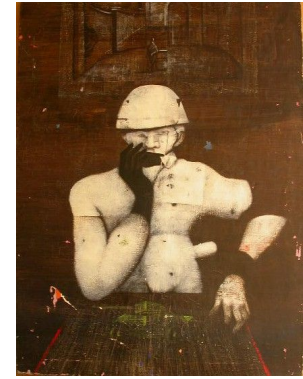
France Mitrofanoff (1942)
Sans titre, 1976
Acrylique sur toile
130,4 x 162,4 cm
N° Inventaire : 1337
Localisation : Depósito segundo
piso; Francia; Fila 1



Jacques Monory (1934, Paris)
New York n°4, 1971
Huile sur toile, 195 x 130 cm
N° Inventaire: 1261
Localisation : Depósito segundo
piso; Francia; Fila 1



Andrés Monreal (1932,
Santiago du Chili – 2012, Ibiza)
Miss Paton (Figure assise), 1976
Huile sur toile, 130 x 87 cm
N° Inventaire : 1333
Localisation : Dépósito
segundo piso; México; Fila 2



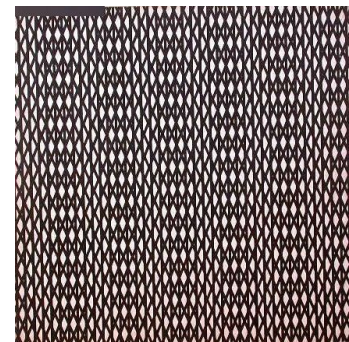
Teresa Montiel (Chili)
Fragmentos, 1983
Technique mixte sur toile
60 x 80 cms
N° Inventaire : 1342
Localisation : Dépósito LOOM;
P-3/C4 ou C5
Œuvre non exposée en France



Alejandro Morel (?)
Sans titre, date inconnue
Acrylique et collage
Œuvre disparue



François Morellet (1926,
Cholet, France – 2016, Cholet)
Trames simples, 1972
Peinture sur panneau, 80 x 80 cm
N° Inventaire : 1529
Localisation : Dépósito LOOM;
Riel 21.B



Moroyco (?)
Sans titre, 1982
Huile sur papier, 76 x 56,2 cm
Œuvre non exposée en France
N° Inventaire : 1376
Localisation : Dépósito LOOM;
P-4/C4



Daniel Moyano (1930-1992)
Sans titre, 1960
 Mixte sur toile, 92,2 x 65,5 cm
 N° Inventaire : 1292
 Localisation : Dépôt LOOM,
 Riel 53.A
Donation Roberto Matta



Jacques Muller (1930,
 Bruxelles – 1997, Bruxelles)
Sans titre, date inconnue
 Acrylique sur toile, 99,8 x 73
 cms
 N° Inventaire : 2583
 Localisation : Depósito LOOM,
 Sector Rieles, cajón
Envoi Julio Le Parc, 2006
Œuvre non exposée en France



Zoran Music (1909, Bukovica,
 Slovénie – 2005, Venise)
Nous ne sommes pas les derniers
 1974
 Acrylique sur toile, 61 x 38 cm
 N° Inventaire : 1323
 Localisation : Depósito LOOM;
 Riel 36.B



Iba N'Diaye (1928, Saint-Louis,
 Sénégal – 2008, Paris)
Prisons, 1978
 Huile sur toile, 110 x 81 cm
 N° Inventaire : 1330
 Localisation : Depósito segundo
 piso; Estados Unidos; Irak;
 Egipto; Bélgica; Senegal;
 Portugal; Fila 1



Gontran Guanaes Netto (1933, Vera Cruz, Brésil)

La Prière, 1973

Acrylique sur toile, 97 x 130 cm

N° Inventaire : 1281

Localisation : Dépósito LOOM;

Riel 119.A



L'unité Populaire, série *Enfants de l'Amérique Latine*, 1975

Dessin au crayon, 60 x 80 cm

Œuvre disparue



Triptyque, date inconnue

Acrylique sur toile,

100 x 50 cm chaque panneau

N° Inventaire : 2596, 2597 et 2607

Localisation : Dépósito LOOM, P-4/C9

Envoi Julio Le Parc, 2006

Œuvres non exposées en France



Luis Felipe Noé (1933, Buenos Aires)

L'Amérique Latine n'a pas de nom, 1976

Acrylique sur toile, 200 x 200 cms

N° Inventaire : 1259

Localisation : Dépósito LOOM;

Riel 26.A



Leopoldo Nóvoa (1919-2012)

Hecate n°32, 1972

Mixte sur carton, 100,4 x 81,5 cms

N° Inventaire : 2603

Localisation : Dépósito LOOM, Sector Rieles, cajón

Envoi Julio Le Parc, 2006

Œuvre non exposée en France



Leopoldo Nóvoa

Sans titre, 1973

Huile sur toile, 40,8 x 33,2 cm

N° Inventaire : 2604

Localisation : Dépósito LOOM,
P-4/C9

Envoi Julio Le Parc, 2006

Œuvre non exposée en France



Espace sablé à rectangle sablé,
1976

Technique mixte (sable blanc,
poussière de marbre), 98 x 130
cm

N° Inventaire : 1511

Localisation : Dépósito segundo
piso; Uruguay; Fila 1



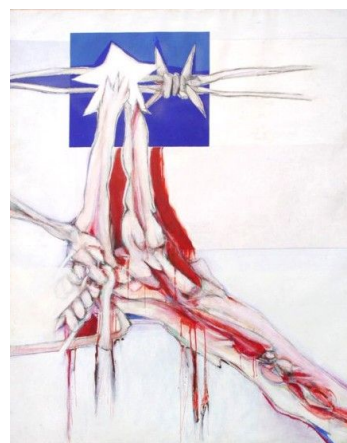
Guillermo Nuñez (1930,
Santiago du Chili)

*Numeronados silensentados –
(Recado de Chile: Pongamos
nuestra estrella en su lugar)*,
1976

Acrylique sur toile, 162 x 130
cms

N° Inventaire : 1287

Localisation : Dépósito segundo
piso; Chile; Fila 3



Max Papart (1911, Marseille –
1994)

Mecanismo solar, 1973

Huile sur toile, 46,5 x 55,6 cm

N° Inventaire : 1314

Localisation : Dépósito LOOM;
Riel 5.B

Œuvre non exposée en France



Michel Parré (1938, Saint-Denis – 1998)

Camarade, ma jolie, 1963

Huile sur toile, 130 x 195 cm

N° Inventaire : 1266

Localisation : Dépôt LOOM;

Riel 110.A

Sans titre, date inconnue

Lithographie, 64 x 50 cm

N° Inventaire : 2564

Localisation : Dépôt LOOM,
P-2/C1

Envoi Julio Le Parc, 2006

Œuvre non exposée en France



Gina Pellón (1926, Cienfuegos, Cuba – 2014, Paris)

Sans titre, 1973

Huile sur toile, 81 x 65,2 cm

N° Inventaire : 1295

Localisation : Dépôt LOOM;

Riel 4.B



Alberto Quintanilla del Mar
(1934, Cuzco, Pérou)

Sans titre, 1971

Lithographie, 76,2 x 56,6 cm

N° Inventaire : 2562

Localisation : Dépôt LOOM,
P-2/C1

Œuvre non exposée en France

Envoi Julio Le Parc, 2006

Los que vienen, 1973

Lithographie, 76,1 x 56,3 cm

N° Inventaire : 2578

Localisation : Dépôt LOOM,
P-2/C1

Envoi Julio Le Parc, 2006



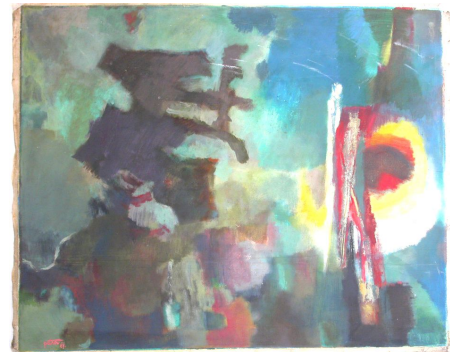
José Pereira Rodriguez (1940,
Montevideo, Uruguay)
Sans titre, 1974
Huile sur toile, 116 x 89 cm
N° Inventaire : 1854
Localisation : Depósito segundo
piso; Uruguay; Fila 1



Mihailo S. Petrov (1902,
Belgrade, Serbie – 1983,
Belgrade)
Epitaphe, 1966
Acrylique sur toile, 99,8 x 81 cm
N° Inventaire : 1435
Localisation : Depósito LOOM;
44.A



Sans titre, 1977
Huile sur toile, 80,8 x 100 cms
N° Inventaire : 2593
Localisation : Depósito LOOM,
Sector Rieles, cajón
Envoi Julio Le Parc, 2006
Œuvres non exposées en France



Cesare Peverelli (1922, Milan –
2000, Seillans, France)
Sans titre, 1961
Huile sur toile, 76 x 96 cm
N° Inventaire : 1321
Localisation : Depósito LOOM;
Riel 41.A



Enrique Peycere (1927,
Argentine – 1988)
Entre tiempos, 1975
Calcographie (eau teinte et
pointe sèche), 76,2 x 56,5 cm
N° Inventaire : 1368
Localisation : Depósito segundo
piso; Papel; Argentina; Fila 1



Sans titre, date inconnue
Calcographie, 76 x 56 cm
N° Inventaire : 2550
Localisation : Dépôt LOOM
P-2/C1
Œuvre non exposée en France
Envoi Julio Le Parc, 2006



Jean Picart le Doux (1902-
1982)
L'oiseau ivre de soleil, 1976
Tapisserie, 150 x 100 cm
Œuvre disparue



James Pichette (1920,
Châteauroux – 1996, Paris)
Cercle rouge sur fond brun,
1973
Huile sur toile, 100 x 100 cm
N° Inventaire : 1245
Localisation : Depósito LOOM,
Riel, 67.A



Edouard Pignon (1905, Bully-
les-Mines – 1993, La Couture-
Boussey)
Tête de guerrier rouge noire,
1970
Huile sur toile, 118 x 90 cm
N° Inventaire : 1506
Localisation : Depósito LOOM;
Riel 42.B



Edouard Pignon

Titre inconnu, 1968

Gouache sur papier

57,6 x 77,8 cm

N° Inventaire : 2580

Localisation : Dépôt LOOM,

P-2/C1

Envoi Julio Le Parc, 2006

IMAGE
NON
DISPONIBLE.

Ernest Pignon-Ernest (1942,
Nice)

Chili, résistance, 1977

Dessin et acrylique, 70 x 100 cm

N° Inventaire : 1479

Localisation : Depósito segundo
piso; Francia; Fila 1



Jorge Piqueras (1925)

Stop, 1976

Plastique et métal, ø 60 cm

Œuvre disparue

IMAGE
NON
DISPONIBLE.

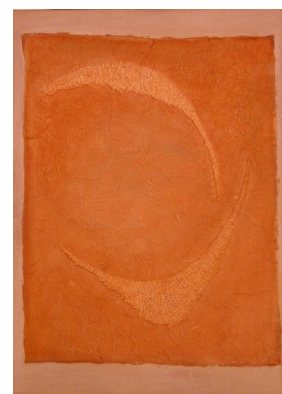
Athur-Luiz Piza (1928, São
Paulo)

Collage n°55, 1964

Collage sur toile, 81 x 60 cm

N° Inventaire : 1487

Localisation : Depósito LOOM;
Riel 18.B



Joan Rabascall (1935,
Barcelone)

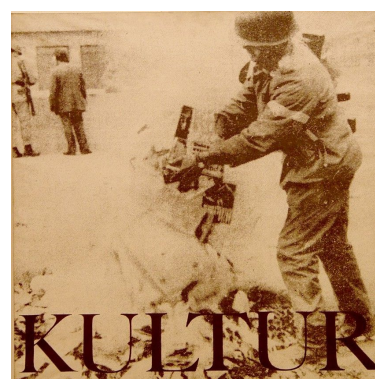
*Kultur, la destruction des livres
au Chili*, 1973







Emulsion photographique sur
toile

120 x 120 cm

N° Inventaire : 1037

Localisation : Depósito LOOM,
Riel 36.A



<p>Saturno Ramirez (1946-2002) De la série <i>Espectadores</i>, 1976 Pastel sur papier, 126 x 86 cm <i>Œuvre disparue</i></p>	
<p>Bernard Rancillac (1931, Paris) <i>Le tour de France</i>, 1965 Huile sur toile, 195 x 217 cm N° Inventaire : 1263 Localisation : Depósito LOOM; Riel 99.A</p>	
<p>Juvenal Ravelo (1934) <i>Sans titre</i>, date inconnue Bois et métal, 60 x 60 cm <i>Œuvre disparue</i></p>	
<p>Paul Rebeyrolle (1926-2002) <i>Sans titre</i>, date inconnue Sérigraphie, 123,5 x 86 cm <i>Œuvre disparue</i></p>	
<p>Emma Reyes (1919, Bogota – 2003, Bordeaux) <i>Rostro</i>, 1974 Encre sur Napier, 77 x 66 cm N° Inventaire : 1328 Localisation : Depósito segundo piso; Papel; Colombia; Fila 1 <i>Œuvre non exposée en France</i></p>	
<p>Henri Richelet (1944, Frebécourt) <i>Derniers outrages</i>, date inconnue, Huile sur toile, 100 x 81 cm N° Inventaire : 1241 Localisation : Depósito LOOM; Riel 1.A <i>Œuvre non exposée en France</i></p>	

Fabio Rieti (1925)

Imperavit, 1967

Acrylique sur agglomérat

122,4 x 101,1 cm

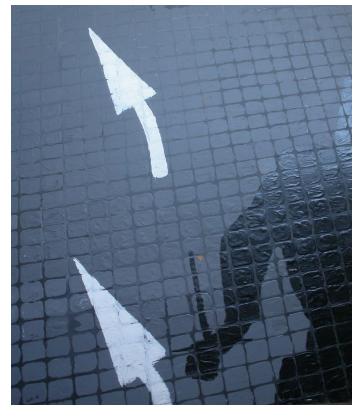
N° Inventaire : 2601

Localisation : Dépósito LOOM,

Sector Rieles, cajón

Envoi Julio Le Parc, 2006

Œuvre non exposée en France



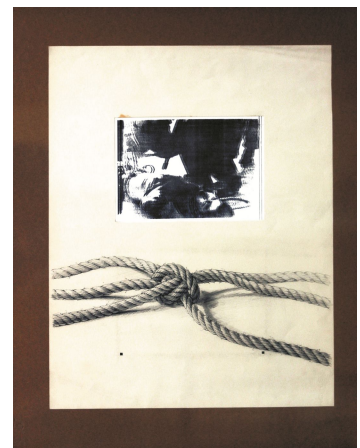
Hugo Rivera Scott (1943, Viña del Mar)

Sic..., 1979

Dessin, collage, 66,5 x 51 cm

N° Inventaire : 1300

Localisation : Dépósito segundo piso; Papel; Chile; Fila 5



Maria Roclore (1934)

Codage 145, 1980

Tryptique, carton, peinture synthétique à l'eau, mixte sur agglomérat, 44,8 x 23,5 cm

N° Inventaire : 1280

Localisation : Dépósito segundo piso; Francia; Fila 1



Emilio Rodriguez-Larrain (1928)

Pyramide, 1973

Sculpture, aluminium

34 x 34 x 42 cm

Œuvre disparue



Guy de Rougemont (1935)

Loin du mur, 1972

P.V.C. laqué, 114 x 60 x 11 cm

Œuvre disparue



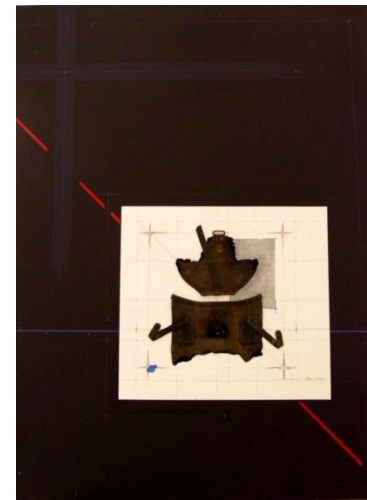
Félix Rozen (1938, Moscou – 2013, Boulogne-Billancourt)
Porc-chérie, 1976
Huile sur toile, 146 x 114 cm
N° Inventaire : 1243
Localisation : Depósito segundo piso; Rusia; Finlandia; Fila 1



Jean Rustin (1928, Montigny-lès-Metz – 2013, Paris)
Cinq femmes dans la chambre, 1973
Acrylique sur toile, 160 x 132 cm
N° Inventaire : 1253
Localisation : Depósito LOOM; Riel 116.A



Mohand Saci (1949, Algérie)
Militaire, 1974
Acrylique sur toile, 130 x 97 cm
N° Inventaire : 1235
Localisation : Depósito LOOM; Riel, 33.B



Francisco Salazar (1937, Quiriquire, Venezuela)
Pulvérisation n°319, 1975
Peinture sur bois, 55 x 55 cm
N° Inventaire : 1522
Localisation : Depósito Esculturas; 71



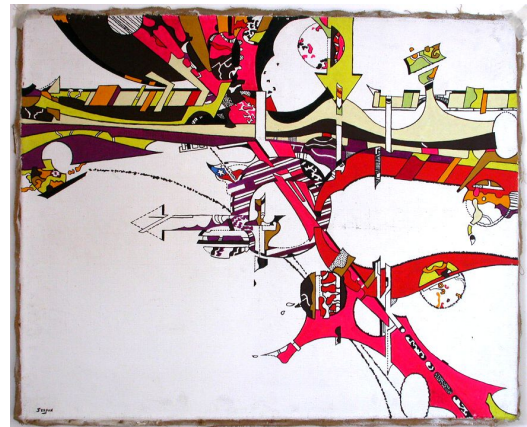
Antonio Saura (1930, Huesca, Espagne – 1998, Cuenca, Espagne)
Portrait imaginaire de Felipe II
 1973
 Acrylique sur papier, 50 x 65 cm
 N° Inventaire : 1040
 Localisation : Depósito segundo piso, Fila 1



Antonio Seguí (1934)
L'éléphant
 Acrylique, 130 x 130 cm
Œuvre disparue



Jaroslav Serpan (1922, Karlštejn, République Tchèque – 1976, massif des Pyrénées ariégeoises)
KSRN, 1973
 Acrylique sur toile, 81,2 x 100 cm
 N° Inventaire : 2598
 Localisation : Depósito LOOM; sector Rieles; Cajón
Envoi Julio Le Parc, 2006
Œuvre non exposée en France









Flavio Shiro (1928, Sapporo, Japon)
Sans titre, date inconnue
 Huile sur papier, 58 x 77 cm
 N° Inventaire : 781
 Localisation : Depósito segundo piso; Francia; Fila 1



Alain Simon (1955, France)
Sans titre, date inconnue
 Chalcographie, 28,3 x 38,1 cm
 N° Inventaire : 2569
 Localisation : Dépôt LOOM P-2/C1
Œuvre non exposée en France
Envoi Julio Le Parc, 2006



<p>María Simón (1922, Aguilares, Argentine – 2009, Buenos Aires) <i>Développement de boîtes</i>, 1973 Sculpture en fer, 48 x 57 x 58 cm N° Inventaire : 1512 Localisation : Dépósito Esculturas, cajón 52</p>	
<p>Gabriella Simossi (1926-1999) Tête avec cube, date inconnue Sculpture en plâtre 35 x 30 x 30 cm <i>Œuvre disparue</i></p>	
<p>Gail Singer (1924, Galveston – 1985, Paris) <i>Le petit monstre</i>, 1962 Huile sur toile, 65,3 x 54,4 cm N° Inventaire : 1238 Localisation : Dépósito LOOM, Riel 64.A <i>Œuvre non exposée en France</i></p>	
<p>Pierre Skira (1938, Paris) <i>Musée</i>, 1974 Huile sur toile, 55 x 45 cm N° Inventaire : 788 Localisation : Dépósito LOOM, Riel 3.A</p>	
<p>Francisco Sobrino (1932, Guadalajara, Espagne – 2014, Bernay, France) <i>T.J.-M.G.</i>, 1968 Plexiglas, 60 x 30 x 10 cm <i>Œuvre disparue</i></p>	
<p>Carlos Solano (?) <i>L'ordre règne au Chili</i>, 1977 Collage, 50 x 65 cm <i>Œuvre disparue</i></p>	

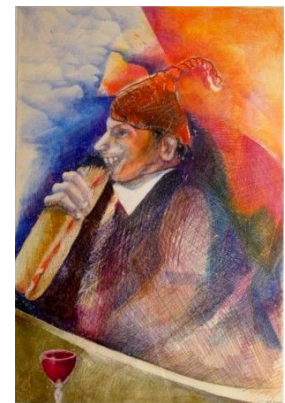
Jeanne Socquet (1928, Paris)
La foire, 1974
Huile sur toile, 148 x 116 cm
N° Inventaire : 1251
Localisation : Dépôt, second étage, papier, file 1



Dominique (?) Sohier
Droits de l'homme, 1980
Technique mixte
91 x 60 x 10,5 cm
N° Inventaire : 1276
Localisation : Dépôt, second étage, papier, file 1



Raúl Sotomayor (Sotelo) (1938)
Sans titre, 1972
Crayons de couleur sur papier
54 x 36,4 cm
N° Inventaire : 1302
Localisation : Dépôt, second étage, papier, file 4



Jesús-Rafael Soto (1923, Ciudad Bolívar, Venezuela – 2005, Paris)
Tes con brique, 1974
Relief, bois, métal, peinture
60 x 60 x 10 cm
N° Inventaire : 1526
Localisation : non spécifiée



Pierre Soulages (1919, Rodez)
Peinture, 19 octobre 1969
Huile sur toile, 130 x 162 cm
N° Inventaire : 1509
Localisation : Dépósito LOOM;
Riel 8.B



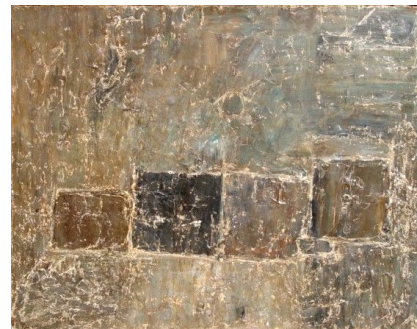
Giangiaco Spadari (1938,
San Marino, Italie – 1997,
Milan)
Garibaldi, 1975
Dessin, 68,5 x 48,5 cm
N° Inventaire : 1347
Localisation : Dépósito segundo
piso; Papel; Italia; Suiza; Fila 1



Joël Stein (1926-2012)
Sans titre, date inconnue
Sérigraphie, 68,6 x 68,9 cm
N° Inventaire : 1458
Localisation : Dépósito LOOM;
P-3/C1



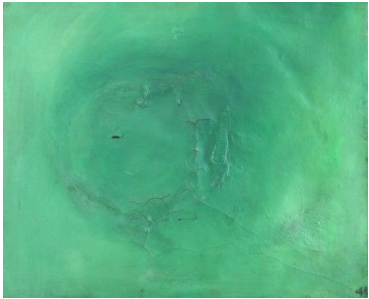

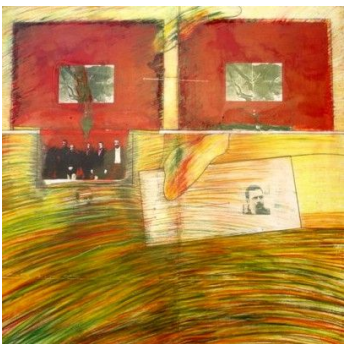


Nathalie Stern (1929-2007)
Masses, 1973
Huile sur toile, 73 x 92 cm
N° Inventaire : 1268
Localisation : Dépósito LOOM;
Riel 58.A



Ricardo Suanes (1946, Temuco,
Chili)
Titre inconnu, 1977
Huile sur toile, 130,2 x 195 cm
N° Inventaire : 1338
Localisation : Dépósito segundo
piso; Chile; Fila 3
Œuvre non exposée en France



<p>Uno Svensson (1929-2012) <i>Portrait</i>, 1978 Acrylique sur toile, 162 x 130 cm <i>Œuvre disparue</i></p>	
<p>Árpád Szenes (1897, Budapest – 1985, Paris) <i>Island</i>, 1967 Tempera sur papier, 67 x 67 cm N° Inventaire : 1319 Localisation : Depósito LOOM; P-1/C2</p>	
<p>Pierre Tal-Coat (1905, Clohars-Carnoët – 1985, Vernon) <i>Du manoir</i>, date inconnue Huile sur toile, 64 x 78 cm N° Inventaire : 1237 Localisation : Depósito LOOM; Riel 38.A</p>	
<p>Viliano Tarabella (1937-2003) Sculpture, date inconnue Bronze, 71 x 44 x 24 cm <i>Œuvre disparue</i></p>	
<p>Boris Taslitzky (1911, Paris – 2005, Paris) <i>Chili</i>, 1976 Huile sur toile, 46 x 38 cm N° Inventaire : 1324 Localisation : Depósito LOOM ; Riel 36.B</p>	
<p>Eugenio Téletz (1939, Santiago du Chili) <i>Hommage à Bautista Van Schowen, et au silence, à Concepción et à la tête froide et au cœur chaud</i>, 1977 Pastel et acrylique, 150 x 150 cm N° Inventaire : 1283 Localisation : Depósito segundo piso; Chile; Fila 4</p>	

Tipohurobuth (?)

Sans titre, 1974

Huile sur toile, 138,4 x 100,3 cm

N° Inventaire : 2608

Localisation : Depósito LOOM,
sector Rieles, cajón

Envoi Julio Le Parc, 2006



Sans titre, 1976

Huile sur toile, 141,5 x 127,6 cm

N° Inventaire : 2609

Localisation : Depósito LOOM,
sector Rieles, cajón

Envoi Julio Le Parc, 2006

Œuvres non exposées en France



Gérard Tisserand (1934-2010)

Un tel téléphone, 1975

Huile sur toile, 80 x 80 cm

N° Inventaire : 1239

Localisation : Depósito LOOM;
Riel 22.A



Sans titre, 1975

Sérigraphie, 63,3 x 46,5 cm

N° Inventaire : 2553

Localisation : Dépôt LOOM,
P-2/C1

Œuvre non exposée en France

Envoi Julio Le Parc, 2006



Gérard Titus-Carmel (1942, Paris)

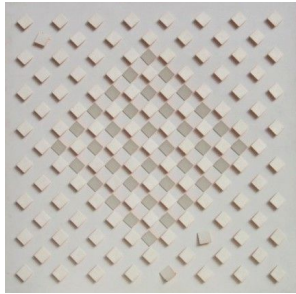

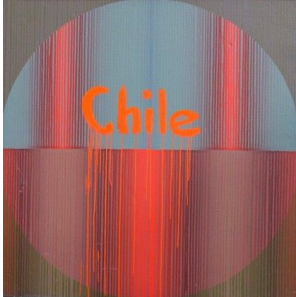
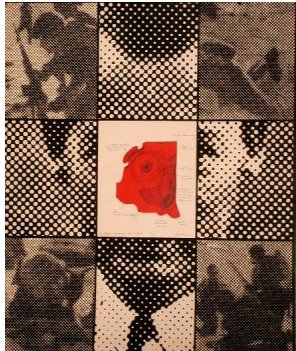


Hampe, 1975

Crayon, encre et collage sur
papier, 75 x 54 cm

N° Inventaire : 1278

Localisation : Depósito segundo
piso; Papel; Francia; Fila 1



<p>Luis Tomasello (1915, La Plata, Argentine – 2014, Paris) <i>Atmosphère chromoplastique n°319</i>, 1973 Acrylique sur bois, 74 x 74 cm N° Inventaire : 1267 Localisation : inconnue</p>	
<p>Vittorio Tongiani (?) <i>Ricardo di M.R.</i>, 1978 Huile sur toile, 51 x 70 cm Œuvre disparue</p>	
<p>Leopoldo Torres Agüero (1924, La Rioja, Argentine – 1995, Paris) <i>Chili</i>, n°317, 1972 Acrylique, 130 x 130 cm N° Inventaire : 1265 Localisation : Dépósito LOOM; Riel 84.A</p>	
<p>Claudio Tozzi (1944, São Paulo) <i>O Retrato</i>, 1971 Sérigraphie, 57,8 x 47,7 cm N° Inventaire : 1348 Localisation : Dépósito segundo piso; Papel; Italia; Suiza; Fila 1 Œuvre non exposée en France</p>	
<p>Luis Troncoso (Chili) <i>Femmes chiliennes</i>, date inconnue Sculpture en pierre Œuvre inconnue</p> <p><i>Pablo Neruda</i>, date inconnue Sculpture en pierre 53 x 34 x 18 cm N° Inventaire : 2335 Localisation : Dépósito; Esculturas, 19</p>	 

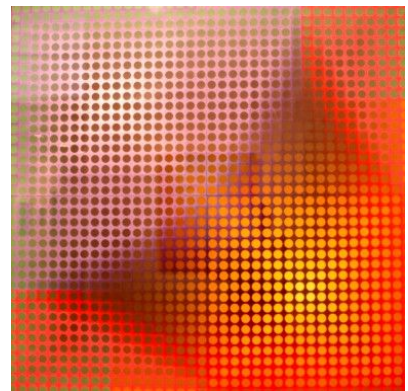
Pedro Uhart (1938)
Le général, 1973
Mural flottant, toile,
136 x 180 cm
Œuvre disparue



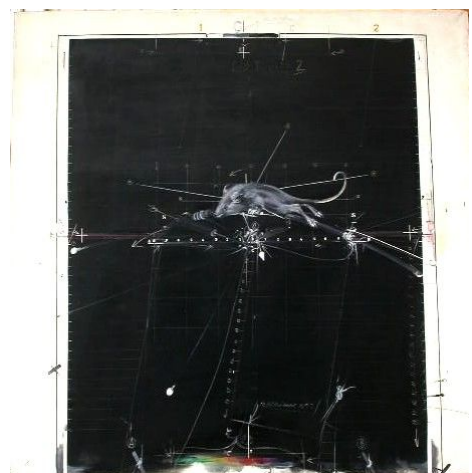
Jack Vanarsky (1936, General Roca, Argentine – 2009, Paris)
Souvenir, 1978
Sculpture animée, 70 x 50 x 15 cm
N° Inventaire : 1309
Localisation : Dépósito
Esculturas; cajón 60



Victor Vasarely (1906, Pécs, Hongrie – 1997, Paris)
N° 1082 Fény-C, 1973
Collage, 114 x 114 cm
N° Inventaire : 1519
Localisation : Dépósito LOOM



Vladimir Velickovic (1935, Belgrade, Serbie)
Expérience rat n°2, 1972
Huile sur toile, 195 x 195 cm
N° Inventaire : 1311
Localisation : Dépósito LOOM;
100.A



Maria Helena Vieira da Silva

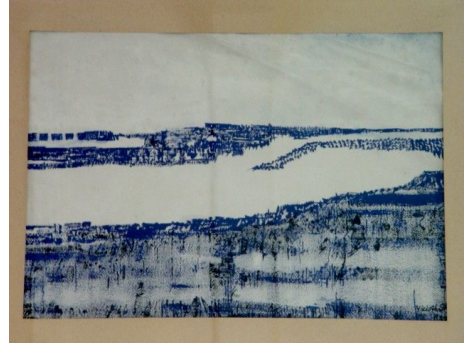
(1908, Lisbonne, Portugal –
1992, Paris)

Lagon, 1970

Tempéra sur papier, 50 x 34 cm

N° Inventaire : 1995

Localisation : Dépósito segundo
piso; Papel; Portugal; Vietnam;
Fila 1



Virgilio Villalba (1925, Santa
Cruz de Tenerife, Espagne –
2009, Paris)

Altar, 1972

Acrylique sur toile, 97 x 130 cm

N° Inventaire : 1336

Localisation : Dépósito segundo
piso; Argentina ; Fila 2



Norberto Villarreal

La Reina, 1972

Dessin, gouache sur papier

64,7 x 50 cm

N° Inventaire : 2555

Localisation : Dépósito LOOM,
P-2/C1

Œuvre non exposée en France

Envoi Julio Le Parc, 2006



Claude Viseux (1927,
Champagne-sur-Oise – 2008,
Anglet)

Tropiques, 1969

Sculpture acier inoxydable

98 x 68 x 68 cm

N° Inventaire : 2333

Localisation : Dépósito

Esculturas



Sans titre, 1972

Sérigraphie, 59,9 x 59,8 cm

N° Inventaire : 2574

Localisation : non spécifiée

Envoi Julio Le Parc, 2006



Hugh Weiss (1925, Philadelphie
– 2007, Paris)

Le grand guignol, 1971

Huile et acrylique sur toile

135 x 195 cm

N° Inventaire : 1258

Localisation : Dépósito LOOM;

Riel 18.A



Théo Xenos (1939)

Chili, 1974

Huile sur toile, 200 x 250 cm

Œuvre disparue



Claude Yvel (1930)

Sans titre, 1972

Dessin sur papier, 32 x 24 cm

N° Inventaire : 2546

Localisation : Dépósito LOOM,
P-2/C1

Œuvre non exposée en France



Patricio Zamora (1937, Chili)

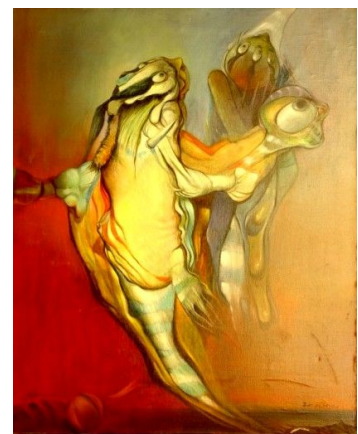
Sans titre, 1973

Acrylique sur toile, 55 x 66 cm

N° Inventaire : 1293

Localisation : Dépósito LOOM;

Riel 46.B



Enrique Zañartu (1921, Paris – 2000)

Re-formandose, 1976

Acrylique sur toile, 116 x 89 cm

N° Inventaire : 1294

Localisation : Dépósito LOOM;

Riel 62.B



Christian Zeimert (1934, Paris)

Le Prix du silence, 1973

Dessin et technique mixte

41,7 x 43,6 cm

N° Inventaire : 2570

Localisation : Dépósito LOOM

P-2/C1

Envoi Julio Le Parc, 2006

Œuvre non exposée en France



Luis Zilveti (1941, La Paz, Bolivie)

Vieja con generalito, 1973-1976

Huile sur toile, 100 x 81 cm

N° Inventaire : 1326

Localisation : Dépósito LOOM ;

Riel 38.B



Artistes multiples

Affiches du Musée, dates inconnues

Sérigraphie, 80 x 60 cm

N° Inventaire : 2576

Localisation : Dépósito segundo

piso; Papel; cajón

Envoi Julio Le Parc, 2006

Segon Gontran Guanaes Netto, ces affiches auraient été créées en solidarité avec le peuple argentin, durant la dictature argentine (1976-1983)



BIBLIOGRAPHIE

Ouvrages

ARAUJO Ana-Maria, VÁZQUEZ Ana, *Exils latino-américains. La malédiction d'Ulysse*, Paris, CIEMI, L'Harmattan, 1988.

ARENAS Patricio, GUTIERREZ Rosa, VALLESPER Oscar, *Salvador Allende : un monde possible*, Paris, éd. Syllepse, 2004.

BARTOU Louis, *Mirabeau*, Paris, Hachette, 1913.

BECKER Jean-Jacques, *Histoire politique de la France depuis 1945*, Paris, Armand Colin, coll. Cursus, 7^{ème} éd., 2000. BECKER Jean-Jacques, *Nouvelle histoire de la France contemporaine*, Paris, Seuil, Vol. 19 : *Crises et alternance 1974-1995*, 2002.

BERGADAA Michelle (dir.), LE GALL-ELY Marine, URIEN Bertrand, *Don et pratiques caritatives*, Bruxelles, De Boeck, 2011.

BONITO-OLIVA Achille, CHALUMEAU Jean-Luc, FERRIER Jean-Louis, LEENHARDT Jacques, « Art et médias », actes de colloque, organisé par la revue de peinture contemporaine "Eighty", les "Dernières Nouvelles d'Alsace" et le Conseil de l'Europe, Strasbourg, Conseil de l'Europe, 1990.

BONNET Eric et SOULAGES François (dir.), *Lieux & mondes : arts, cultures & politiques*, Paris, L'Harmattan, 2015.

BORGEAUD-GARCIANDIA Natacha, LAUTIER Bruno, PEÑAFEL Rocardo, *Penser le politique en Amérique latine : la recréation des espaces et des formes du politique*, Paris, Karthala, 2009.

BOUCHERON Patrick, DELALANDE Nicolas (dir.), *Pour une histoire-monde*, Paris, PUF, 2013.

BROSSAT Alain, « Résistance(s) et pouvoir(s) chez Michel Foucault », in *Résistances et transferts*, érès, 2004, p. 115-119.

CAHEN Gérard (dir.), *Résister : le Prix du Refus*, Paris, éd. Autrement, 1994.

CAILLE Alain, *Don, intérêt et désintéressement. Bourdieu, Mauss, Platon et quelques autres*, Paris, le Bord de l'eau, 2014.

CAMACHO PADILLA Fernando, *Suecia por Chile: una historia visual del exilio y la solidaridad, 1970-1990*, Santiago, LOM, 2009.

CAMUS Albert, *La Peste*, Paris, Gallimard, Folio, [1947], 2010.

CASTORIADIS Cornelius, *Les carrefours du labyrinthe*, tome 4, Paris, Le Seuil, 1989.

CHALUMEAU Jean-Luc, *La Nouvelle Figuration, Une histoire, de 1953 à nos jours*, Paris, Ed. Cercle d'art, 2003.

CHANIAL Philippe, *La société vue du don : manuel de sociologie anti-utilitariste appliquée*, Paris, la Découverte, MAUSS, 2008.

CHONCHOL Jacques, MARTINIERE Guy, *L'Amérique latine et le latino-américanisme en France*, Paris, l'Harmattan, 1985.

- COMPAGNON Olivier (dir.) et MOINE Caroline (dir.), *Chili 1973, un événement mondial*, Rennes, Presses Universitaires de Rennes, 2015.
- CONTRERAS OSORIO Rodrigo, *La dictature de Pinochet en perspective : sociologie d'une révolution capitaliste et néoconservatrice*, préfacé par Alain Touraine, Paris, l'Harmattan, 2007.
- CORTAZAR Julio (dir.), MUCHNIK Mario (dir.) et SILVA CASTRO Raúl (dir.), *Chili : le dossier noir*, Paris, Gallimard, [1974], 1999.
- CUECO Henri, *Cueco*, éd. Cercles d'Art, 1995.
- DAHMANE Hadj, *Le Théâtre algérien : de l'engagement à la contestation*, Paris, Orizons, 2011.
- DAVAL Jean-Luc, *Histoire de la peinture abstraite*, Paris, Hazan, 1988.
- DEBRAY Régis, *Entretiens avec Allende sur la situation au Chili*, Paris, F. Maspero, 1974.
- D'ELME Patrick, *Peinture et politique*, Tours, Mame, 1974.
- DERLON Brigitte (dir.) et JEUDY-BALLINI Monique (dir.), *L'art en transfert*, Paris, l'Herne, 2015.
- DESVALLEES André, *Vagues. Une anthologie de la nouvelle muséologie*, Vol. 1, Macon et Savigny-le-Temple, MNES, 1992.
- DEVIN Guillaume, « Les solidarités transnationales, phénomène social à l'échelle mondiale », dans *Les solidarités transnationales*, actes du troisième colloque de la Section d'études internationales de l'Association française de science politique, Paris, 21-22 octobre 2003, sous la direction de Guillaume Devin, Paris, L'Harmattan, 2004.
- DROGUET Noémie, *Le Musée de société : de l'exposition de folklore aux enjeux contemporains*, Paris, Armand Colin, 2015.
- DUBOIS Jacques, GUILLOUËT Jean-Marie et VAN DEN BOSSCHE Benoît, « Le "déplacement" comme problème : les transferts artistiques à l'époque gothique », dans Jacques Dubois (dir.), *Les transferts artistiques dans l'Europe gothique : repenser la circulation des artistes, des œuvres, des thèmes et des savoir-faire, XIIIe-XVIIe siècle*, Paris, Picard éditions, 2014.
- DUFRENNE Mikel, *Art et Politique*, Paris, Union générale d'éditions, 1974.
- ESPARBES Hervé (d'), *Une contribution de l'image de l'Amérique Latine dans la presse française : crise et démographie au Chili, au Pérou et en Colombie*, dans « *Le Monde* », « *Le Figaro* » et « *L'Humanité* » 1984-1986, Thèse de doctorat, Université de Bordeaux 3, B. LAVALLE (dir.), 1996.
- FAJARDIE Frédéric, ROGALSKI Michel et TABET Jean (dir.), *Crise et avenir de la solidarité internationale. Hommage à Henri Curriel*, Paris, éd. Association 64 Blanqui, 1998.
- FLICOTEAUX Muriel, « La construction des identités du Musée national de l'histoire et des cultures de l'immigration : vers un nouveau modèle muséal ? », Thèse de doctorat, Sciences de l'information et de la communication, Avignon, sous la direction de Bernadette Dufrêne, 2010.
- FOUCAULT Michel, « Les intellectuels et le pouvoir », dans *Dits et Ecrits I. 1954-1975*, Paris, Gallimard, « Quarto », 2001.
- FREROT Christine, « Introduction » dans *Art contemporain d'Amérique latine : chroniques françaises, 1990-2005*, Paris, L'Harmattan, 2005, p.14-19.

- FREROT Christine, *Echanges artistiques contemporains, la France et le Mexique*, Paris, L'Harmattan, « Recherches et Documents Amériques latines », 1996.
- FROSSARD RAZAFY Alisa, « La place de l'art contemporain dans un musée de société : l'exemple de la Cité nationale de l'immigration », mémoire de Master en médiation culturelle, Université Paris 3 Sorbonne Nouvelle, sous la direction de Cécile Camart, 2013.
- GAILLARD Anne-Marie, *¿El fin de un exilio? El caso de los chilenos exiliados en Francia*, Paris, Mimeo, 1992.
- GALLORO Piero-D. (dir.), *L'exil des sud-américains en Europe francophone*, Nancy, Presses Universitaires, 2010.
- GÁRATE Manuel, *La revolución capitalista de Chile (1973-2003)*, Santiago de Chile, Editorial Universidad Alberto Hurtado, 2012.
- GAUDICHAUD Franck, *Chili 1970-1973 : mille jours qui ébranlèrent le monde*, préfacé par Michael Löwy, Rennes, Presses universitaires de Rennes, 2013.
- GIRARD Augustin, « Les politiques culturelles d'André Malraux à Jack Lang : histoire d'une modernisation », in SAEZ Guy (dir.), *Institutions et vie culturelles*, Paris, La Documentation française, coll. Les Notices, 2004 (1ère éd. 1996), p. 14-20.
- GODBOUT Jacques, « Religion, art et science : l'énigme du don » dans CHANIAL Philippe (dir.), *La société vue du don : manuel de sociologie anti-utilitariste appliquée*, Paris, La Découverte, MAUSS, 2008.
- GODELIER Maurice, *L'Enigme du don*, Paris, Flammarion, 2002.
- GRAMSCI Antonio, *Guerre de mouvement et guerre de position. Textes choisis et présentés par Razmig Keucheyan*, Paris, La Fabrique, 2011, p. 159-269
- GRAMSCI Antonio, *Cahiers de prison*, nrf Gallimard, Bibliothèque de Philosophie, 1990.
- GRATALOUP Christian, *Géohistoire de la mondialisation : le temps long du monde*, Paris, Armand Colin, [2007], 2010.
- GUILBAUT Serge, *Comment New York vola l'idée d'art moderne : expressionnisme abstrait, liberté et guerre froide*, Nîmes, J. Chambon, 1983.
- HACHIN Jean, « De la cause en matière de donation », Thèse de droit, Paris, Carvin, 1907.
- HEINICH Nathalie, *Guerre culturelle et art contemporain : une comparaison franco-américaine*, Paris, Hermann, 2010.
- HEINICH Nathalie, *Être artiste : les transformations du statut des peintres et des sculpteurs*, Paris, Klincksieck, 2005.
- HEINICH Nathalie, *La sociologie de l'art*, Paris, La Découverte, 2004.
- MAUSS Marcel, « Essai sur le don », in *Sociologie et anthropologie*, Paris, PUF, 2013, (1^{ère} éd. 1950).
- JANKELEVITCH Vladimir, *L'irréversible et la Nostalgie*, Paris, Flammarion, 1983.
- JEANNESSON Stanislas, *La guerre froide*, Paris, La Découverte, 2014.
- JIMENEZ Marc, *La querelle de l'art contemporain*, Paris, Gallimard, 2005.
- JOUVE Miryam, « Aspects culturels de l'exil politique chilien en France 1973-1989 », mémoire de l'IPEALT, Université Toulouse 2 – Le Mirail, (dir. Michel Bertrand), 2003.

- KALFON Pierre, *Allende : Chili, 1970-1973 : Chronique*, préfacé par FERRO Marc, Biarritz, éd. Atlantica, 1998.
- KALINOWSKI Isabelle, « Leçons wébériennes sur la science et la propagande », dans Max Weber, *La Science, profession et vocation*, Marseille, Éditions Agone, 2005.
- LABIN Suzanne, *Chili : le crime de résister*, Paris, Debresse, 1980.
- LABORIE Pierre, « L'idée de Résistance, entre définition et sens : retour sur un questionnement », in *Les Français des années troubles*, Paris, Seuil, 2003.
- LABORDE ETCHEPAREBORDE Félix, *Chili : 40 ans après*, Paris, 7 écrit, 2013.
- LACAN Jacques, *Écrits*, Paris, Seuil, 1966.
- LE GOFF Jacques, *Histoire et mémoire*, Paris, Gallimard, 1988.
- LEENHARDT Jacques et KALFON Pierre, *Les Amériques Latines en France*, Paris, Gallimard, coll. Découverte, Association française d'action artistique, 1992.
- LEFEBVRE Bernard, « Le musée à la confluence de la culture et de l'éducation », in *Musée, culture et éducation*, compte-rendu de colloque, Québec, éd. MultiMondes, 2000.
- LEFEBVRE Denis, « Claude Fuzier, le Chili et l'Amérique latine », in *Cahier & Revue de l'OURS*, n°147, janvier 1984, et n°148, février 1984.
- LOSURDO Domenico *Le révisionnisme en histoire : problèmes et mythes*, Paris, Albin Michel, 2005.
- LOWĪ Michael, *El marxismo en América Latina. Antología, desde 1909 hasta nuestros días*, Santiago du Chili, LOM ediciones, 2007.
- MALDONADO Carlos, *El arte moderno y la teoría marxista del arte*, Santiago du Chili, Trigono, 1971.
- MAUCLAIR Camille, « Les métèques contre l'art français », *La farce de l'art vivant*, II, Éditions La Nouvelle Revue critique, Paris, 1930.
- MARCUSE Herbert, *La dimension esthétique. Pour une critique de l'esthétique marxiste*, Paris, Seuil, 1979.
- MARÈS Antoine (dir.) et Pierre Milza (dir.), *Le Paris des étrangers depuis 1945*, Paris, Publications de la Sorbonne, 1995.
- MARIÁTEGUI José Carlos, *El artista y la época*, Lima, Amauta, 1959.
- MARTIN Laurent, *Jack Lang : une vie entre culture et politique*, Paris, éd. Complexe, 2008.
- MICHAUD Éric, *Les Invasions barbares*, Paris, Gallimard, 2015.
- MEDIGUE Alice, *Mémoires latino-américaines contre l'oppression : témoignages d'exilés du Cône sud (1960-2000)*, Paris, Indigo & côté-femmes, 2008.
- MILLET Catherine, *L'art contemporain en France*, Flammarion, 1987.
- MOINE Caroline, « Les festivals artistiques de la guerre froide : quel rôle dans le renouveau de l'espace culturel européen ? (années 1940-1960) », dans *Une histoire des festivals : XXe-XXIe siècle*, actes du colloque international, organisé par le Centre d'histoire sociale du XXe siècle de l'Université Paris 1 et le Centre d'histoire culturelle des sociétés contemporaines de l'Université Saint-Quentin-en-Yvelines, en automne 2011, Paris, Publications de la Sorbonne, 2013.
- MONNIER Gérard et VOVELLE José (dir.), « Un art sans frontières : l'internationalisation des arts en Europe : 1900-1950 », actes de la table ronde internationale réunie au Centre

Mahler, [Paris], le 23 et le 24 octobre 1992 par le Centre interuniversitaire de recherche en histoire de l'art contemporain, CIRHAC, Université de Paris I, Paris, Publications de la Sorbonne, 1994.

MOULINIER Pierre, *Les politiques publiques de la culture en France*, Paris, Presses Universitaires de France, coll. Que sais-je ?, 1999.

OLAVE CASTILLO Patricia, *El proyecto neoliberal en Chile y la construcción de una nueva economía*, Mexico, UNAM, 1997.

OLIVIER Florence et BUDILLON PUMA Pascal (dir.), *Exils, migrations, création*, Indigo, « Etudes romanes », 2008.

ORLANDO Sophie (éd.), GRENIER Catherine (dir.) *Art et mondialisation : décentremets. Anthologie de textes de 1950 à nos jours*, Paris, Centre Georges Pompidou, 2013.

ORY Pascal, *L'entre-deux mai, histoire culturelle de la France mai 1968 – mai 1981*, Paris, Seuil, 1983.

PARENT Francis et PERROT Raymond, *Le Salon de la Jeune Peinture, une histoire 1950-1983*, Paris, Jeune Peinture, 1983.

PERROT Raymond, *Le collectif antifasciste, 1974-1977*, Paris, E.C. Editions, 2001.

POIRRIER Philippe, « Les pouvoirs publics et la culture : le ministère de la Culture 1959-2009, quel bilan, quelles orientations ? » in *Les politiques culturelles*, Cahiers français, n°348, janvier-février 2009, p. 2-7.

PROGNON Nicolas, “Producción cultural de los exiliados chilenos en Francia: la construcción de una indispensable memoria de la Unidad Popular para la democracia chilena”, in *Chile en el siglo XXI: ¿nuevos recorridos artísticos, nuevos caminos históricos?*, sous la direction de Laetitia Boussard et Benoît Santini, Col. Piso Diez Ediciones, Santiago, 2013, p.59-77.

PROGNON (N.), « La diaspora chilienne en France : l'exil et le retour (1973-1994) », thèse de l'université Toulouse 2 Le Mirail, (dir. Pierre Vayssière), 2002.

PROGNON (N.), « L'accueil des réfugiés chiliens en France, une marque de la résonance de l'Unité populaire au sein de la société française », colloque international "*European solidarity with Chile 1970s-1980s : visions, practices and infrastructures of transnational activism*", Université catholique de Leuven, 2011.

RAGON Michel, *50 ans d'art vivant, chronique vécue de la peinture et de la sculpture 1950-2000*, Fayard, 2001.

RANCIÈRE Jacques, *Malaise dans l'esthétique*, Paris, Galilée, 2004.

RANCILLAC Bernard, *Le Regard idéologique*, Paris, Somogy éd. d'art, Ed. M. Guéna, 2000.

ROGER Philippe, *L'ennemi américain : généalogie de l'antiaméricanisme français*, Paris, Editions du Seuil, 2002.

ROIG SOTOMAYOR Maria Antonia, « Le Salon de Mai, un salon d'après-guerre : fonctions et évolution de 1945 à 1970 », thèse de l'Université Charles de Gaulle de Lille, sous la direction du Professeur François Robichon, 2012.

ROJAS-MIX Miguel, « L'Amérique imaginaire : recherches sur l'image de l'Amérique latine dans le monde européen », Thèse, La Sorbonne, 1985.

ROJAS MIX Miguel, *El Imaginario. Civilización y cultura del siglo XXI*, Prometeo, Buenos Aires, 2006

- SAID Edward, *Réflexions sur l'exil et autres essais*, Trad. de l'anglais par Charlotte Woillez, Arles, Actes Sud, 2008.
- SARGET Marie-Noëlle, *Histoire du Chili de la conquête à nos jours*, Paris, L'Harmattan, 1996.
- SARTRE Jean-Paul, *Situations II*, Paris, Gallimard, 1948.
- SEGUEL-BOCCARA Ingrid, *Les passions politiques au Chili durant l'Unité populaire, 1970-1973*, Paris, l'Harmattan, 1997.
- SENNA FIGUEIREDO (DE) Carlos Eduardo, *Mario Pedrosa: retratos do exilio*, Rio de Janeiro, Antares, 1982.
- SEUPHOR Michel et RAGON Michel, *L'art abstrait, 4., 1945-1970, Amérique Afrique-Asie-Océanie*, Paris, Maeght, 1974.
- SEUPHOR Michel et RAGON Michel, *L'art abstrait. 5. 1970-1987*, Paris, Maeght, 1988.
- SIBONY Daniel, *Entre-deux, l'origine en partage*, Paris, Le Seuil, « La couleur des idées », 1991.
- SIMONIN A., CLASTRES H. (dir.), *Les idées en France 1945-1988, une chronologie*, Paris, Gallimard, coll. Folio-histoire, 1989.
- SITRUK Patricia (dir.), *Guide de l'exposition permanente*, Paris, La Cité Nationale de l'Histoire de l'Immigration, 2009.
- SOULAGES Pierre, *Ecrits et propos*, Paris, Hermann, 2009.
- SOUTOU Georges-Henri, *La guerre-froide : 1943-1990*, Paris, Fayard, 2011.
- SARTRE Jean-Paul, *Situations III, Littérature et engagement, février 1947-avril 1949*, Paris, Gallimard, Nouvelle édition revue et augmentée, 2013.
- TAPIÉ Michel, *Un art autre où il s'agit de nouveaux dévidages du réel*, Paris, Gabriel-Giraud et fils, 1952.
- TÁPIES Antoni, *La pratique de l'art*, Paris, Gallimard, 1994 (1^{ère} édition en 1974).
- TODOROV Tzvetan, *L'homme dépaysé*, Paris, Le Seuil, « l'Histoire immédiate », 1996.
- TOUSSAINT Evelyne, *La fonction critique de l'art : dynamiques et ambiguïtés*, Bruxelles, La Lettre volée, 2009.
- TOUSSAINT Evelyne et PARSONS Michel, *Partages d'espaces : regards croisés sur l'art et la géopolitique*, compte-rendu de colloque, Pau, 10-12 mai 2012, Presses de l'Université de Pau et des Pays de l'Adour, 2014.
- TSE-TOUNG Mao, *Sur la littérature et l'art*, Paris, éd. du Sandre, 2008 (1^{ère} éd. 1965).
- VALDÉS Juan Gabriel, *Pinochet's Economists: The Chicago School of Economics in Chile*, Cambridge University Press, 1995.
- VAN ESSCHE Eric (dir.), TOUSSAINT Evelyne, GILSOUL Sarah, *Aborder les bordures : l'art contemporain et la question des frontières*, actes de colloque, Bruxelles, Institut supérieur pour l'étude du langage plastique, les 22, 23 et 24 avril 2010, Bruxelles, La Lettre volée, 2014.
- VAYSSIERE Pierre, *Le Chili d'Allende et de Pinochet dans la presse française : passions politiques, informations et désinformation : 1970-2005*, Paris, l'Harmattan, 2005.
- VAYSSIERE Pierre, *Les Révolutions d'Amérique latine*, Paris, Points, 2001.

VAZQUEZ Ana et ARAUJO Ana Maria, *Exils latino-américains : la malédiction d'Ulysse*, Paris, L'Harmattan, 1988.

VERGER Annie, « Le champ des avant-gardes », dans *Actes de la recherche en sciences sociales*, vol. 88, juin 1991, p. 2-40.

VOLOVITCH-TAVARES Marie-Christine, « La Cimade et l'accueil des « réfugiés en provenance du Chili », du coup d'Etat militaire au début des années 1980 », in KEVONIAN Dzovinar, DREYFUS-ARMAND Geniève, BLANC-CHALEARD Marie-Claude, AMAR Marianne, *La Cimade et l'accueil des réfugiés*, Paris, Presses Universitaires de Paris Ouest, 2013, pp.183-198.

Max Weber, « Essai sur le sens de la "neutralité axiologique" dans les sciences sociologiques et économiques », dans *Essais sur la théorie de la science*, Paris, Éditions Plon, [1917], 1965, p. 399-477.

YOCELEVZKY RETAMAL Ricardo A., *Chile: partidos políticos, democracia y dictadura 1970-1990*, Santiago de Chile, Fondo de Cultura Económica, 2002.

ZALDÍVAR Claudia, « Museo de la Solidaridad », thèse de l'Université du Chili, Santiago, Faculté des Arts, département de Théorie et d'Histoire de l'art, (dir. Pablo Oyarzún), 1991.

ZERÁN Faride, *Carmen Waugh: la vida por el arte*, Santiago du Chili, Lumen, 2012.

Reuves et périodiques

ABTOUR Georges-Henri, « L'URSS et l'Amérique latine pendant la guerre froide », dans *Outre-mers*, tome 94, n°354-355, 1^{er} semestre 2007, « L'URSS et le sud », sous la dir. de Marie-Pierre Rey, p. 9-22.

Araucaria de Chile, revue imprimée, Madrid, Ediciones Michay, 1978-1989.

BARTHES Roland, « La Mort de l'auteur », dans *Mantéïa*, Marseille, n° 5, 4e trimestre, 1968, p. 12-17.

BÉDARIDA François, « L'histoire de la résistance. Lectures d'hier, chantiers de demain », in *Vingtième Siècle. Revue d'histoire*, n°11, juillet-septembre 1986, p. 75-90.

BOISARD Stéphane, HEREDIA Marina, « Laboratoires de la mondialisation économique. Regards croisés sur les dictatures argentine et chilienne des années 1970 », *Vingtième Siècle. Revue d'histoire*, vol. 105, n°1, 2010, p. 109-125.

BOLZMAN Claudio, « De l'exil à la diaspora : l'exemple de la migration chilienne » dans *Autrepart*, n° 22, 2/2002, p. 91-107.

BRIEUX Jean-Jacques, « La Tricontinentale » dans *Politique étrangère*, n°1, vol. 31, 1966, p. 19-43.

CANCINO Hugo, « Exilio chileno e historia. Contribución a un debate sobre los problemas teórico-metodológicos de una investigación historiográfica sobre nuestro exilio », in *Actas de CIEL* (Centro Interdisciplinario de Estudios Latinoamericanos), n°4, novembre 2001.

CAMACHO PADILLA Fernando, « El golpe de Estado en Chile y la reacción de Suecia », dans *Cuadernos Americanos* 154, México, 2015/4, p. 203-238.

DOUKI Caroline, MINARD Philippe, « Histoire globale, histoires connectées : un changement d'échelle historiographique ? Introduction », *Revue d'histoire moderne et contemporaine*, n° 54-4bis, 2007/5, p. 7-21.

Ecole des Hautes Etudes en Sciences Sociales (dir.), « Une histoire à l'échelle globale », numéro spécial de la revue *Annales. Histoire, Sciences sociales*, janvier-février 2001, n°56-1, 2001.

FRÉROT Christine, « Art et Amérique latine à Paris : L'Espace latino-américain (1980-1993) », [En ligne], dans *Horizons et dispositifs des arts plastiques des pays du Río de la Plata (XXe siècle)*, *Artelogie*, n° 6, Juin 2014. Disponible sur : <http://cral.in2p3.fr/artelogie/spip.php?article309>.

CHRISTIAENS Kim, GODDEERIS Idesbald, GOEDERTIER Wouter, « Inspirées par le Sud ? Les mobilisations transnationales Est-Ouest pendant la guerre froide », dans *Vingtième Siècle. Revue d'histoire* 2011/1, n° 109, p. 155-168

KOTT Sandrine, « Par-delà la guerre froide. Les organisations internationales et les circulations Est-Ouest (1947-1973) » dans *Vingtième Siècle. Revue d'histoire* 2011/1, n° 109, p. 142-154.

LANDSBERGER Hanry et MCDANIEL Tim, "*Hypermobilization in Chile 1970-1973*", in *World Politics*, Vol. 28, No. 4, Juillet 1976, p. 502-541.

MASSARDO Jaime, « Les rapports entre les États-Unis et l'Amérique latine pendant la guerre froide », in *Matériaux pour l'histoire de notre temps*, n°54, 1999, p. 3-8.

MAUREL Chloé, « La World/Global History. Questions et débats », *Vingtième Siècle. Revue d'histoire*, n° 104, 2009/4, p. 153-166.

POINSOT Marie et TORO Bernardo (dir.), *L'exil chilien en France*, Paris, *Hommes & Migrations*, n°1305, Musée de l'histoire de l'immigration, 2014.

PROGNON (N.), « La culture chilienne en exil, en France, une forme de résistance à la Junte (1973-1994) », *Pandora*, n°8, 2008, p.205-220.

PROGNON (N.), "L'exil chilien entre mobilités transnationales et échanges", *Amnis*, n°12, 2013.

PROGNON (N.), « L'intégration des exilés chiliens en France ou les méandres dénigrés de l'exil », *L'Ordinaire Latino américain*, n°193, 2003, p.121-130.

RAYNAL Henri, « Donation, apparaît, art, nature, travail et gratuité », *Revue du MAUSS*, n° 27, 1/2006, p. 453-457.

REYES MORALES Nina, « Le baril de poudre de l'imagination », dans *Le Monde diplomatique*, septembre 2003.

RIQUELME SEGOVIA Alfred, « La transition démocratique au Chili et la fin de la guerre froide », in *Matériaux pour l'histoire de notre temps*, n°54, *Regards sur l'Amérique latine 1945-1990*, 1999.

SAÚL Ernesto, "Museo abierto", in *Ahora*, Santiago du Chili, n°2, 27 avril 1971.

VARINE Hugues (de), « Autour de la table-ronde de Santiago », dans « L'écomusée : rêve ou réalité », sous la direction de André Desvallées, *Publics & Musées*, n° 17 – 18, 2000 p. 180-183.

VIDAL Virginia, "Museo de la Solidaridad no tiene precedentes", in *El Siglo*, Santiago du Chili, 12 avril 1972.

Histoire globale, histoires connectées : un changement d'échelle historiographique ?, numéro spécial de la *Revue d'histoire moderne et contemporaine*, Paris, Société d'histoire moderne et contemporaine, n° 54-4 bis, octobre 2007.

Ecrire l'histoire du monde, numéro spécial de la revue *Le Débat*, n°154, mars-avril 2009.

« La province bouge », *Chroniques de l'art vivant*, n°33, octobre 1972.

Pages Web

COGOLLO Heriberto : <http://www.heribertocogollo.com/COGOLLO/parcours.html>

Commission Interaméricaine des Droits de l'Homme, *Informe sobre la situación de los derechos humanos en Chile*, doc. 21, Organisation des Etats américains, 25 octobre 1974. Disponible sur : <http://www.cidh.org/countryrep/Chile74sp/Indice.htm>, consulté le 11 mai 2016.

El Diario : http://www.eldiario.es/cultura/arte/pasado-inquieto-arte-exilio_0_359064262.html, consulté le 11 avril 2014.

LEFEBVRE Denis, « Claude Fuzier, le Chili et l'Amérique latine, de l'OURS à Bondy », disponible sur : <http://www.lours.org/default.asp?pid=343>, consultée le 22 décembre 2014.

GALERIA MAGNA : <http://galeriamagna.com/es/biografia.php?id=50&pid=105>

Imaginario de la Resistencia, MIRANDA Carla, matériel d'appui pédagogique pour l'exposition homonyme du 26 juin au 7 septembre 2013, Musée de la solidarité Salvador Allende, Santiago du Chili. Consultée le 12 décembre 2014. Disponible sur : http://www.estaciondelasartes.com/wpcontent/uploads/gravity_forms/267af245c3a56c245328a35ecd40fbac/2013/07/material-apoyo-imaginarios-resistencia.pdf.

MATTA Roberto : <http://revoluciondemocratica.cl/la-guerrilla-interior-por-roberto-matta/>

PORTAL DE ARTE, « José Balmes », consulté le 20 février 2015. Disponible sur : <http://www.portaldearte.cl/autores/balmes.htm>.

RUBY Christian, « La « résistance » dans les arts contemporains », *EspacesTemps.net*, mai 2002. Disponible sur : <http://www.espacestemp.net/articles/la-resistance-dans-les-arts-contemporains/>, consultée le 23 mars 2015.

TORRES AGUËRO Leopoldo : <http://www.artelatinoamericanoparis.com/leopoldo-torres-aguero.html>

VIDAL Virginia, « La Payita: Valor y lealtad de mujer », in *Punto Final*, n°806, 13 de junio, 2014. Consulté le 25 janvier 2016. Disponible sur : <http://www.puntofina.cl/806/payita806.php>.

Articles encyclopédiques

COMPAGNON Olivier, « L'Unité populaire (1970-1973) », dans Raimundo AVALOS, Olivier COMPAGNON, Roland PASKOFF, Sergio SPOERER, Universalis, Sébastien VELUT, « CHILI », Universalis éducation [en ligne]. *Encyclopædia Universalis*, Disponible sur :

<https://www-universalis--edu-com.nomade.univ-tlse2.fr/encyclopedie/chili/>, consulté le 21 avril 2015.

ENCICLOPEDIA ITAU CULTURAL, *Mário Pedrosa*, Sao Paulo, Itau Cultural, 2015. Disponible sur : <http://enciclopedia.itaucultural.org.br/fr/pessoa445/mario-pedrosa>. Consulté le 20/02/2015.

Documents audiovisuels

GUZMAN Patricio, *Salvador Allende et Chili, la mémoire obstinée*, films documentaires, Paris, 1 DVD, Montparnasse, 2005.

MARKER Chris, *Le fond de l'air est rouge. Scènes de la Troisième Guerre mondiale (1967-1977)*, 1977.

SOTO MANSILLA Claudia, BIDERMANN Jaco, *Les enfants des mille jours*, film documentaire, Arcueil, Iskra (éd.), 2013, 1 DVD, 1 h 30 min.

TRUJILLO NOVOA Pablo, *Balmes: el doble exilio de la pintura*, film documentaire, TripioFilms producciones, 2012.

Catalogues d'exposition

L'art en guerre : France, 1938-1947, Laurence Bertrand Dorléac et Jacqueline Munck (dir.), cat. expo., Paris, Musée d'art moderne de la Ville de Paris, 12 octobre 2012 – 17 février 2013, Paris, Paris Musées, 2012.

Artistes du monde contre l'apartheid, Art contre/against Apartheid, Paris, éd. bilingue, Les artistes du monde contre l'apartheid, 1983.

Artistes du monde contre l'apartheid, Art contre apartheid : 78 artistes des années 80 = Art against apartheid: 78 Artists from the 80's, cat. expo., Paris, éd. bilingue, *Les artistes du monde contre l'apartheid*, 1995.

Compromiso y Transformación, Selección de obras Iberoamericanas Museo de la Solidaridad Salvador Allende, cat. expo., Santiago du Chili, MSSA, août 2001.

Les fruits de l'exil : l'Amérique latine à Paris, cat. expo., Paris, Grand-Palais, du 8 au 15 décembre 1982, Paris, Droits socialistes de l'homme, 1982.

Homenaje y Memoria. Centenario Salvador Allende. Obras del Museo de la Solidaridad, BALMES José, NAVARRO Mariano (dir.), PASTRO MELLADO Justo, cat. expo., Madrid, Sociedad Estatal para la Acción Cultural Exterior de España (SEACEX), 2008.

Mujer: arte y compromiso: visibilizando la solidaridad de las artistas del mundo, MIRANDA VASCONCELLO Carla (dir.), BRITO Eugenia, ANTIVILO Julia, cat. expo., Santiago de Chile, MSSA, du 21 juillet au 31 octobre 2009, Santiago de Chili, Fundación Salvador Allende, 2009.

Museo de la Solidaridad Chile: Fraternidad, Arte y Política 1971-1973. Donación de los artistas al Gobierno Popular, ASHTON Dore, MACCHIAVELLO Carla, MIRANDA Carla, ZÁLDIVAR Claudia (dir.), cat. expo., Santiago du Chili, MSSA, Claudia Záldivar (éd.), 2013.

La peinture après l'abstraction : Martin Barré, Jean Degottex, Raymond Hains, Simon Hantai Jacques Villeglé : 1955-1975, cat. expo., Paris, Musée d'art moderne de la Ville de Paris, 20 mai-19 septembre 1999, Paris musées, 1999.

La Russie et les avant-gardes, Jean-Louis Prat (dir.), cat. expo., Saint-Paul de Vence, du 2 juillet au 5 novembre 2003, Paris, Fondation Maeght, 2003, p. 237-245.

SOURCES

Archives du Musée de la Solidarité Salvador Allende (A-MSSA)

- Classeur B010, période « Résistance », catégorie administration

a0002, « *Un Museo Internacional para la Resistencia Chilena* », 1975.

a0003, « Liste des membres du comité français de soutien au Musée International de la Résistance Salvador Allende », 1975-1976 (?)

a0004, « Lettre de José Balmes à la Maison de la Culture de Nanterre », 1977 (?)

a0007, « Lettre de remerciement du Parti Socialiste Chilien à la mairie d'Avignon », 1977 (?)

a0008, « Communiqué du secrétariat du MIRSA relatif à la création du MIRSA et de ses comités », date inconnue.

a0014, « Lettre du secrétariat du MIRSA à Jean Cassou », le 20 mai 1976.

a0015, « Lettre de José Balmes à l'artiste Pagés », le 31 mai 1976.

a0016, « Lettre de Jean-Pierre Faye au MIRSA », le 12 février 1976.

a0017, « Lettre d'Alain Touraine à Mario Pedrosa », le 21 juillet 1976.

a0018, « Lettre de Lázaro Veliz à José », le 27 septembre 1976.

a0021, « Lettre de Pierre Gaudibert au secrétariat du MIRSA », le 20 octobre 1976.

a0022, « Lettre de Serge Guillou au secrétariat du MIRSA », le 1^{er} décembre 1976.

a0023, « *Informe de actividades del Secretario y los Comités del MIRSA* », le 21 janvier 1977.

a0025, « Lettre de Carmen Waugh à Jack Lang », le 5 juin 1977.

a0026, « Envoi de trois œuvres de l'Association des Artistes Visuels de Yougoslavie au comité parisien du MIRSA », le 12 juillet 1977.

a0028, « Lettre du Maire de Béziers Paul Balmigère à José Balmes », le 26 avril 1978.

a0077, « Lettre du Maire de Marseille Marcel Paoli au secrétariat du MIRSA », le 2 mai 1978.

a0029, « Lettre de la mairie de Suresnes au secrétariat du MIRSA », le 3 mai 1978.

a0030, « Lettre de François Pairault, délégué aux affaires culturelles d'Angoulême, au secrétariat du MIRSA », le 5 mai 1978.

a0031, « Lettre de Marcel Paoli à Miria Contreras », le 10 mai 1978.

- a0033, « Lettre de Pierre Mauroy à Miria Contreras », le 1^{er} septembre 1978.
- a0034, « Lettre de J. Drezner, directeur d'Athos Animation, à Pedro Miras », le 4 septembre 1978.
- a0035, « Lettre de la Maison de la Culture de La Rochelle au secrétariat du MIRSA », le 19 septembre 1978.
- a0036, “*Carta del Nucleo Aix-Marseille del Partido Socialista de Chile informando al MIRSA que la gestión de una exposición en Marseille ha sido fructífera y solicitando datos de la muestra*”, le 18 décembre 1978.
- a0037, « Lettre de Pedro Miras à Gaston Defferre, maire de Marseille », le 1^{er} février 1979.
- a0038, « Convention officielle signée entre le Centre Culturel Suédois et le MIRSA pour l'organisation d'une exposition dans ce centre », le 19 juillet 1979.
- a0040, « Lettre de Jean Henri, directeur de la Maison de la Jeunesse et de la Culture de Mérignac, au secrétariat du MIRSA », le 22 janvier 1980.
- a0041, « Lettre de Michel Delebarre à Miria Contreras », le 25 janvier 1980.
- a0042, « Lettre de Marcel Paoli à Pedro Miras », le 29 janvier 1980.
- a0043, « Lettre de Pedro Miras à la municipalité de Lille », le 26 février 1980.
- a0044, « Lettre de François Larran, pour l'office socioculturel de Mérignac, au secrétariat du MIRSA », le 8 juillet 1980.
- a0047, « Invitation des représentants du MIRSA à un apéritif organisé par l'Association Bondy Culture », le 31 janvier 1981.
- a0048, « Lettre de Michel Delebarre à Pedro Miras », le 22 janvier 1981.
- a0049, “*Carta de Pedro Miras a Soto, agente del Partido Socialista de Chile en France informándole del protocolo para la selección de obras, el montaje y la inauguración de la exposición en Marseille*”, le 9 février 1981.
- a0051, « Lettre de Pedro Miras à A. Boulard, conservatrice du Musée Borely », le 30 mai 1981.
- a0052, “*Carta de Miria Contreras a Jacques Leenhardt ofreciéndole el borrador de un contrato para el envío de obras a una exposición de arte latinoamericano en Berlín*”, le 19 mars 1982.
- a0053, « Lettre du conseiller artistique d'Allonnes, Rémy Le Guillerm, au secrétariat du MIRSA », le 30 septembre 1982.
- a0054, « Lettre de Pedro Miras au Centre Culturel de Garges-lès-Gonesse », le 25 novembre 1982.
- a0055, « Lettre de Pedro Miras à la Maison de la Culture Latino-américaine de Bordeaux accusant réception du chèque de 700 francs », le 25 novembre 1982.

a0056, « Lettre de Christian Daubresse pour la mairie de Lens, au secrétariat du MIRSA », le 2 mars 1983.

a0057, « Lettre du Centre Rencontre et Recherche de Pau à Pedro Miras », le 21 février 1983.

a0059, « Lettre de Pedro Miras aux fondateurs de la Casa Chile à Ambères », le 5 mai 1983.

a0060, « Lettre de Pedro Miras à Patricio Calderón de l'Association Action Solidaire », le 14 mai 1983.

a0061, « Lettre du directeur du collège Camille Corot de Chelles-les-Coudreaux, remerciant Pedro Miras », le 11 juin 1983.

a0062, « Lettre de Jacqueline Dossat pour la Maison des Congrès et de la Culture de Clermont-Ferrand, à Pedro Miras », le 1^{er} août 1983.

a0063, « Lettre de Jacqueline Dossat au MIRSA », le 28 septembre 1983.

a0064, « Lettre de Lisette Rosenfeld de l'Association A.C.A.C.I.A., au MIRSA », le 15 octobre 1983.

a0065, « Lettre de Dominique Peyret pour la mairie de Combs-la-Ville, à Pedro Miras », le 26 octobre 1983.

a0066, « Lettre de Pedro Miras à Jacqueline Dossat », le 15 décembre 1983.

a0067, « *Carta de Carlos Martínez a Pedro Miras sobre la exposición del MIRSA en Sevrán* », le 21 janvier 1986.

a0068, « Lettre de Pedro Miras à Georges Lemoine de la mairie de Chartres », le 4 juin 1986.

a0069, « Lettre de la Manne Association de Vacances et de Loisirs de Bormes, à Pedro Miras », le 23 juin 1986.

a0070, « Contrat location INCLA pour une exposition du MIRSA », le 12 avril 1987.

a0071, « Lettre du Comité Municipal d'Action Culturelle d'Eysines à Pedro Miras », le 30 avril 1987.

a0072, « Lettre de la Mairie de Bondy à Pedro Miras », le 31 mars 1989.

a0073, « Lettre de Jacques Leenhardt à la mairie de Bondy », le 23 mars 1990.

a0074, « Brouillon énumérant les requêtes techniques et financières pour les déplacements, montage et supervision d'une exposition complète du MIRSA », date inconnue.

a0076, « Lettre de Jacques Leenhardt à la mairie de Bondy », le 14 février 1989.

a0078, « Lettre de Jacques Leenhardt à la municipalité de Bondy », le 8 mars 1989.

- **Classeur B011, période « Résistance », catégorie administration**

b0016, « Lettre de Robert Krieps et J.L. Koltz, du Musée d'Histoire et d'Art du Grand-Duché du Luxembourg, à Pedro Miras », 30 octobre 1985.

b0018, « Lettre de J.L. Koltz et Gérard Thill à Pedro Miras », 12 mars 1986.

b0019, « Lettre de J.L. Koltz à Pedro Miras », le 17 avril 1986.

b0044, « Lettre de Miria Contreras », La Havane, décembre 1975.

b0046, « Invitation type appelant à participer au projet du MIRSA », 1976.

b0052, « Lettre de Clodomiro Almeyda à Miria Contreras », 10/10/1977.

- **Classeur B021, « Résistance », programmation**

b0070, « Liste des œuvres présentes à l'exposition du MIRSA à Avignon », 1977.

b0074, « Affiche de l'exposition du MIRSA à Avignon ».

b0076, « Prospectus de l'exposition du MIRSA à Nanterre ».

b0077, « Dépliant avec article du *Monde* à l'occasion de l'exposition de Nancy », 1977.

b0078, « Carton d'invitation du Maire de Châtenay-Malabry à l'exposition du MIRSA », 1977.

S/C, « Carton d'invitation au vernissage du MIRSA à Calais ».

- **Classeur B030, « Résistance », diffusion, coupures de presse**

d0004, MUCHNIK Nicole, « Le Musée de la Diaspora chilienne », dans *Le Nouvel Observateur*, le 16 août 1976.

d0039, UNESCO, Commission nationale cubaine, « *Un museo único en el mundo* », Juillet 1977.

Sur l'exposition du MIRSA à Nancy :

d0008, CLERC Jean-Pierre, « Au Festival Latino-américain de Nancy, M. Mitterrand : si le parti socialiste arrive au pouvoir il rompra avec le Chili », *Le Monde*, le 7 mai 1977.

d0010, "*Allende-Witwe zu Nancy Festival erwartet*", France Journal, le 12 janvier 1977.

d0011, « Musée International de la Résistance « Salvador Allende », 1^{ère} exposition en France, du 28 avril au 8 mai 1977, Festival mondial du théâtre-Nancy, Palais des Congrès », 1977.

d0012, « Grande première d'une exposition à Nancy : le musée de la Résistance chilienne sera inauguré par Mme Allende », *L'Est Républicain*, le 30 avril 1977.

d0013, « Mme Allende inaugure le musée de la mémoire de son mari », *Républicain Lorrain*, le 4 mai 1977.

d0014, « Au musée S.-Allende, le bouleversant témoignage des femmes chiliennes », *Les Echos*, le 5 mai 1977.

d0015, POULET Jacques, « "Musée" et peinture fraîche pour le Chili », dans *L'Humanité*, le 5 mai 1977.

d0016, « En l'absence de Mme Allende souffrante, le musée en exil inauguré hier à Nancy », *L'Est Républicain*, le 5 mai 1977.

d0017, MAZZOLINI Andrée, « Mitterrand à Nancy : Nous rompons avec le Chili de la dictature », dans *Le Matin de Paris*, le 6 mai 1977.

d0018, « François Mitterrand au musée Allende », *L'Est Républicain*, le 6 mai 1977.

d0019, LAPREVOTE Charles, « Un musée Allende inauguré à Nancy », dans *Les Dépêches*, le 6 mai 1977.

d0020, « Mme Allende et Mitterrand à Nancy : L'Amérique latine au cœur de l'Europe », *L'Est Républicain*, le 6 mai 1977.

d0021, « Otelo de Carvalho au festival de Nancy », *Libération*, le 7 mai 1977.

d0022, MINGALON J.-L., « Festival de Nancy, les artistes solidaires de l'Amérique latine », dans *Le Matin de Paris*, le 7 mai 1977.

d0023, BRASSART Philippe, « Au festival de Nancy, l'Amérique latine dialogue avec l'Europe libre », *Nouvelles d'Alsace*, le 7 mai 1977.

d0026, CLERC Jean-Pierre, « La répression en Europe et en Amérique latine est exhumée au Festival de Nancy », *Le Monde*, le 8 mai 1977.

d0027, MANNONI Eugène, « Au festival de l'exil », dans *Le Point*, le 9 mai 1977.

d0028, « Le Chili, le Chili, je vous répète... », *Rivarol*, le 12 mai 1977.

d0029, LERRANT Jean-Jacques, « Au festival de Nancy. La peinture dans le parc », dans *Le Progrès*, le 15 mai 1977.

d0030, LACOUTURE Jean, « Une chaise vide à Nancy », *Le Nouvel Observateur*, le 16 mai 1977.

Sur l'exposition du MIRSA à Calais :

d0067, MARNEFFE Claude, « 160 œuvres du "Musée Allende" sont arrivées à Calais », le 24 juillet 1980.

Sur l'exposition du MIRSA à Lille :

d0070, « Exposition à Salvador Allende à l'hôtel de ville », *Le Matin*, le 27 janvier 1981.

d0071, « Le "Musée en exil" Salvador Allende », dans *La Voix du Nord*, le 27 janvier 1981.

d0072, « A la mairie le 3 février exposition Salvador Allende », *Nord-Eclair*, le 29 janvier 1981.

d0073, RENARD Pascal, « Exposition "Chili" à l'hôtel de ville de Lille, un cri d'espoir! », *Liberté*, le 4 février 1981.

d0074, « A l'hôtel de ville, hier soir : Inauguration du "Musée Salvador Allende" », *La Voix du Nord*, le 4 février 1981.

d0075, DUROZOI Gérard, « Le Musée Allende à l'hôtel de ville, au-delà de l'hommage, l'affirmation de l'espoir », *Le Matin*, le 5 février 1981.

Sur l'exposition à Nanterre :

d0006, « Musée chilien à Nanterre », 1977.

- **Classeur E030, « Résistance »**

e0301, « Liste des œuvres exposées au Musée Bossuet », Meaux, 1987.

- **Non classées**

RM-Ch-D-C-010 (ancienne cote), « Lettre type de remerciement de Carmen Waugh aux artistes », janvier 1992.

Archives Municipales d'Avignon (AMA)

328W5, « Liste d'œuvres », 1977.

328W5, « Notes », 1977.

328W5, « Revue de presse » :

Doc. 1, MANIACI Alain, « Du 16 juillet au 10 août (Palais des Congrès d'Avignon), 141 toiles accrochées au musée international de la Résistance Salvador Allende », dans *Le Provençal*, le 10 juillet 1977, « Nous savons que comme en Espagne la démocratie refleurira au Chili (Dominique Taddei) », Juillet 1977.

Doc. 2, « Le parti socialiste dans le festival. Le musée de la Résistance Salvador Allende au palais des congrès pendant un mois », *Le Dauphiné Libéré*, le 11 juillet 1977.

Doc. 4, « Demain au Palais des Papes: inauguration du musée international de la Résistance Salvador-Allende », *Le Dauphiné Libéré*, le 15 juillet 1977.

Doc. 5, FAGE L.H., « L'inauguration du musée de la résistance Allende au Palais des Papes : une preuve de la solidarité des artistes », le 18 juillet 1977.

Doc. 6, SERRES Olivier (de), « Le Musée Salvador Allende au Palais des Papes: "Nous savons que comme en Espagne la démocratie reflourira au Chili" (Dominique Taddei) », *Le Provençal*, le 18 juillet 1977.

Doc. 7, SERRES (de) Olivier, « Les derniers compagnons d'Allende sont venus nous voir : "L'Alternative, c'est le fascisme ou la démocratie" (Annibal Palma, ancien ministre de l'Education) », *Le Provençal*, le 19 juillet 1977.

Doc. 8, GRAND Jean-Baptiste, « A propos d'un musée », *Le Méridional*, le 21 juillet 1977.

Archives Municipales de Bondy (AMB)

6405, « Invitation pour l'inauguration du Centre Salvador Allende », janvier 1975.

1S75, r^o-v^o, « Musée Allende, présentation exposition », septembre-octobre 1981.

« Inauguration de l'Espace Marcel Chauzy : Bondy rend hommage à Salvador Allende », *Le Bondinois*, n°279, pp 4-5, octobre 1981.

Service Communication de la Ville de Bondy (SCVB), « Photographies de l'inauguration de l'Espace Marcel Chauzy en présence de Mme Allende et de Claude Fuzier », le 26 septembre 1981.

SCVB, « Photographies de la démolition de l'INCLA », le 29 septembre 1990.

Archives Municipales de Calais (AMC)

S/C, « En bref..., en bref..., en bref... », Bulletin Municipal *Calais-Réalité*, n°26.

S/C, « Photographie de l'exposition Musée Allende à la Maison pour Tous », Bulletin Municipal *Calais-Réalité*, n°26.

Archives Municipales de Savigny-le-Temple (AM-SLT)

41 W 34, « Compte-rendu du conseil municipal du 30 septembre 1983 », p. 13.

Cote inconnue, « Une journée latino-américaine », *La République*, le 8 octobre 1983.

Cote inconnue, « Savigny-le-Temple : exposition Allende à la maison Allende », *Le Parisien*, le 4 octobre 1983.

Archives Municipales de Sevrans-Beaudottes (AM-SB)

S/C, « Convention exposition », 1985-1986.

S/C, « Invitation pour le vernissage de l'exposition du MIRSA », janvier 1986.

S/C, « Information concernant l'exposition du MIRSA », janvier-février 1986.

Bibliothèque du Musée Borely de Marseille

Liasse 65, 1739 I, « Gazette de la Vieille Charité », avril 1981.

Archives CNAC-GP

- Coordination des Manifestations, 92005/029

« Fiche de prêt, Pierre Soulages, exposition CNAC-GP »

« Lettre de Renaud Benoit-Cattin à Jean Maheu », le 19 mai 1983

« Fiche de l'association Ac. So. à propos des œuvres du MIRSA », 1983

« Lettre de CNAC-GP à Gras Savoye »

« Notes de réunion du CNAC-GP pour l'exposition du MIRSA », 1983

« Lettre de Jean Maheu à Renaud Benoit-Cattin », le 10 juin 1983

« Devis pour l'exposition du MIRSA au CNAC-GP », septembre 1983

« Lettre du CNAC-GP à Empreinte Communication », le 6 septembre 1983

« Lettre de Serge Louveau à Jean-Louis Young », le 11 août 1983

- Bibliothèque Kandinsky

EX 253 2563 39, « Diapositive Irene Dominguez, *En famille*, 1973 »

Centre de documentation Ernst Goldschmidt, MAC, Marseille

1979 PARI, « Le Centre culturel suédois présente les collections suédoises et françaises du musée international Salvadore Allende : [exposition], Paris, Centre culturel suédois, du 15 mai au 15 juillet 1979 », catalogue d'exposition.

Archives privées d’Alejandro Marcos

« Lettre de Joë Nordmann aux artistes », Paris, le 6 mai 1974.

« Lettre type de présentation du MIRSA », La Havane, 1976.

Archives privées de Jacques Leenhardt

S/C, « Affiche du MIRSA ».

S/C, « Affiche de l’exposition de Nancy », 1977.

S/C, « Affiche de l’exposition de Nanterre », 1977.

S/C, « Catalogue *Künstler aus Lateinamerika* », 1982.

Archives privées d’Irene Dominguez

« Les artistes solidaires » dans *Le Monde*, 13 septembre 1983, p. 2.

Archives privées de Theo Xenos

« Cartel d’invitation à l’exposition *Viva Chile* », novembre 1973.

Sources audiovisuelles :

WOLFF, Matias. *Julio Cortázar presenta el Museo Internacional de la Resistencia “Salvador Allende”* (1977), Canal Antenne 2, programme “Aujourd’hui madame”. France, 1977 [consulté le 23 décembre 2014].

Disponible sur : <http://www.youtube.com/watch?v=Qu54mzWbQAM>

AD-SSD, 3AV238, « *Bondy Actualités* : inauguration de l’espace Marcel Chauzy et exposition du MIRSA ».

TABLE DES MATIÈRES

VOLUME I

REMERCIEMENTS	3
AVANT-PROPOS	7
TABLE DES ABRÉVIATIONS.....	9
INTRODUCTION.....	11

Partie I : Le Musée de la Solidarité Salvador Allende, ou l'Histoire d'un Musée unique au monde

23

1. Les trois étapes du Musée de la Solidarité Salvador Allende de l'Unité Populaire à nos jours	23
1.1. Le Musée de la Solidarité (1971-1973).....	24
1.2. Le Musée International de la Résistance Salvador Allende (1975-1991)	31
1.3. Le Musée de la Solidarité Salvador Allende (de 1991 à nos jours).....	39
2. Le MIRSA en France, un fonctionnement chaotique ?.....	44
2.1. Une organisation anarchique	45
2.2. Les lieux d'exposition et leur rapport au politique	51
2.3. L'exposition du MIRSA au Centre Georges Pompidou, septembre 1983.....	60

Partie 2 : De la fonction critique de l'art. Les artistes et les œuvres de la collection française du MIRSA.....

67

1. Les œuvres figuratives de la collection française du MIRSA	67
1.1. Une figuration à l'épreuve de l'hégémonie culturelle nord-américaine	68
1.2. Les Imaginaires de la Résistance dans la collection française du MIRSA	71
2. Les œuvres abstraites de la collection.....	82

2.1. L'abstraction cinétique, vers un nouveau rapport à l'art	83
2.2. Les œuvres abstraites lyriques et informelles.....	87
2.3. L'engagement des artistes abstraits par l'acte de donation	91
3. Des artistes « militants » ?	93
3.1. À bâbord ! Des convictions au service de la solidarité	94
3.2. Aux arts ! Les combats des artistes.....	97

**Partie 3 : Le Musée Internationale de la Résistance Salvador Allende. Une
implantation mondiale**

101	
1. La circulation des artistes donateurs.....	102
1.1. Du déplacement volontaire à la migration subie des artistes vers Paris	102
1.2. Des artistes mobiles ?	108
2. Exil chilien et implantation mondiale du MIRSA : une corrélation ?.....	112
2.1. L'accueil des exilés chiliens en France	113
2.2. Organiser la résistance en exil	116
2.3. Exil chilien et pays d'implantation du MIRSA : une histoire de politique ?	121
3. Le MIRSA, une source d'inspiration	126
3.1. Le Musée de la Solidarité pour la Palestine	126
3.2. Le Musée de la Solidarité pour le Nicaragua	129
3.3. L'exposition "Art contre/against Apartheid"	130
3.4. Vers un nouveau type de musée ?	133
CONCLUSION.....	135
INDEX DES PERSONNES.....	141

VOLUME II

TABLE DES ANNEXES ET DES ILLUSTRATIONS	3
ANNEXES	7
ILLUSTRATIONS	77
ENTRETIENS	93
Denis Lefebvre.....	93
Jacques Leenhardt.....	99
Miguel Rojas-Mix.....	105
Jack Lang.....	113
André Elbaz	117
Jaime Azócar.....	123
Ximena Armas	127
Jacqueline Dauriac	133
Jean Lancri.....	137
Mustafa Altintas	141
Joachim Gélinier	143
Ivan Messac	147
Theo Xenos.....	155
Pedro Uhart.....	159
Claude Lazar	165
Luis Zilveti	171
Julio Le Parc	175
Gontran Guanaes Netto	179
Ernest Pignon-Ernest.....	183
Ricardo Suanes.....	197
Irene Dominguez.....	203
Nicolas Prognon.....	207
CATALOGUE RAISONNÉ	211
BIBLIOGRAPHIE	269
Ouvrages	269

Revue et périodiques	275
Pages Web	277
Article encyclopédiques.....	277
Documents audiovisuels	278
Catalogues d'exposition.....	278
SOURCES.....	281
Archives du Musée de la Solidarité Salvador Allende (A-MSSA)	281
Archives Municipales d'Avignon.....	286
Archives Municipales de Bondy	287
Archives Municipales de Calais.....	287
Archives Municipales de Savigny-le-Temple	287
Archives Municipales de Sevrans-Beaudottes	288
Bibliothèque du Musée Borely de Marseille	288
Archives CNAC-GP	288
Centre de documentation Ernst Goldschmidt, MAC, Marseille	288
Archives privées d'Alejandro Marcos.....	289
Archives privées de Jacques Leenhardt.....	289
Archives privées d'Irene Dominguez	289
Archives privées de Theo Xenos.....	289
Sources audiovisuelles.....	289
TABLE DES MATIERES	291

Constancia de entrega de imágenes Colección MSSA

Con fecha 25 de mayo de 2016, este documento deja constancia de la entrega en formato digital de las imágenes de las obras correspondientes a las donaciones entregadas en Francia a la Colección Resistencia del Museo de la Solidaridad Salvador Allende, a la Srta. Elodie Lebeau, para ser incorporadas en su trabajo académico titulado "Le Musée International de la Résistance Salvador Allende en France (1975-1991): l'histoire d'un musée en exil", apartado "Catalogo razonado", que será presentado para la obtención de su Master en Historia de Arte, en la Universidad Toulouse II - Jean Jaurès, bajo la dirección de Mme. Evelyne Toussaint. Las imágenes serán proporcionadas exclusivamente para su incorporación en esta publicación académica, respetando la ley de propiedad intelectual.

Queda constancia además de que se solicitó que cada imagen sea acompañada de su crédito de autor e institucional, aclarando que la entrega de imágenes no va acompañada de la autorización de uso del autor ya que el Museo no cuenta con la cesión de estos derechos. De parte del museo se requiere la incorporación del crédito institucional asociado a cada imagen: Donación al Museo Internacional de la Resistencia Salvador Allende. Colección MSSA, Chile

La Srta. Elodie Lebeau, se compromete a borrar todo registro de las imágenes luego de su aplicación y a no ocuparlas con otros fines que los acordados entre las partes.

Sin otro particular, firma en duplicado para ambas partes,



Carol Yasky
Encargada Colección MSSA



Elodie Lebeau
Estudiante