

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'Osvaldo 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 *cazrolazos*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 historique : 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’explicitier 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 Hélicon, *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 récollecion 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 a 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, entraînent 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 rayer 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 écarter 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 pèse 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 contemplative 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, 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

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 avons 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 Trompeloù, 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 Mustafa Altintas, 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 Vayssière, *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 Vayssière), 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.

À 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
 MANNS 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