

MÉMOIRE

Sous la direction d'Évelyne Toussaint

**En vue de l'obtention du
MASTER DE L'UNIVERSITÉ DE TOULOUSE
UFR Histoire, arts, archéologie**

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

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

Volume II : Annexes

TABLE DES ANNEXES ET DES ILLUSTRATIONS

ANNEXES

ANNEXE 1 : « Lettre aux artistes du monde », Salvador Allende, avril 1972	7
ANNEXE 2 : « <i>Un Museo Internacional para la Resistencia Chilena</i> », décembre 1975	8
ANNEXE 3 : « Lettre du secrétariat du MIRSA à Jean Cassou », le 20 mai 1976	11
ANNEXE 4 : « Lettre d'Alain Touraine à Mario Pedrosa », le 21 juillet 1976	12
ANNEXE 5 : « Lettre de José Balmes à l'artiste Pagès », le 31 mai 1976	13
ANNEXE 6 : « Lettre de Serge Guillou au secrétariat du MIRSA », le 1 ^{er} décembre 1976	14
ANNEXE 7 : « Fiche d'œuvre de Jean Hélion, <i>Nu accoudé</i> », 22 avril 1977	15
ANNEXE 8 : « Lettre de Jacques Leenhardt à Claude Fuzier », le 14 février 1989	17
ANNEXE 9 : « Lettre de Claude Fuzier à Pedro Miras », le 31 mars 1989	18
ANNEXE 10 : « Lettre de Jacques Leenhardt à Claude Fuzier », le 8 mars 1989	19
ANNEXE 11 : « Musée International de la Résistance « Salvador Allende », 1 ^{ère} exposition en France du 28 avril au 8 mai 1977, Festival mondial du théâtre-Nancy, Palais des Congrès	20
ANNEXE 12 : « Au festival de Nancy : la peinture dans le parc », <i>Le Progrès</i> , le 15 mai 1977	21
ANNEXE 13 : « Le Chili, le Chili, je vous répète... », <i>Rivarol</i> , le 12 mai 1977	22
ANNEXE 14 : « Le parti socialiste dans le festival », <i>Le Dauphiné Libéré</i> , le 11 juillet 1977	23
ANNEXE 15 : « Les derniers compagnons d'Allende sont venus nous voir... », <i>Le Provençal</i> , le 19 juillet 1977	24
ANNEXE 16 : « Lettre de José Balmes à Yves Saudmont, Christian Freu et Pierre Debauche »	25
ANNEXE 17 : « Dépliant pour l'exposition du MIRSA à Nanterre », 1977	28
ANNEXE 18 : « Lettre de Michel Clouet et J.-D. Riondet à Pedro Miras », le 19 septembre 1978	29
ANNEXE 19 : « Lettre de Gaston Defferre à Miria Contreras », le 2 mai 1978	30
ANNEXE 20 : « Lettre de Pedro Miras à Gaston Defferre », février 1979	31
ANNEXE 21 : « Gazette de la Vieille-Charité », avril 1981	32
ANNEXE 22 : « Lettre de Pedro Miras à Soto », le 9 février 1981	33
ANNEXE 23 : « Contrat location INCLA pour une exposition du MIRSA », le 12 avril 1987	34
ANNEXE 24 : « Lettre de Pedro Miras à la MC Latino-américaine de Bordeaux », le 25 novembre 1982	35
ANNEXE 25 : « Lettre de Rémy Le Guillerm au Secrétariat du MIRSA », le 30 septembre 1982	36
ANNEXE 26 : « Lettre de Pedro Miras à Claire Morère », le 25 novembre 1982	37
ANNEXE 27 : « Ville de Châtenay-Malabry, invitation au vernissage du MIRSA », novembre 1977	38

ANNEXE 28 : « Feuillet sur le Musée International Salvador Allende, Châtenay-Malabry », 1977 ...	39
ANNEXE 29 : « Lettre de Pierre Mauroy au Secrétariat du MIRSA », le 1 ^{er} septembre 1978	40
ANNEXE 30 : « Lettre de Michel Delebarre à Pedro Miras », le 22 janvier 1981	41
ANNEXE 31 : « Lettre de Dominique Peyret à Pedro Miras », le 26 octobre 1983	42
ANNEXE 32 : « Lettre du principal du Collège Camille Corot à Pedro Miras », le 11 juin 1983	43
ANNEXE 33 : « Lettre de l'association La Manne au Secrétariat du MIRSA », le 23 juin 1986	44
ANNEXE 34 : Catalogue, « Exposition musée international Salvador Allende [Collections suédoises et françaises] », mai 1979.....	45
ANNEXE 35 : « Lettre de Robert Kriepps à Pedro Miras », le 30 octobre 1985	46
ANNEXE 36 : « Lettre de Gérard Thill et Jean-Luc Koltz à Pedro Miras », le 12 mars 1986.....	47
ANNEXE 37 : « Lettre de Michel Thauvin au secrétariat du MIRSA », le 3 mai 1978.....	48
ANNEXE 38 : « Lettre d'Armand Nihanian à Antoine Blanca », le 13 juin 1978	49
ANNEXE 39 : « Lettre de la MJC de Caudéran à Pedro Miras », le 22 janvier 1980	50
ANNEXE 40 : « Lettre de l'office socioculturel de Mérignac à José Balmes », le 8 juillet 1980.....	51
ANNEXE 41 : « Lettre de Christian Daubresse à Pedro Miras », le 2 février 1983	52
ANNEXE 42 : « Les artistes solidaires » dans <i>Le Monde</i> , 13 septembre 1983	53
ANNEXE 43 : « Catalogue d'exposition, Chili lorsque l'espoir s'exprime, CNAC-GP », septembre 1983	54
ANNEXE 44 : « Lettre de Renaud Benoit-Cattin à Jean Maheu », le 19 mai 1983	56
ANNEXE 45 : « Fiche de prêt, « Peinture » de Pierre Soulages, exposition CNAC-GP », septembre 1983	57
ANNEXE 46 : « Fiche de l'association Action Solidaire », 1983	58
ANNEXE 47 : « Lettre du CNAC-GP à Gras Savoye », le 5 septembre 1983	59
ANNEXE 48 : « Lettre de Jean Maheu à Renaud Benoit-Cattin », le 10 juin 1983	60
ANNEXE 49 : « Notes de réunion du CNAC-GP pour l'exposition du MIRSA », 1983.....	61
ANNEXE 50 : « Notes de réunion sur l'événement <i>Chili lorsque l'espoir s'exprime</i> au CNAC-GP », 1983	62
ANNEXE 51 : « Devis pour l'exposition du MIRSA au CNAC-GP », septembre 1983	63
ANNEXE 52 : « Photographie de l'exposition du MIRSA à Calais », 1980	64
ANNEXE 53 : « Photographie de l'exposition du MIRSA à Avignon » dans l'article « Le Musée Salvador Allende au Palais des Papes », <i>Le Provençal</i> , le 18 juillet 1977	64
ANNEXE 54 : « Photographie de l'exposition du MIRSA à Savigny-le-Temple », extraite de l'article « Une journée latino-américaine », <i>La République</i> , 8 octobre 1983.....	65
ANNEXE 55 : « Lettre du CNAC-GP à Empreinte Communication », le 6 septembre 1983	66
ANNEXE 56 : « Lettre de Serge Louveau à Jean-Louis Young », le 11 août 1983	68

ANNEXE 57 : « Affiche du MIRSA »	69
ANNEXE 58 : « Affiche de l'exposition du MIRSA à Nancy », 1977	69
ANNEXE 59 : « Affiche de l'exposition du MIRSA à Avignon », 1977.....	70
ANNEXE 60 : « Affiche de l'exposition du MIRSA à Nanterre », 1977.....	70
ANNEXE 61 : « Cartel d'invitation à l'exposition <i>Viva Chile</i> », novembre 1973.....	71
ANNEXE 62 : « Fiche d'œuvre de Julio Le Parc », 22 avril 1977, Cachan.....	72
ANNEXE 63 : « Fiche d'œuvre de Ghislaine Aarsse-Prins », 19 novembre 1976, Paris.....	74

ILLUSTRATIONS

Illustration 1 : Logo du MIRSA.....	77
Illustration 2 : José Balmes, <i>Los Desaparecidos</i>	77
Illustration 3 : Gracia Barrios, <i>Represión</i>	78
Illustration 4 : Guillermo Nuñez, <i>Numeronados silensentados</i>	78
Illustration 5 : Ernest Pignon-Ernest, Chili, <i>Résistance</i>	79
Illustration 6 : Jaime Azócar, <i>Chili présent</i>	79
Illustration 7 : Gracia Barrios, <i>Se abrirán las grandes avenidas... S. Allende</i>	80
Illustration 8 : Lou Laurin Lam, <i>Pinochet</i>	80
Illustration 9 : Irene Dominguez, <i>La Patria</i>	81
Illustration 10 : Irene Dominguez, titre inconnu	81
Illustration 11 : Pedro Uhart, <i>Le Général</i>	81
Illustration 12 : Philippe Carré, <i>L'Instrument</i>	82
Illustration 13 : José Juarez, <i>L'autre Amérique latine</i>	82
Illustration 14 : Joan Rabascall, <i>Kultur, la destruction de livres au Chili</i>	83
Illustration 15 : Alejandro Marcos, <i>Résistance</i>	83
Illustration 16 : Sohler, <i>Droits de l'homme</i>	84
Illustration 17 : Giangiacomo Spadari, <i>Garibaldi</i>	84
Illustration 18 : Claude Lazar, <i>Tel el Zaatar</i>	85
Illustration 19 : Luis Zilveti, <i>Vieja con generalito</i>	85
Illustration 20 : André Elbaz, <i>Ces phares, rade du silence</i>	86
Illustration 21 : Victor Vasarely, N° 1082 – Feny C.....	86
Illustration 22 : François Morellet, <i>Trames simples</i>	87
Illustration 23 : Julio Le Parc, <i>Série Nr. 14-21</i>	87

Illustration 24 : Carlos Cruz Diez, Physichromie Nr. 1081	88
Illustration 25 : Luis Tomasello, Athmosphère chromoplastique, n°319	88
Illustration 26 : César Andrade, Puntigrama 18.....	88
Illustration 27 : Leopoldo Torres Agüero, Chile Nr. 317.....	89
Illustration 28 : Wanda Davanzo, Espace à connexions intérieures, Nr. 16.....	89
Illustration 29 : Jean Degottex, A-Ligne	90
Illustration 30 : Pierre Soulages, Peinture, 19 octobre 1969.....	90
Illustration 31 : Enrique Zañartu, Re-formándose	90
Illustration 32 : Flavio Shiro, Sans titre.....	91
Illustration 33 : Alberto Guzmán, Tensión.....	91
Illustration 34 : Alberto Guzman, Tensión.....	92
Illustration 35 : Ghislaine Aarsse-Prins, Tachée de rouge	92

ANNEXES

ANNEXE 1 : « Lettre aux artistes du monde », Salvador Allende, avril 1972
in « Catalogue d'exposition du MIRSA au CNAC-CG », septembre 1983
A-MSSA, B021, b0091, f°4.



Aux Artistes du Monde

Au nom du peuple et du Gouvernement du Chili, je désire exprimer ma gratitude aux artistes qui ont offert leurs œuvres pour constituer la base du futur Musée de la Solidarité. C'est là, sans conteste, un événement exceptionnel qui inaugure un type de relations inédit entre créateur et spectateur de l'œuvre artistique. En effet, le Musée de la Solidarité, du Chili, sera le premier, dans un pays du Tiers Monde, à mettre à la portée des grandes masses populaires les manifestations les plus hautes des arts visuels, et ce par la volonté des artistes eux-mêmes.

Je suis particulièrement touché par cette noble forme de contribution au processus de transformations que le Chili a lancé afin d'affirmer sa souveraineté, mobiliser ses ressources, et accélérer le développement matériel et spirituel de son peuple. Ce sont là les conditions pour progresser jusqu'au Socialisme pour lequel le peuple a opté en pleine conscience de son destin.

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

L'engagement que nous assumons avec une confiance absolue dans la force de notre peuple et l'appui que nous apportent nos amis, est de persévérer sans fléchir dans la tâche que nous avons entreprise avec le triomphe civique de l'Union Populaire, qui est essentiellement destiné aussi à incorporer avec dignité l'homme-peuple dans le domaine de la culture. La création du Musée de la Solidarité et l'amitié des artistes ici représentés portent déjà le fruit noble de notre effort de libération nationale.

Mes remerciements vont aussi aux membres du Comité International de Solidarité Artistique avec le Chili, qui ont réalisé l'œuvre généreuse de coordonner et d'organiser l'acheminement dans notre pays des œuvres des artistes du monde.

Salvador Allende
Santiago, avril 1972

ANNEXE 2 : "Un Museo Internacional para la Resistencia Chilena", décembre 1975

A-MSSA, B010, a0002

UN MUSEO INTERNACIONAL PARA LA RESISTENCIA CHILENA

MUSEO INTERNACIONAL DE LA RESISTENCIA "SALVADOR ALLENDE"

"El Museo de la Solidaridad con Chile será el primero que, en un país del Tercer Mundo, por voluntad de los propios artistas, acerque las manifestaciones más altas de la plástica contemporánea, a las grandes masas populares". (SALVADOR ALLENDE, discurso inauguración Mayo 1972).

UN MUSEO QUE SE CREA POR LA SOLIDARIDAD DE LOS ARTISTAS DEL MUNDO

El derrocamiento de la Unidad Popular ocurrido el 11 de septiembre de 1973 ha tenido en todos los órdenes gravísimas consecuencias para el pueblo de Chile. Son mundialmente conocidos la situación de represión, los asesinatos masivos e individuales, los problemas económicos y de toda naturaleza que sufre nuestro país.

Conjuntamente con los crímenes perpetrados por la junta fascista, hay un aspecto de la represión sobre el cual nos gustaría insistir en esta ocasión: la represión cultural.

En el gobierno de la Unidad Popular, encabezado por el Presidente Dr. Salvador Allende, se comenzó la tarea de transformar la sociedad chilena. Dentro de este proceso, se intentó también desarrollar profundamente los genuinos valores culturales del pueblo.

El intenso proceso político que vivió Chile, y que se manifestó igualmente en la eclosión de la cultura popular, implicó que el pueblo comenzara a romper las barreras ideológicas creadas por la reacción, y a ver a una nueva luz los problemas políticos, económicos y sociales.

Este proceso, "la vía pacífica de transición al socialismo", atrajo la atención mundial, obteniéndose el apoyo y solidaridad no solamente del mundo socialista, sino también el interés de diversas entidades y personalidades. Y es así, como durante el gobierno de la Unidad Popular, los artistas e intelectuales del mundo entero manifestaron su solidaridad con el proceso de liberación que representaba el gobierno de Salvador Allende, ofreciendo la donación de un museo al pueblo de Chile: Y como dijera Mario Pedrosa, "Las ideas felices son así: no nacen ni antes ni después, sino con el signo de la historia. El Museo de la Solidaridad es la expresión más acabada de un hecho del que no se tiene conocimiento en la historia cultural de nuestro tiempo: Un Museo que se crea por donación de los artistas del mundo, espontáneamente, movidos por la solidaridad hacia un pequeño pueblo, en la periferia de la tierra, que inicia una marcha revolucionaria al socialismo por sus propios medios, conforme a sus tradiciones democráticas, sus determinaciones culturales y su fidelidad a las libertades esenciales del hombre, entre las cuales está la libertad de expresión y creación".

El Museo de la Solidaridad logró , en dos años y medio, reunir cerca de mil obras, que se encuentran en estos momentos a merced de los instintos destructores de la junta fascista.

El golpe de estado ha transformado radicalmente la vida de Chile. El paso de un proceso de liberación a un monstruoso régimen de opresión nos obliga a iniciar otra fase de lucha, y a crear nuevas instituciones que apoyen la resistencia del pueblo chileno.

DEL MUSEO DE LA SOLIDARIDAD

AL MUSEO INTERNACIONAL DE LA RESISTENCIA "SALVADOR ALLENDE"

Ahora, que nuevamente sentimos esa extrañable solidaridad de los artistas y con el apoyo que ellos nos brindan, de acuerdo con todos los partidos políticos de izquierda chilena y con el auspicio de Casa de las Américas, de Cuba, hemos convertido el Museo de la Solidaridad en el Museo Internacional de la Resistencia "Salvador Allende". Este Museo, solicita a todos los artistas solidarios con la causa del pueblo chileno la donación de obras, para con ello contribuir a los siguientes aspectos:

- ayudar a la resistencia en Chile
- ser un ~~instrumento~~ ^{testimonio directo} de agitación de los artistas e intelectuales
- ser un instrumento político de agitación y propaganda.

En cada país se ha formado un comité de apoyo a esta iniciativa, integrado por artistas e intelectuales. Los Comités tienen como centro coordinador a la Casa de las Américas, así como al Secretariado del propio Museo, presidido por Mario Pedrosa e integrado por José Balmes, Pedro Miras, Miguel Rojas Mix y Miria Contreras.

En cada país se harán exposiciones con las obras donadas, y se realizarán también exposiciones representativas en las principales ciudades donde se realicen eventos en solidaridad con Chile, con el objetivo de agradecer la solidaridad de los artistas, y que este proyecto llegue al pueblo, quien con su asistencia testimoniará su solidaridad con el pueblo chileno. Estas obras estarán siempre a disposición del pueblo chileno a fin de que puedan contribuir y servir a su lucha.

Entre las obras donadas al Museo Internacional de la Resistencia "Salvador Allende", ya se encuentran las arpilleras de la artista chilena Violeta Parra. Estas arpilleras, patrimonio nacional de la cultura chilena, fueron rescatadas clandestinamente de Chile y entregadas bajo custodia a Casa de las Américas por sus hijos Isabel y Angel.

De igual manera, ha sido donada por el artista Roberto Sebastián Matta , una parte importante de su valiosa colección de máscaras, cerámicas y esculturas africanas, que aguardará en Cuba el triunfo de la libertad y la justicia en Chile. Asimismo, hemos recibido de parte de este mismo artista, una colección de pinturas de artistas contemporáneos.

En estos momentos el Museo ya cuenta con donaciones de artistas de diferentes países y además con comités nacionales ya constituidos en Cuba, Francia, Italia, España, Suecia, México, Venezuela, Colombia, Panamá y Estados Unidos. En la URSS, Bulgaria, Yugoslavia, Hungría, Polonia y Checoslovaquia se harán exposiciones nacionales y enviarán una selección para muestra internacional y otra para la Sala Permanente que se inaugurará en septiembre en el Museo Nacional de La Habana. Tenemos el ofrecimiento de una Sala Permanente para el Museo en la ciudad de Cracovia, Polonia.

El Comité Cubano está integrado por Alicia Alonso, Santiago Alvarez, Alejo Carpentier, Nicolás Guillén, René Portocarrero y Mariano Rodríguez.

El Comité francés está integrado por Louis Aragon, Jean Casou, Louis Althusser, Roland Barthes.....(hay lista)

En Francia, tenemos obras de(hay lista)

Estas obras serán expuestas en el Festival Internacional de Teatro de Nancy, del 28 de abril al 8 de mayo de 1977.

Estas obras al igual que el resto que estamos recibiendo, serán enviadas al Convento de los Dominicos de "La Tourette", en Lyon, donde permanecerán expuestas e ir desde allí a otros lugares.

El Comité Español está formado por José María Moreno Galván, ~~XXXXXXXXXX~~ Antonio Tapies, Rafael Canogar, Juan Genovés, Martín Chirino, José Luis Fajardo, Lucio Muñoz, Enrique Salamaña, Julian Salas, Salvador Victoria, José Guinovarat, Manuel Viola, José Ayllón, José Caballero.

El Comité Italiano está formado por Rafael Alberti, Nello Ponente, Giulio Carlo Argán, Palma Bucarelli, Giuliano Briganti, Luigi Nono, Lelio Basso, Andrea Emiliani, Renato Gotusso, Carlo Ripa di Meana, Mazzairol, Sra. Montemaggi, Franco Solmi, Renato Zangheri y Roberto Matta.

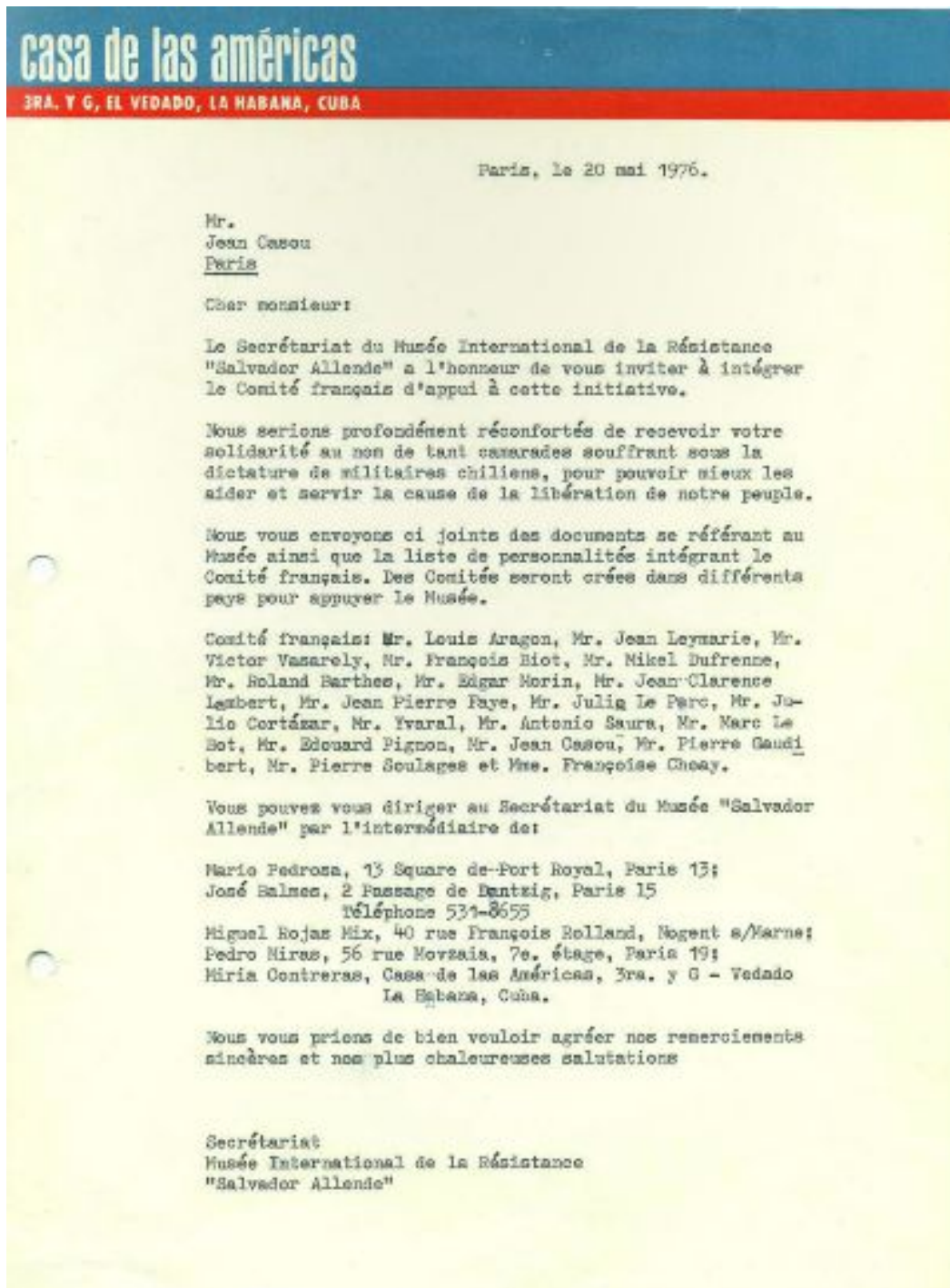
En México, su Comité organizador está preparando una exposición para el 9 de Junio hasta el 10 de Julio en el Museo de Arte Moderno. Entre los integrantes del Comité Mexicano, tenemos a Gabriel García Márquez, Efraín Huerta, Juan Rulfo, Luis Cardosa y Aragón, Ricardo Martínez, Raquel Tibol, Angélica Arenal de Siqueiros, Manuel Felguerez, Helen Escobedo, Pablo Casanova, Arnold Belkin.

El Comité Venezolano está presidido por Jesús Soto e integrado por varios entre ellos Carlos Cruz-Diez.

El Museo no se detiene ni se detendrá. Su corazón, es el corazón de la solidaridad internacional. Su fuerza es la fuerza de la justicia. Y el futuro es ^{de} la libertad y de la justicia.

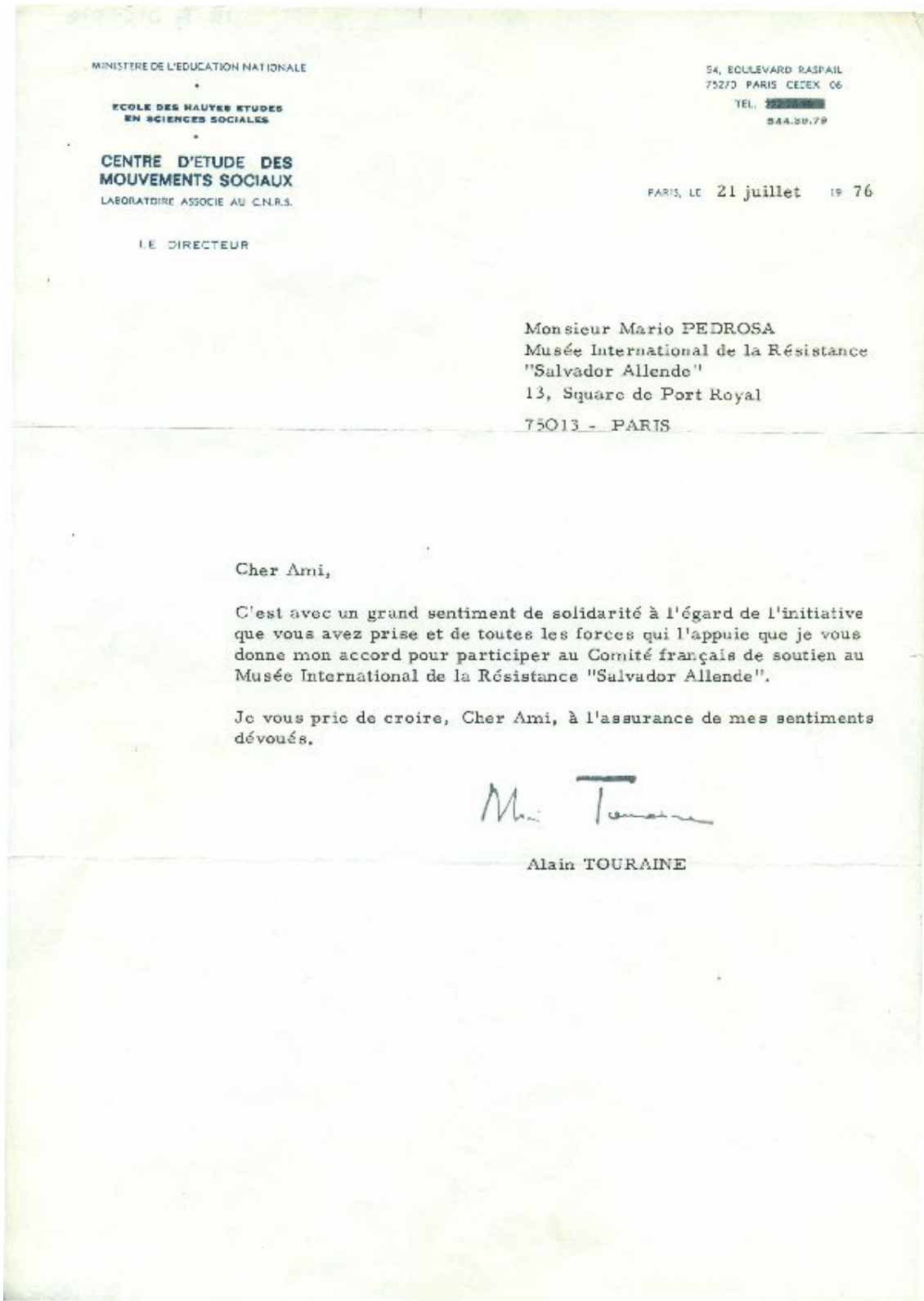
ANNEXE 3 : « Lettre du secrétariat du MIRSA à Jean Cassou », le 20 mai 1976

A-MSSA, B010, a0014



ANNEXE 4 : « Lettre d'Alain Touraine à Mario Pedrosa », le 21 juillet 1976

A-MSSA, B010, a0017



ANNEXE 5 : « Lettre de José Balmes à l'artiste Pagès », le 31 mai 1976

A-MSSA, B010, a0015

Paris, le 31 mai 1976

Mr.
Pagès
Paris

Cher camarade,

Nous faisons appel avec l'accord des partis politiques chiliens et sous l'égide de "Casa de las Américas" à la solidarité des artistes, pour créer le Musée International de la Résistance "Salvador Allende".

En France un comité d'appui à cette initiative s'est formé avec la participation de:

Roland Barthes	Marc Le Bot
François Riot	Alfred Manessier
Jean Cassou	Édouard Pignon
Julio Cortázar	Alain Dourenne
Françoise Choay	Yvaral
Mikel Dufrenne	
Jean Pierre Raye	
Jean Clarence Lambert	
Julio Le Parc	

C'est dans ce contexte, cher camarade, que nous nous adressons à vous car nous souhaiterions compter sur une de vos œuvres pour notre musée.

Nous vous envoyons ci joint la documentation ayant trait aux conditions de cette donation; par ailleurs un représentant de notre comité prendra contact personnellement avec vous, pour recevoir votre réponse.

Tout en vous remerciant chaleureusement à l'avance, nous vous prions d'accepter nos salutations fraternelles

José Balmes
Museo Internacional de la Resistencia
"Salvador Allende"

José Balmes
2 Passage de Dantzig
75015 Paris
Téléphone 551.86.55

ANNEXE 6 : « Lettre de Serge Guillou au secrétariat du MIRSA », le 1^{er} décembre 1976

A-MSSA, B010, a0022

Serge GUILLOU
12 Ter villa Gustave-Edouard
94110. ARCUEIL.

Arcueil, le 1^{er} décembre 1976.

Cher camarade,

Ta lettre relative à la création du Musée International de la Résistance "Salvador Allende" datée du 31 mai, ne m'est parvenue à la Mairie de Vitry-sur-Seine que voici quelques jours.

Je ne m'explique pas ce retard considérable, qui n'est pas de mon fait, et je m'empresse de répondre favorablement à ta demande. J'ajoutais même "bien entendu", car tu sais que je participe bien volontiers à ce qui peut aider la gauche chilienne et sa lutte contre le fascisme.

Comme il est spécifié dans votre documentation, je conserverai cette œuvre chez moi dans l'attente de vos directives. Lors de prochaines expositions, j'indiquerai qu'elle est propriété du Musée International de la Résistance "Salvador Allende".

Bien fraternellement,

C. Jully.

A-MSSA, 6.e0110

☆ MUSEE INTERNATIONAL DE LA RESISTANCE « SALVADOR ALLENDE »

PHOTO DE L'ARTISTE.

PHOTO DE L'OEUVRE

Nom **HÉLION**
 Prénom **JEAN**
 Nationalité **Française**
 Date de naissance **21.04.04.**
 Adresse **4 rue Michelst**
Paris 6
 Téléphone **033.49.41**

Nom de l'œuvre **Ma accorde**
 Technique **peinture sur papier**
 Date **1949**
 Dimensions **56 x 44 cm**

Biographie sommaire.

30. Enlèvement du corps de la femme Abstraction Créatrice
 31. Voyage au Ruin Toricéque
 32. Voyage avec U.S.A.
 - une exposition à Paris
 33. Mond voyage avec U.S.A. **pe expos. à N.Y.C.**
 34. Installation avec U.S.A. : Virginie **N.Y.C.**
 35. Voyage à Paris, retour avec U.S.A.
 36. départ l'après-midi 40 : Prisonniers de guerre
 37. Séjour de l'après-midi, retour U.S.A. **line : "Thy shall not have me"**
 38. 04.05 - 22 parties avec U.S.A. **46 retour définitif en France**

Le sousigné fait don de l'œuvre décrite ci-dessus à la collection formée sous le nom de « Musée international de la Résistance Salvador ALLENDE ». L'œuvre restera en ma possession jusqu'à ce que le Musée ait un local définitif. Je m'engage à la prêter à chaque fois que les responsables de la résistance chilienne me le demanderont.

ront, afin de l'exposer dans les manifestations qu'ils auront décidé. Par ailleurs, je conserve le droit, tant que l'œuvre sera en ma possession, de la montrer au cours d'expositions individuelles et collectives, en indiquant qu'elle est propriété du Musée International de la Résistance « Salvador ALLENDE ».

Esca 2004 17 11 00 à Carlo - 1981

Jean Hélion

Déclaration de l'artiste (raisons pour lesquelles il fait don de cette œuvre).

sympathie pour la lutte anti fasciste dans le monde,
et en souvenir de P. Neruda.

Avez-vous fait don d'une œuvre au Musée de la Solidarité ?

OUI NON Nom de l'œuvre

☐ ☐ Année 1949 Dimensions

Technique dessin sur papier

Lieu où elle se trouve (Paris 4 me arrondissement) Galerie des Dragons

Date de la donation 22.11.77

Si l'œuvre n'est pas parvenue au Chili avant le coup d'état fasciste, l'avez-vous récupérée ?

Si l'œuvre est entre les mains de la Junta, avez-vous demandé sa restitution ? Est-ce que la Junta vous a répondu ?

OUI NON

Clause de vente. J'accepte (ou n'accepte pas) que, si les responsables l'estiment nécessaire, l'œuvre soit vendue pour collecter des fonds.

Prix fixé par l'artiste 15.000 francs (QUINZE MILLE FRANCS)

22.11.77

Date

Chateaufort en Thymerais

Lieu

pour Jean Héliot

Signature

Histoire de l'œuvre.

Stade faisant partie de la série de 1949-1950
qui aboutit au tableau : 4 Na assis (Galerie Fleury, Paris)

6.22.11.77

1982
1983

ANNEXE 8 : « Lettre de Jacques Leenhardt à Claude Fuzier », le 14 février 1989

A-MSSA, cl. B010, a0076

- COPIE -



Paris, le 14 février 1989

Le Président

Monsieur Claude Fuzier
Maire de Bondy
93140 BONDY

Monsieur le Maire,

Dans une lettre du 29 juin 1988, je me réjouissais de l'offre qui avait été faite par la municipalité de Bondy d'accueillir les œuvres constituant le fonds du Musée de la Solidarité Salvador Allende.

J'ai eu l'occasion, la semaine passée, de visiter les lieux où ces œuvres sont entreposées, avec des représentants du Haut Commissariat aux réfugiés, du Ministère de la Culture et les organisateurs d'une exposition projetée du Musée à la Grande Arche de la Défense dans les locaux attribués aux Droits de l'Homme. Notre consternation, en voyant avec quelle négligence ces toiles étaient entassées, clous contre toiles, crevées, au milieu de vieux cartons et sans la moindre protection pour les œuvres, a été totale. Je ne comprend pas qu'on puisse stocker ainsi des œuvres faites avec amour, données avec conviction et que, jusqu'alors, chacun avait protégées de son mieux.

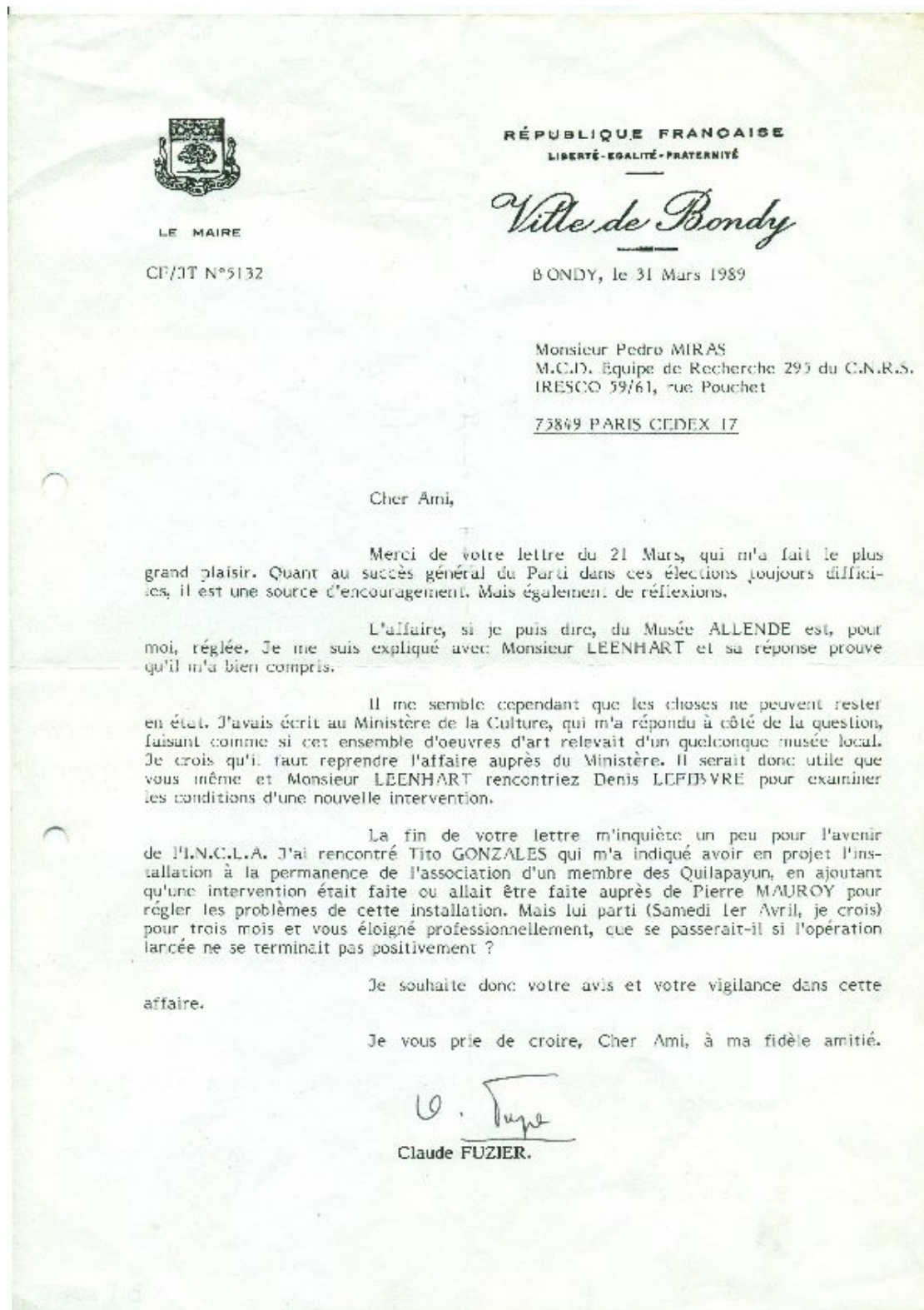
Je ne doute pas que ces fautes ne viennent à l'encontre de vos intentions, mais elles sont, et je ne puis, en tant que Président du Musée, que violemment m'élever contre le gâchis perpétré dans ces locaux par ailleurs généreusement prêtés et dont nous avons tous été les involontaires et malheureux témoins.

En attendant de vous lire, je vous prie de croire, Monsieur le Maire, à l'assurance de mes sentiments les meilleurs.

Jacques Leenhardt
Président du Musée Allende

ANNEXE 9 : « Lettre de Claude Fuzier à Pedro Miras », le 31 mars 1989

A-MSSA, cl. B010, a0072



ANNEXE 10 : « Lettre de Jacques Leenhardt à Claude Fuzier », le 8 mars 1989

A-MSSA, cl. B010, a0078



Le Président

Paris, le 8 mars 1989

Monsieur Claude Fuzier
Maire de Bondy
93140 BONDY

V/Réf: DL/YN N°4562

COPIE

Monsieur le Maire,

Je vous remercie pour vos remarques concernant la vie difficile qu'a eue notre Musée. Nous en sommes conscients, oh combien, et toujours reconnaissants à votre municipalité de l'avoir accueilli. Le local dans lequel se trouvent une partie des œuvres est à cet égard extrêmement satisfaisant et nous nous en réjouissons.

En revanche, notre émoi est grand concernant les manipulations qui ont été effectuées, l'empilement sans protection des toiles, les trous et déchirures qui en ont résulté. Tel était l'objet de ma lettre, et non pas la solution que vous avez trouvée en logeant le Musée à la Bibliothèque, pour laquelle, une fois encore, nous vous sommes extrêmement reconnaissants.

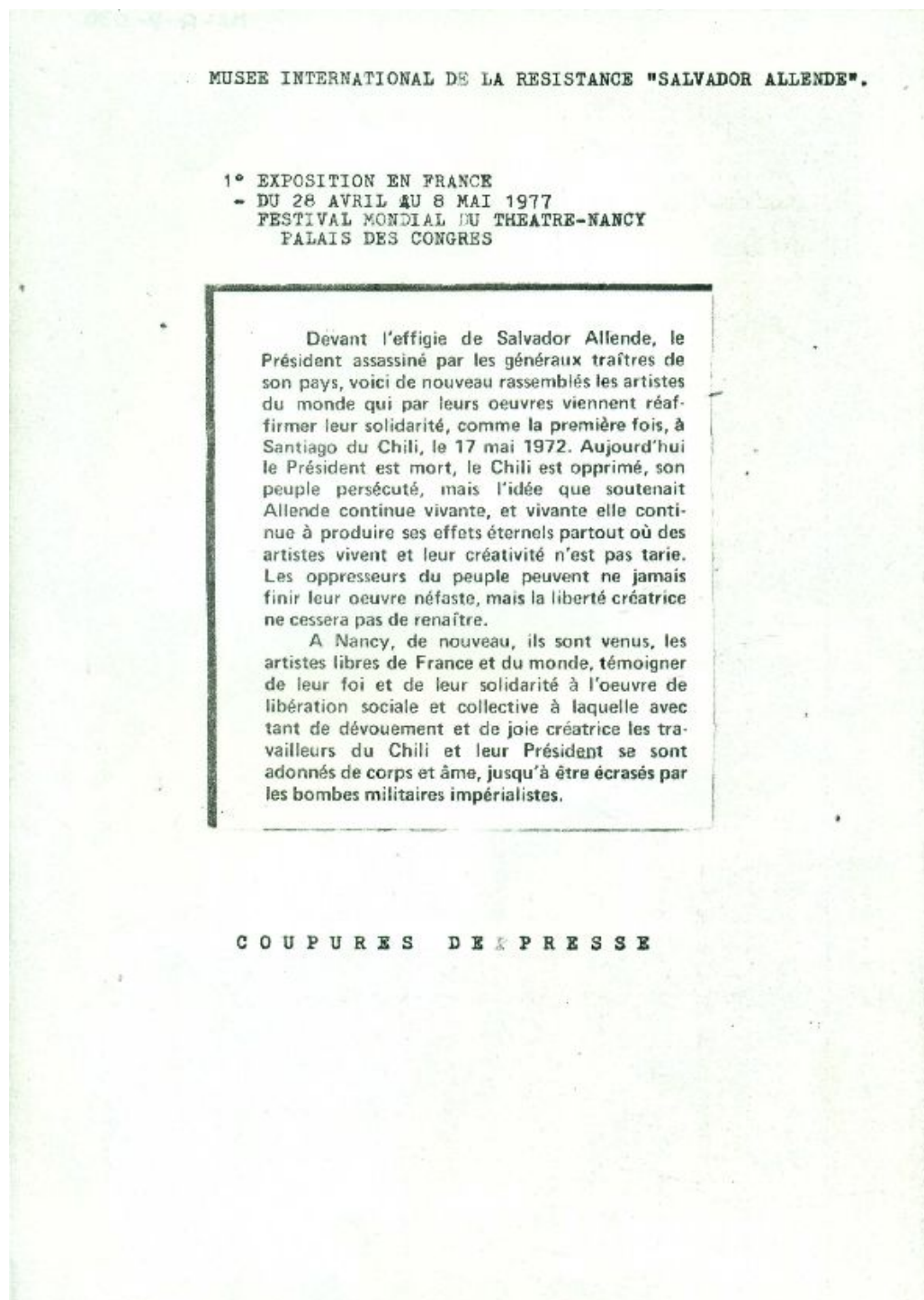
En espérant que cette lettre situera mieux dans votre esprit l'objet de nos inquiétudes, je vous prie de croire, Monsieur le Maire, à l'assurance de mes sentiments les meilleurs.

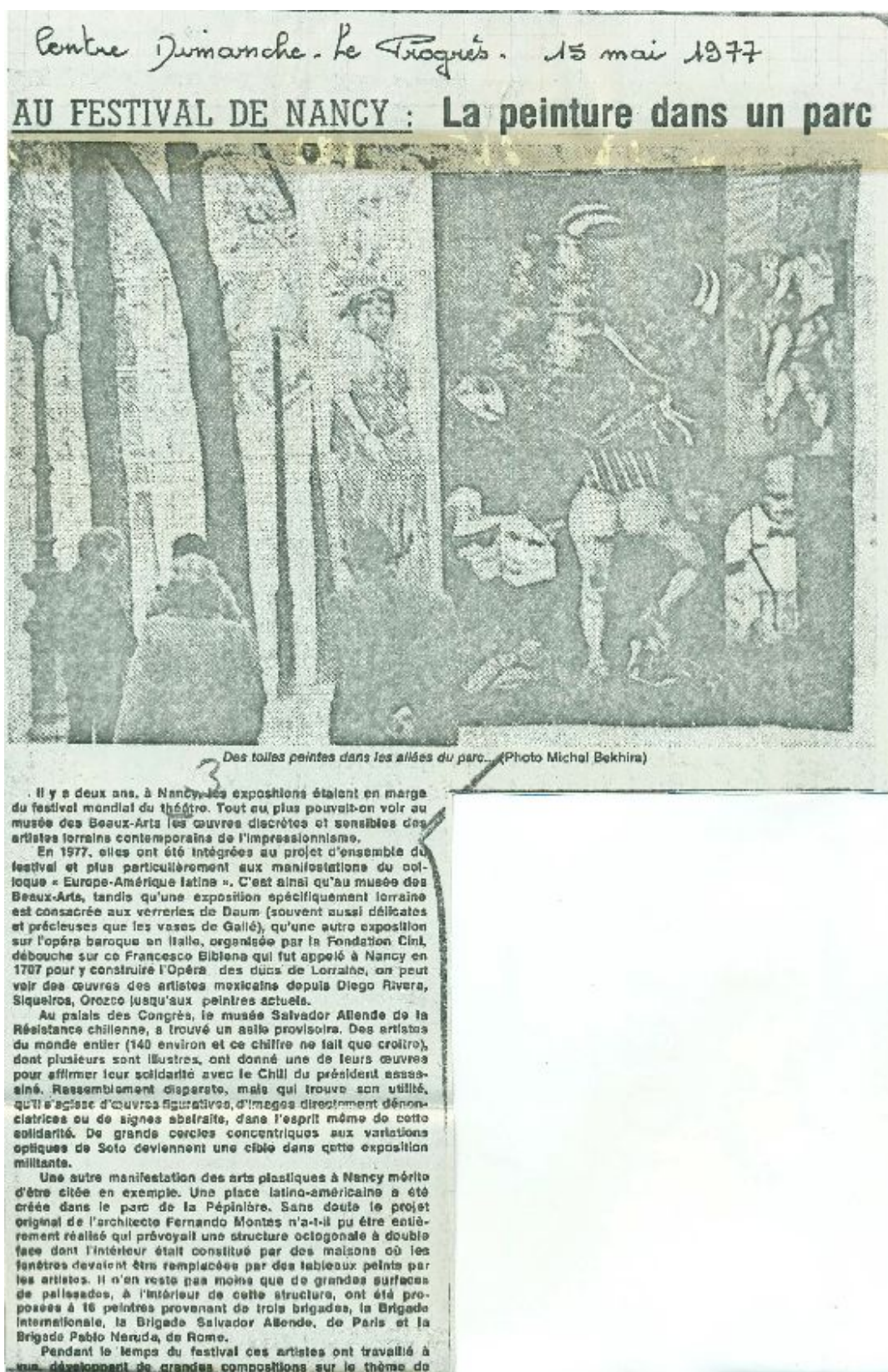
Jacques Leenhardt
Président du Musée Allende

ANNEXE 11 : « Musée International de la Résistance « Salvador Allende », 1^{ère} exposition en France du 28 avril au 8 mai 1977, Festival mondial du théâtre-Nancy, Palais des Congrès »

Coupure de presse, journal non identifié,

A-MSSA, cl. B030, d0011





Rivarol - 12 mai 1977



Une récente photographie du général Pinochet

Le Chili, le Chili, je vous répète...

LE général Pinochet est prévenu. Quel qu'il fasse, c'est décidé : la France rompra les relations diplomatiques avec le Chili quand les sociaux communistes prendront le pouvoir. L'inflexible François Mitterrand en a pris l'engagement solennel... au cours du Festival latino-américain organisé à Nancy dans le cadre du Festival mondial du Théâtre (marxisme dialectique et sexualité obscène en sont les principaux moteurs). Rien n'était plus urgent que cette prise de position, affirmée en présence de Dona Tencha, veuve du défunt président Allende, laquelle lança un vibrant appel aux diverses organisations politiques, syndicales et intellectuelles d'Europe pour le boycottage de la « dictature chilienne » par les gouvernements occidentaux et les organisations internationales.

Tous les démocrates verront dans la décision anticipée du sautoir de l'Observatoire une contre-

parcourir l'Europe pour faire connaître la lutte de la résistance chilienne », c'est-à-dire de ces milliers de réfugiés qui poursuivent leurs activités partisans et constituent une réserve non négligeable — et parfaitement exploitée — pour nos politiciens de gauche.

Déjà Reims, à la Maison de la Culture, avait depuis longtemps programmé une exposition d'œuvres d'artistes chiliens en exil pour évoquer « la situation actuelle du Chili ». M. Christian Taittinger devait inaugurer cette manifestation ; mais on sait que la ville du sang des rois de France a maintenant un maire communiste, qui s'est fait une joie d'annoncer que l'une des artères de la ville portera bientôt le nom de Salvador Allende.

Talouse de tels lazzaris, l'Association franc-comtoise de culture (née en 1946) organise, pour sa part, à Besançon, une « Semaine de rencontre avec l'Amérique latine » — prétexte rêvé pour mettre en accusation, une fois de plus, le général Pinochet. Au programme des réjouissances : un spectacle sur l'« après-Allende », intitulé « Terror », et joué par une troupe communiste allemande le « Collectif Rose Rube » (qui s'est déjà distingué au festival de Nancy), puis un film de Patricio Guzman « La bataille du Chili ». Le tout sous le regard attendri de l'ancien ministre de l'Agriculture du président disparu, Jacques Chonchol, actuellement professeur à l'Université Paris-I.

On le voit, sous la Ve « capitaliste », dite « de droite », la propagande révolutionnaire chilienne est officiellement et officiellement choyée. En revanche, des expositions importantes dénonçant les régimes marxistes qui sévissent dans l'Est européen, en Asie ou en Afrique, n'y comptent pas ! Ce serait divorcer d'avec son siècle à peine épousé ! La municipalité « bien pensante » de Strasbourg, elle, a choisi pour manifestation culturelle, une exposition consacrée au « Livre en République démocratique allemande »...

R. V.

Le parti socialiste dans le festival

Le musée de la Résistance

Salvador Allendé

Au palais des Congrès pendant un mois

Depuis 1974, date de la création du Secrétariat national à l'action culturelle du Parti socialiste, Dominique Taddéi, chargé de cette mission, est devenu avignonnais par sa profession et adjoint au maire dans la nouvelle municipalité.

Mission qui prend sa signification au moment où, dans le cadre du Festival, le Parti socialiste conduit les affaires d'une cité qui, il y a 31 ans maintenant, permit à Jean Vilar de s'exprimer.

Comme à l'ordinaire, le P.S. entre dans le Festival sous la forme déjà choisie l'an dernier de « Rencontre avec... ».

A partir du vendredi 15 juillet, de 17 à 20 heures au siège situé rue Félix-Gras, des personnalités, des poètes, des artistes seront à même de dialoguer avec les socialistes et avec ceux qui ne le sont pas. Pour la première, ce sera Catherine Derain qui animera la rencontre.

Un événement dans cette période avec l'installation, salle des Congrès du Palais des Papes, à partir du 16 juillet, du Musée international de la Résistance Salvador Allendé.

Hommage de peintres au chef d'Etat assassiné dans les conditions que l'on connaît.

« Un geste politique de la nouvelle municipalité, dit Dominique Taddéi, après l'exposition de Nancy honorée de la présence de M^{me} Allendé aux côtés de François Mitterrand ».

Le Musée comprend 141 œuvres de factures différentes et réalisées sur la demande du président Allendé pour être, en 1972, la base du futur Musée de la solidarité.



Le vernissage sera honoré de la présence de personnalités nombreuses. Cette manifestation du Parti socialiste soulignera, s'il en était encore besoin, que l'attention ne doit pas être distraite devant les événements actuels du Chili : Ces dernières semaines, on compterait environ 2 500 disparitions, ce qui incite le Parti socialiste à réclamer avec force à l'O.N.U. une présence humanitaire devant tant de répression.

o o o

Enfin, au cours de la conférence de presse, Dominique Taddéi annonçait pour le 11 septembre l'inauguration de la rue Salvador-Allendé à Avignon.

H. V.

ANNEXE 15 : « Les derniers compagnons d'Allende sont venus nous voir... », *Le Provençal*,
le 19 juillet 1977

Coupure de presse, AMA, 328W5, dossier de presse

Les derniers compagnons d'Allende sont venus nous voir : « *L'Alternative, c'est le fascisme ou la démocratie* » (Annibal Palma, ancien ministre de l'Éducation)

Au dehors des coups de mortiers, des coups de feu... Dans le palais de la Moneda, le président Salvador Allende vit ses dernières heures de chef d'Etat et d'homme. Une trentaine de personnes sont encore dans le palais mais le président refusant l'effusion de sang les presse de partir... Pourtant, beaucoup vont mourir. Parmi les ultimes compagnons du président chilien trahi par « son » armée : Miria Contreras, sa secrétaire particulière, et Annibal Palma, ministre de l'Éducation et secrétaire général du gouvernement.

Miria sera là, lorsque le président Allende adressera au peuple chilien, son dernier message avant de mourir. « C'est grâce à cela, grâce à son martyr à la Moneda que la cause du Chili a suscité une grande sympathie dans le monde » me disait-elle dimanche après-midi, à l'agence d'Avignon du Provençal.

NOUS AVONS L'AIDE DES PARTIS QUI NOUS CORRESPONDENT

Si Miria Contreras était au vernissage de l'exposition Salvador Allende du Palais des Papes, samedi soir en Avignon, c'est sans doute beaucoup parce que Dominique Taddéi le maître-d'œuvre de cette exposition, chez nous, l'a rencontrée à Cuba où elle travaille à la « Casa de las Americas » la plus importante institution artistique latino-américaine.

Et comme la solidarité est le seul mot possible, dans la présente lutte de la « reconquista de la democracia », le ministre de l'Éducation de Salvador Allende, Annibal Palma est arrivé lui aussi, de Brème où il est réfugié et où il donne un cours sur le développement économique en Amérique latine, à l'Université.



Tous deux sont venus dimanche après-midi, au « Provençal » d'Avignon accompagnés par Dominique Taddéi. Annibal Palma explique que la lutte pour la démocratie l'alternative avec le fascisme peut être menée dans le monde entier : « L'Unité populaire comprend divers Partis de gauche qui travaillent dans la solidarité. Chaque Parti a des amis dans les différents pays. Si nous n'avons pas l'aide du gouvernement dans ces pays, nous avons l'aide des Partis qui nous correspondent ».

Il précise que l'accueil a été excellent en France pour les Chiliens comme au Canada et au Mexique. Je lui fais part du sentiment général selon lequel, le régime de Pinochet aurait tendance à être abandonné par ceux qui le soutenaient. Comme bien sûr, nous pensons aux USA il répond :

« J'espère que le régime de Carter coïncide avec les promesses faites lors de sa campagne électorale et que les condamnations morales faites à Pinochet, se matérialiseront ».

En fait, c'est à la démocratie que les réfugiés chiliens aspirent d'abord. « Sans que l'unité populaire ne renonce à renouveler son chemin dans le socialisme », ajoute le ministre Palma. On rappelle les derniers mots d'Allende à ce propos : « Plus tôt que tard ! ».

2.500 DISPARUS, UN APPEL A LA CONSCIENCE !

Miria Contreras garde un souvenir fantastique de : « ce président constitutionnel qui est mort à la tâche ». Elle était il y a quatre jours, à Barcelonne, où une exposition Allende a

été organisée à la fondation Joan Miro. « C'était le premier acte de solidarité de l'Espagne avec le Chili après les élections », dit-elle. Cette solidarité a joué au point que le bateau école du Chili de Pinochet n'a pu faire escale dans aucun port du royaume ces derniers jours à cause des syndicats des grèves qui partout ont été suivies, à Barcelonne, à Cadix, etc...

Miria Contreras et Annibal Palma m'ont chargé de transmettre leurs remerciements aux autorités d'Avignon qui ont permis l'exposition au Palais des Papes (voir le Provençal du 18 juillet) et aux artistes français ou vivant en France qui ont fait des dons au musée Salvador Allende.

Dominique Taddéi a tiré avec eux, la conclusion de notre entretien. Une conclusion concrète et dramatique. « Actuellement, la nouvelle forme de répression au Chili, ce sont les disparus ; il y en a 2.500 à ce jour. Il faut lancer un appel à la conscience et aux droits de l'homme. Il faut formuler cette demande précise : obtenir qu'une commission d'enquête puisse se rendre sur place d'ici le mois de septembre ».

Voilà. Le prétexte fut le musée mais Salvador Allende avait dit : « Le musée de la solidarité et de l'amitié des artistes représentés ici, constitue l'un des fruits les plus purs de notre entreprise de libération nationale ».

Olivier de SERRES

Notre photo :
Miria Contreras, Annibal Palma et Dominique Taddéi à l'agence du Provençal d'Avignon.

((Photo Maurice COSTA))

ANNEXE 16 : « Lettre de José Balmes à Yves Saudmont, Christian Freu et Pierre
Debauche »

A-MSSA, cl. B010, a0004

Mr. Yves Saudmont, Maire de Nantes
Mr. Christian Freu, Président de la Maison de la Culture
Mr. Pierre Debauche, Directeur de la Maison de la Culture

Mesdames, Messieurs, chers amis

Le caractère d'une culture dépendante telle que celle
du Chili réside moins dans ces aspects imitatifs, maintes
fois analysés que dans la tragédie des accès coupés ou in-
existents vers les sources de la culture internationale.

Je me souviens, par exemple, de la repercussion
qui a eu dans l'ambiance artistique de notre pays, l'expo-
sition présentée à Santiago au début des années cinquante
sous le titre "De Manet à nos jours".

Nous pensons ~~ne~~ pas exagérer en affirmant que le
contact direct avec les œuvres de la culture universelle au
delà du pâle truchement de la reproduction, évilla de
possibilités créatives qui autrement seraient restées sans avvenir.

En effet il est utile de rappeler que la médiocre selec-
tion visible sur les murs de nos musées, leur capacité
formative presque nulle, est aussi la responsabilité de
la direction oligarchique de la culture dans notre pays.

Au moment où la République connaissait la bonheur
de années fiscales sans déficit, sur la misère de sa classe ouvrière
et paysanne, la classe dirigeante montra le mauvais goût et
l'ignorance de ses fonctionnaires dans la politique d'acquisition
~~d'œuvres d'art~~ d'œuvres d'art.

En 1971 les artistes les plus importants de notre époque
volurent témoigner de leur adhésion au processus révolution-
naire du Chili représenté par le Gouvernement du

Président Salvador Allende. C'était une manifestation de solidarité envers le respect que le gouvernement Populaire montrait pour l'artiste, c'était d'admiration pour le pluralisme qui prônait le développement de la culture chilienne, un hommage aux voies ouvertes à l'art et à la vie. Peintres, sculpteurs, graveurs donnaient leurs œuvres pour que le peuple qui avait reconquis sa dignité puisse en jouir même dans les conditions de pauvreté héritée du passé. C'était la construction d'un musée imaginaire comme le pays n'avait jamais connu et une fait nouveau dans l'Histoire de l'Art contemporaine.

Vous êtes au courant du dénouement de cette histoire, vous savez comme nous d'équ沿海 manière s'est rompue cette belle chaîne des artistes du monde. Après septembre 1973 le fascisme n'a pas seulement assassiné la culture chilienne démocratique ; sa fureur homicide sacrifié dans les rues de Santiago des exemples de la culture universelle en incinérant des livres et des œuvres d'art.

Aujourd'hui la junte militaire ajoute à ses crimes la disparition de centaines d'œuvres du patrimoine culturelle de l'humanité. On voit les œuvres de Calder, Miro, Vassarely, Matta et de tous ces artistes de différents pays du monde.

La comparaison avec le destin de nos compatriotes disparus par l'action de la junte ~~fasciste~~ impose sa tragique évidence. Rien que de vagues hypothèses sur leur sort, quelques témoignages fragmentaires et une vérité de fond : ~~le fascisme en plein pouvoir~~ le plein pouvoir de la brutalité fasciste.

Excusez moi si j'ai évoqué cette situation douloureuse. En remerciant au nom de l'Unité Populaire et de ses

3) artistes à la Municipalité de Nanterre et à la Maison
de la Culture pour l'organisation de l'exposition du
Musée Salvador Allende nous voulons souligner leur aide
inestimable à la lutte du peuple chilien, pour sa liber-
té et son droit aux œuvres que les artistes du monde
lui ont rendues.

J. Palmy

ANNEXE 17 : « Dépliant pour l'exposition du MIRSA à Nanterre », 1977

A-MSSA, cl. B021, b0076

MUSEE INTERNATIONAL
SALVADOR ALLENDE

AARST-PRINS - ADAMI - ALOCCO - ANDRADE
ALVAREZ RIOS - ARNAIZ - AZPAD - ARROYO
ASIS - AZOCAR - BALMES - BARRIOS - BELLE-
GARDE - BIASI - BIRAS - BLONDEL - BLOGLIA
BUSSE - CABALLERO - CALDER - CARDENAS
CARRE - CAMARGO - CARRA - CHAMBAS
CORNEILLE - CRUZ DIEZ - CREMONINI - CHAVEZ
CUECO - CUEVAS - DAURIAC - DAVANZO
DECOCK - DEMARCO - DEGOTTEX - DESBOURG
DOMINGUEZ - DORNY - ERRO - ESMERALDO
FANTI - FERRAUD - FLORES - FORGAS - FRO-
MANGER - GAITIS - GAMARRA - GOETZ - GUA-
DIGLI - GUILLOU - GUZMAN - HADIL - HEYTER
HELION - HOFFENBACH - JONQUIERES - JUAREZ
KIJNO - KLASSEN - KNAPP - KRASNO - LAM-
LAURIN - LATIL - LEHENSTEIN - LE - PARC
LOZANO - MARCOS - MARINO DI TEANA
MANTINEZ - MASSELI - MATIEU - MATTA
MERKADO - MESSAC - MICHELANGELI - MONO-
RY - MORELET - MUSIC - MONREAL - NETTE-
NOE - NOVOA - NUÑEZ - PARRE - PEREIRA
PEREIRA - PEVERELLI - PEYCERE - PIGNON
DOUX - PICHETTE - PIGNON - PIGNON - PIGNON
RAVASCALL - RAMIREZ - REBEYROLLE - ROUGH
GUEZ LARRAIN - SAURA - SKIRA
SEGUI - SH - SOTO - SPA-
SOBRIN - STERN - TAL COAT
US-CARMEL - TOMASELLO
TELLEZ - UHART - VANAR-
VILLALBA - VISEUX - WEISS - MARFAING
XENOS - ZAMORA - ZANARTU - ZILVETI - BRI-
GADA ANTIFASCISTA - Artistes Yougoslaves: BAS-
SANI - FIDANOSKI - HASANEFENDIO - KARLA-
VARIS - MESKO - PETROV - PRAVILOVIO - RAMA

*Envier 10 a
estor*

Coordination internationale du Musée:
CASA de la AMERICAS - LA HAVANE - CUBA.

Secrétariat International:
Président: Mario PEDROSA.
Membres du secrétariat: Miria CONTRERAS - Miguel RO-
JAS MIX - José BALMES - Pedro MIRAS - Jacques LEEN-
HARD.

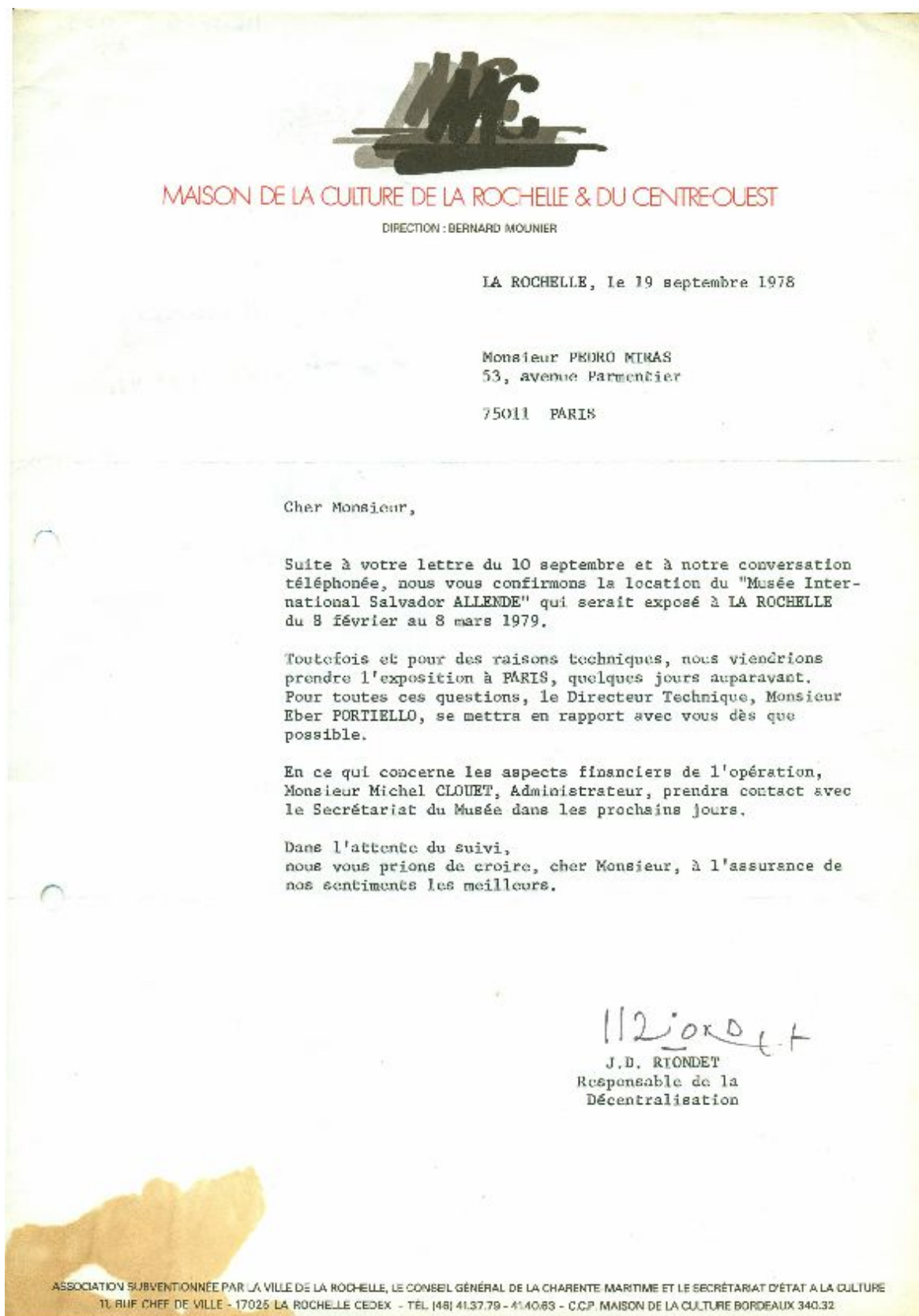
Comité pour la France:
Louis ARAGON - Louis ALTHUSSER - Roland BARTHES
François BIOT - Jean CASSOU - Françoise CHOAY - Julio
CORTAZAR - Régis DEBRAY - Michel DUFRENNE - Jean-
Pierre FAYE - Pierre GAUDIBERT - Jean Clarence LAM-
BERT - Marc Le BOT - Julio le PARC - Jean LEYMARIE
Edgar MORIN - Edouard PIGNON - Bernard PINGAUD
Pierre RESTANY - Antonio SAURA - Pierre SOULAGES
Dominique TADDEI - Bernard TEYSSÉDRE - Alain TOU-
RAINE et Victor VASARELY.

b.2. b.0076

DU 28 SEPTEMBRE AU 18 OCTOBRE 1977
MAISON DE LA CULTURE DE NANTERRE
THEATRE DES AMANDIERS 7 AV. P. PICASSO
en co-production avec le Centre Cultural Communal

ANNEXE 18 : « Lettre de Michel Clouet et J.-D. Riondet à Pedro Miras », le 19 septembre 1978

A-MSSA, cl. B010, a0035



ANNEXE 19 : « Lettre de Gaston Defferre à Miria Contreras », le 2 mai 1978

A-MSSA, cl. B010, a0077



LE MAIRE

CAB. 50/RS

Ville de Marseille

2 Mai 1978

Madame Miria CONTRERAS
Secrétariat du Musée International
de la Résistance "SALVADOR ALLENDE"
46, rue de Vaugirard

75006 P A R I S

Chère Madame,

Vous avez bien voulu, par votre lettre du 7 Avril, me demander si la Ville de Marseille pourrait accueillir l'exposition du Musée International de la Résistance "SALVADOR ALLENDE".

C'est bien volontiers que je vous donne mon accord de principe pour l'organisation de cette manifestation dans un de nos musées de Marseille.

Je vous demande de prendre contact avec Me. Marcel PAOLI, Adjoint aux Affaires Culturelles qui verra, avec vous, de quelle façon cette exposition peut être mise sur pied.

Je vous prie de croire, Chère Madame, à l'assurance de mes sentiments distingués.

Le Maire de Marseille
Député des Bouches du Rhône

GASTON DEFFERRE



Paris, février 1979

Monsieur le Maire,

Nous vous prions de bien vouloir excuser le retard avec lequel nous donnons réponse à votre lettre du 2 mai 1978. Une modification de notre adresse explique que nous ne l'ayions reçue que ces jours-ci.

Nous sommes heureux de savoir que vous êtes disposés à recevoir le Musée Salvador Allende.

Il se pose à nous actuellement le problème d'organiser un circuit dans l'hexagone qui réduise au maximum les frais de transport entre chaque exposition. A cet effet nous vous serions reconnaissants de nous faire savoir à quelle date approximativement il vous serait possible de recevoir le Musée. Après réception des réponses de tous ceux qui désirent montrer le Musée, nous élaborerons un parcours et vous soumettrons une proposition précise.

Sur un document ci-joint, vous trouverez les conditions générales, du point de vue matériel, auxquelles nous pouvons vous assurer la venue du Musée. Les frais minimes que nous prévoyons sont, croyez-le bien, les plus réduits que nous puissions consentir, ayant tenu compte du travail bénévole de tous.

En attendant votre prompt réponse, nous vous prions de croire à nos sentiments très cordiaux.


p. Le secrétariat

Mr.
Gaston Defferre
Maire de
MARSEILLE

ANNEXE 21 : « Gazette de la Vieille-Charité », avril 1981

Bibliothèque Musée Borely de Marseille, Liasse 65, 1739 I

GAZETTE

de la Vieille-Charité

Ville de Marseille - Galerie de la Charité
Avril 1981

Aux artistes du monde

« Au nom du peuple et du Gouvernement du Chili, je désire exprimer ma gratitude aux artistes qui ont offert leurs œuvres pour constituer la base du futur Musée de la Solidarité. C'est là, sans conteste, un événement exceptionnel qui inaugure un type de relations inédit entre créateur et spectateur de l'œuvre artistique. En effet, le Musée de la Solidarité, du Chili, sera le premier, dans un pays du Tiers Monde, à mettre à portée des grandes masses populaires les manifestations les plus hautes des arts visuels, et ce par la volonté des artistes eux-mêmes »

Je suis particulièrement touché par cette noble forme de contribution au processus de transformation que le Chili a lancé afin d'affirmer sa souveraineté, mobiliser ses ressources, et accélérer le développement matériel et spirituel de son peuple. Ce sont là les conditions pour progresser jusqu'au Socialisme pour lequel le peuple a opté dans la pleine conscience de son destin.

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

L'engagement que nous assumons avec une absolue confiance en la force de notre peuple et l'appui que nous apportent nos amis, est de persévérer sans fléchir dans la tâche que nous avons entreprise avec le triomphe civique de l'Union Populaire, qui est essentiellement destinée aussi à incorporer avec dignité l'homme-peuple dans le domaine de la culture. Le Musée de la Solidarité et l'amitié des artistes ici représentés constituent déjà un des fruits les plus purs de notre effort de libération nationale.

Mes remerciements vont aussi aux membres du Comité International de Solidarité Artistique avec le Chili, qui ont pris à leur charge la tâche généreuse de coordonner et d'organiser la tâche de faire parvenir à notre terre les œuvres des artistes du monde. »

Santiago, avril 1972.

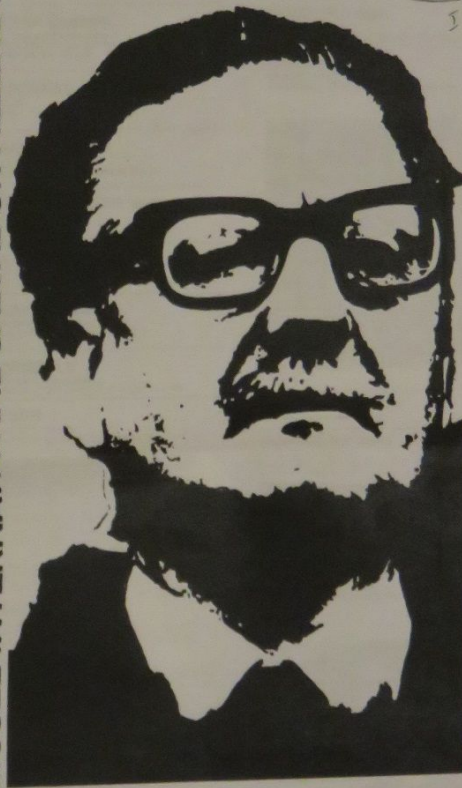
Salvador Allende

Le geste du Président Allende fondant à Santiago le Musée de la Solidarité, ce n'est pas seulement un moment dans l'histoire de la peinture en Amérique latine. Il a souligné, pour chacun des pays latino-américains, l'entrée dans un autre espace. Il a souligné, pour chacun des pays latino-américains, l'entrée dans un autre espace. Il a souligné, pour chacun des pays latino-américains, l'entrée dans un autre espace. Bien plus, qui fait d'eux-mêmes un enjeu où le sort de tous est rendu décidable.

Car notre destin désormais se joue à Santiago, depuis que l'Unité populaire y a ouvert les vannes de son processus révolutionnaire. Comme il se joue à Prague, depuis les mois du processus de démocratisation et le mouvement des Conseils ouvriers. En se solidarisant avec les ennemis d'août 1968, le Président Allende donne l'impulsion à l'avance le sens qu'aurait cette invasion « interne » qui allait déferler sur le Chili en septembre 1973. Sur la ligne de crête qui relie ces deux dates se meuvent les libertés de notre avenir et leur capacité de résistance aux déchaînements de l'oppression armée.

Le Musée de la Solidarité latino-américaine qu'il a fondé, dans les premiers mois heureux de l'Unité populaire, s'est transformé dans l'exil. Il est devenu le Musée de la Résistance Salvador Allende. Entre temps, la Junta lugubre et ridicule qui règne par la grâce du bombardement et de la torture, a détruit physiquement la première forme de ce musée. Les toiles données par des artistes de tout le continent latino-américain - et du monde entier - ont été dispersées, volées, éparpillées, en tout cas cachées. L'opération est étrange. De même que le stalinisme s'est acharné à interdire aux peuples soviétiques la connaissance des grands peintres révolutionnaires - tout particulièrement de Malévitch -, de même façon et au nom de l'Occident « libéral », le pinchisme tient à cacher à la vue l'invention que les grands peintres de l'Amérique latine contemporaine - de Matta à Lam, Le Parc et tant d'autres - ont donnée à la peinture. C'est la curieuse différence entre les monarques totalitaires de notre siècle et les anciennes tyrannies : Pisistrate ou Louis tout au moins protégeaient les peintres. Hitler et Pinochet les brûlent.

MUSEE INTERNATIONAL SALVADOR ALLENDE



Le Musée Allende existe en France, Espagne, Suède, Finlande, Cuba, Mexique, Colombie, Venezuela. Le Musée Allende est en formation en Pologne, Belgique, Hollande, Italie, Yougoslavie et Portugal.

Nous remercions tous les personnes ou associations pour le concours qu'ils nous ont apporté à la réalisation de cette exposition.

La présentation à Marseille a été réalisée par Simone Baurard, conservateur du musée Borely et des galeries de la Charité, et l'équipe du musée.

LIASSE 65
1739 I
MUSEE BORELY



MUSEO
SALVADOR ALLENDE

Paris, 9 de febrero de 1981

Estimado compañero Soto,

El Secretariado del Museo Salvador Allende ha tomado nota de la fecha de inauguración del Museo en Marsella el próximo 30 de marzo, con asistencia de dona Tereza, que esperamos, para realice el evento.

Como le informé telefónicamente, las obras no encuentran actualmente en Lille, donde estarán expuestas hasta el 16 de febrero, fecha a contar de la cual quedará a disposición de Estados, pues no habrá actividad hasta la de Marsella. El problema del traslado de las obras podrá ser arreglado directamente, a nuestro juicio, entre las municipalidades de Marsella y de Lille.

Me permito, estimado compañero, recordarles algunos puntos que nos parecen importantes, con relación a la muestra:

1.- Considerando que todas las obras han sido enviadas al pueblo de Chile, no exponerlas todas sería en cierto modo un desaire para los artistas no expuestos. En Calais la solución fue habilitar varios lugares en la ciudad, con gran éxito de público.

2.- Nos gustaría saber si sería posible que uno de los miembros del Secretariado del Museo pudiera asistir y ayudar al acrochage de las obras; su conocimiento de las obras podría ayudar a una distribución sistemática.

3.- Las direcciones de los artistas expositoros no la tengo en estos momentos; si no la tiene Ud., le ruego pedírsela.

4.- Adjunto una lista de personalidades chilenas para enviarles invitación. Fuera del Secretariado del Museo -que nunca va completo- algunas irán seguramente acompañando a dona Tereza. Adjunto también algunos ejemplares del Affiche prometido.

Me despido deseándole éxito y le ruego contar con nombres para cualquier eventualidad, información o ayuda. Le saluda fraternalmente

Pedro Miras

La lista enviada es incompleta; Agradan Uds; los nombres de los artistas. En caso de necesidad, nos pueden solicitar las direcciones de los artistas.

ANNEXE 23 : « Contrat location INCLA pour une exposition du MIRSA », le 12 avril 1987
A-MSSA, cl. B010, a0070



CONTRAT

Obj.: Location d'une exposition du MUSEE SALVADOR ALLENDE.

1. Le prix de l'exposition des oeuvres du Musée Salvador Allende est de 12000 Frs.
2. Est compris dans ce montant l'assurance, le transport aller-retour, et la présence du peintre Mr. Schneider, responsable de la présentation de l'exposition.
3. La collection sera présentée à
....., pour une durée de jours
(inclure le dernier jour pour démontage).
4. Le règlement est à envoyer, au plus tard trois semaines avant la date de réception de la collection, au nom de Monsieur Pedro Miras, Directeur du Musée Salvador Allende.

Gallepillos
Oscar GALLEPILLOS
Responsable de l'Atelier
HISTOIRE CULTURE
SEXTO SOL
Fait à Bondy, le 12 avril 1987.
ATINO AMERICAIN
68 AVENUE GALLIEN
93140 BONDY
11 43 22 18 40

Siège social : HOTEL DE VILLE - 93140 BONDY

Tél : (16) - 1 - 847-31-10

-Accompagne liste des oeuvres de la collection.

ANNEXE 24 : « Lettre de Pedro Miras à la MC Latino-américaine de Bordeaux », le 25
novembre 1982
A-MSSA, cl. B010, a0055



PARIS, 25 de noviembre de 1982.

Sres.
Maison de la Culture
Latinoaméricaine
BORDEAUX

Estimados compañeros,

Por la presente, tengo el agrado de acusar recibo de setecientos francos (700 F.) correspondientes al arriendo de parte de las obras del Museo con motivo de la Semana Latinoamericana realizada en Burdeos el mes de septiembre pasado.

Agradecemos a los compañeros de la zona la acogida y el realce que supieron otorgar a la presentación del Museo y, al mismo tiempo, los felicitamos por el excelente resultado de las festividades realizadas.

Los saluda fraternalmente.

p. el Secretariado Internacional
del Museo Salvador Allende.

ANNEXE 25 : « Lettre de Rémy Le Guillerm au Secrétariat du MIRSA », le 30 septembre 1982

A-MSSA, cl. B010, a0053

DÉPARTEMENT
DE LA SARTHE
ARRONDISSEMENT
DU MANS
MAIRIE
D'ALLONNES
72700
Tél. 34 50 66

ALLONNES, le 30 Septembre 1982

*Pour Information
Salutation
Rémy*

Réf. RLG/JB-82/749

Madame, Monsieur,

Veuillez trouver ci-joint, les documents que vous nous avez confiés, ainsi que les articles parus dans la presse régionale. L'exposition a également été présentée sur F.R. 3 Pays de Loire.

De nombreux visiteurs ont pu voir les oeuvres à Allonnes et Au Mans, soit un total d'environ 6000 personnes. Une fresque exécutée par le groupe Vauceros portera témoignage de votre passage à Allonnes.

A l'initiative de la Ville d'Allonnes, un projet d'exposition itinérante consacrée aux artistes sud américains avait été envisagé en collaboration avec la Ville de SEVRE et Monsieur Richard CREVIER Responsable Culturel de la Ville, ainsi qu'avec l'ARC, le Groupe Karaxu et Madame Françoise ASENSIO.

La Ville de SEVRE ayant inscrit un budget prévisionnel pour cette manifestation, il appartient à tous d'oeuvrer pour que cette idée prenne corps et aboutisse. La Ville d'ALLONNES avec cette première expérience n'en ayant été que l'inspiratrice.

Avec nos remerciements pour votre collaboration, veuillez agréer, chers artistes, l'expression de nos cordiales salutations.

Pour le Maire,
Le Conseiller Artistique,

R. LE GUILLERM

R. Le Guillerm

Adresser la correspondance à : Monsieur le Maire - Hôtel de Ville - 72700 Allonnes



Paris, le 25 novembre 1982

Chère madame,

Au nom du Secrétariat International du Musée Salvador Allende j'ai l'honneur de m'adresser à vous à fin de vous remercier l'excellent accueil que la "airie et le Centre Culturel de Garges les Conèsse ont offert au Musée.

Je vous prie, Cher Madame, de transmettre à Monsieur le Maire et à toutes les personnes, techniciens et collaborateurs, qui ont contribué à faire de la présentation du Musée à L'Hôtel de Ville de Garges un événement si important.

Recevez, cher Madame, les expressions de mes sentiments les plus amicales.

p. le Secrétariat International
Musée Salvador Allende.

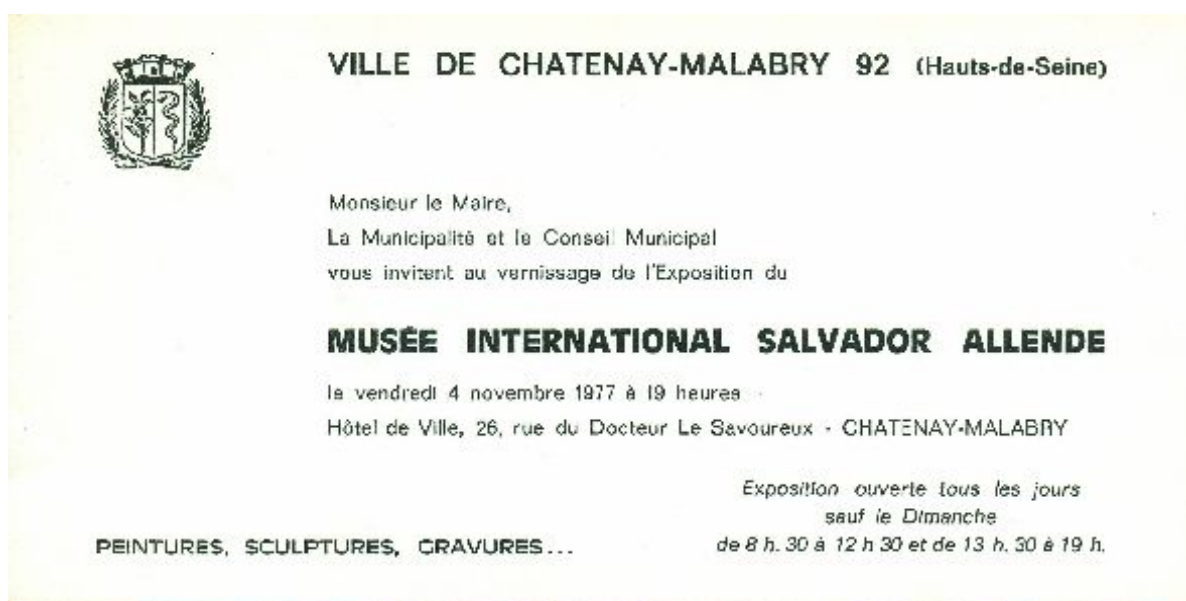
Mme. CLAIRE MORERE
Centre Culturel de
GARGES LES CONESSE

P.S. Je profite l'occasion pour accuser réception du chèque par 3 800 francs, correspondant aux frais du Musée.

ANNEXE 27 : « Ville de Châtenay-Malabry, invitation au vernissage du MIRSA », novembre

1977

A-MSSA, cl. B021, b0078



1977

A-MSSA, cl. B021, b0079, f°1

LE MUSÉE INTERNATIONAL "S. ALLENDE"

Un an après le triomphe électoral de Salvador Allende, les artistes du monde entier ont voulu manifester leur appui au processus de libération que représentait l'Unité Populaire en offrant des œuvres d'art au peuple chilien. Pendant un peu plus d'un an -de 1972 à 1973- cette collection qu'on a appelée "Musée de la Solidarité" reçut près de mille œuvres en provenance de tous les coins de la planète... Et, au moment du putsch, elles continuaient à arriver, tant est infinie la solidarité des artistes.

Le coup d'Etat interrompit brusquement ce geste, unique dans les annales de l'histoire de l'art. Comme aux plus beaux jours du régime hitlérien, les militaires fêtèrent l'usurpation du pouvoir en brûlant des livres et en détruisant des tableaux. De nombreuses œuvres du Musée de la Solidarité tombèrent ainsi comme de vieux combattants. D'autres furent volées, telles des prises de guerre. Un Miró est accroché aujourd'hui, captif, au mur de la salle à manger d'un général en service. Et un mobile de Calder, tremble, silencieux, dans les jardins de la résidence d'un colonel. Le bâtiment qui abritait la collection a été transformé en caserne.

Après le "pronunciamento" les artistes ont senti la nécessité d'exprimer à nouveau leur solidarité, et cette fois pour marquer leur opposition à la répression brutale déclenchée par le fascisme contre l'homme et la culture. Une fois de plus ils constituèrent par leurs dons une collection qu'ils offrirent à la gauche chilienne à travers leurs représentants en exil. Ainsi le Musée Salvador Allende apparut à la fois en plusieurs points du globe. A Cuba, au Mexique, et en Espagne, on a réuni rapidement de magnifiques collections, dans les pays socialistes européens le processus est en cours et en France les artistes ont réuni en 3 mois à peine la collection actuelle. Telle est la réponse de l'Art au régime dictatorial!

Le Musée Allende poursuivra son extension en exil, jusqu'au jour où notre pays retrouvera sa liberté. Alors il s'installera définitivement au Chili, se joignant aux œuvres qui appartenaient à l'ancien Musée de la Solidarité, dans un grand centre qui non seulement sera un foyer culturel pour tout le peuple chilien, mais sera également un monument dédié à l'esprit de solidarité et à la lutte internationale contre le fascisme.

Le Secrétariat du Musée

Hôtel de Ville de Châtenay-Malabry.

4 - 25 novembre 1977

ANNEXE 29 : « Lettre de Pierre Mauroy au Secrétariat du MIRSA », le 1^{er} septembre 1978

A-MSSA, cl. B010, a0033

Ville de Lille



Le Député-Maire

U.2 LV/CF

République Française

LILLE, le - 1 SEP. 1978

Monsieur,

J'ai bien reçu la lettre par laquelle vous souhaitez qu'une exposition artistique du Musée International de la Résistance "Salvador Allende" soit présentée dans le Grand Hall de l'Hôtel de Ville de Lille.

J'ai le plaisir de vous faire savoir mon accord à ce sujet.

Veuillez agréer, Monsieur, l'expression de mes sentiments les meilleurs.

Pierre MAUROY

Monsieur Miria CONTRERAS
Secrétariat du Musée International
de la Résistance "Salvador Allende"
46, rue de Vaugirard
75006 PARIS

ANNEXE 30 : « Lettre de Michel Delebarre à Pedro Miras », le 22 janvier 1981

A-MSSA, cl. B010, a0048

MAIRIE DE LILLE



Téléphone : 56.92.71
Code postal
59033 Lille Cedex

Délégation Générale
au Développement

MD/CPD/SV

RÉPUBLIQUE FRANÇAISE

Lille, le 22 janvier 1981

Monsieur Pedro MIRAS
Secrétaire du Musée International
"Salvador Allende"
53 avenue Parmentier

75011 PARIS

Delebarre

Monsieur,

J'ai l'honneur de vous faire connaître, suite à nos divers échanges de correspondances, que l'exposition du Musée International "Salvador Allende" se déroulera dans le Grand Hall de l'Hôtel de Ville (côté Saint-Sauveur) du 26 janvier au 15 février 1981.

Afin de me permettre de prévoir l'organisation matérielle du vernissage officiel, je vous saurais gré de vouloir bien me faire parvenir par retour du courrier la liste des personnalités chiliennes (nom - adresse - qualité) qu'il convient d'inviter en cette circonstance.

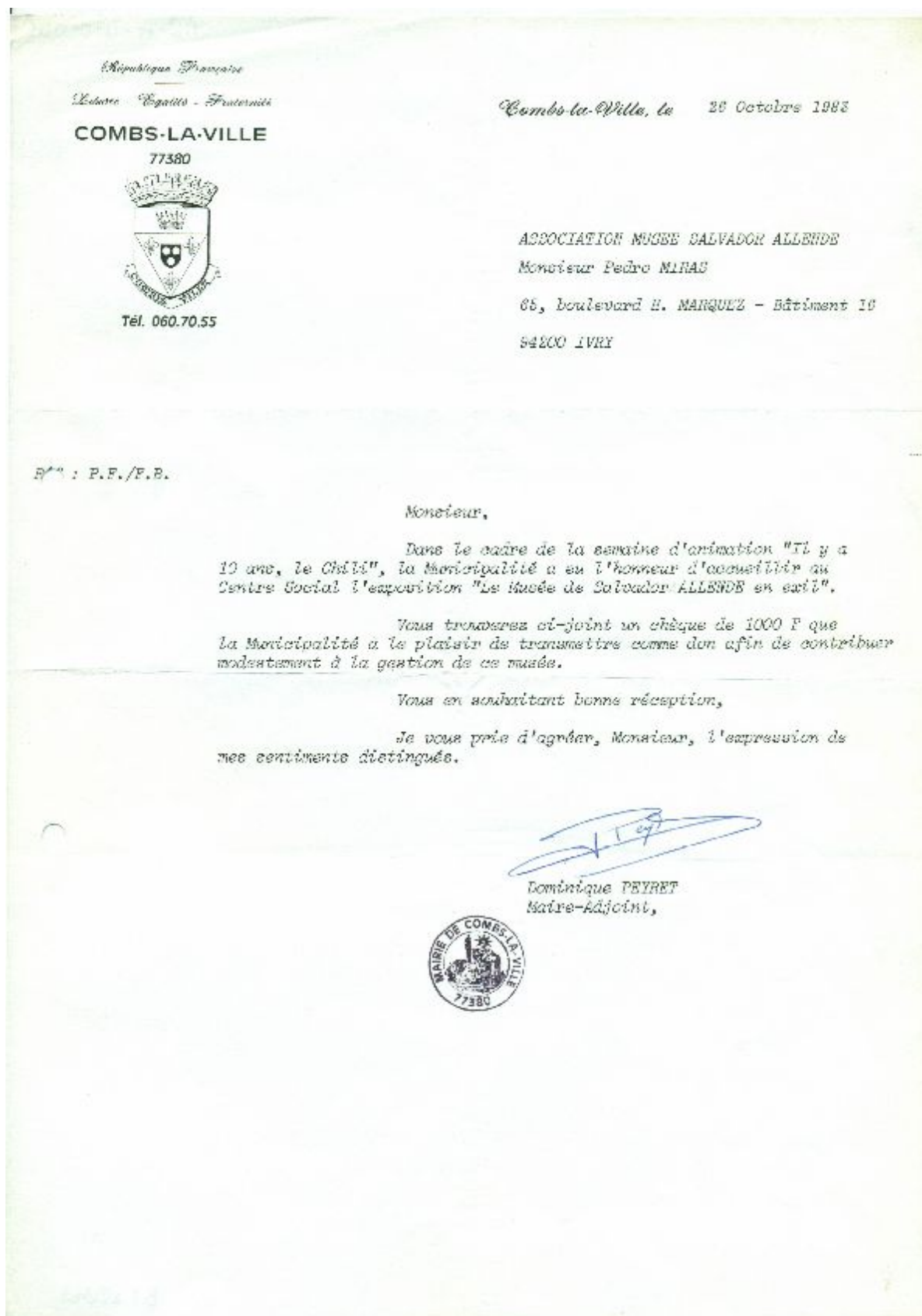
Je vous en remercie par avance et vous prie d'agréer, Monsieur, l'expression de mes sentiments les meilleurs.

A large, stylized handwritten signature in dark ink, likely belonging to Michel Delebarre.

Michel DELEBARRE
Secrétaire Général
Directeur du Cabinet Régional

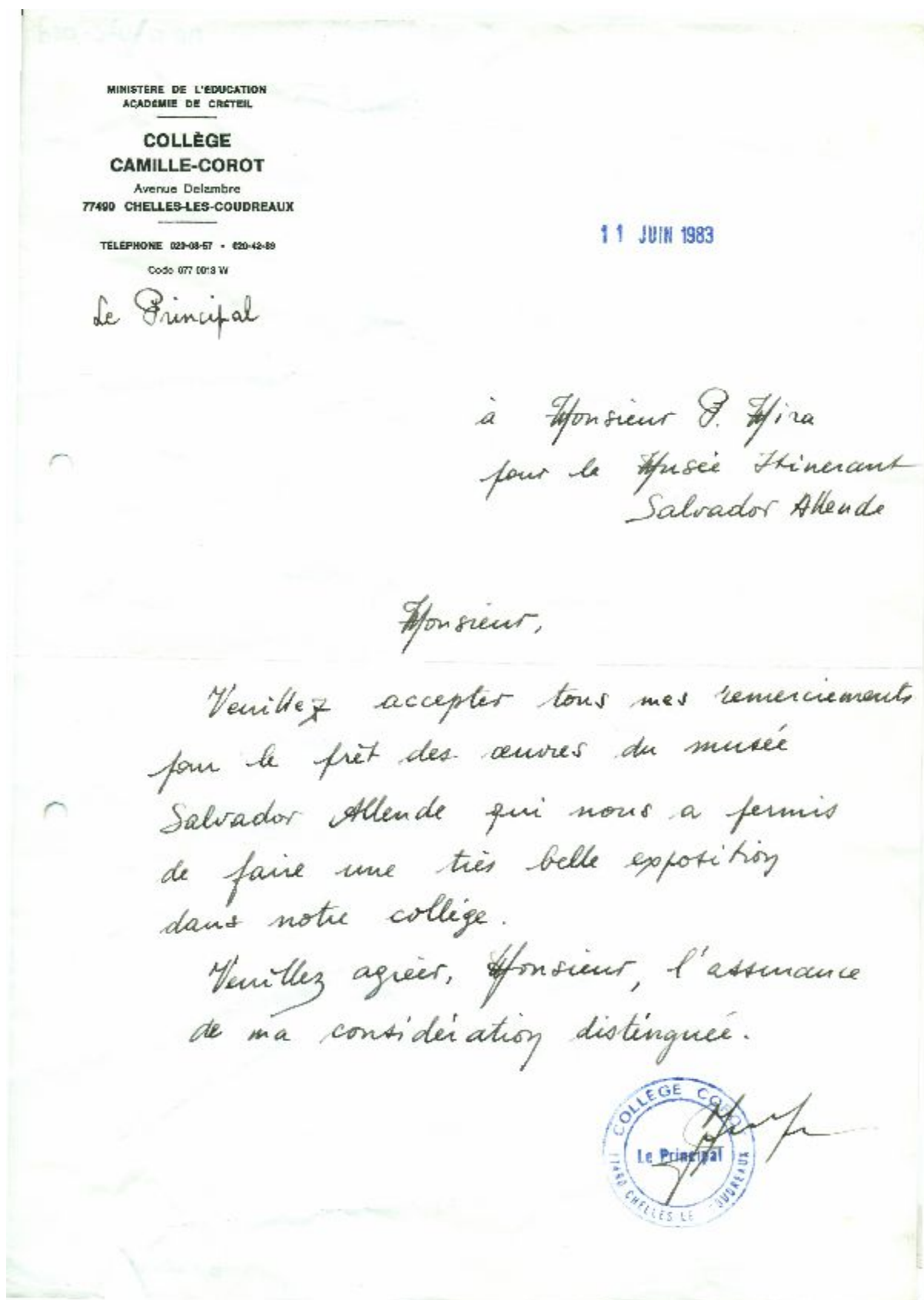
ANNEXE 31 : « Lettre de Dominique Peyret à Pedro Miras », le 26 octobre 1983

A-MSSA, cl. B010, a0065



ANNEXE 32 : « Lettre du principal du Collège Camille Corot à Pedro Miras », le 11 juin
1983

A-MSSA, cl. B010, a0061



ANNEXE 33 : « Lettre de l'association La Manne au Secrétariat du MIRSA », le 23 juin 1986
A-MSSA, cl. B010, a0069

ASSOCIATION DE VACANCES ET DE LOISIRS
La Manne

N/RSE : 32/06/86/MB/JPN
OBJET : EXPOSITION
Bormes, le 23/06/86

Monsieur Pedro MIRAS
Institut Latino-Américain
86, Avenue Galiéni
93 140 BONDY

Monsieur,

Je vous confirme les termes de notre communication du 23 juin.

Monsieur Jean Pierre LAMORT sera à la Mairie de Bondy, le vendredi 27 Juin 1986 à 14 H pour le chargement des toiles. Le retour se fera le vendredi 29 août 86 à 14 H à la mairie de Bondy. Ces 2 opérations feront l'objet d'un inventaire. Le groupe qui assure les transports et les toiles en exposition est : Groupe A.C.Y.
11, rue Milton
75 009 PARIS

Dès réception du téléx de mise en route du contrat, je vous fais parvenir un double. Concernant le règlement des 5 000 Frs de participation, je vous demande de me faire parvenir une petite note pour établir mon chèque.

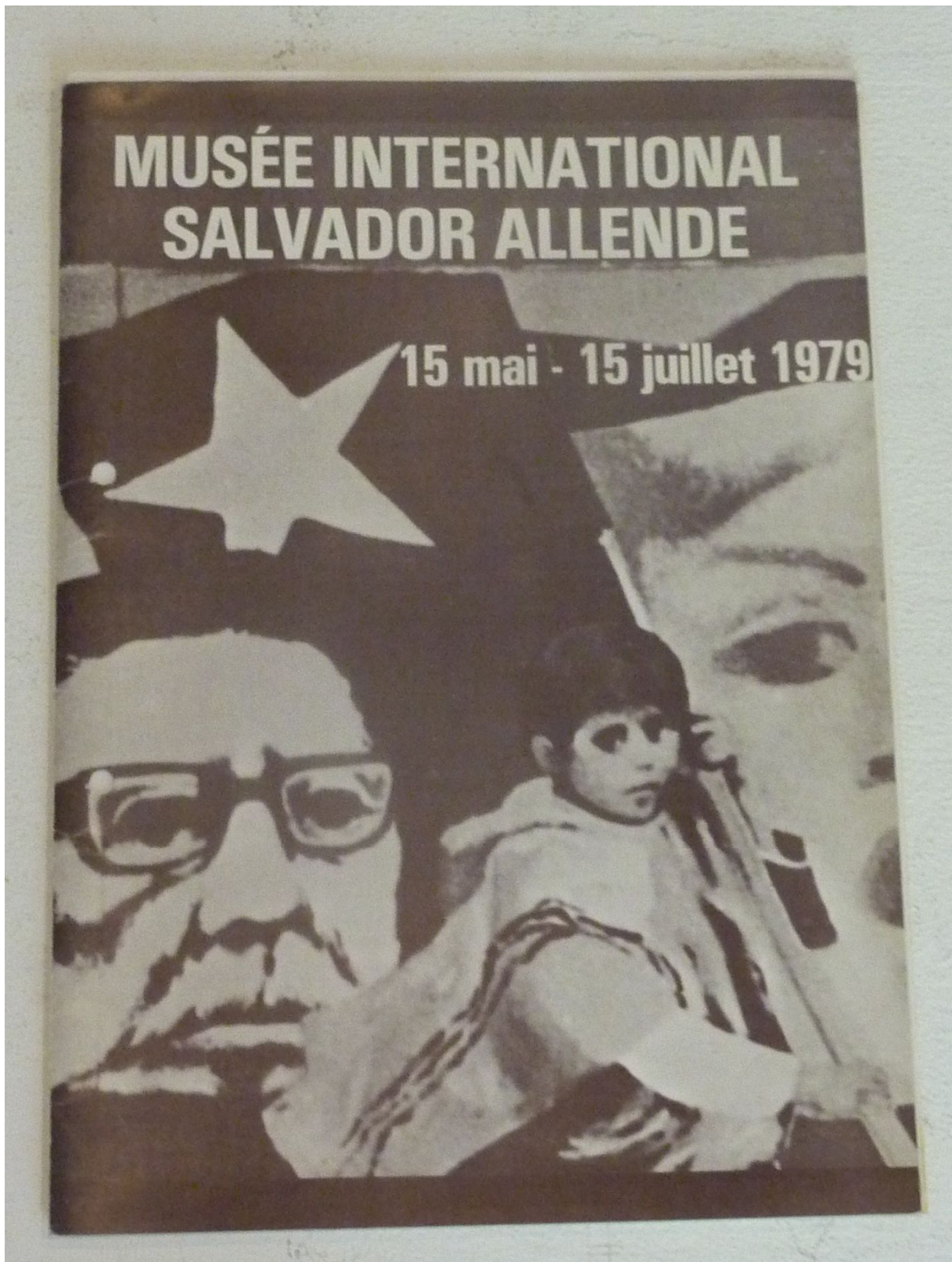
En espérant avoir le plaisir de vous accueillir pour le vernissage, Je vous prie de croire, Monsieur, en l'expression de toute ma reconnaissance.


LE DIRECTEUR
J.P. NAUDIN

Siège social : 157/158, Quai de Volney 75010 PARIS - Tél : (1) 203.86.18
Association à but non lucratif - Route de Celles-sur-Loire - 83230 BORMES - Tél : (94) 71.09.04 - SIRET 307 160 00 00008 - APL 8718

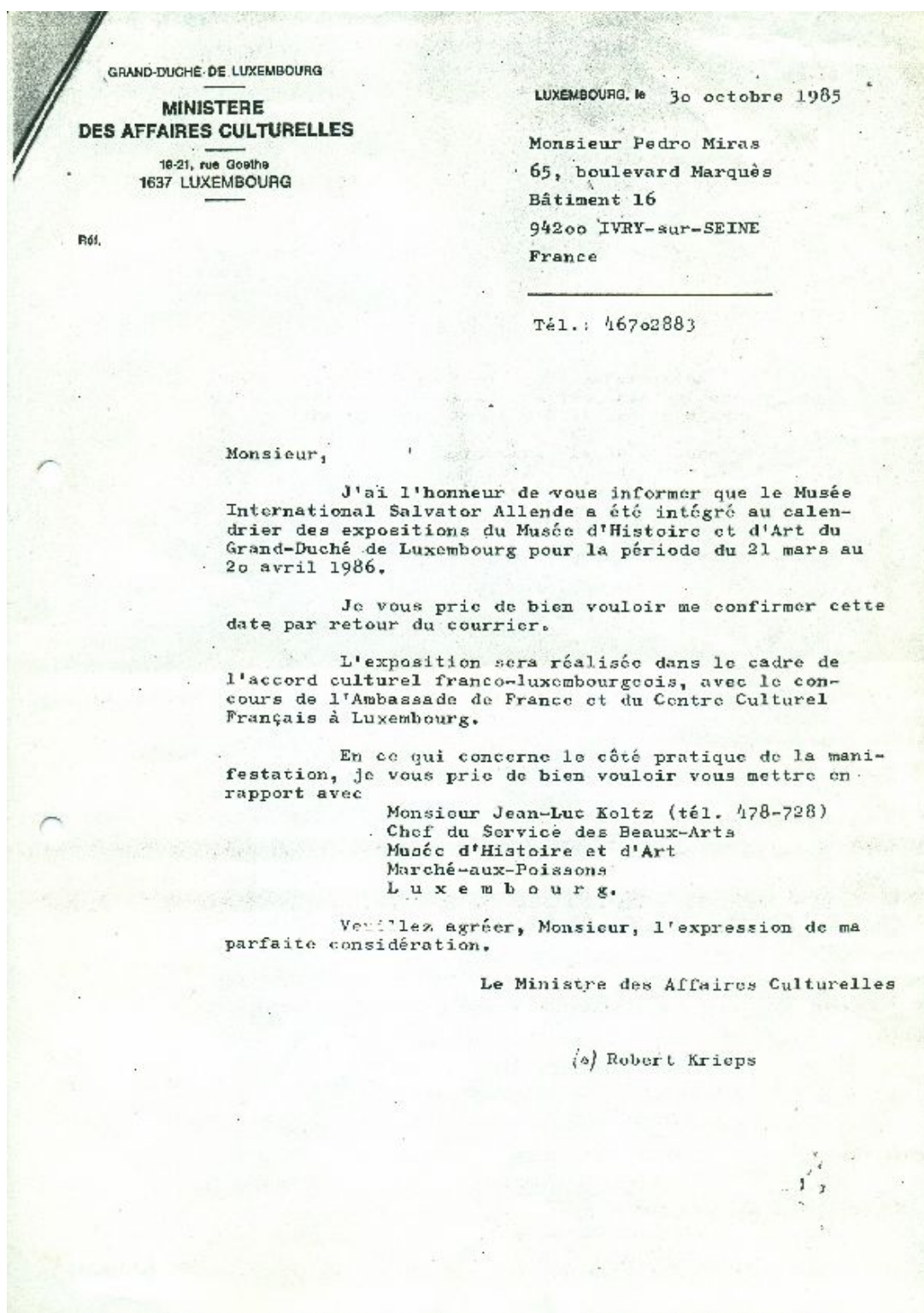
ANNEXE 34 : Catalogue, « Exposition musée international Salvador Allende [Collections suédoises et françaises] », mai 1979

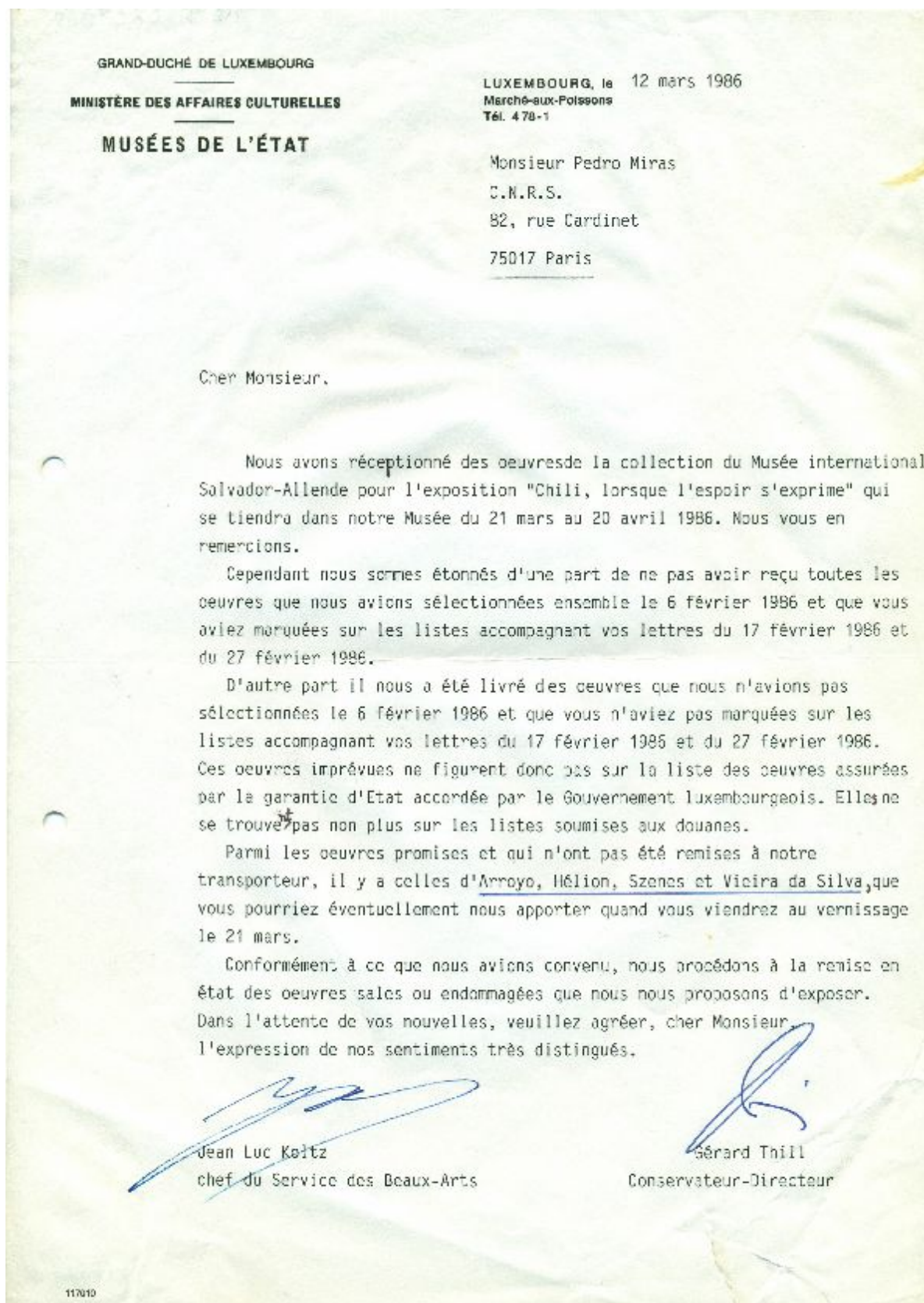
Centre de documentation Ernst Goldschmidt, MAC de Marseille, couverture



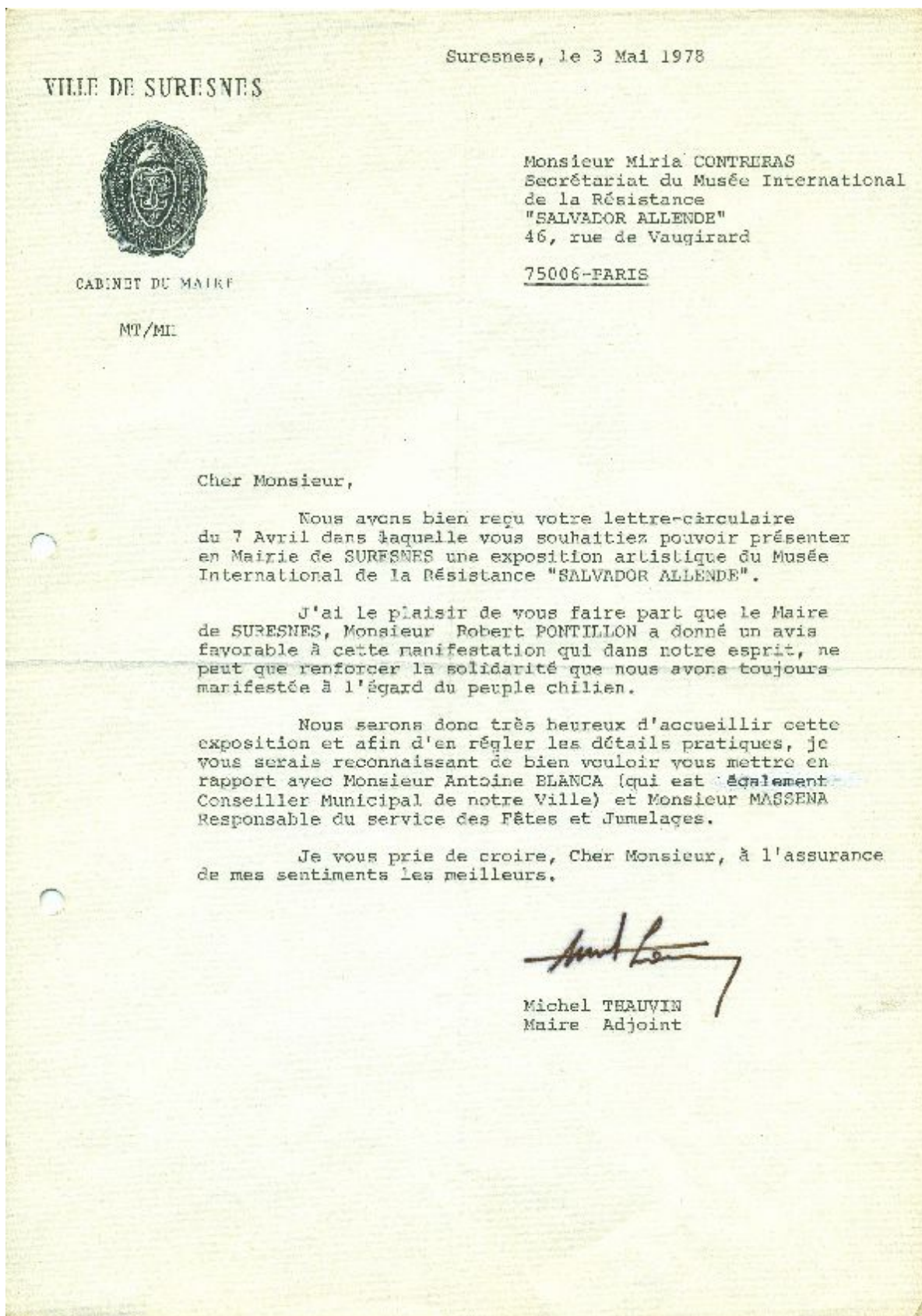
ANNEXE 35 : « Lettre de Robert Kriepps à Pedro Miras », le 30 octobre 1985

A-MSSA, cl. B011, b001





ANNEXE 37 : « Lettre de Michel Thauvin au secrétariat du MIRSA », le 3 mai 1978
A-MSSA, cl. B010, a0029



ANNEXE 38 : « Lettre d'Armand NICHANIAN à Antoine Blanca », le 13 juin 1978

A-MSSA, cl. B010, a0032



Mairie
d'Alfortville

93410 - VAL-DE-MARNE

Cabinet du Maire-Adjoint

375-25-00 et la suite

15 JUN 1978

Alfortville, le 13 Juin 1978

Monsieur Antoine BLANCA
Fédération Nationale des
Elus Socialistes et
Républicains
50, rue de Rivoli

75004 PARIS

Cher Ami,

Monsieur le Maire m'a transmis la lettre du 7 Avril 1978 du Musée International de la Résistance "Salvador ALLENDE", et je vous prie de m'excuser d'y répondre avec retard.

Nous serions très heureux d'accueillir en Mairie d'ALFORTVILLE l'exposition artistique qui nous est proposée.

Je suis à votre disposition pour une rencontre à ce sujet.

Veuillez agréer, Cher Ami, l'expression de mes sentiments les meilleurs.

Armand NICHANIAN



A. NICHANIAN
Maire-Adjoint d'ALFORTVILLE

ANNEXE 39 : « Lettre de la MJC de Caudéran à Pedro Miras », le 22 janvier 1980

A-MSSA, cl. B010, a0040

CENTRE DE LOISIRS
DES DEUX VILLES

392 , Rue Pasteur
33200 - CAUDERAN .

Caudéran le 22 Janvier 1980

Henri JEAN
Directeur de la Maison des
Jeunes & de la Culture
à
Monsieur Pedro MIRAS .

Cher Monsieur ,

La ville de MERIGNAC à l'intention de programmer
une Animation sur le CHILI et ses problèmes pour Avril 1981.
Elle aimerait à cette occasion faire venir le Musée ALLENDE .
Un ami Chilien de Bordeaux m'a conseillé pour cela de vous
contacter . Je vous serais très reconnaissant de bien vouloir
me dire si cette exposition serait libre à la date que je
vous ai indiquée et quels en sont le montant et les modalités
de location .

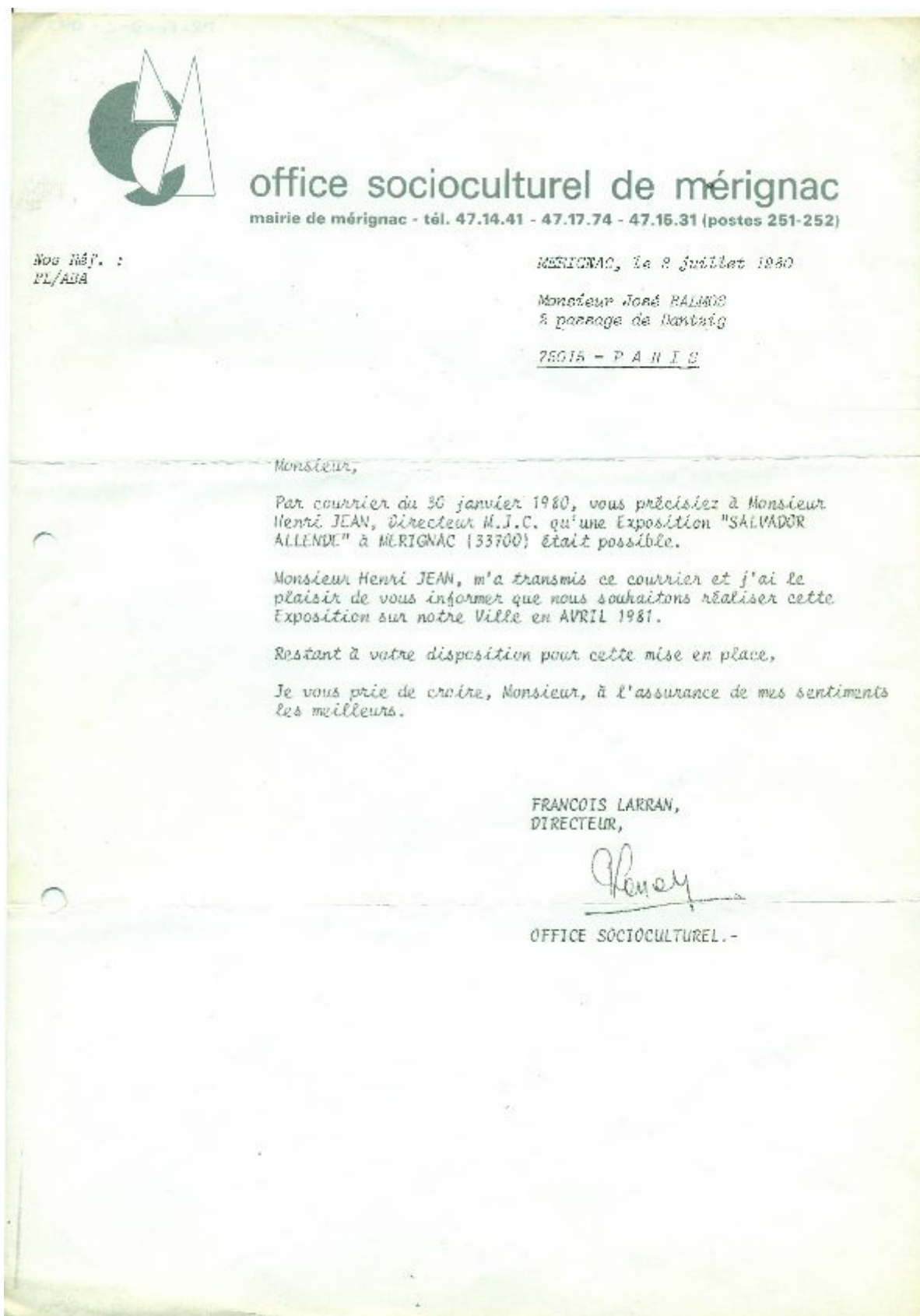
Dans l'attente d'une réponse , je vous prie de croire
Cher Monsieur , à l'assurance de mes sentiments amicaux .

Henri Jean

Henri JEAN
Directeur M.J.C

ANNEXE 40 : « Lettre de l'office socioculturel de Mérignac à José Balmes », le 8 juillet 1980

A-MSSA, B010, a0044



VILLE DE LENS

HOTEL DE VILLE, LE 2 0 2 83



CABINET DES ADJOINTS

Christian DAUBRESSE

adjoint au Maire

au Musée Salvador Allende

Monsieur,

Je vous ai fait part de l'intention de la
Municipalité et des Comité Solidarité Chili d'organiser
à leur hall du Colisée, l'exposition Allende.

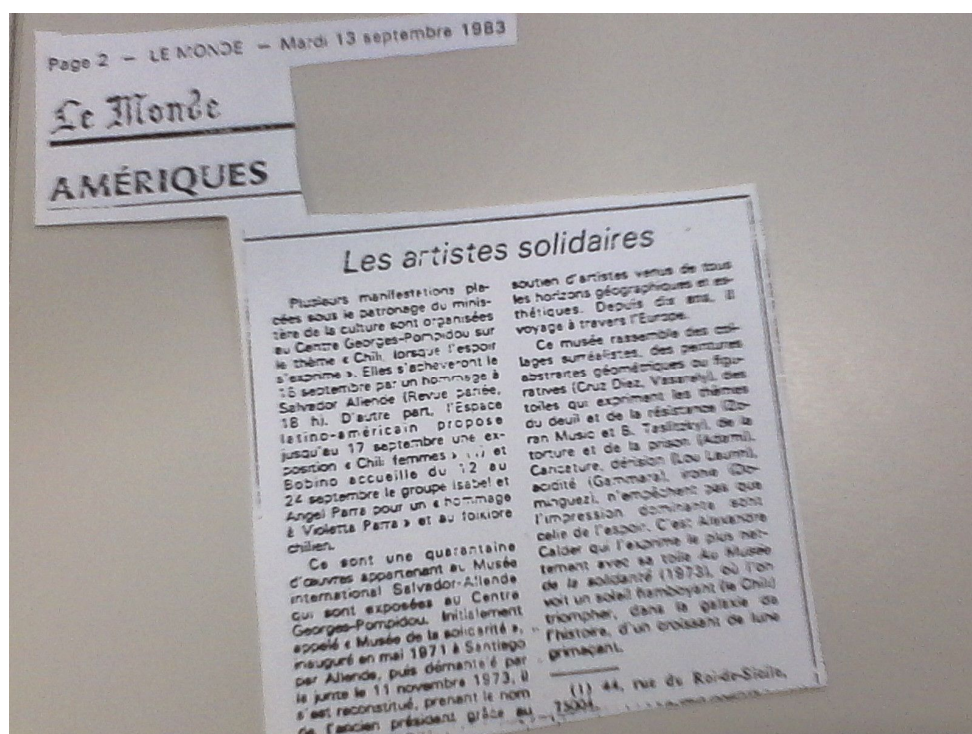
Seulement, nous ne disposons que de 120 mètres
de murs, c'est-à-dire.

Est-il donc possible de choisir une cinquantaine
d'œuvres ? Je vous rappelle que l'exposition aurait
lieu du 26 Avril au 10 Mai environ.

Si cela est possible, quel serait le prix de
location et celui de l'assurance ?

Je vous prie d'accepter Monsieur l'assurance
de nos sentiments les meilleurs

Christian Daubresse



Transcription :

« Plusieurs manifestations placées sous le patronage du ministère de la Culture sont organisées au Centre Georges-Pompidou sur le thème « Chili, lorsque l'espoir s'exprime ». Elles s'achèveront le 18 septembre par un hommage à Salvador Allende (Revue parlée, 18 h). D'autre part, l'Espace latino-américain propose jusqu'au 17 septembre une exposition « Chili femmes » et Bobino accueille du 12 au 24 septembre le groupe Isabel et Angel Parra pour un « hommage à Violetta Parra » et au folklore chilien.

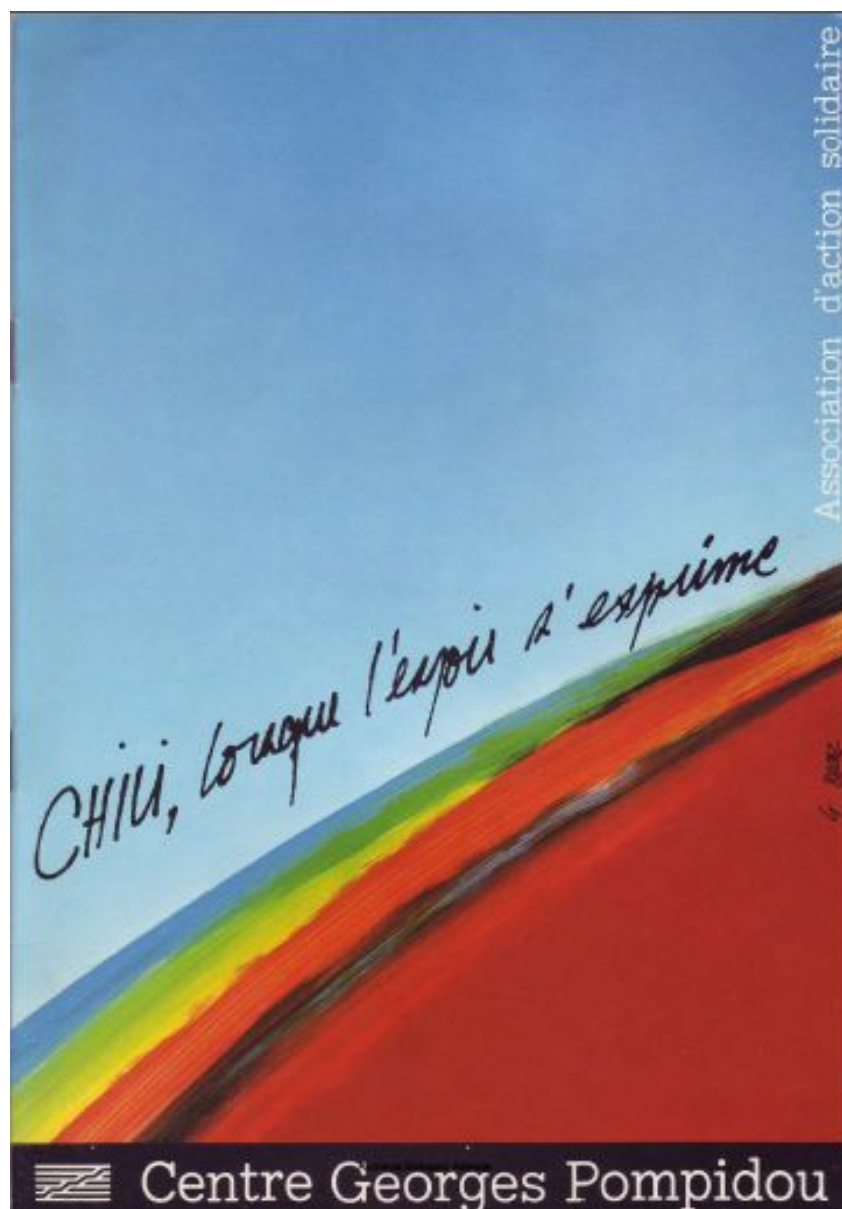
Ce sont une quarantaine d'œuvres appartenant au Musée international Salvador Allende qui sont exposées au Centre Georges Pompidou. Initialement appelé « Musée de la solidarité », inauguré en mai 1971 à Santiago par Allende, puis démantelé par la junte le 11 novembre 1973, il s'est reconstitué, prenant le nom de l'ancien président grâce au soutien d'artistes venus de tous les horizons géographiques et esthétiques. Depuis dix ans, il voyage à travers l'Europe.

Ce musée rassemble des collages surréalistes, des peintures abstraites géométriques ou figuratives (Cruz Diez, Vasarely), des toiles qui expriment les thèmes du deuil et de la résistance (Zoran Music et B. Taslitzky), de la torture et de la prison (Adami). Caricature, dérision (Lou Laurin), acidité (Gamarra, Irene Dominguez), n'empêchent pas que l'impression dominante soit celle de l'espoir. C'est Alexandre Calder qui l'exprime le plus nettement avec sa toile *Au Musée de la solidarité* (1973), où l'on voit un soleil flamboyant (le Chili) triompher, dans la galaxie de l'histoire, d'un croissant de lune grimaçant. »

ANNEXE 43 : « Catalogue d'exposition, Chili lorsque l'espoir s'exprime, CNAC-GP »,

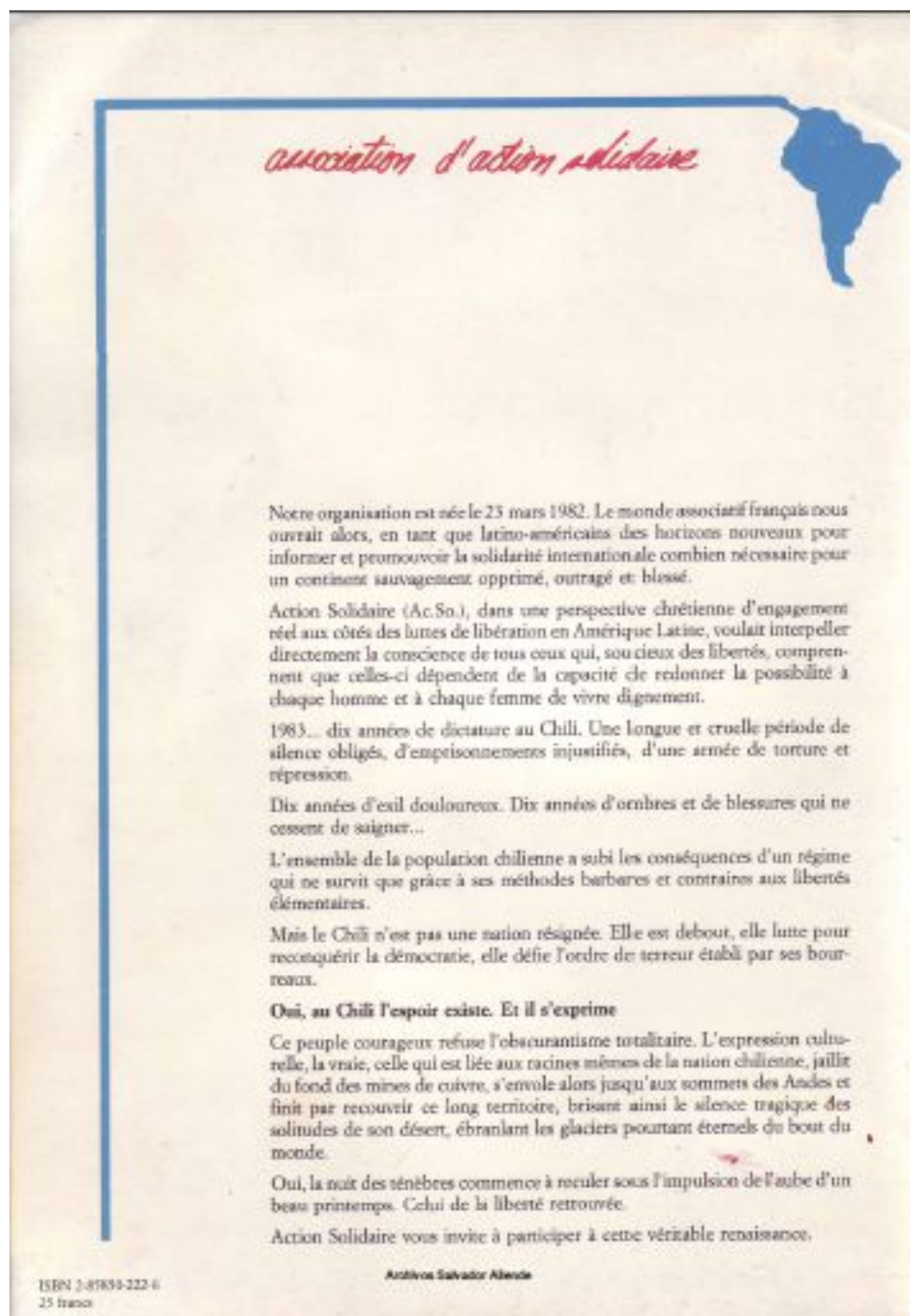
septembre 1983

A-MSSA, cl. B021, b0091, couverture



« Catalogue d'exposition, Chili lorsque l'espoir s'exprime, CNAC-GP », septembre 1983

A-MSSA, cl. B021, b0091, 4^{ème} de couverture



ANNEXE 44 : « Lettre de Renaud Benoit-Cattin à Jean Maheu », le 19 mai 1983

A-CNAC-CG, coordination des manifestations, 92005/029



SGAC

SYNDICAT GENERAL DES AFFAIRES
CULTURELLES CFDT

3, rue de Valois - 75001 PARIS

POUR ATTRIBUTIONS	
M.	<i>M. Maheu</i>
POUR INFORMATION	
☐	Président
☐	Directeur de Cabinet
☐	D. A. C. <i>MAHEU</i>
☐	D. A. F.
☐	D. B. S.
☐	Chargé de Mission Étranger
☐	Chargé de Mission Régions
☐	Relations Extérieures
☒	Espaces Communs
☐	Mission Audiovisuel
☐	Service Commercial
☐	<i>APR BND</i>

Paris, le 19 mai 1983

*M. Maheu
Je mets le projet en
vous en parlerai*

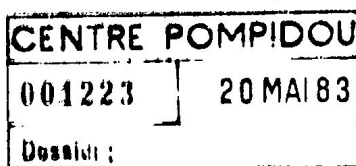
AA 19/5

Monsieur le Président,

Le S.G.A.C./C.F.D.T. vous prie de bien vouloir réserver un accueil favorable à la demande qui vous a été présentée par l'Association d'Action Solidaire, à propos du déroulement de la manifestation "Chili : lorsque l'espoir s'exprime", dans les locaux du Centre Georges Pompidou à la fin de cette année.

La nouvelle vague de répression qui vient de s'abattre sur le Chili renforce encore la nécessité d'apporter une aide concrète à tous ceux qui luttent pour le rétablissement de la démocratie dans leur pays.

Je vous prie d'agréer, Monsieur le Président, l'expression de ma considération distinguée.



Le Secrétaire Général du SGAC/CFDT
Renaud BENOIT-CATTIN

R. Benoit-Cattin

ANNEXE 45 : « Fiche de prêt, « Peinture » de Pierre Soulages, exposition CNAC-GP »,

septembre 1983

A-CNAC-GP, coordination des manifestations, 92005/029

Loan Form		
Centre Georges Pompidou		Exposition : "CHILI, LORSQUE Exhibition: "CHILI, LORSQUE"
		Du : 2 Septembre From : 2 Septembre
		Au : 19 Septembre To : 19 Septembre
L'ESPOIR S'EXPRIME"		Tél. xxxxxxxxxxxxxxxx
Nom et adresse du prêteur : ASSOCIATION D'ACTION SOLIDAIRE Name and address of the owner of the work on loan: 8, VILLA DU PARC MONTSOURIS 75018 PARIS		
Auteur : Pierre SOULAGES Author's name: Pierre SOULAGES		
Titre, date, No d'inventaire éventuel : Title, date, eventual number in inventory: 8"PEINTURE " 1969		
Matière, technique, support : Material, technique, base: HUILE SUR TOILE		
Nature de l'œuvre, de l'objet ou du document : Nature of the work, object or document:		
L'œuvre est-elle datée et signée ? Is the work dated and signed?		Où ? Where?
Dimensions : hauteur x largeur x épaisseur/cm Measurements: height x width x thickness/inches		Sans cadre : 130 cm. x162 cm. Without frame: inches
		Avec cadre : cm With frame: inches
Poids approximatif, Approximate weight:		
Etat de conservation : State of preservation: BON		
Pouvez-vous joindre une photographie ? Can you annex a photograph ?		
Autorisez-vous sa reproduction dans le catalogue ? Would you give permission for your loan to be reproduced in the catalogue? OUI		
Nous autorisez-vous à photographier/filmer ou à donner l'autorisation de photographier/filmer votre prêt ? Dans tous les cas : Would you give us permission to photograph/film your loan or to allow it to be photographed/filmed? In any circumstances: Ou seulement : Or only: — Pour la publicité : — Dans des buts éducatifs et culturels : — Pour l'édition de cartes postales, de diapositives ou de reproductions : — For publicity: — For educational and cultural purposes: — For postcards, for slides or for reproductions: Par nos soins : Par des firmes privées : On our responsibility: By private firms:		
Si cela est nécessaire, nous autorisez-vous à déseccadrer l'œuvre, étant bien entendu qu'elle vous sera retournée dans l'état où vous nous l'avez envoyée ? If necessary, would you give us permission to remove the frame, on the strict understanding that it would be returned to you in its original state?		
En quels termes le nom du prêteur doit-il figurer au catalogue ? In what terms is the owner's name to appear on the catalogue? ASSOCIATION D'ACTION SOLIDAIRE		
Valeur d'assurance : Insured value: 20.000 fr/f.		
Adresse où retirer l'œuvre : Address at which the work is to be called for: CENTRE GEORGES POMPIDOU		
Adresse où réexpédier l'œuvre : Address to which the work is to be returned:		
Date : 19 Août 1983 Date: 19 Août 1983		
Signature : ASSOCIATION D'ACTION SOLIDAIRE Signature: ASSOCIATION D'ACTION SOLIDAIRE		

AN 511

Prrière de renvoyer les trois premiers feuillets au Centre Georges Pompidou, 75191 Paris Cedex 04
You are requested to return the first four forms to the Centre Georges Pompidou, 75191 Paris Cedex 04

Le dernier feuillet vous est destiné
The last copy is for your files

ANNEXE 46 : « Fiche de l'association Action Solidaire », 1983

A-CNAC-GP, Coord. Manif., 92005/029

MUSEE SALVADOR ALLENDE.-

La collection du Musée comprend plus de 170 oeuvres. Son installation totale demande une superficie d'environ 400 m. linéaires.

La hauteur maximale des toiles est de 2 m. 30.

L'état des collections: seule une partie infime manque d'encadrements. La plupart est en situation d'être accrochée dès l'arrivée.

Les assurances couvrent l'ensemble des oeuvres pour un montant total de 2.000.000 FF. La prime correspondante est de 6.000 FF. (montant approxim.)

Les responsables du Musée sont les membres de son Secrétariat: Jacques Leenhardt (Président), Miriam Contreras, Pedro Miras et Miguel Rojas-Mix.

Budget:

- Assurance:.....6.000 FF.
- Transport:.....(1)

(1) Les frais de transport par I.A.T. (International Art Transports) ou analogues sont à établir d'après le lieu où le Musée se trouve à la veille de l'exposition vu son caractère de musée itinérant.

ANNEXE 47 : « Lettre du CNAC-GP à Gras Savoye », le 5 septembre 1983

A-CNAC-GP, Coord. Manif., 92005/029

Centre Georges Pompidou

GRAS SAVOYE

Mme LECOQ

115-123, avenue Charles de Gaulle

92200 NEUILLY SUR SEINE

date : Paris, le 05 SEP. 1983
vos réf :
nos réf : MB/EB/N° 3661
objet :

Madame,

Je vous prie de bien vouloir trouver ci-joint une feuille de prêt supplémentaire concernant une oeuvre de MATTA à assurer du 30 août au 30 septembre 1983 pour une valeur de 1.000 F.

Merci d'avance.

Avec mes meilleures salutations.

Boutevin
Evelyne BOUTEVIN

PS Les oeuvres qui ne sont pas présentées au Centre Georges Pompidou avaient pour destination la Mairie de Savigny sur Orge. Nous ne les assurons plus après le 2 septembre 1983.

PJ : une feuille de prêt

ANNEXE 48 : « Lettre de Jean Maheu à Renaud Benoit-Cattin », le 10 juin 1983

A-CNAC-CG, Coord. Manif., 92005/029

M. Bonnard

Centre Georges Pompidou
75191 Paris Cedex 04 Téléphone 277 12 33 Télex CNAC GF 212726

date : Paris, le 10 JUIN 1983
vos réf :
nos réf : N° 2558
objet :

Monsieur le Secrétaire Général,

J'ai pris connaissance, avec attention, de votre lettre du 19 mai 1983, par laquelle vous souhaitez qu'un accueil favorable soit réservé à la demande qui m'a été présentée par l'Association d'Action Solidaire, à propos de la manifestation "Chili : lorsque l'espoir s'exprime".

Je suis en mesure de vous faire savoir que dès maintenant certains contacts sont pris entre des représentants de cette Association et du Centre Georges Pompidou afin d'organiser une série de manifestations qui pourrait se dérouler dans notre Etablissement, entre le 1er et le 19 septembre prochain.

Il s'agirait en particulier de la présentation d'une sélection des oeuvres du Musée Salvadore Allende qui serait effectuée par des responsables du Musée National d'Art Moderne et de soirées littéraires et théâtrales pouvant être programmées dans la petite salle.

Je vous prie de croire, Monsieur le Secrétaire Général, à l'assurance de mes salutations distinguées.

Jean Maheu

Jean MAHEU

Monsieur Renaud BENOIT-CATTIN
Secrétaire Général du SGAC/CFDT
Ministère de la Culture
3, rue de Valois
75001 PARIS

ANNEXE 49 : « Notes de réunion du CNAC-GP pour l'exposition du MIRSA », 1983

A-CNAC-CG, Coord. Manif., 92005/029

grand foyer

expositeurs Russi Salvador Klade

2 personnes en permanence.

les œuvres sont stockées à Paris

transport assuré par le R.A.A.D.

- choix des œuvres.

§
Jean Lacambre

- décider de l'architecture.

montage à partir du 23 août

1 septembre — 19 septembre

budget: - assurances.

§
- mise en place et
démontage du sis pontiel (pontons)

Centre Georges Pompidou
75191 Paris Cedex 04 Téléphone 277 12 33 Telex CNAC GP 212 726

petite salle

Sauf le 3, 4, 5 septembre

gala
Théâtre des Champs élysées

Centre Georges Pompidou
75191 Paris Cedex 04 Téléphone 277 12 33 Telex CNAC GP 212 726

Exposition Chili

Des → 19 sept. gd foyer. (Budget)
35 et 45 œuvres - Sculptures et peintures
Fond Blanc - Peinture
Pas de montage, démontage à main

Transport: 31 août
Finale: 1er septembre (jeudi)
Ouverture: vend. 2

Inauguration: vend. 2 à 18 h 30.

Assurances. Fiches de prêt
Transport Musée - Chemise -
~~Assur~~

- Clt Fd Paris
~~Assur~~
- Assurances

Catalogue -

Plusieurs textes d'introduction
Photos

+ diapositives - projection de celles qui
ne seront pas au Centre
contraire à Clt - Fd

- pochette diapositives

Dates catalogue Clt Fd

23 juin

- Direction
Clt - Fd
(Béatrice Akala)
Catalogue
Affiche
(73)
N° 35.50.10
(tureau)
pers 73351717

ANNEXE 51 : « Devis pour l'exposition du MIRSA au CNAC-GP », septembre 1983

A-CNAC-GP, Coord. Manif., 92005/029

CGEE ALSTHOM
MARCHE n° 83 518
83 366 3123

DEVIS EXPOSITIONS C.N.A.C. GP

N° 258.59.267. DU 19 Août 1983

ETABLI SUITE A :

CONCERNANT Montage exposition - -

DEMANDE VERBALE de Mme LAFITTE - - - - LE CHILI ALLIENDE - - - -

QUANTITATIF OU PLAN n° - - - - reçu le 19/08. Grand Foyer - - - -

ATTACHEMENT n° - - - - reçu le - - - - - - - -

BORDEREAU ACTUALISE AU

DELAIS 23. 24. 25. Septembre - -

DESIGNATION DES TRAVAUX	Quant.	N° de prix	Prix Unit. H. T.	Prix Total H. T. (a)	Rabais	
					%	en valeur (b)
Démontage panneaux Duripanel	2	IV.10	65,00	130,00		
Manutention panneau Duripanel	1	IV. 3	57,00	57,00		
Montage panneau Duripanel	1	IV. 7	72,00	72,00		
Fourniture et pose de peinture	m2 247	X.1.1	41,00	10127,00	1	101,27

TRANSMIS A LA D.B.S. LE 23/08/83 . .

MONTANTS H.T. (a et b)

10 386,00

101,27

CGEE ALSTHOM

Direction Régionale Paris

51, Rue des Trois Fontanot

B.P. 20809

92002 NANTIERRE CEDEX

R.C.S. Nanterre 712 043 868

MONTANT H.T. DES TRAVAUX (a-b)

10 284,73

T.V.A. 18.6 %

1 912,96

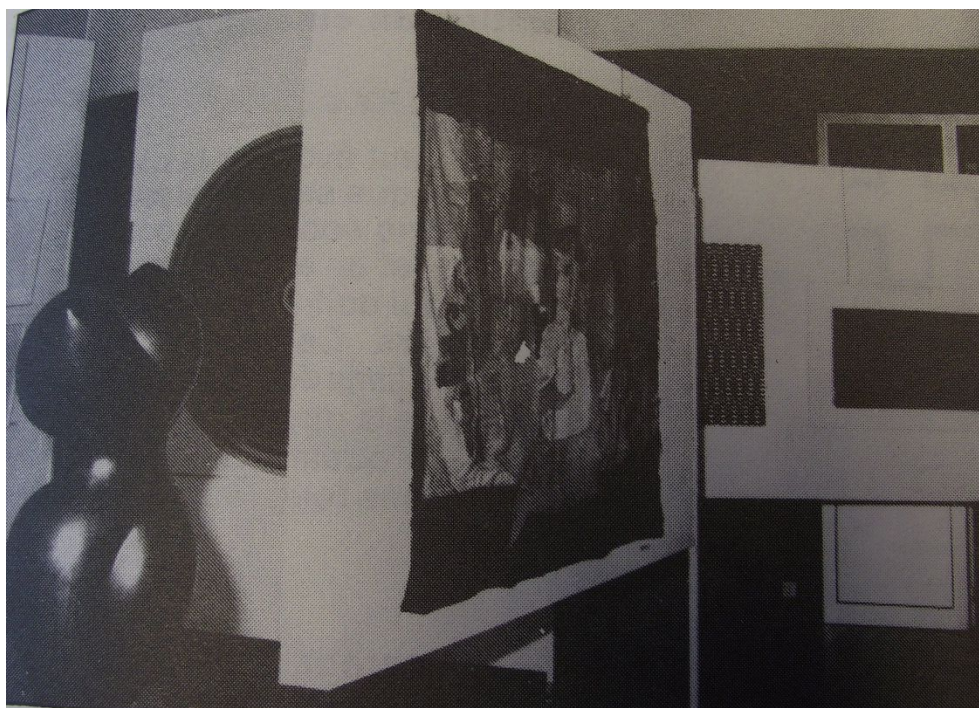
MONTANT T.T.C.

12 197,69

ESTIMATION REVISION : K

Soit MONTANT ESTIME T.T.C.

ANNEXE 52 : « Photographie de l'exposition du MIRSA à Calais », 1980
AMC, bulletin municipal *Calais-réalité* n°26



ANNEXE 53 : « Photographie de l'exposition du MIRSA à Avignon » dans l'article « Le Musée Salvador Allende au Palais des Papes », *Le Provençal*, le 18 juillet 1977
AMA, 328W5, revue de presse



ANNEXE 54 : « Photographie de l'exposition du MIRSA à Savigny-le-Temple », extraite de
l'article « Une journée latino-américaine », *La République*, 8 octobre 1983
Archives Municipales de Savigny-le-Temple



ANNEXE 55 : « Lettre du CNAC-GP à Empreinte Communication », le 6 septembre 1983

A-CNAC-GP, Coord. Manif., 92005/029

POUR ATTRIBUTIONS
M. FAURE (2)
POUR INFORMATION

- ☐ Président
- ☐ Directeur de l'achet
- ☐ D. A.
- ☐ D. A.
- ☐ D. B. 2.
- ☐ Chargé de Mission Étranger
- ☐ Chargé de Mission Régions
- ☐ Relations Extérieures
- ☐ Espaces Communs
- ☐ Mission Audiovisuel
- ☐ Service Commercial

X DEVENBERGER ✓



Empreinte Communication
52 rue de l'Arbre-Sec
75001 PARIS

date Paris, le 06 SEP. 1983
vos réf:
nos réf: MB/EB/N° 3682
objet: ED 73109 - 73110

Monsieur,

J'ai l'honneur de vous passer commande de la conception et de la réalisation d'une maquette concernant : la plaquette 16 pages : "Chili, lorsque l'espoir s'exprime",

qui devra être remise au plus tard le : 26 août 1983.

En rémunération de vos travaux de conception et de réalisation, vous percevrez la somme de : 2 850 F HT (TVA en sus à 18,6 %), soit 3 380,10 F TTC

Vous cédez au Centre National d'Art et de Culture Georges Pompidou le droit de reproduire et d'éditer votre maquette par tout moyen pendant la période légale de protection de vos droits pour la France et l'Etranger.

Pour l'édition en français, vous percevrez la somme de : 177,90 F TTC sous déduction du précompte de la Sécurité Sociale des Auteurs. (AGESSA)

Vos droits seront réactualisés en cas de réédition.

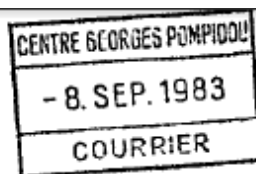
Dans le cas d'édition étrangère et par pays, le Centre vous versera 50% des droits français.

Si votre maquette ne devait pas être retenue, le montant indiqué au poste 1 du devis que vous nous aviez remis vous resterait acquis à 100% à titre de dédommagement.

Afin de me permettre de procéder aux opérations de mandatement dans les meilleurs délais, je vous serais obligé de bien vouloir m'adresser votre demande de règlement, établie en trois exemplaires, en y indiquant vos coordonnées bancaires ou postales, dès remise de la maquette.

.../...

Service commercial
Centre Georges Pompidou



Le comptable assignataire, chargé des paiements, est M. l'Agent
Comptable du Centre National d'Art et de Culture Georges Pompidou.

Vous voudrez bien, pour la bonne règle, me retourner le présent original
revêtu de la mention manuscrite " lu et approuvé ", daté et signé.

Je vous prie d'agréer, Monsieur, l'assurance de mes meilleurs sentiments.

[Signature]
Pour le Président et par délégation
Le Directeur des Affaires Financières
Le Président.

Serge LOURDET

le 7 septembre 83.

lu et approuvé

[Signature]
**empreinte
communication**
52, rue de l'Arbre-Sec,
75001 Paris. Téléphone 260.59.61

ANNEXE 56 : « Lettre de Serge Louveau à Jean-Louis Young », le 11 août 1983

A-CNAC-GP, Coord. Manif., 92005/029

Centre Georges Pompidou
75191 Paris Cedex 04 Téléphone 277 12 33 Télécx CNAC GP 212 726

date : Paris, le 11 AOUT 1983
vos réf :
nos réf : CL/EB/N° 3436
objet : ED 73086

Monsieur,

Je vous remercie d'avoir autorisé le Centre Georges Pompidou à reproduire 33 photographies dont vous êtes l'auteur, pour le catalogue accompagnant l'exposition d'une sélection d'oeuvres du Musée Salvador Allende, dans le grand foyer, du 2 au 19 septembre 1983.

En contrepartie de l'autorisation de reproduction et compte tenu du tirage du catalogue en 2.000 exemplaires, vous percevrez la somme de 5.000 F (cinq mille francs) sous déduction du précompte de la Sécurité Sociale des Auteurs (A.G.E.S.S.A.) [redacted] (cinq francs).

Ces droits vous seront dûs sur présentation d'une demande de paiement en trois exemplaires, sur laquelle figureront vos coordonnées bancaires.

Vous voudrez bien, pour la bonne règle, me retourner le présent contrat dûment signé, daté et revêtu de la mention manuscrite "lu et approuvé".

Je vous remercie par avance et vous prie d'agréer, Monsieur, l'expression de mes sentiments distingués.

lu et approuvé
Jean-Louis YOUNG

Pour le Président et par délégation
Le Directeur des Affaires Financières

Serge Louveau
Serge LOUVEAU

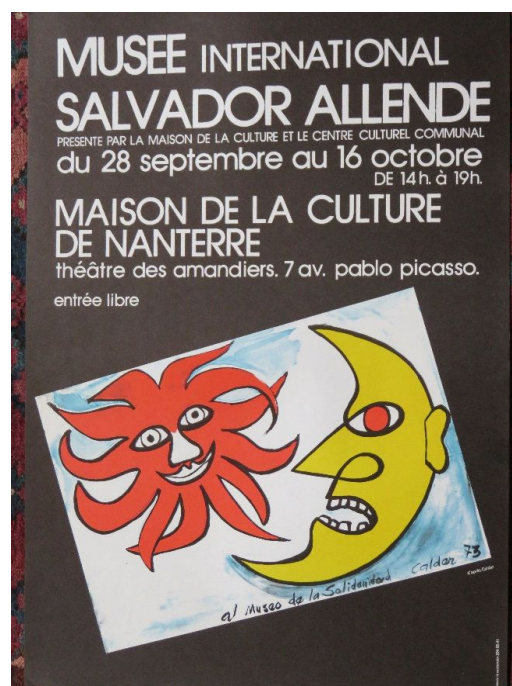
Archives personnelles de Jacques Leenhardt

[illegible]

ANNEXE 59 : « Affiche de l'exposition du MIRSA à Avignon », 1977
A-MSSA, B0121, b0074

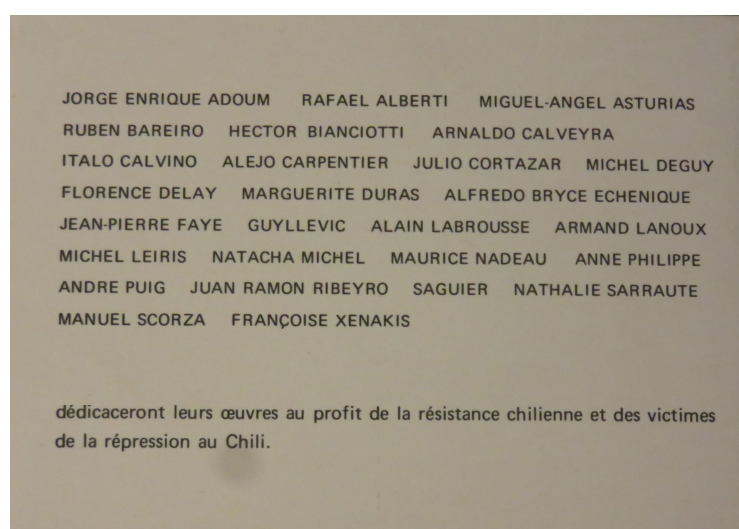
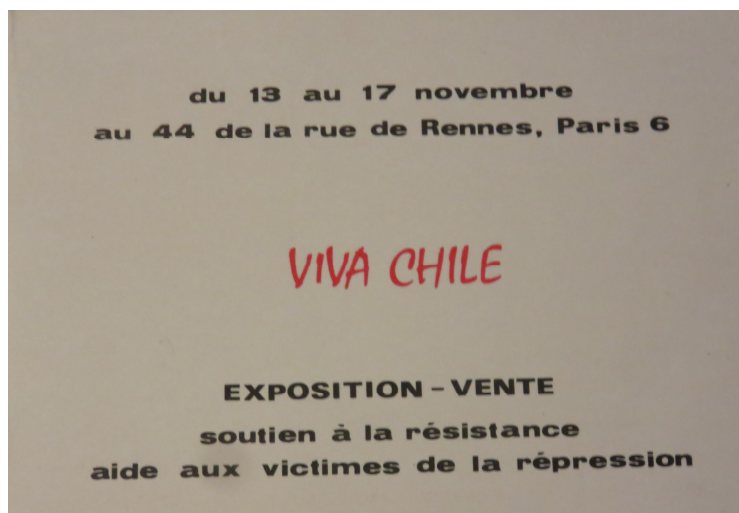


ANNEXE 60 : « Affiche de l'exposition du MIRSA à Nanterre », 1977
Archives personnelles de Jacques Leenhardt

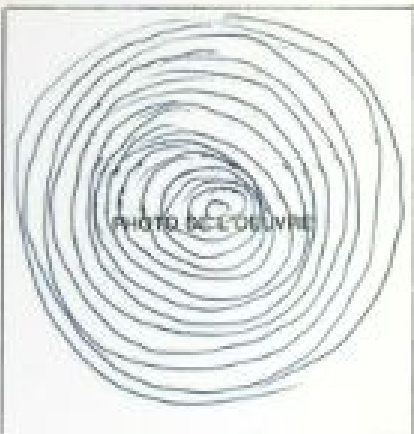


ANNEXE 61 : « Cartel d'invitation à l'exposition *Viva Chile* », novembre 1973

Archives personnelles de Theo Xenos



ANNEXE 62 : « Fiche d'œuvre de Julio Le Parc », 22 avril 1977, Cachan
A-MSSA, 6.e0133

★ MUSEE INTERNATIONAL DE LA RESISTANCE « SALVADOR ALLENDE »	
	
Nom <u>LE PARC</u>	Nom de l'œuvre <u>Serie 23 N°19-2</u>
Prénom <u>Julio</u>	Technique <u>acrylie sur toile</u>
Nationalité <u>ARGENTINA</u>	Date
Date de naissance <u>23 sep. 1928</u>	Dimensions <u>17/1171</u>
Adresse <u>29 rue Cousteau</u>	
..... <u>CACHAN 94</u>	
Téléphone <u>656-6123</u>	
Biographie sommaire.	
Le soussigné fait don de l'œuvre décrite ci-dessus à la collection formée sous le nom de « Musée International de la Résistance Salvador ALLENDE ». L'œuvre restera en ma possession jusqu'à ce que le Musée ait un local définitif. Je m'engage à le prêter à chaque fois que les responsables de la résistance chilienne me le demanderont, afin de l'exposer dans les manifestations qu'ils auront décidé. Par ailleurs, je conserve le droit, tant que l'œuvre sera en ma possession, de la montrer au cours d'expositions individuelles et collectives, en indiquant qu'elle est propriété du Musée International de la Résistance « Salvador ALLENDE ».	

Déclaration de l'artiste (raisons pour lesquelles il fait don de cette œuvre).

J'essaie d'aider, dans la mesure de mes modestes possibilités,
les lettres populaires d'Amérique latine

Avez-vous fait don d'une œuvre au Musée de la Solidarité ?

OUI NON Nom de l'œuvre *Continuel. Amica. cycliste*
☒ ☐ Année *1967* Dimensions *170 x 122 x 35*
Technique *mixte*
Lieu où elle se trouve *Cachan*
Date de la donation *1973*

Si l'œuvre n'est pas parvenue au Chili avant le coup d'état fasciste, l'avez-vous récupérée ?

Si l'œuvre est entre les mains de la Junta, avez-vous demandé sa restitution ? Est-ce que la Junta vous a répondu ?

Clause de vente. J'accepte (ou n'accepte pas) que, si les responsables l'estiment nécessaire, l'œuvre soit vendue pour collecter des fonds.

Prix fixé par l'artiste (*30.580 F*)

22 Avril 1977
Date

Cachan
Lieu

Julio Lora
Signature

Histoire de l'œuvre.

6-60133

AN SO
IN TA

ANNEXE 63 : « Fiche d'œuvre de Ghislaine Aarsse-Prins », 19 novembre 1976, Paris
A-MSSA, 6.e0001

☆ MUSEE INTERNATIONAL DE LA RESISTANCE » SALVADOR ALLENDE «




Nom AARSSE-PRINS
 Prénoms Ghislaine
 Nationalité Française
 Date de naissance 1^{er} Juin 1941
 Adresse 15 avenue du Président Wilson
 75116 PARIS
 Téléphone 723 51 24

Nom de l'œuvre "Tachée de rouge"
 Technique huile sur toile
 Date Novembre 1976
 Dimensions 0,33 x 0,73

Bibliographie sommaire.

- Ecole nationale sup. des Arts Décoratifs -
- Exposition Caen 1963 -
- Salons
- Jeune peinture : 1970, 1971, 1972, 1973
- Expositions de groupe : M.J.C. Comité d'entreprise, etc....
- Refuse toujours le marché de l'art spéculatif
- A travers le langage pictural recherche de synthèse des luttes - de la lutte quotidienne

Le soussigné fait don de l'œuvre décrite ci-dessus à la collection formée sous le nom de « Musée International de la Résistance Salvador ALLENDE ». L'œuvre restera en ma possession jusqu'à ce que le Musée ait un local définitif. Je m'engage à la prêter à chaque fois que les responsables de la résistance chilienne me le demanderont, afin de l'exposer dans les manifestations qu'ils auront décidé. Par ailleurs, je conserve le droit, tant que l'œuvre sera en ma possession, de la montrer au cours d'expositions individuelles et collectives, en indiquant qu'elle est propriété du Musée International de la Résistance « Salvador ALLENDE ».

Déclaration de l'artiste (raisons pour lesquelles j'ai fait don de cette œuvre)

Si pour financer la révolution il est admis que l'artiste "révolutionnaire" soit une valeur boursière du capitalisme, il y a quelque chose qui ne va pas chez les révolutionnaires. Je refuse les habituelles ventes de charité, l'engagement politique ne se divise pas.

S'agissant du musée international de la résistance "Salvador Allende" donc d'une forme "sociale" de musée, je donne volontiers une œuvre à laquelle je ne reconnais que la seule valeur de mon travail. PARIS 19.XI.76. G.A.P.

Avez-vous fait don d'une œuvre au Musée de la Solidarité ?

OUI NON Nom de l'œuvre
☐ ☐ Année Dimensions
Technique
Lieu où elle se trouve
Date de la donation

Si l'œuvre n'est pas parvenue au Chili avant le coup d'état fasciste, l'avez-vous récupérée ?

Si l'œuvre est entre les mains de la Junta, avez-vous demandé sa restitution ? Est-ce que la Junta vous a répondu ?

Claude de Vendeuvre n'accepte pas que si les responsables l'estiment nécessaire, l'œuvre soit vendue pour collecter des fonds.

Prix fixé par l'artiste

19 Novembre 1976
Date

Paris
Lieu

G.A.P.
G. Navas - Paris.
Signature

Histoire de l'œuvre.

Depuis le coup de 1973, à Paris, l'ambassade chilienne reste tachée de rouge.

Au début l'ambassadeur a fait nettoyer la pierre, 1 fois, 2 fois, 3 fois ce n'est pas rien!

Par la suite il a fait coller du papier beige

c'est sans doute plus économique!

Et enfin il a laissé, laissé l'accusation permanente projetée, lancée sur la face de l'autel régime.

5.000.000

1984

ILLUSTRATIONS

Illustration 1 : Logo du MIRSA



Illustration 2 : José Balmes, *Los Desaparecidos*



Artiste : José Balmes (20 janvier 1927, Montesquiou, Catalogne)

Titre : *Los Desaparecidos*

Date d'exécution : 1978

Technique : Mixte sur toile (peinture acrylique, fusain et craie)

Dimensions : 162,4 x 130,2 cm

Lieu de conservation : Dépôt LOOM, RIEL 106 B

N° Inventaire : 1285

Etat de conservation : bon.

Etiqueté : 1) INTERNATIONAL ART TRANSPORT – Paris ; Francia. 2) Musée Salvador Allende José Balmes.

Illustration 3 : Gracia Barrios, *Represión*

Artiste : Gracia Barrios (1927, Santiago du Chili)

Titre : *Represión*

Date d'exécution : 1976

Technique : technique mixte sur toile (fusain, acrylique)

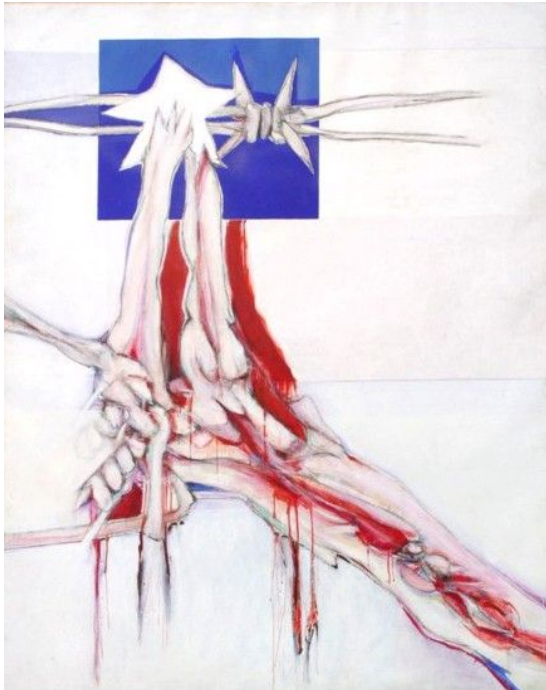
Dimensions : 195 x 130 cm

Lieu de conservation : MSSA, DEPÓSITO LOOM; RIEL 26.B

N° Inventaire : 1284



Illustration 4 : Guillermo Nuñez, *Numeronados silensentados*



Artiste : Guillermo Nuñez (1930, Santiago du Chili)

Titre : *Message du Chili : remettons notre étoile à sa place (Recado de Chile: Pongamos nuestra estrella en su lugar)*

Date d'exécution : 1976

Technique : acrylique sur toile

Dimensions : 162 x 130 cm

Lieu de conservation : MSSA, DEPÓSITO SEGUNDO PISO, CHILE, FILA 3

N° Inventaire : 1287

État de conservation : bon

Observations : Présente de la saleté superficielle et une légère déformation de plan sur le bord supérieur

Illustration 5 : Ernest Pignon-Ernest, *Chili, Résistance*



Artiste : Ernest Pignon-Ernest (né en 1942 à Nice)

Titre : *Chili, Résistance*

Date d'exécution : 1977

Techniques : Dessin et peinture

Matériaux : fusain, pastel, acrylique, carton ondulé sur mesure

Dimensions : 122, 1 x 92 cm

Localisation : MSSA, DEPÓSITO SEGUNDO PISO, FILA 1

N° Inventaire : 2580

Etat de conservation : Bon

Inscriptions au verso : « Le plexiglas est très fragile. Il se raye très facilement (le nettoyer si c'est nécessaire avec un clinex). Se méfier en le manipulant et le transporter avec la housse jointe. (C'est pas que je suis maniaque mais c'est vraiment fragile, merci, E.) ».

Illustration 6 : Jaime Azócar, *Chili présent*

Artiste : Jaime Azócar (1941, Santiago du Chili)

Titre : *Chili présent*

Date d'exécution : 1974

Technique : huile sur toile

Dimensions : 150 x 150 cm

Lieu de conservation : MSSA, DEPÓSITO

LOOM; RIEL 101.A

N° Inventaire : 1588



Illustration 7 : Gracia Barrios, *Se abrirán las grandes avenidas... S. Allende*



Artiste : Gracia Barrios (1927,
Santiago du Chili)

Titre : *Se abrirán las grandes
avenidas... S. Allende*

Date d'exécution : 1976

Technique : mixte sur toile (acrylique,
fusain et crayon de couleur)

Dimensions : 130 x 195 cm

Lieu de conservation : MSSA,
DEPÓSITO SEGUNDO PISO,
CHILE, FILA 3

N° Inventaire : 1286

Etat de conservation : Bon

Illustration 8 : Lou Laurin Lam, *Pinochet*

Artiste : Lou Laurin-Lam (1934 à Stockholm
– 2012 à Paris)

Titre : *Pinochet*

Date d'exécution : 1976

Technique : collage

Matériaux : laine, tissu, boutons

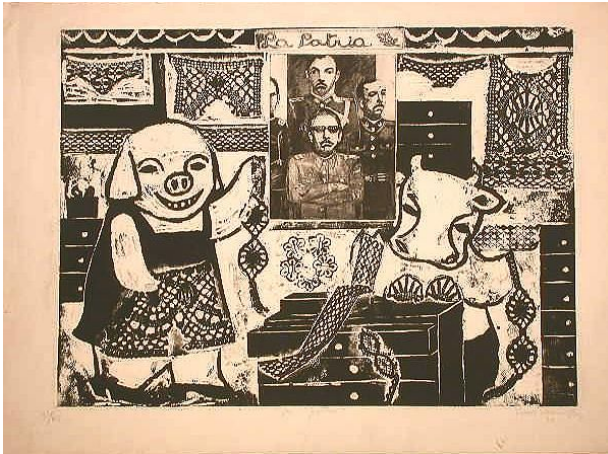
Dimensions : 63 x 52 cm

Lieu de conservation : MSSA, DEPÓSITO LOOM,
RIEL 2 A

N° Inventaire : 651



Illustration 9 : Irene Dominguez, *La Patria*



Artiste : Irene Domínguez (1928, Santiago du Chili)

Titre : *La Patria*

Date d'exécution : 1974

Technique : Gravure 31/40

Dimensions : 56 x 76 cm

Lieu de conservation : MSSA, non indiqué

N° Inventaire : 1345

Illustration 10 : Irene Dominguez, titre inconnu

Artiste : Irene Dominguez

Titre : *Titre inconnu*

Date d'exécution : 1973

Dimensions : 97 x 116,8 cm

Technique : mixte, peinture à l'huile
et collage de papiers

Lieu de conservation : MSSA, DEPÓSITO
LOOM RIEL 60.B

N° Inventaire : 1072

Etat de conservation : Bon



Illustration 11 : Pedro Uhart, *Le Général*



Artiste : Pedro Uhart (11 septembre 1938, Concepción, Chili)

Titre : *Le Général*

Date d'exécution : 1973

Dimensions : 136 x 180 cm

Technique : Mural flottant sur toile

© Pedro Uhart – Œuvre disparue dans les
années 1980

Illustration 12 : Philippe Carré, *L'Instrument*

Artiste : Philippe Carré (1930, Paris)

Titre : *L'Instrument*

Date d'exécution : 1975

Dimensions : 80 x 60 cm

Technique : Sérigraphie 12/90

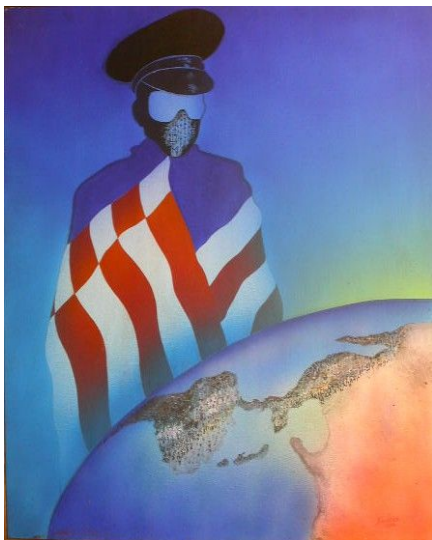
Lieu de conservation : MSSA, DEPÓSITO LOOM

P-4/ C4

N° Inventaire : 1341



Illustration 13 : José Juarez, *L'autre Amérique latine*



Artiste : José Juarez Sanchez (1939, Acapulco, Mexique)

Titre : *L'autre Amérique latine*

Titre inscrit au verso : *L'autre Sud-Amérique*

Technique : Peinture, acrylique sur toile

Date d'exécution : 1974

Dimensions : 100,3 x 81 cm

Lieu de conservation : MSSA, DEPÓSITO SEGUNDO
PISO; MÉXICO; FILA 1

N° Inventaire: 1334

Etat de conservation : Bon

Illustration 14 : Joan Rabascall, *Kultur, la destruction de livres au Chili*

Artiste : Joan Rabascall (1935, Barcelone)

Titre : *Kultur, la destruction de livres au Chili*

Date d'exécution : 1973

Technique : Emulsion photographique sur toile

Dimensions : 120 x 120 cm

Lieu de conservation : MSSA, DEPÓSITO
LOOM; RIEL 36.A

N° Inventaire : 1037

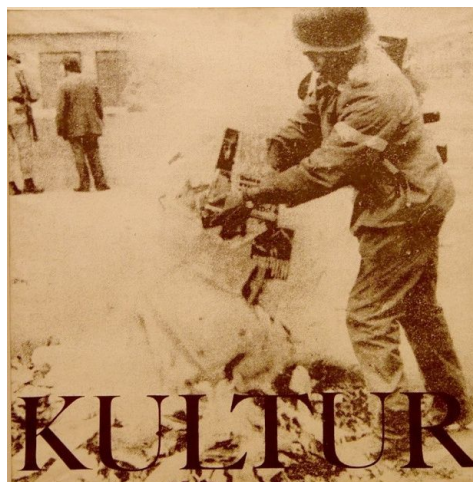


Illustration 15 : Alejandro Marcos, *Résistance*



Artiste : Alejandro Marcos (1937, Espagne)

Titre : *Résistance*

Date d'exécution : 1974

Technique : huile matte sur toile

Dimensions : 135 x 190 cm

Lieu de conservation : MSSA,
DEPÓSITO SEGUNDO PISO;
ESPAÑA; FILA 1

N° Inventaire : 1371

Illustration 16 : Sohier, *Droits de l'homme*

Artiste : Sohier (artiste non identifié)

Titre : *Droits de l'homme*

Date d'exécution : 1980

Dimensions : 91 x 60 x 10,5 cm

Technique : Mixte (puzzle, colle, peinture, cadre)

Lieu de conservation : MSSA, DEPÓSITO SEGUNDO PISO, FILA 1

N° Inventaire: 1276



Illustration 17 : Giangiacomo Spadari, *Garibaldi*



Artiste : Giangiacomo Spadari (1938, San Marino, Italie – 1997, Milan)

Titre : *Garibaldi*

Date d'exécution : 1975

Technique : Dessin

Dimensions : 69 x 52 cm

Lieu de conservation : MSSA, DEPÓSITO SEGUNDO PISO; PAPEL; ITALIA; SUIZA; FILA 1

N° Inventaire : 1347

Illustration 18 : Claude Lazar, *Tel el Zaatar*



Artiste : Claude Lazar (1947)

Titre : *Tel el Zaatar*

Date d'exécution : 1976

Technique : huile sur toile

Dimensions : 97 x 130 cm

Lieu de conservation : MSSA,
DEPÓSITO SEGUNDO PISO;
ESTADOS UNIDOS; IRAK;
EGIPTO; BÉLGICA; SENEGAL;
PORTUGAL; file 1

N° Inventaire : 1335

Illustration 19 : Luis Zilveti, *Vieja con generalito*

Artiste : Luis Zilveti (1941, La Paz, Bolivie)

Titre : *Vieja con generalito*

Date d'exécution : 1973-1976

Technique : Huile sur toile

Dimensions : 100 x 81,2 cm

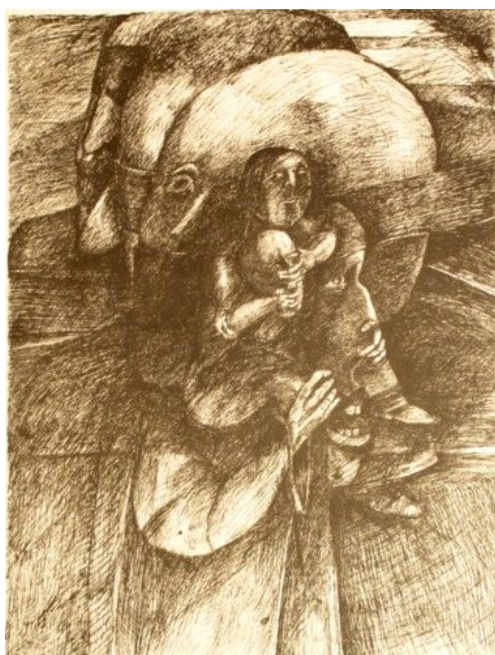
Lieu de conservation : MSSA, DEPÓSITO
LOOM; RIEL 38.B

N° Inventaire : 1326

Etat de conservation : Bon



Illustration 20 : André Elbaz, *Ces phares, rade du silence*



Artiste : André Elbaz (1934, El Jadida, Maroc)

Titre : *Ces phares, rade du silence*

Date d'exécution : 1974

Technique : Gravure, lithographie P/A

Dimensions : 65 x 49,5 cm

Lieu de conservation : MSSA, DEPÓSITO LOOM
P-4/ C3

N° Inventaire : 1377

Illustration 21 : Victor Vasarely, *N° 1082 – Feny C*

Artiste : Victor Vasarely (1906, Pécs, Hongrie
– 1997, Paris)

Titre : *N°1082 – Feny-C*

Date d'exécution : 1973

Technique : Collage

Dimensions : 119,3 x 119,1 cm

Lieu de conservation : MSSA, DEPÓSITO LOOM

N° Inventaire : 1519

Remarque : Œuvre restaurée par Francisca
Comandini en 2014

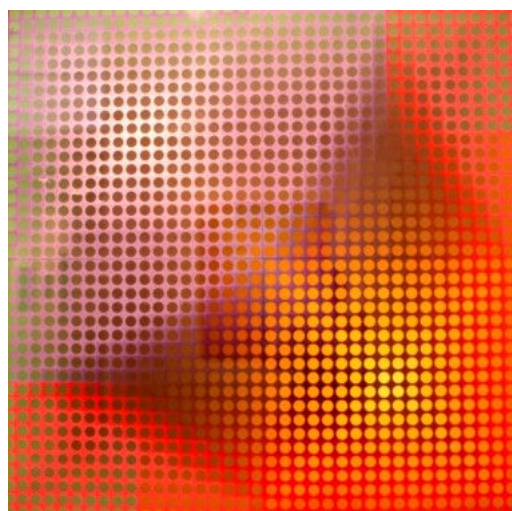
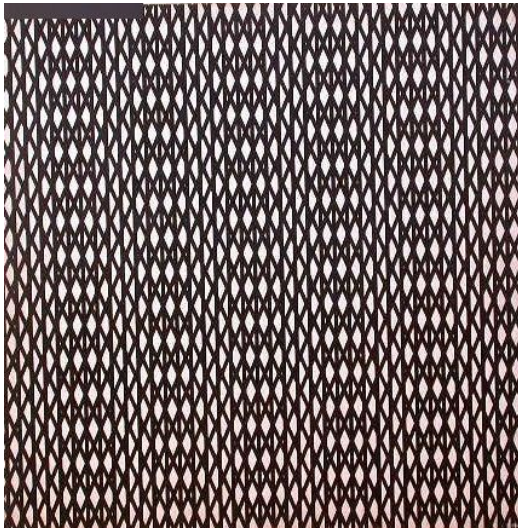


Illustration 22 : François Morellet, *Trames simples*



Artiste : François Morellet (1926, Cholet, France – 2016, Cholet)

Titre : *Trames simples*

Date d'exécution : 1972

Technique : Peinture et latex sur aggloméré

Dimensions : 79,8 x 80 cm

Lieu de conservation : MSSA, DEPÓSITO LOOM;
RIEL 21.B

N° Inventaire : 1529

Illustration 23 : Julio Le Parc, *Série Nr. 14-21*

Artiste : Julio Le Parc (23 septembre 1928 à Mendoza, Argentine)

Titre : *Série 23 Nr. 14-21*

Date d'exécution : 1976

Techniques : Peinture acrylique sur toile

Dimensions : 171 x 171 cm

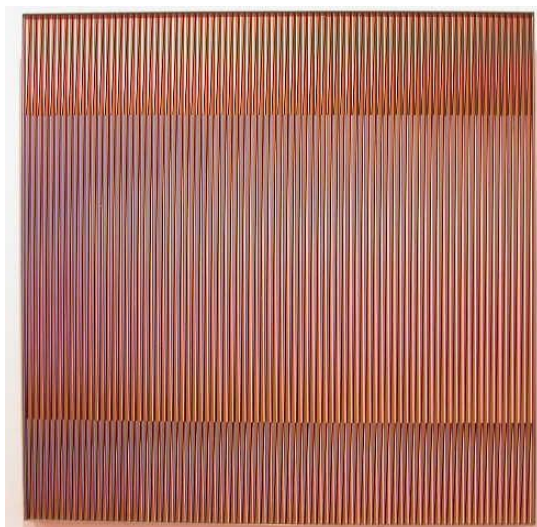
Localisation : MSSA, MSSA REPÚBLICA,
PISO 1, SALA 2

N° Inventaire : 1523

Etat de conservation : Bon



Illustration 24 : Carlos Cruz Diez, *Physichromie Nr. 1081*



Artiste : Carlos CRUZ DIEZ (1923, Caracas)

Titre : *Physichromie Nr. 1081*

Date d'exécution : 1976-77

Technique : Structure en relief, métal et plastique

Dimensions : 100 x 100 cm

Lieu de conservation : MSSA, DEPÓSITO
SEGUNDO PISO

N° Inventaire : 1525

Illustration 25 : Luis Tomasello, *Athmosphère chromoplastique, n°319*

Artiste : Luis Tomasello (1915, La Plata,
Argentine – 2014, Paris)

Titre : *Athmosphère chromoplastique, n°319*

Date d'exécution : 1973

Technique : Relief et bois peint

Dimensions : 74 x 74 cm

Lieu de conservation : MSSA, non indiqué

N° Inventaire : 1267

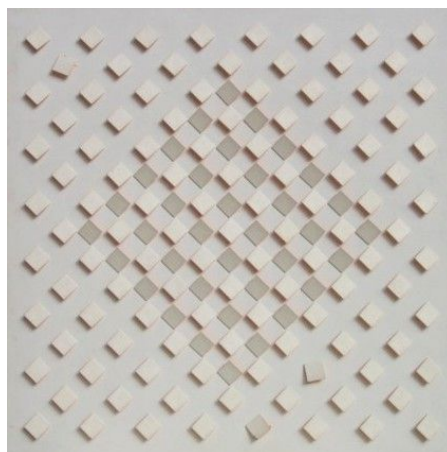
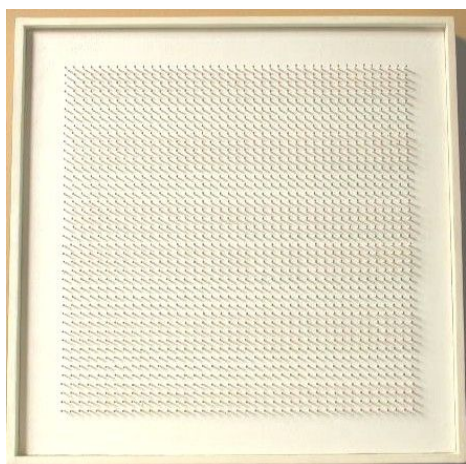


Illustration 26 : César Andrade, *Puntigrama 18*



Artiste : César Andrade (1939, Venezuela)

Titre : *Puntigrama 18*

Date d'exécution : 1976

Technique : Bois et métal

Dimensions : 50 x 50 cm

Lieu de conservation : MSSA, DEPÓSITO
SEGUNDO PISO, CAJA FILA 1

N° Inventaire : 1322

Illustration 27 : Leopoldo Torres Agüero, *Chile Nr. 317*

Artiste : Leopoldo Torres Agüero (1924, La Rioja, Argentine – 1995, Paris)

Titre : *Chile Nr. 317*

Date d'exécution : 1973

Technique : Acrylique sur toile

Dimensions : 130 x 130 cm

Lieu de conservation : MSSA, DEPÓSITO

LOOM; RIEL 84.A

Inventaire : 1265

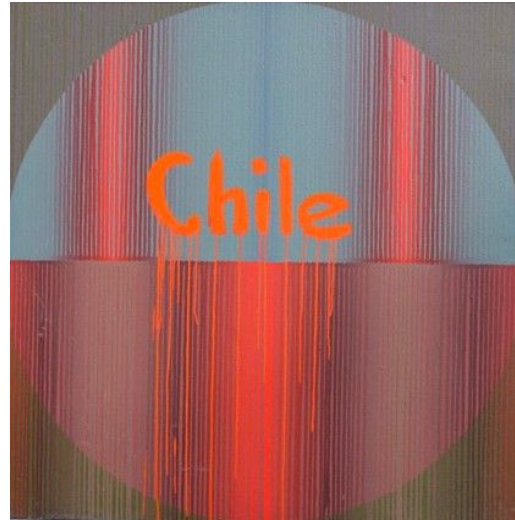


Illustration 28 : Wanda Davanzo, *Espace à connexions intérieures, Nr. 16*



Artiste : Wanda Davanzo (1920, Naples)

Titre : 1975

Date d'exécution : *Espace à connexions intérieures, Nr. 16*

Technique : Acrylique sur toile

Dimensions : 100 x 81,1 cm

Lieu de conservation : MSSA, DEPÓSITO LOOM;
RIEL 47.A

N° Inventaire : 1248

Illustration 29 : Jean Degottex, *A-Ligne*

Artiste : Jean Degottex (1918, Sathonay-Camp – 1988, Paris)

Titre : *A-Ligne*

Date d'exécution : 1957

Technique : Huile sur papier

Dimensions : 106,3 x 79,6 cm

Lieu de conservation : MSSA, DEPÓSITO LOOM; RIEL 10.A

N° Inventaire : 1250



Illustration 30 : Pierre Soulages, *Peinture, 19 octobre 1969*



Artiste : Pierre Soulages (1919, Rodez)

Titre : *Peinture, 19 octobre 1969*

Date d'exécution : 1969

Technique : Huile sur toile

Dimensions : 130 x 162 cm

Lieu de conservation : MSSA, DEPÓSITO LOOM, RIEL 8 B

N° Inventaire : 1509

Illustration 31 : Enrique Zañartu, *Re-formándose*

Artiste : Enrique Zañartu (1921, Paris – 2000)

Titre : *Re-formándose*

Date d'exécution : 1975

Technique : Acrylique sur toile

Dimensions : 89 x 116 cm

Lieu de conservation : MSSA, DEPÓSITO LOOM; RIEL 62.B

N° Inventaire : 1294



Illustration 32 : Flavio Shiro, *Sans titre*



Artiste : Flavio Shiro (1928,
Sapporo, Japon)

Titre : *Sans titre*

Date d'exécution : date inconnue

Technique : Mixte, impression
lithographique, huile, craie et fusain

Dimensions : 50, 5 x 65,5 cm

Lieu de conservation : MSSA,
DEPÓSITO SEGUNDO PISO;
FRANCIA; FILA 1

N° Inventaire : 781

Illustration 33 : Alberto Guzmán, *Tensión*

Artiste : Alberto Guzmán (1927, Talara, Pérou)

Titre : *Tension*

Date d'exécution : 1968

Technique : Sculpture en métal

Dimensions : 200 x 100 cm

Œuvre disparue dans les années 1980

© Alberto Guzmán

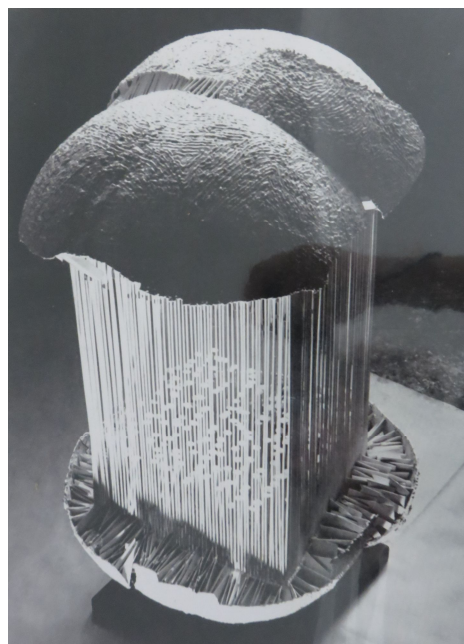


Illustration 34 : Alberto Guzman, *Tensión*

Artiste : Alberto Guzmán (1927, Talara, Pérou)

Titre : *Tensión*

Date d'exécution : 1977

Technique : Sculpture en métal

Dimensions : 26 x 34,5 cm

Lieu de conservation : MSSA, non spécifié

N° Inventaire : 1530



Illustration 35 : Ghislaine Aarsse-Prins, *Tachée de rouge*



Artiste : Ghislaine Aarsse Prins (1941, France)

Titre : *Tachée de rouge*

Date d'exécution : 1976

Technique : Huile sur toile

Dimensions : 33 x 73 cm

Lieu de conservation : DEPÓSITO LOOM; RIEL 4.B

N° Inventaire : 1168

ENTRETIENS

- **Entretien avec Denis Lefebvre, le 24 février 2015**

EL : *Est-ce que vous pouvez déjà commencer par faire une petite présentation de votre parcours et de ce qui vous rapproche de Claude Fuzier, ainsi qu'une présentation de Claude Fuzier, en prenant soin de parler de son engagement pour l'Amérique latine et plus particulièrement pour la cause chilienne ?*

DL : Je m'appelle Denis Lefebvre, je suis donc arrivé à Bondy en 1978 pour travailler avec monsieur Claude Fuzier à son secrétariat. Il était sénateur-maire de Bondy à l'époque. Je vous donnerai un bouquin que j'ai écrit sur lui, comme cela vous aurez des informations sur sa vie. Je m'occupais des « affaires politiques » (le sénat, le parti). Je faisais office d'assistant parlementaire et travaillais en étroite relation avec lui. C'était entre guillemets mon « patron » et quelqu'un que je connaissais, que je respectais, et qui méritait d'ailleurs le respect le plus total. Cet homme depuis toujours, s'était intéressé, avait suivi les questions de « ceux que la vie avait amené à être chassés de chez eux », dans ses activités politiques ; notamment au parti socialiste, il avait beaucoup aidé les socialistes espagnols en exil à Paris, les Portugais dont Mario Soares. C'était une tradition, je pense, qui était née chez lui dans l'avant-guerre quand il était très jeune. Il avait assisté à l'arrivée des exilés antifascistes italiens en France dans les années 1920, qui vivaient non loin d'ici dans un quartier très populaire. Après les Espagnols et les Italiens, c'était le tour des antifascistes allemands. Il connaissait donc bien tout cette tradition de l'exil. (*Parfois je risque d'avoir des problèmes de chronologie car je ne me souviens plus très bien*).

Son combat ne portait pas seulement sur le Chili, mais sur l'Amérique latine. Je me souviens qu'un jour – les dates se retrouveraient – on a reçu une lettre de la fédération nationale des élus socialistes et républicains dont le patron était Antoine Blanca, qui lui-même était très attaché à l'Amérique latine – il avait été ambassadeur en Argentine. Il nous a fait part de la venue en France d'un exilé qui s'appelait Hipólito Solari Yrigoyen et qui était, à l'époque, une grande personnalité de la vie politique argentine qui avait été jeté dans un avion, enchaîné, puis envoyé en France. Il est donc arrivé en France sans rien. C'était la veille de je ne sais plus quel été et Claude Fuzier, qui partait en vacances m'a dit : « écoute, on l'embauche ». C'était ça Claude Fuzier. Il embauchait à la mairie de Bondy. Comme il partait en vacances, il m'a demandé de m'en occuper. J'ai accepté. Claude Fuzier souhaitait qu'on lui donne de l'argent pour qu'il s'affaire à ses activités politiques. J'ai reçu ce type-là de la part de Claude Fuzier. Je devais avoir 25 ans, et c'était une personnalité. J'avais même honte qu'on lui donne un petit salaire, bien inférieur au mien, mais bon Fuzier faisait ce qu'il pouvait. J'étais gêné d'offrir ça à ce type qui était ambassadeur, et qui me remerciait. Quand je dis « type » ça n'a rien de péjoratif. On l'a nourri pendant des années, on lui payait un peu ses voyages pour aller à l'ONU ou autre. Il s'agissait véritablement d'une solidarité au quotidien. Ça passait par une aide matérielle la plupart du temps, par des activités culturelles (expositions, colloques, rencontres) ou par des gestes symboliques dans la ville de Bondy. On a par exemple inauguré le centre culturel Allende, qui n'était pas loin de la mairie, en présence de Mme Allende. On organisait aussi un festival de cinéma.

Et après, il y a eu l'Institut culturel Latino-Américain (INCLA). L'INCLA, ce n'est pas que le Chili, c'est ça qui est intéressant. C'est une idée qu'ont eu les Chiliens dont Tito Gonzales, qui était déjà lié à Bondy. Tito était passé par Bobigny puis par le fameux centre qui a accueilli un

certain nombre d'exilés chiliens, grâce à des accords entre Bobigny, géré alors par Georges Valbon, un des patrons politiques du PC en Seine-Saint-Denis, et Bondy, géré par Claude Fuzier le patron des socialistes de Seine-Saint-Denis à l'époque. Tito avait alors été employé par une société, tenue par un copain, qui s'occupait du nettoyage de la ville, comme énormément de Chiliens, de Paraguayens, etc. Il y avait de tout, c'était un peu l'auberge espagnole. On a donc créé ce fameux INCLA. Il y avait des Argentins et beaucoup de Chiliens. Il y a eu également un Paraguayen et d'autre Latino-américains. Globalement, il y avait un représentant au moins de chaque pays ; essentiellement des socialistes ou des démocrates, (je ne suis pas convaincu qu'il y ait eu beaucoup de communistes, à vérifier), des intellectuels comme Pedro Miras qui était un universitaire. Ils vivaient tous en France de toute façon. Il y avait ce fameux Rubén Bareiro Saguier, le Paraguayen, qui était ambassadeur du Paraguay en France. Il est mort il y a 7 ou 8 mois, j'ai vu ça dans *Le Monde*. Il était marrant, il me faisait toujours penser à un personnage de Tintin. Vous savez, cette sorte de grands personnages en Amérique qui montent sur des caisses à savon et qui font de grands discours ? Rubén c'était ça, il était extraordinaire. Il a écrit des bouquins, que j'aimais beaucoup d'ailleurs.

Parmi les Chiliens qu'on a hébergés, il y avait Tito. Il était payé par la mairie, enfin, par l'association culturelle de la ville. Et, à ce moment-là, il y avait de grands travaux sur la Nationale 3, la grande route qui traverse Bondy. La ville venait d'acheter une ancienne pharmacie, un grand bâtiment. Au-dessus de la pharmacie, il y avait un appartement et des annexes, et derrière, encore des locaux. On a donc mis ce bâtiment à disposition de l'INCLA. Tito habitait au-dessus. On y a installé un lieu d'exposition. Si vous voulez, le grand projet de l'INCLA, c'était de permettre à ces gens-là de se retrouver parce qu'on savait, et on a toujours su, que l'exil amène la dilution. Les mecs étaient un peu paumés et avaient besoin de se retrouver et de parler. On leur avait donné le bâtiment mais le but était d'organiser des expositions localement dans la pharmacie, dans la mairie, ou dans les divers locaux municipaux. Le but de l'INCLA c'était ça : un lieu qui soit à la fois pour eux mais qui puisse aussi rayonner dans la ville de Bondy. Ça passait par l'organisation de conférences-débats, de soirées culturelles, de repas, de petites fiestas, etc. Le but c'était vraiment que ça se tourne vers l'extérieur, mais on n'a jamais réussi. Quand je dis « on », c'est nous, les « Français ». Les Latinos s'étaient engagés à donner des cours d'espagnol dans les écoles, ou dans d'autres projets, mais rien ne se faisait jamais. Le problème des Chiliens et des latinos, c'est qu'ils n'ont pas la notion du temps. C'est pire qu'en France ! Une réunion ne commence jamais à l'heure et on n'est même pas sûrs que ça se tienne le bon jour, entre le mardi, le mercredi... C'est ça qui nous a mené à l'échec ; enfin l'échec, au regard de l'histoire, c'est peu de chose. A côté de cela, ils étaient formidables. On avait un conseil d'administration qui était assez paritaire entre Français et Latino-américains. Mais on veillait au grain quand même. Claude Fuzier était le président. Moi, j'étais un peu la cheville ouvrière de cette affaire-là, avec Jacques Ayache. Notre rôle était de contrôler. Jacques Ayache avait un gros avantage, il avait une grande gueule ! C'était lui qui remontait les bretelles quand ça n'allait pas. On les aimait bien mais on s'arrachait souvent les cheveux quand même. L'INCLA a vécu sa petite vie quelques années mais en se rétrécissant de plus en plus. A partir d'un certain moment on a continué, bien obligés puisqu'il y avait le Musée, mais sur la fin, on a verrouillé l'affaire.

Nous étions responsables du musée, enfin, la ville de Bondy était responsable, et Fuzier se sentait moralement responsable de cette affaire-là car on nous l'avait confiée. Le musée était stocké à Bondy mais on était contents quand il partait pour des expositions, parce que comme ça, on était tranquilles. Au moins, on était sûrs qu'il était assuré à ce moment-là. Mais à un moment donné, on a senti que ça n'allait plus. Tito recommençait à voyager au Chili. Le siège de l'INCLA, où étaient stockées les œuvres, était souvent vide. Tout le monde pouvait rentrer là-dedans... On ne savait même pas qui avait les clefs ! Enfin, on ne savait pas combien de

personnes avaient des clefs, parce que ça servait souvent, il y a souvent des mecs qui venaient dormir là-dedans, des copains de Tito ou autre... Bon, nous, on était responsables car il s'agissait d'un bâtiment municipal. Si quelqu'un y foutait le feu, on pouvait se casser la figure, si ça nous retombait dessus. Donc, je suis allé voir Fuzier, on en a discuté et on a décidé qu'il fallait planquer le musée pour le protéger. Finalement, j'ai contacté le directeur de la bibliothèque municipale, Jean-Paul Dupont, puis je lui ai demandé s'il existait une salle en cave, protégée et fermée. Jean-Paul m'a répondu que oui, alors, on a tout transféré à la bibliothèque, en attendant de savoir à qui le rendre, puisque c'était ça le problème. Après, ça s'est réglé avec Jack Lang, il nous a obtenu un crédit pour mettre les œuvres en caisses et renvoyer le bébé au Chili. Je vais vous dire que sur la fin, on était bien contents quand même. Une fois l'affaire terminée, Tito est rentré définitivement au Chili. Il revient de temps en temps en France mais je ne le vois plus. J'ai toujours trouvé quand même que la fin de cette histoire n'était pas très responsable. Mais bon, ça n'a aucune importance. Nous, on a rendu le musée. Mais il y a eu des pertes et des vols...

EL : *A propos de cela, j'ai pu constater en lisant des correspondances entre Claude Fuzier ou la mairie de Bondy et le secrétariat du musée, que ce dernier se souciait des conditions de conservation des œuvres et d'une détérioration de certains tableaux. Puis, dans une lettre plus récente, Jacques Leenhardt, alors président du comité français du musée, remerciait la mairie de Bondy d'avoir déplacé les œuvres dans la bibliothèque.*

DL : Je ne sais plus qui a eu l'idée de déplacer ces œuvres à la bibliothèque. J'étais vice-président et Claude Fuzier s'était retrouvé président d'honneur car il ne voulait plus s'occuper de cette affaire-là. Pedro Miras était président. Si vous voulez, on était tous responsables pénalement dans cette affaire. En plus, il y avait déjà eu une histoire de vol de tableaux à Bondy. On a quand même transigé sur une somme de 50.000 frs à l'époque. Tout cela n'était pas très sérieux. Une fois les œuvres déposées à la bibliothèque, nous avons ordonné de n'ouvrir à personne, et de n'ouvrir que le jour où le maire ou moi le demanderait. Et je vous jure qu'on a respiré. La fin n'était pas très glorieuse quoi... Mais on ne regrette rien. On a fait tout ce qu'on a pu car dans la pharmacie, c'était le bordel intégral ! On retrouvera des photos.

(En me montrant des papiers) J'ai retrouvé des documents, je vais vous les passer. Sur ces notes datant de 1988, il est écrit que le conseil d'administration de l'INCLA était composé : du président, Pedro Miras ; du premier vice-président, Denis Lefebvre ; du deuxième vice-président, Carlos (je ne sais même plus qui c'est) ; de la trésorière, Christine Bezotte, une Française ; du vice-trésorier, Silvio Lopez ; du secrétaire, Jacques Ayache ; du secrétaire adjoint, Carlos Hugo, un Argentin.

En 1988, on a verrouillé le conseil d'administration. Pedro Miras était gentil, je pense qu'il est mort d'ailleurs. C'était un rêveur intégral quoi... C'était déjà un vieux monsieur par rapport à nous, je crois que c'était un philosophe, enfin un universitaire. En tout cas, c'était quelqu'un de charmant avec qui on pouvait partager des conversations extraordinaires.

EL : *J'ai pu lire sur le blog de la section Champaign-sur-Marne du Parti Socialiste, que le musée aurait connu une « errance politique » avant d'arriver à Bondy. Auriez-vous une idée de ce que l'auteur de l'article a voulu exprimé ?*

DL : Je pense qu'il y a eu une errance physique, c'est-à-dire que tout ça était chez les uns et chez les autres. Mais une « errance politique », faudrait voir. Personnellement, ça ne me dit

rien. Je pense que vraiment, tout le monde a été content que Bondy soit là, parce que ça stabilisait l'affaire.

EL : *En quelle année les œuvres sont-elles arrivées à Bondy ?*

DL : Si je retrouvais mes dossiers, je pourrais vous le dire ! L'INCLA a été créé en 1984, donc ça doit correspondre. Durant la période d'après le coup d'État, le musée a dû beaucoup bouger entre différentes expositions. Mais le début des années 1980 n'a pas dû être bon parce que tout cela commençait à s'étioler. Pour en revenir à ce que j'ai dit tout à l'heure, on voulait vraiment faire de l'INCLA quelque chose de structurant dans la ville de Bondy. On a organisé des festivals de cinéma, des expositions sur l'Amérique latine dans la ville de Bondy... L'INCLA a été un partenaire organisationnel. On a commandé cette fameuse fresque dans un étage de la mairie de Bondy, qui fait 10 mètres de long, et qui a été faite par un peintre cubain, un fresquiste ; un type formidable. Tous les gens qui ne voulaient pas s'intéresser à l'INCLA en disant que c'était les affaires de Fuzier et de Lefebvre, se sont intéressés à cette histoire. Tout le monde venait voir ce peintre cubain, qui a travaillé pendant 8 ou 15 jours à l'INCLA pour préparer cette fresque qui a ensuite été amenée dans le hall d'honneur de la mairie de Bondy, car pour être inspiré et peindre ses fresques, il avait besoin de femmes nues autour de lui. Alors tout le monde voulait venir voir la fresque ! (rire). Donc l'INCLA était intégré dans les activités culturelles de la ville de Bondy.

EL : *Combien d'expositions du musée avez-vous organisé dans la ville de Bondy ?*

DL : Ça, Jacques Ayache pourra vous le dire. Je pense qu'il s'en souvient très bien. Il faudrait que vous regardiez le journal socialiste local, *Le Bondynois*, qui doit être aux archives départementales. Je pense d'ailleurs qu'il faudrait que vous alliez aux archives départementales de la Seine-Saint-Denis parce que toutes les archives audiovisuelles de la ville de Bondy y ont été déposées : les films, les cassettes, les vidéos... Forcément, tout a été filmé. Durant ces années-là, on avait un service d'informations. Je vais vous montrer l'inventaire des archives audiovisuelles de Bondy qui sont facilement consultables. Il y a eu des expositions et il y a eu un ou deux festivals de films rares et inédits. Il y en a eu un sur l'Amérique latine qu'avait organisé Hipólito Solari Yrigoyen. Dans notre esprit, il ne s'agissait pas seulement du Chili mais du continent.

EL : *L'INCLA devait-il assumer la logistique autour des expositions organisées dans d'autres villes de France ?*

DL : C'est Tito qui était en contact avec les personnes intéressées pour organiser des expositions. Mais c'est eux qui organisaient tout ça. Des personnes des mairies concernées venaient s'occuper de toute la sortie des œuvres. C'était pour cela que je disais qu'on était contents lorsque les œuvres partaient de Bondy.

EL : *Quel a été le rôle de la ville dans l'envoi des œuvres au Chili, car j'imagine que vous avez dû emballer toutes les œuvres à la bibliothèque ?*

DL : Oui, je pense que le crédit qu'on a eu par Jack Lang devait comporter à la fois l'envoi et les caisses. Ça a dû être mis en caisse en 1991 car ça n'a bougé de la cave de la bibliothèque que pour partir au Chili. Nous on était responsables que des œuvres qu'on avait pu sauver. Et

je pense sincèrement, que si on n'avait pas trouvé cette solution avec Fuzier, il n'y avait plus rien quoi... Enfin, il aurait resté des brêles comme on dit.

EL : *Pour information, l'association culturelle de Bondy c'était bien l'A.B.C., Association Bondy Culture ?*

DL : Oui c'était l'A.B.C. au début, puis, vers la fin c'était l'ABAC, l'Association Bondy Animation Culture, dont j'étais le président. Je gérais tout ça.

EL : *J'ai constaté dans des documents d'archives, que l'A.B.C. avait voulu organisé une exposition du musée. Etais-ce cette association qui s'occupait de l'organisation des expositions du musée ?*

DL : Ce que l'INCLA organisait à l'INCLA, c'était l'INCLA. Ce qui était dans les bâtiments communaux, c'était le rôle de l'A.B.C., l'association qui s'occupait de toutes les activités culturelles de la ville de Bondy et dont le président était le maire. Donc, c'était soit Claude Fuzier, soit Ginette Le Goc, la maire adjointe à la culture, qui s'occupait de cela. Toute façon l'INCLA n'avait pas de sous. Nous, on avait prêté le bâtiment à Tito qu'on payait, mais à part cela, quand ils avaient besoin de photocopies ou de timbres, c'était la mairie qui payait. Je ne me souviens pas qu'il y ait eu des cotisations, ça fonctionnait à la bonne franquette. Je me souviens qu'une fois, on avait reçu une équipe de jeunes footballeurs chiliens, dans le cadre d'échanges, puis on les avait reçus à l'INCLA et j'avais fait un discours. Il y avait parfois de tous petits gestes comme ça, de soutien. Tout était assez compliqué, c'était beau mais compliqué.

- **Entretien avec Jacques Leenhardt, le 26 février 2015**

EL : *Qu'est-ce qui vous a amené à vous intéresser au Musée International de la Résistance ? Quand avez-vous pris contact avec son secrétariat ? Et quel était votre rôle dans le fonctionnement du musée ?*

JL : Le pourquoi ? D'abord, je connaissais le Chili, j'y suis allé en 1970 pour la première fois pendant la campagne électorale de Salvador Allende. Et deuxièmement, à l'automne 1973, au moment du coup d'État, j'ai participé avec toute une série de gens à la fabrication d'un livre qui est paru chez Gallimard, qui s'appelait *Chili : le dossier noir*. De toute façon, j'avais des étudiants chiliens. J'étais disons dans le « circuit » chilien. Comme par ailleurs j'étais critique d'art, c'est eux qui sont venus me voir mais je ne me souviens plus exactement par qui s'est passé. Je crois que c'est José Balmes qui a dû venir me voir. J'avais participé à plusieurs expositions (mince je ne me souviens plus des dates) de Latino-américains en général, pas liées spécialement au Chili. Il y avait Enrique Zañartu qui était un ami et qui était un peintre chilien. Ils sont venus me voir au moment où le musée se constituait et où il fallait une association de droit français pour lui donner du poids. On a créé une association de Loi 1901 dont j'étais président. L'association portait le nom de « Musée de la Solidarité Salvador Allende ». Après cela, ça a été un travail avec les trois représentants des trois partis de l'Unité Populaire : Pedro Miras pour le Parti Socialiste, Miguel Rojas-Mix pour le Parti de la Démocratie Chrétienne et José Balmes pour le Parti Communiste. Donc il y avait trois représentants chiliens puis, il y avait Mario Pedrosa qui était à l'origine du premier projet et qui passait de temps en temps à nos réunions, il ne faisait pas partie disons de l'équipe « permanente », puisque c'est lui qui avait eu l'idée du musée. On a monté les expositions, fait des fiches pour chaque tableau donné, sollicité des artistes, etc. C'était ça le travail. Les expos vous devez avoir la liste : Nancy, Marseille, etc. Il y a eu Berlin dont je me suis particulièrement occupé.

EL : *Par rapport à cette exposition de Berlin, était-ce fréquent que la collection française du musée soit exposée en dehors de la France ? J'ai vu par exemple qu'il y avait eu une exposition au Luxembourg.*

JL : Fréquent, non. Si je me souviens bien, c'était plutôt un instrument pour maintenir la conscience en France, car il y avait des collections en Pologne, en Suède, en Espagne, au Mexique, etc. Donc non. Ce qui s'est passé c'est qu'en 1982, je me suis occupé d'un événement à Berlin qui s'appelait *Horizonte 82*. C'était un grand événement autour de l'Amérique latine. Moi je m'occupais plus particulièrement des colloques littéraires mais j'avais pris contact avec le DAD qui a monté l'exposition. J'ai été disons l'intermédiaire de cette exposition qui a eu lieu en juin 1982. Ça a eu lieu au Café Einstein. (*En me tendant le catalogue*) Voici le catalogue d'exposition de ce qui a été montré, c'était une sélection.

J'ai là un certain nombre de documents. Vous pourrez prendre des photographies si vous voulez. Je n'ai que deux exemplaires du catalogue, alors j'en donnerai volontiers un au Musée mais je n'en ai pas d'autre pour vous, désolé.

EL : *Ne vous inquiétez pas pour ça. Tout à l'heure vous parliez de réunions avec les membres de l'association du Musée. Aviez-vous un local où vous réunir ou cela se faisait-il chez les uns et chez les autres ?*

JL : Il n'y avait pas de local. Je ne me rappelle même plus où c'était. Non je ne peux pas vous dire, enfin, c'était chez l'un ou chez l'autre. On s'est souvent réunis dans mon bureau à l'EHESS.

EL : *Et l'archivage des documents relatifs au musée se faisait alors chez des particuliers ?*

JL : Alors l'archivage... Une bonne partie du musée a été un temps chez Julio Le Parc. Moi j'ai des documents que j'ai donnés en bonne partie à l'école (EHESS) et en bonne partie aux archives de la Critique d'art. Mais je ne sais plus, maintenant, ce n'est pas encore classé, si la grosse partie concernant le musée se trouve à l'école ou aux archives de la Critique d'art à Rennes. Ce n'est pas impossible que ce soit à Rennes car ce serait logique. Mais comme j'ai été à la fois, pendant 15-16 ans, président de l'Association des Critiques d'art et à la fois professeur à l'école, la séparation des archives n'a pas été très claire ; surtout qu'il y avait un bordel profond dans mes archives. J'imagine que ça doit plutôt être aux archives de la critique d'art, mais il y a 95 cartons à l'école et une quarantaine aux archives de la Critique d'art.

EL : *D'accord. Savez-vous où étaient déposées les œuvres avant d'arriver à Bondy ? Vous avez-dit tout à l'heure qu'une partie du musée était chez Julio Le Parc. Mais le reste ?*

JL : Il faudrait que vous voyiez cela directement avec Julio Le Parc, il vous dira les années. Je ne me souviens plus exactement. Je me rappelle être allé à Bondy et avant, elles étaient chez Le Parc car il avait un grand atelier, avec plein d'espace. Enfin, tout cela était très bricolé, comme vous vous l'imaginez.

EL : *Tout à fait, d'ailleurs j'ai cru comprendre en m'entretenant avec Denis Lefebvre que les conditions de conservation des œuvres à Bondy étaient très précaires.*

JL : Oui, oui, les conditions de conservation n'étaient absolument pas aux normes. Avant que j'oublie, il y a eu une petite exposition avec un catalogue, à Beaubourg, organisée par Daniel Giraudi.

EL : *Oui, j'ai d'ailleurs pu le télécharger en format pdf. En tant que critique d'art, je me demandais ce que vous pensiez de la collection française du musée?*

JL : Ecoutez, on ne peut pas avoir une opinion sur une collection qui est faite de bric et de broc. Enfin, de bric et de broc... Je veux dire qui est faite à partir d'actes de solidarité et de générosité. Il y a vraiment de tout. Il y a des artistes que j'estime plus que d'autres. Chaque artiste a donné soit une chose importante soit une chose moins importante. Je ne peux pas, en tant que critique d'art, avoir une opinion générale sur la collection. Si j'ai une opinion générale, disons qu'elle est inégale. Il y a des œuvres très remarquables, très biens, et des œuvres qui témoignent d'un signe de générosité mais il ne s'agit pas nécessairement de grandes œuvres d'art ni même toujours de grands artistes. Enfin cela, c'est le principe même de la générosité. Quand vous feuillotez la sélection qui a été faite à Berlin, ça a une bonne tenue, ce n'est pas déshonorant. Il y a des vraies œuvres, je veux dire, ce ne sont pas des petits bouts de dessins, des petits crobars. C'est impossible d'avoir un jugement général.

EL : *Comment entriez-vous en contact avec les mairies désirant organiser des expositions du musée?*

JL : C'était un réseau plus ou moins politique et donc forcément il s'agissait de mairies plutôt socialistes. Puis, le hasard des connexions, les gens qui se connaissent, qui font le geste d'accueillir... Là, encore une fois, c'est très aléatoire. Il n'y a pas eu de politique sérieuse. On n'avait aucun moyen. C'est les aléas du bénévolat. Les gens font ce qu'ils peuvent, on établit la connexion, etc. C'est triste d'en parler comme ça mais ça n'a pas été plus organisé que ça. Le Parti Socialiste, Mitterrand en particulier, était très sensible à l'affaire chilienne et au coup d'État. Il était présent à Nancy, et la connexion s'est faite. Pour Marseille, c'était Gaston Deferre qui s'en occupait personnellement. Il y a eu une exposition à Avignon également. Je ne me rappelle plus qui c'était, peut-être Javier ? C'est des connexions politico-amicales qui se sont faites comme ça. Encore une fois, comme tout ce qui s'est fait au nom de la solidarité pendant ces années-là. Mais même après, quand Mitterrand a été élu et que Jack Lang a été ministre, on n'a pas eu un local ou un quelconque un soutien particulier. Oui, il y a eu un intérêt pour l'art latino-américain en général, d'avantage qu'avant, mais ça n'a pas dépassé ça. Je ne crois pas que le musée ait eu une visibilité du fait que Mitterrand soit président ou Jack Lang ministre.

EL : *Vous n'avez jamais reçu de financement en tant qu'association de 1901 ?*

JL : Non. Ça a été d'un bout à l'autre complètement bricolé.

EL : *J'ai pu lire aussi que vous aviez prévu d'organiser une exposition marquant l'« acte final » du musée en Europe, réunissant les collections suédoise et espagnole, avant l'envoi des œuvres au Chili. A-t-elle finalement eu lieu ?*

JL : A ma connaissance, non, elle n'a pas eu lieu. Et le retour des œuvres au Chili... il faut dire qu'à cette époque-là, l'association n'existait quasiment plus, pratiquement. En plus, il y a eu pas mal de tensions mi politiques, mi personnelles. C'était un tout petit truc, c'était nous quatre en fait : les trois Chiliens et moi. Après, il y avait des gens qui tournaient autour, soit qui donnaient un coup de main, soit qui avaient un regard politique sur l'affaire. Il y avait la Payita qui représentait Cuba. A partir d'un certain moment, toute façon, il n'y a plus eu d'activité et moi, je n'ai pas participé disons, au dernier mouvement qui a été le retour des œuvres au Chili. Pour la petite histoire, je n'ai même pas reçu de carton d'invitation quand ça a été inauguré au Chili. Ça m'a étonné, ça m'a fâché, mais en même temps, bon... Après, je suis retourné à Santiago, je suis allé voir le musée. Mais des gens comme Carmen Waugh n'étaient plus là. J'ai repris contact avec eux pour dire bonjour et éventuellement leur donner des documents s'ils en voulaient. J'y étais pour les 40 ans du coup d'État. Il y a eu un petit événement, pas au musée, au centre de la Moneda. J'avais fait inviter par la France, dans la chair, Michel Foucault, qui avait fait une conférence et après, il y a eu une table-ronde à laquelle j'avais participé. Il y avait des gens actifs à l'époque et des plus jeunes.

EL : *J'ai lu qu'un comité s'était constitué autour du musée français avec des noms comme Régis Debray, Louis Aragon ou Althusser. Quel était leur rôle ?*

JL : Ça c'est ce qu'on appelle les comités d'honneur. C'est des gens qu'on n'a jamais vus, qu'on n'a jamais réunis, qui ont donné leur nom en soutien moral, mais qui n'ont jamais participé, à ma connaissance, à quoi que ce soit. Les associations ont toujours une espèce de

comité d'honneur et puis il y a les gens qui font ce qu'ils peuvent, mais ce ne sont pas les mêmes.

EL : *Vous avez dit que vous ne vous êtes pas occupé du retour des œuvres mais il me semble avoir eu dans les mains un document vous invitant à participer à une réunion auprès de Claude Fuzier, Miria Contreras, Miguel Rojas-Mix et d'autres membres du secrétariat, à propos de cette affaire. Cela vous dit quelque chose ?*

JL : Je n'ai en tout cas pas participé à cette réunion si elle a eu lieu. Je n'y ai pas été convié non plus. Si elle a eu lieu, c'est sans moi. En tout cas l'association, ou devrais-je dire notre petit groupe, était en sommeil depuis un certain temps. Balmes est rentré assez tôt, il m'a fait venir d'ailleurs au Chili. Il m'a dit qu'il fallait que des gens viennent car c'était encore la dictature. Moi j'ai été invité par une école de design, c'est lui qui avait arrangé ça. J'ai fait des conférences, des cours, pendant quelques temps. Mais le groupe déjà ne fonctionnait plus puisque Balmes était retourné au Chili. Je ne me souviens plus quand Pedro Miras est rentré au Chili. Miguel en tout cas pas, car il est toujours ici. Enfin, ça ne fonctionnait déjà plus puisqu'on n'était plus réunis. Je n'ai pas la clé politique du problème mais il y a eu évidemment des gens qui se sont plus ou moins appropriés la chose. On n'était plus dans la période de la solidarité, on était dans un nouveau projet : la fin de la dictature. Moi je suis retourné plusieurs fois au Chili dans les dernières années de la dictature, mais pas dans ce cadre-là. J'y suis allé une fois avec Ignacio Ramonet puis j'y ai été invité plusieurs fois par les services culturels français avec Claire Duhamel qui était toujours très active depuis le coup d'État et après il y a eu d'autres gens. Mais ce n'était pas lié directement au musée.

EL : *Le secrétariat du MIRSA était basé à La Havane, aviez-vous des relations fréquentes avec lui ?*

JL : Miria Contreras était là de temps en temps. C'est elle qui assumait la connexion avec Cuba. Moi j'avais un peu protesté parce qu'une des œuvres qui avait été donnée au musée, une œuvre de Matta, se trouvait à Cuba, à la Casa de las Américas, alors qu'elle aurait dû être au Musée. C'était une œuvre appartenant au premier musée, mais enfin bon. Je trouvais dommage qu'on ne puisse pas l'exposer. On avait eu une conversation à ce sujet avec Roberto Fernández Retamar, directeur de la Casa de las Américas à l'époque.

EL : *Concernant les expositions, avez-vous eu l'impression que les gens étaient réceptifs à la cause chilienne ? Il y avait-il beaucoup de fréquentation ?*

JL : Je n'ai pas l'impression que ça ait été... Comment dire ? Il n'y avait pas une ferveur particulière. Ça a été bien, mais c'est très difficile de se rendre compte car les jours de vernissage, il y a toujours du monde. Mais enfin, la répercussion de ce musée singulier, de ce musée manifeste, je n'ai pas le sentiment qu'elle ait été très conséquente, à part Daniel Giraudi qui avait vraiment capté et fait quelque chose de cette singularité du musée. Il y a eu des échos dans la presse comme toujours, mais on ne peut pas dire que le musée ait réussi par lui-même, à créer un fort mouvement de solidarité, je n'ai pas ce sentiment-là.

EL : *C'est vrai qu'on n'entend peu parler de ce musée, les gens ont oublié ce musée en exil, en France du moins... Avez-vous quelque chose à rajouter ?*

JL : Vous poursuivez la recherche jusqu'à l'installation au Chili ? C'était quand même un travail qui se concevait comme provisoire et d'une certaine façon sa réinstallation au Chili fait partie du projet. C'était le projet au départ de Mario Pedrosa. C'était un acte de solidarité internationale pour créer un musée d'art contemporain au Chili, et également un geste politique, car Mario Pedrosa était un grand critique d'art, très reconnu au Brésil, et très politique à la fois. Enfin, à l'époque, l'Amérique latine était un sujet très politique, dans la littérature, dans l'art, dans tout. Moi j'ai exposé un des Chiliens exilés au Lucernaire : Guillermo Nuñez. Enfin, à l'époque où le Lucernaire avait une galerie. J'ai repris contact avec lui et sa femme quand j'étais au Chili. Je ne les avais pas vus depuis 20 ans.

Que dire d'autre ? Il faudrait que vous alliez voir Le Parc. On a fait plusieurs choses ensemble avec lui. Autour de Jack Lang, on a essayé de faire une exposition sur l'art latino-américain en 1981 ou 1982, mais ça n'a pas marché. Pourtant on a beaucoup travaillé dessus.

- **Entretien avec Miguel Rojas-Mix, le 27 février 2015**

EL : *Pour mon travail de recherches, je me consacre au musée après le coup d'État. Mais, étant donné que vous faisiez partie des initiateurs de ce projet, j'aimerais savoir ce que représentait pour vous le Musée de la Solidarité.*

MRM : C'est long... C'est-à-dire que j'étais professeur d'université mais je ne travaillais pas sur l'histoire de l'art, j'étais professeur d'histoire ancienne. Et puis, je suis parti en Allemagne où j'ai fait un doctorat. C'est à ce moment-là que je suis passé à l'histoire de l'art, c'est quelque chose qui m'avait toujours fasciné. Je me suis rendu compte que c'était plus important pour moi de travailler sur l'Amérique latine et pas sur l'Europe, bien que j'avais une fascination c'est vrai, pour la civilisation européenne. Mes premières publications ont été sur Homère et la culture grecque. J'ai été très touché par mon expérience en France et à Paris, en particulier. J'étais résident en Allemagne mais je venais à Paris pratiquement tous les mois. Je me suis trouvé là en mai 1968 et comme je ne pouvais pas sortir car tous les trains étaient bloqués, j'ai donc assisté aux événements. Bon bref, j'ai fait une thèse sur l'image de l'Amérique latine dans l'art européen qui a été le produit d'un livre qui aujourd'hui est en train d'être réédité et qui s'appelle *L'Amérique imaginaire*.

Au fur et à mesure que je travaillais, j'ai commencé à concevoir un projet qui était l'idée de faire au Chili, un institut sur l'Amérique latine qui puisse être important pour toute l'Amérique latine, et de créer à l'intérieur de cet institut, un musée qui serait le musée de l'art latino-américain. Quand je suis arrivé au Chili, il fallait premièrement créer l'Institut d'Art Latino-américain, car il n'existait pas. Avant, il y avait un institut d'expansion culturelle à qui j'ai donné une mission spécifique, c'était de travailler sur l'art de l'Amérique latine. A partir de ça, j'ai organisé l'institut, j'ai eu les moyens d'engager d'autres chercheurs d'Amérique latine, qui étaient des personnalités très importantes et qui ont bien travaillé aussi, comme Mario Pedrosa, qui était brésilien. Je l'ai sorti de l'ambassade du Chili auquel il était affilié car il avait des problèmes avec le gouvernement brésilien de l'époque. Pareil pour autre critique d'art très important, un Argentin, qui s'appelait Aldo Pellegrini. L'institut a été créé avant qu'Allende n'arrive au pouvoir. Ils sont arrivés avant et ont vécu avec moi l'expérience. Après qu'on ait fêté les élections, le gouvernement organisa une réunion qui s'appelait *l'Operación Verdad* qui était destinée à montrer que le Chili avait envisagé un socialisme démocratique. Il y a beaucoup d'intellectuels, de critiques d'art, de psychologues qui sont venus des pays très proches comme des gens d'Espagne, d'Italie, etc. Quand on a inauguré un peu cette *Operación verdad*, on était tous réunis. J'étais avec un groupe de critiques d'art de l'époque et d'historiens de l'art ; il y avait des Espagnols, des Italiens... Il y avait Bonello Alva, un critique d'art espagnol très important. Au fur et à mesure qu'on a conversé, c'est eux qui ont posé l'idée, non pas de créer un musée, mais de demander aux artistes d'offrir des œuvres au Chili en soutien à ce qu'était l'expérience de Salvador Allende. A partir de ça, j'ai changé l'idée de faire un musée d'art latino-américain pour créer le Musée de la Solidarité. J'avais déjà commencé avec le musée d'art latino-américain car on s'était réunis à Cuba pour une opération. En partant pour Cuba, j'ai parlé avec les artistes Chiliens en leur proposant d'offrir des œuvres à Cuba pour que les Cubains nous offrent à nous une collection d'œuvres cubaines, afin de commencer à constituer le musée d'art latino-américain. On a commencé par ça puis on a fait une grande réunion au Chili, la réunion des artistes du Cône sud, où il y avait presque tous les artistes argentins et ça s'est très bien passé. Ça a été très polémique car à ce moment-là, la répression avait déjà commencé en Argentine et en Uruguay, et il y a eu des controverses sur le rôle que le Chili pouvait jouer. Comme la gauche était au pouvoir, certains

considéraient qu'on ne pouvait pas dénoncer les persécutions faites en Argentine et en Uruguay. Mais moi personnellement, qui était président de cette réunion, j'ai dit non, on va les dénoncer ; il n'est pas question qu'on laisse passer des choses qui portent atteinte aux droits de l'Homme sous prétexte que la gauche est au pouvoir. J'ai réussi à faire sortir Mario Pedrosa du Brésil – et Aldo Pellegrini d'Argentine – et ils sont arrivés en tant que chercheurs de l'institut que je dirigeais. On a commencé à discuter sur que faire ou non. Là, effectivement, j'ai proposé le nom de Musée de la Solidarité et on a eu pas mal de discussions à savoir si c'était bien ou si ce n'était pas bien, mais toute façon ça a été ça. On a proposé le nom à Salvador Allende qui l'a accepté tout de suite. On a décidé alors de partir en Europe pour solliciter les œuvres des artistes. Là, c'est Mario Pedrosa qui est parti. Il avait beaucoup de contacts car il avait été le directeur du Musée d'Art Moderne de São Paulo. Grâce à ça, il a pu faire des contacts avec d'autres artistes. En plus, il avait une grande caractéristique, c'est qu'il était trotskiste. Ça lui permettait d'avoir de bons contacts avec des artistes comme Calder, Miró, qui étaient trotskistes et qui ont participé au projet. Là, on a commencé à recevoir des œuvres et à constater la qualité de ces œuvres. La collection espagnole est arrivée, puis l'argentine, l'uruguayenne, etc. Il y a aussi des collections qui ont presque disparues comme la mexicaine... Je ne sais pas ce qu'il en est advenue. Avec le coup d'État, il y a pas mal d'œuvres qui ont disparu. Bref, la dernière collection qui est arrivée, c'est celle des États-Unis où il y avait vraiment des *model world*. Il y avait des grands artistes et des tableaux de grands formats.

Et puis, il y a eu le coup d'État. Les œuvres étaient exposées à l'UNCTAD, où s'est installé après le gouvernement militaire, étant donné que la Moneda était détruite. Je suis parti en exil très vite. Je suis sorti de façon clandestine. Quand on est arrivés à Paris, on s'est demandé ce qu'on allait faire. Alors on en a parlé avec Mario Pedrosa qui est arrivé avant moi. Aldo Pellegrini est rentré en Argentine et je n'ai plus eu de nouvelles de lui depuis. On s'est posé la question de relancer un autre musée et on a discuté aussi du nom. On a décidé de l'appeler Musée de la Résistance. Enfin, voilà pour l'histoire. J'ai raconté tout ça dans les prologues des catalogues du musée. Est-ce que vous connaissez toutes les brochures que j'ai faites sur l'Institut d'Art latino-américain ? Je vais vous les montrer, je ne peux pas vous les donner car je n'en ai pas plusieurs exemplaires.

EL : *A propos de cette réunion que vous avez faite pour discuter de l'avenir du musée en exil, vous souvenez-vous où elle a eu lieu ?*

MRM : Dans un café.

EL : *Pourquoi la plupart des initiateurs du musée ont-ils choisi de s'exiler en France ?*

MRM : La plupart non. Il y en a d'autres qui sont allés en Espagne et qui ont fait du très bon travail là-bas. Mais pour Mario et moi, enfin, surtout pour moi, c'était plus clair car j'avais reçu une invitation de l'université pour venir en France. Ce sont ces papiers qui m'ont permis de venir en France. C'était très compliqué.

EL : *Je me demandais également si ce projet de réouverture du musée qui était conçu comme provisoire, vous a permis de supporter d'une certaine manière la douleur de l'exil, en vous disant que bientôt la démocratie reviendrait et qu'on pourrait renvoyer les œuvres au Chili ?*

MRM : Non, je ne croyais pas ça non. Je ne croyais pas que la démocratie pouvait revenir de sitôt. C'était trop brutal. Mais je n'ai pas eu de nostalgie car j'avais déjà vécu quatre ans en Europe. Disons que j'ai ressenti de la nostalgie la première fois que je suis sorti du Chili. A ce moment-là, je travaillais en Allemagne, je travaillais à l'université. C'était une période très spéciale pour moi. Mais c'est à ce moment-là que j'ai appris que si vous vous installez quelque part pour un temps, il faut que vous vous installiez comme si vous alliez y rester toute votre vie. Il y a des gens qui sont morts de nostalgie, ce n'est pas toujours aussi simple.

EL : *J'ai lu la biographie de Carmen Waugh et j'ai cru comprendre que le but premier du musée a été de collecter des œuvres pour pouvoir les vendre et financer la résistance chilienne.*

MRM : Non, ça ce n'est pas vrai du tout. Et si elles ont été vendues, c'était une escroquerie, car les artistes donnaient des œuvres à condition qu'elles ne soient pas vendues. Un ami à moi, a donné, par exemple, deux dessins. Il avait peur qu'après, s'ils faisaient partie du musée, ils puissent être pris par des bonhommes de droite. Il a dit qu'il fallait les vendre. Mais si ces deux dessins n'ont pas été vendus, ça veut dire qu'ils appartiennent au musée. C'est la Payita qui les a pris. Elle n'avait rien à voir avec le musée au Chili, parce qu'elle était la compagne d'Allende. Mais après, elle a commencé à travailler pour les Cubains et elle a commencé à participer au fonctionnement du musée.

EL : *Peut-être que l'idée première de Carmen Waugh et de Miria Contreras était de vendre les œuvres avant que vous n'ayez l'idée de créer ce musée de la résistance ?*

MRM : Ecoutez, Carmen Waugh, déjà, n'était pas de gauche, elle n'était pas allendiste. C'était une femme de droite qui avait de très bons rapports avec la droite chilienne car elle avait une galerie. Le jour-même où Allende est arrivé au pouvoir, il l'a fait fermer la galerie, et elle n'avait plus de travail. C'est moi qui l'ai récupéré en tant que chargée des relations publiques. J'ai pensé, malgré les désaccords politiques, qu'elle avait été très efficace en tant que galeriste. J'ai eu des problèmes car elle n'appartenait pas au même groupe politique que nous. Et puis, quand il y a eu le coup d'État, elle n'est pas partie en exil, car elle était déjà en Espagne où elle tenait une galerie avec un Péruvien. Mais à partir de là, elle a commencé à faire des choses importantes pour le musée, même si elle a trop mélangé son business avec le musée.

EL : *Quel rôle vous était assigné dans le fonctionnement du musée en exil ?*

MRM : C'est très difficile à dire car c'était très anarchique tout ça. Une chose était sûre c'est qu'on n'avait pas un sous pour rien. On ne pouvait pas payer les assurances ni louer un local... On était des nomades : les œuvres passaient d'un atelier à l'autre. Finalement, j'ai trouvé un endroit qui était sensationnel parce que j'ai fait de bons contacts avec un groupe de

Dominicains qui travaillaient dans des revues style *Charlie Hebdo*, à l'époque c'était *Hara-Kiri*. Ils ont un couvent super à Lyon, La Tourette, où le musée a été gardé pendant cinq années. Il y avait un grand ami à moi, François Biot, dont il faut se rappeler car il a tout fait pour garder cela. On y a fait beaucoup de choses avec le musée pendant 5 ans, et je m'occupais déjà de la collection française. Avant, il était passé par des mairies aussi, parce que ça dépendait un peu des contacts qu'on pouvait avoir. José Balmes avait des contacts avec le Parti Communiste, Pedro Miras avait des contacts avec le Parti Socialiste, etc. Quand on trouvait une mairie qui était d'accord pour recevoir les œuvres... Mais bon, ils gardaient les œuvres un mois et puis c'était fini. Même les artistes... Julio Le Parc a gardé les œuvres pendant un certain temps dans son atelier. Enfin, au couvent, on a gardé les œuvres pendant cinq ans. Mais les prêtres, ils m'ont fait payer. Pas en argent. Mais comme ils faisaient des séminaires pendant les vacances d'été, pour des prêtres et des nones qui venaient d'Amérique latine, ils m'ont demandé de faire des séminaires sur l'Amérique latine. C'était très sympathique et mes filles aimaient beaucoup jouer dans le couvent, alors j'ai passé mes vacances dans le couvent.

EL : *De quelle année à quelle année les œuvres ont-elles été déposées au couvent ?*

MRM : Je pense que c'était dans les années 1980. Avant d'être déposées à Bondy. Je dirais entre 1980 et 1985, quelque chose comme cela. Et on a fait des fêtes énormes avec la *Tencha Allende*. On a organisé des concerts, des fêtes, des expositions. C'était vraiment quelque chose de très intéressant et de très riche.

EL : *Je me rappelle avoir eu entre les mains un contrat signé entre le musée et le couvent, dans les archives du MSSA, y a-t-il eu plusieurs expositions au couvent ?*

MRM : Oui, il y en a eu plusieurs. Il y en a eu une très grande où il y avait un groupe de chanteurs chiliens et latino-américains parmi lesquels Angel Parra. [...]

Dis-moi, est-ce que tu as regardé les périodiques de l'époque du musée au Chili ? Est-ce que tu as trouvé des choses ? Il y a un journal où il y a un long article sur le musée avec une photo à moi de l'époque. Il faut aller à la Bibliothèque nationale. Et puis, il y a autre chose. Peu avant le coup d'État, la télévision m'a accordé une interview sur le musée. [...]

Bon à part cela, il y a beaucoup d'expositions qui se faisaient ailleurs. Par exemple, je suis allé en Finlande pour inaugurer la donation des Finlandais, en Suède, etc.

EL : *Oui, les différents comités ont organisé des expositions en Suède, en Espagne...*

MRM : Oui, je ne sais pas si toutes les œuvres sont arrivées au Chili ou pas. Déjà, on a perdu pas mal d'œuvres. Quand je suis sorti du Chili, j'avais calculé que le musée possédait déjà une collection de 700 œuvres et Claudia m'a dit qu'ils n'en avaient répertorié que 500. Il y avait les œuvres qui venaient d'arriver des Etats-Unis, il y avait les œuvres qui n'étaient pas encore arrivées de Suède et de Finlande, et il y avait l'énorme donation anglaise qui était déjà dans l'ambassade chilienne mais que les artistes ont retiré... C'est dommage, car il y avait des

œuvres d'Henry Moore, des artistes de qualité... L'idée fondamentale c'est que si elles restaient dans l'ambassade elles allaient faire partie du patrimoine militaire.

EL : *Pouvez-vous me parler de ce qui fait la singularité du musée pour vous ?*

MRM : Je suis en train d'écrire le prologue du catalogue, alors je ne veux pas que ça sorte avant que ne sorte mon prologue, hein ? (*rire*). Ce qui fait sa particularité, c'est justement la solidarité. C'est un message d'une autre société. Aujourd'hui, ce serait impossible car c'est une société de marché qui s'est imposée où tout passe par le marché. Un acte de générosité comme ça, c'est vraiment impossible. Et c'est ça, à mon avis, le signe le plus important de ce musée. Ce qui est aussi important c'est la manière dont l'art devient une métaphore de la paix, de la solidarité. On peut dire beaucoup de choses, même en faisant des œuvres qui à première vue n'ont aucun rapport avec les problèmes spécifiques qui sont en train de se poser. La générosité des artistes et la solidarité sont pour moi très importants. Puis, il faut prendre en compte quelque chose, on a créé le musée d'art contemporain le plus important d'Amérique latine. Et ça, j'en suis quand même fier.

EL : *C'était également une époque d'engagement des artistes...*

MRM : Oui, c'est vrai, il faut en tenir compte aussi. Ça a beaucoup changé. Il y a une autre chose aussi. Ce n'est pas un musée quelconque. J'ai toujours été contre le fait qu'il y ait des artistes chiliens dans le musée car on ne peut pas être solidaires avec soi-même. Et on peut utiliser le musée pour autre chose, se promouvoir par exemple. Et ça, je n'aime pas du tout.

EL : *En feuilletant des archives, j'ai constaté que vous vous êtes potentiellement réunis pour discuter de l'envoi des œuvres au Chili en présence de monsieur Jack Lang, d'Isabel Allende, etc. Comment s'est passé cet envoi des œuvres au Chili ? Avez-vous pu profiter d'une aide financière pour l'occasion ?*

MRM : Aucune. Disons que ça passait à un autre niveau. Il s'agissait d'accords entre gouvernements. C'était au-dessus de moi. Ça coûtait très cher, il fallait trouver les sous.

EL : *Avez-vous ressenti la solidarité du gouvernement après 1981 ?*

MRM : Absolument. On a dîné avec Jack Lang et on a beaucoup bavardé. De ce côté-là, il y avait une grande solidarité. Mais disons qu'il faut prendre quelque chose en compte. L'élection d'Allende, ça a touché les Français et il y a une anecdote qui est importante. Mitterrand est parti au Chili dès l'élection d'Allende pour voir comment ça s'est passé car il avait intérêt à savoir si on pouvait réunir les socialistes, les communistes et la gauche radicale. Je ne l'ai pas vu à ce moment-là, mais il a été reçu par Allende et il a été accompagné par des ministres d'Allende. En France, il y avait quelqu'un de très important aussi, qui avait beaucoup de rapports avec lui, c'était le secrétaire général du Parti Socialiste, Carlos Altamirano, qui aurait sans doute été le successeur de Salvador Allende.

EL : *Comment se passait l'organisation des expositions ? Vous réunissiez-vous avant pour en discuter ?*

MRM : Non, normalement, il y avait des gens qui sollicitaient le musée et à ce moment-là, la question était très claire. C'est eux qui organisaient. Nous prêtions les œuvres mais nous ne pouvions rien financer, ni catalogues d'expositions, ni rien. Pareil pour les autres comités du Musée dans le monde. Aussi bien en Espagne, on était invités et on inaugurait les expositions. C'était vraiment l'initiative des institutions locales, françaises ou espagnoles ou d'ailleurs.

EL : *J'ai pu voir quand même que vous alliez dans les villes pour jeter un œil à l'organisation des expositions, à l'accrochage des œuvres, etc.*

MRM : On y est allé tout le temps. Je ne me rappelle pas qu'on y ait été tous les trois, on y allait chacun notre tour. Pedro Miras c'est quelqu'un de très important puisque c'est celui qui a favorisé l'installation de l'Institut d'art latino-américain à l'école des Beaux-arts. Il est plus discret mais il a joué un rôle très important.

EL : *Est-ce que vous conceviez la scénographie des expositions ?*

MRM : Des fois oui. Vous savez, avant la création du Musée de la Solidarité, j'ai fait énormément d'expositions. Une s'appelait « *América, no invoco tu nombre en vano* », donc je travaillais un peu avec Neruda à cette époque-là. J'en ai fait une autre qui s'appelait « *Chile, tiene arte con Allende* », encore une autre qui s'appelait « *Los 40 medidas* ». C'étaient des expositions qui avaient plus ou moins pour objectif de soutenir l'expérience d'Allende. Puis, il y avait l'exposition qu'on a faite avec les artistes du Cône sud quand ils sont venus.

EL : *Comment expliqueriez-vous que le MIRSA soit tombé dans l'oubli ?*

MRM : Vous trouvez qu'il est tombé dans l'oubli ?

EL : *Ecoutez, moi je suis assez surprise que personne n'ait étudié ce musée auparavant, en France du moins...*

MRM : Les gens ne sont pas trop au courant, ça c'est vrai. Mais de toute façon, il y a quelque chose qui est clair : c'est un musée inoubliable. C'est-à-dire que ça va continuer à paraître un peu partout. L'histoire, il est important de la faire et de voir si on peut vous lire. Si vous voulez pour moi, la chose la plus importante, c'est de montrer à quel point les gens peuvent sentir le besoin d'être solidaires. Vraiment, je suis un peu affolé par la société actuelle où tout passe par le marché, où tout est négociable et où tout est transformé en marchandise. Non, ça c'est une autre époque. C'est la continuation des expériences importantes comme Mai 1968, qui a beaucoup radicalisé les Français, surtout les jeunes Français, ou des expériences en

Amérique latine, de types politique ou révolutionnaire. Les artistes ont participé à ces luttes. Il y avait dans l'air cet esprit de collaboration, ce désir de participer à une expérience comme celle de Salvador Allende. Soyons clairs, le musée, je ne sais pas si on aurait pu le faire en Europe parce qu'il y avait aussi autre chose. L'expérience chilienne, c'était un peu David contre Goliath, c'était un tout petit pays qui était en train de faire face aux États-Unis, qui faisait peur aux États-Unis. Il y a eu énormément de choses qui ont été faites par les États-Unis pour mettre fin au régime de Salvador Allende.

EL : *Le terme résistance est à mon avis central pour la compréhension et l'étude du MIRSA. Le choix de ce terme vous a-t-il paru clair dès le début ?*

MRM : Tout le monde n'était pas d'accord. Ce n'était pas évident. Pour moi c'était clair. Vous sauriez ça si vous lisiez mes livres. C'est un concept que j'ai développé depuis longtemps mais pas simplement pour ce cas-là. Il y a un historien chilien qui a écrit un bouquin qui s'appelle *Histoire du peuple chilien*, et quand il parle des luttes des Indiens, des Mapuches, des Araucans, il parle de lutte de « résistance ». C'est ce que nous avons fait aussi. Les Français n'ont pas peur de parler de résistance et ça, ça m'a inspiré aussi.

[...]

EL : *Vous avez dit tout à l'heure que c'étaient les gens qui venaient solliciter le musée, des mairies ou autre... Vous étiez souvent sollicités ? Par quels moyens les mairies ont pris connaissance de l'existence de ce musée ?*

MRM : Il y a eu pas mal d'expositions. Le musée était plus ou moins connu par les réseaux politiques. Les gens nous contactaient à l'un des trois, soit Balmes, soit Miras, soit à moi.

Il y a eu beaucoup de publications qui concernent le musée. A l'époque, quand j'étais directeur de l'institut, j'étais directeur d'une maison d'édition qui était une des plus importantes du Chili. Ce qui me permettait de faire effectivement, pas mal de publications. Et j'étais en plus secrétaire de rédaction des annales de l'université du Chili. Et c'est là que j'ai fait des tirages sur l'institut et autre.

EL : *En effet, il y a eu beaucoup de publications sur le musée avant le coup d'état, mais après, je n'ai pas trouvé grand-chose lorsqu'il était en exil.*

MRM : Là, je n'avais pas accès aux éditions. Avant je pouvais le faire et j'ai même fait des sérigraphies supers de 70 x 50 cm avec Matta. C'était des jeux de six images, c'était de très beaux trucs. Ça permettait un peu de montrer qu'il y avait beaucoup de choses à faire.

EL : *Le secrétariat était basé à Cuba, à la Havane...*

Pas du tout. Il y avait un comité à la Havane. Il y a de mauvaises informations là-dessus. Dans ce cas-là, on était d'accord tous les trois, Balmes, Miras et moi, parce que la Payita voulait amener le musée à La Havane et je m'y suis opposé absolument. Elle a amené des tableaux

très importants qui sont encore là-bas et qu'il faut récupérer. Je savais que s'il y avait un tableau qui partait à la Havane, il ne retournerait jamais au Chili. En plus, elle avait la possibilité, parce qu'elle travaillait avec la ligne aérienne de la Havane, elle pouvait nous envoyer par avion toutes les œuvres. Ça, à mon avis, c'était une erreur. Si c'est récupéré, ce n'est pas grave. Mais même au Chili, il y a beaucoup d'œuvres qui ont été prises par d'autres musées et qui appartiennent en réalité au Musée de la Solidarité. Le musée des Beaux-arts s'est réapproprié certaines œuvres du musée. Et il ne faut pas avoir peur de le dire, il faut le dire en plus. Les œuvres appartenaient au peuple chilien. Et pas à n'importe quel peuple chilien. Le musée doit avoir une autonomie, c'est-à-dire qu'il ne faut pas récupérer toutes les œuvres parce que sinon, l'idée même avec laquelle les artistes ont donné les œuvres, serait trahie.

EL : *Donc vous pensez que le musée actuel répond bien au projet initial ?*

MRM : Pour l'instant, je pense que ça marche bien. Je ne sais pas, je ne connais pas bien, je ne suis que de passage. Et c'est difficile. Mais je pense que Claudia est quelqu'un d'efficace qui essaie de faire les choses correctement. Et je pense qu'il y a autre chose, il ne faut pas qu'il y ait d'intérêt particulier sur le musée. Quand il y a des gens qui ont des intérêts particuliers sur le musée, qui veulent l'utiliser pour exposer ou peut-être pour faire leurs affaires, ça c'est grave. Et c'est arrivé aussi. Par exemple, moi, je suis allé au Brésil, à Porto Alegre, et il y avait justement un musée qui avait été fait par Niemeyer, et il y avait une exposition du Musée de la Solidarité. J'étais en train de faire un séminaire et j'en ai profité pour aller voir l'exposition. J'ai été très étonné de voir qu'il n'y avait que des artistes chiliens. Ce n'est pas ça le musée.

EL : *Pour vous, à quels enjeux doit répondre le musée aujourd'hui ?*

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

[...]

- **Entretien téléphonique avec Jack Lang, le 9 mars 2015**

JL : Bonjour mademoiselle.

EL : *Bonjour monsieur Lang.*

JL : C'est un mémoire que vous faites, c'est cela ?

EL : *Tout à fait. Je me présente un peu. Je suis actuellement étudiante en Master 1 d'Histoire de l'art à Toulouse, et je fais des recherches en vue d'un mémoire sur le Musée International de la Résistance Salvador Allende.*

JL : Je vais vous parler rapidement parce que je suis malheureusement pris entre trois portes là... Tout cela remonte à l'époque où le Chili était soumis à la dictature de Pinochet. Moi-même, j'étais personnellement un militant anti-Pinochet, pas seulement moi, nous étions nombreux à lutter contre cette dictature. Dans les années 1970 et 1980 et plus tard quand je suis entré au gouvernement, nous avons accueilli en France beaucoup d'artistes, d'écrivains latino-américains, de peintres, de sculpteurs, de musiciens, etc. C'est dans ce cadre général que la question se pose. Alors, le Chili était évidemment très présent dans mon cœur et dans mon esprit. Le coup d'État chilien nous avait meurtris. Comme vous avez étudié le sujet, un certain nombre de peintres ou d'artistes ont décidé d'apporter des œuvres à un futur musée Salvador Allende pour l'offrir au Chili au retour de la démocratie. Il a été appelé Musée International de la Résistance. C'était en effet une très belle idée, et j'ai en effet soutenu ce projet aux côtés d'autres personnes. Mais il n'y avait pas seulement des peintres chiliens, toute l'Amérique latine avait apporté son soutien. Et il est vrai qu'à Nancy, lorsque j'étais directeur du festival mondial du théâtre, en 1977, j'ai organisé un symposium sur les relations Europe-Amérique latine, auquel a participé François Mitterrand. Et dans ce cadre-là, nous avons présenté certaines œuvres du Musée de la Résistance. Je me souviens qu'on a présenté l'exposition sous une espèce de plaid ou de tente dans les jardins du centre de la ville. C'était une bonne action culturelle, politique et qui ne concernait pas seulement le Chili et l'Amérique latine. Le festival de Nancy était un festival de conversations politiques, culturelles, théâtrales et artistiques.

Ensuite, lorsque je suis devenu ministre de la culture, j'ai demandé au Centre Pompidou – ce qui était totalement inhabituel à l'époque – d'organiser une exposition des œuvres du Musée Salvador Allende. J'ai dit que le Centre Pompidou devait être ouvert au monde et pas seulement à des artistes d'Amérique ou d'Allemagne ou à quelques vedettes. C'est ma demande personnelle qui a été acceptée par la direction du centre.

EL : *A quelle occasion avez-vous entendu parler du musée ?*

JL : Il n'y a pas eu d'occasion. L'occasion, elle était quotidienne. Elle était le fait que j'étais un militant anti-dictature, un militant pro-Amérique latine. L'Amérique latine faisait partie de l'univers de la gauche à l'époque. On se battait tous contre les dictatures qui ensanglantaient l'Amérique latine. Évidemment, j'avais beaucoup d'amis chiliens, des artistes, des créateurs. Je connaissais bien Matta qui est mort récemment. J'étais très proche de tous. Comme il se

fait que j'ai décidé d'organiser en 1977 au Festival mondial de Théâtre à Nancy, un événement sur l'Amérique latine lors des rencontres et des échanges, je me suis dit, voilà une occasion de présenter le musée, faire connaître le projet. On avait invité madame Salvador Allende qui est venue à Nancy, on avait invité Felipe Gonzalez, qui n'était pas encore premier ministre de son pays. François Mitterrand s'est exprimé sur le Chili avec beaucoup de fermeté. C'était un moment très fort en ce printemps de 1977.

Ensuite, quand j'ai été ministre, j'ai aidé lorsque la démocratie est revenue là-bas, à débloquent des crédits, je ne sais plus comment exactement, pour financer le transport des œuvres de la France au Chili. Je crois que le Ministère de la Culture a débloquent des fonds, le Quai d'Orsay aussi et d'autres institutions. A Santiago même, j'ai favorisé, par des subventions spéciales, la première installation du musée dans un endroit très charmant, avec madame Allende mais aussi Isabel Allende, qui s'est occupée elle-même du musée. Je me rappelle, en me rendant au Chili, d'avoir visité le musée à l'occasion d'une campagne électorale d'un socialiste, je ne me souviens plus de son nom. Je suis allé une autre fois à Santiago pour la campagne de madame Bachelet, et là, comme vous le savez sûrement, ils ont décidé d'installer le musée dans un endroit assez emblématique, tristement emblématique, tragiquement emblématique, qui était un endroit occupé par la police politique. Si vous voulez, quand j'ai visité le musée, il y avait encore tous les fils grâce auxquels les téléphones étaient surveillés et contrôlés.

EL : *J'ai vu dans des documents d'archives que vous souhaitiez installer le musée dans un bâtiment de la région parisienne. Vous pensiez à un lieu en particulier ?*

JL : Ça je ne m'en souviens pas, mais c'est peut-être vrai, je ne m'en souviens pas. L'important c'était surtout qu'une fois la démocratie rétablie au Chili, ce musée, c'était sa destination finale. L'idée des artistes c'était à la fois de manifester une solidarité à l'égard de la Résistance chilienne, et en même temps de doter le nouveau Chili, le Chili républicain, le Chili libre, d'un musée d'œuvres qui portaient artistiquement témoignage de ce combat pour la liberté. Ce qui est accompli aujourd'hui. Enfin, je n'ai pas vu l'installation définitive d'aujourd'hui. Je pense qu'Isabel Allende s'en occupe toujours je crois ?

EL : *Isabel Allende dirige la Fondation Salvador Allende et c'est Claudia Zaldívar qui s'occupe aujourd'hui du musée.*

JL : Vous êtes allé sur place à Santiago alors ? Vous connaissez bien les choses. En tout cas, si vous voulez, ça a été une solidarité permanente depuis la prise de pouvoir par Pinochet jusqu'au-delà du retour de la démocratie au Chili. J'ai réussi en tant que ministre et tenant de l'État français, à débloquent l'argent pour le transfert des œuvres et pour donner un coup de main à la première installation du musée à Santiago. Ensuite, je ne suis pas sûr que les autres gouvernements français aient continué sur ces pas.

Bravo en tout cas, je vous félicite de vous consacrer à ce sujet qui n'est pas très connu. Et je pense que c'est très bien qu'en tant qu'historienne de l'art, vous puissiez faire connaître cette magnifique aventure.

EL : *Et bien merci. C'est vrai que j'ai trouvé cela étonnant que personne ne se soit intéressé au sujet auparavant.*

JL : Ben non, c'est dommage. Peut-être en Amérique latine, je ne sais pas. Voyez en ce moment, je ne sais pas si ça a été inspiré par l'histoire chilienne, le délégué de la Palestine à l'UNESCO, monsieur Elias Sanbar, un intellectuel très connu, respecté et très réputé de Palestine, est venu me trouver pour savoir si nous (l'Institut du Monde Arabe) pourrions accueillir le musée qu'ils sont en train de créer pour la Palestine. Ils en sont encore au début. Ils m'ont demandé de les aider à le constituer...

Bravo, en tout cas, je vous félicite, ça m'intéresserait de lire votre ouvrage quand vous l'aurez terminé.

- **Entretien avec André Elbaz, le 25 avril 2015**

EL : *Bonjour. En prenant connaissance de votre biographie, j'ai pu constater que les conflits, les guerres ou les génocides constituaient des thèmes très présents dans votre travail d'artiste. Quelle place leur avez-vous consacré dans votre carrière ? Qu'est-ce qui vous a amené à traiter ces sujets ?*

AE : Eh bien, rien que ça ! (*rire*). Il faut revoir cela depuis le départ. Originaire du Maroc, je débarque en France en 1955, sans avoir jamais vu au préalable une véritable œuvre d'art. J'arrive donc au « Temple de l'Art », à Paris, avec l'envie de peindre et de faire du théâtre. Or, je ne savais alors pas encore dessiner. Je dois avouer que ce n'était pas facile. Mais, quand on a 20 ans, *we don't care* ! Il m'a fallu apprendre à peindre et à dessiner.

Je n'arrivais même pas à me faire à l'idée que la guerre avait eue lieu, pour la bonne raison qu'au Maroc pendant la guerre, nous n'avons pas souffert autant que l'Europe. D'autant plus que le roi du Maroc protégeait ses juifs, comme Christian X au Danemark. En 1964, je me suis rendu en Grèce où j'ai rencontré des survivants de la Shoah. Ça a été une rencontre absolument étonnante car nous n'avions pas vécu la guerre de la même façon, la balance n'était pas équilibrée. Eux, avaient perdu tous les leurs, tandis que ma famille à moi allait très bien. [...] J'ai fait connaissance avec une fille qui voulait rencontrer des juifs grecs. C'est ainsi que nous avons rencontré un, puis deux, puis beaucoup d'autres juifs qui nous disaient tous la même chose : « Dieu merci, vous n'avez pas souffert ». C'était absolument extraordinaire comme parole. Car les autres juifs européens que j'ai rencontré et à qui j'ai raconté que je n'avais pas souffert, m'ont rétorqué que c'était parce que j'étais arabe. Il y avait chez eux quelque chose qui n'allait pas. Le soir même, je me souviens que j'ai bu, plus que de raison, avec le violoncelliste de l'orchestre du Club Med, puis je me suis rendu compte qu'il portait un numéro, comme les survivants que j'avais rencontré.

Ensuite, je suis parti de Grèce. J'habitais à Londres à l'époque. A ce moment, j'appartenais un peu à l'école de Nicolas de Staël. J'ai souhaité peindre la Grèce à la façon de Staël. Une fois l'esquisse terminée, j'ai retourné la toile pour juger de son équilibre. Et c'est là que je me suis rendu compte que j'avais dessiné une sorte de caricature de juif. C'était étonnant. Comment un paysage de collines arborées de cyprès pouvait-il se métamorphoser à ce point ? J'ai été pris d'une crise de fou rire incontrôlée. Puis j'ai repris d'autres toiles. La deuxième, comme la troisième, avaient le même aspect que la première. C'est à ce moment que j'ai pris conscience que certaines choses devaient sortir. J'ai donc commencé à travailler sur le thème de l'Inquisition. Dans ce travail sur l'Inquisition, les Juifs questionnaient les inquisiteurs. Il s'agissait de très grands portraits de juifs qui regardaient ceux qui les martyrisaient avec des yeux qui les questionnaient véritablement.

Et puis, je suis rentré au Maroc où j'ai présenté une exposition. Je fais partie des artistes précurseurs au Maroc. Avant mon départ de Londres, j'avais fait une sorte d'autoportrait qui me représentait en biais, les mains en l'air, avec une étoile. À cette époque, je n'étais pas encore dans le milieu de la thérapie. J'ai donc présenté cette œuvre à l'exposition et tous mes amis, ainsi que les journalistes, sont venus me demander si j'étais sioniste. Je n'ai pas compris ce qui les poussait à me poser une question pareille... C'est alors qu'ils m'ont dit : « l'étoile ! ». C'était très désagréable.

J'ai quitté le Maroc. Je suis allé chez un de mes rares amis, un Hollandais, qui était dans la publicité. Hans avait un très beau studio de danse et comme j'étais un très bon copain à lui, il m'a proposé que j'en fasse un atelier. C'était un atelier incroyable. Quand j'ai commencé à dessiner, c'était à l'encre de chine, je représentais des visages enfermés dans des trains. Je

n'étais pourtant pas préoccupé par la Shoah. Mais encore une fois, peut-être que quelque chose de l'ordre de l'inconscience collective devait sortir. J'ai beaucoup travaillé, j'ai fait des œuvres conséquentes, fortes, très belles. Quand je dis « belles », ça n'a rien à voir avec la beauté, je parle de leur force intrinsèque, qui attire véritablement. Mais moi, je voulais peindre, je ne voulais pas faire ce que je faisais alors.

Et puis, j'ai rencontré Pierre Gaudibert qui était conservateur au Musée d'Art Moderne. Je lui dis alors : « Écoute Pierre, je suis embêté, je n'arrête pas de représenter des juifs alors que j'aimerais peindre. Je cherche un atelier ». Il m'a répondu d'aller voir madame Bruneau de sa part à la Cité Internationale des Arts, qui venait juste d'ouvrir. J'ai donc téléphoné et j'ai pris un rendez-vous avec madame Bruneau qui m'a tout de suite accordé un atelier. J'ai signé le contrat, très enthousiaste. La Cité Internationale des Arts, en plein cœur de Paris, c'était fabuleux ! J'ai donc rempli un taxi avec toutes mes affaires. Et j'ai débarqué à l'Institut, dans mon nouvel atelier, situé au troisième étage à droite au fond du couloir. Quand j'ai voulu regarder à ma fenêtre quel paysage s'offrait à moi, j'ai constaté que c'était des Monuments aux morts... Là, je me suis dit que quelque chose devait vraiment sortir.

J'ai donc commencé à peindre sur ces thèmes, mais sans me référer à aucune lecture, ni à aucun dessin. J'ai pratiqué ce qu'on pourrait appeler le tachisme. C'est-à-dire que je me suis inspiré de l'*action painting*, de Jackson Pollock, mais avec des pinceaux : je projetais mes taches sur du papier. Une fois mes taches terminées, j'ai été poussé par la nécessité de donner corps à chaque tache, au sens propre du terme. J'ai donc rajouté des jambes, des bras, à ce point, de manière à ce qu'il ressemblât à un corps. J'ai constitué comme cela des tas de personnages, des tas de dessins. Ce travail a duré trois ans. A un certain moment, ça suffisait, il fallait que j'arrête. Je suis donc allé voir le directeur de la Cité des Arts, monsieur Longuet, et je lui ai demandé de me donner un atelier avec vue sur le Pont Marie ou sur Notre-Dame. Il m'a donné le Pont Marie. Formidable. J'ai tout déménagé.

Je ne me souviens plus si c'était le jour même ou le lendemain, Jeanne Modigliani, la fille de son père, qui est une très bonne amie, m'a fait écouter une musique qu'elle voulait absolument que j'entende : *A survivor from Warsaw (Un survivant de Varsovie)* de Schoenberg. Pas moyen de s'en sortir ! Je lui ai demandé de me prêter son disque et, en le réécoutant dans mon atelier, m'est venue l'idée de faire un film. Quand des amis sont venus me voir dans mon atelier, je leur ai soumis l'idée en leur faisant écouter la musique. Une amie, Françoise Adelstein, m'a conseillé d'aller voir de sa part Louis Mesuret, qui travaillait à la Maison de la Radio, au service de la recherche de l'ORTF, en m'assurant que ce dernier serait ravi de produire mon film. Alors, je suis allé voir Louis qui était un homme très sympathique et je lui ai parlé de mon projet. A chaque fois que j'essayais de lui présenter mon film, il n'arrêtait pas de me demander comment allait Françoise Adelstein. Je l'ai informé qu'elle allait très bien. On est finalement allé boire un café, et, au moment de se lever, je me suis décidé à lui montrer quelques dessins. Après être sorti de la pièce, il est revenu quelques minutes plus tard en compagnie d'une trentaine de personnes qui ont envahi son bureau. De tous côtés j'entendais : « Moi je veux faire le film », « Moi je veux faire le film »,... Louis a donc tranché : « c'est moi qui ferai ce film ». Une fois réalisé, le film¹ a gagné des prix, notamment celui de la Biennale de Venise.

La compréhension de ce film m'a amené à créer une approche et une thérapie par l'art qui a fait l'objet d'un doctorat en psychiatrie ainsi que d'un doctorat dans les sciences de la communication. J'ai pratiqué pendant plus de 20 ans la thérapie par l'art.

1 André Elbaz, *La Nuit n'est Jamais Complète*, sur l'oratorio "A Survivor from Warsaw " d'Arnold Schoenberg, Service de la Recherche de l'ORTF, 1966. Représente la France au *Festival du Court-Métrage* de Tours.

Alors que je séjournais à la Cité des Arts entre 1964 et 1968, j'ai été pris par une envie inimaginable d'aller en Amérique, de me rendre à New York. Chaque matin, je me disais continuellement qu'il fallait que je me rende à l'ambassade pour demander un visa. Mais un soir, alors qu'il y avait une fête à la Cité, la directrice, qui m'aimait beaucoup, m'appelle et me demande si je suis intéressé par un voyage aux États-Unis. Il faut que vous sachiez que je suis une personne qui a de la chance. Ce qui n'arrive qu'aux autres, m'arrive à moi. Je suis donc parti aux États-Unis avec un groupe d'Africains logeant dans la ville ou dans les environs de Paris. Tous étaient noirs, j'étais le seul blanc. [...] Il m'est arrivé des choses dingues qui d'habitude n'arrivent qu'aux autres. J'avais des amis canadiens qui étaient à New York et qui retournaient à Montréal. Ils m'ont invité et j'ai fait le trajet New York-Montréal dans une belle voiture américaine. C'était vraiment extraordinaire. Quand je suis arrivé, j'avais mes cartons à dessins, et mes amis – qui sont en général plutôt riches – ont invité leurs connaissances à venir admirer mon travail. Ça a eu un succès formidable. Je n'en ai pas vendu, mais dans l'assistance, il y avait un architecte très connu – son nom ne me revient pas – qui a demandé à une des galeries les plus renommées de Montréal, la Galerie Wellington, de venir voir mon travail. Georges Wellington m'a appelé peu de temps après et dans la foulée, nous avons organisé une exposition de mes œuvres. Normalement, les galeries n'accordent qu'une salle à un peintre, lui m'en a données deux. Je suis revenu à Paris pour préparer mon exposition. Mon beau-père m'a demandé quels étaient mes projets et je lui ai répondu que j'allais exposer à Montréal et qu'en rentrant, j'épouserai sa fille. L'exposition a eu un succès incroyable. J'ai vendu trente-et-une peintures sur cent-cinquante exposées. Je suis rentré riche à Paris, en laissant ma peinture là-bas. Nous nous sommes mariés avec ma femme et nous sommes partis habiter à Montréal. [...]

Enfin, je suis finalement rentré à Paris où j'avais un atelier à La Ruche. C'était au moment des graves événements qui ont eu lieu au Chili. A cette période, je travaillais sur l'oppression [...]. Si je souhaitais faire un mauvais jeu de mot, je dirais que l'oppression ça devient aujourd'hui la « pression de l'eau ». Je ne sais pas quel sera l'avenir du monde... Demain, je vais fêter mes 81 ans. Les générations ont changé, elles ont bougé. Les gens n'ont plus les mêmes références. Ceux qui nous gouvernent sont nés bien après la seconde guerre mondiale. Ils n'ont pas vu, n'ont pas su, n'ont pas lu.

La peinture est une expression formidable, très forte. Mais quand je vois Wim Delvoye faire ses machines à merde, ça me questionne. Je me dis, mince, j'ai perdu cinquante ou soixante ans à peindre, à apprendre, à essayer d'exprimer, et finalement les jeunes artistes contemporains font des machines à merde. Ça veut dire quoi ? Est-ce que finalement, tout ce que j'ai fait c'est de la merde ? Alors, j'ai commencé à déchirer mon travail. Il est vrai que le monde est une grande machine à merde, quand on voit toute cette pollution : la merde est partout. Il a raison au fond. Mais je me souviens la première fois que j'ai vu son installation, je ne m'attendais pas à voir une machine à merde. C'était à Sète, nous étions allés voir le Centre d'Art Contemporain avec mon épouse. Je me souviens quand nous sommes rentrés, j'ai demandé à Françoise si elle ne trouvait pas que ça sentait la merde. Finalement, c'est en avançant vers la salle centrale que nous avons découvert cette énorme machine.

EL : *Vous avez créé plusieurs séries d'œuvres sur l'oppression : « Le Silence imposé », « Les Oppressions », « Les Guerres » et « Les Génocides ».*

AE : C'est cela. Les pommes, je n'aurais pas pu les peindre aussi bien que Cézanne, sans son héritage de la peinture, ni son génie. J'ai peint des pommes, je suis passé par la nature morte avant de montrer les natures assassinées. C'était en 1958, la peinture était en train d'évoluer d'une manière inimaginable. A l'époque, j'habitais place des Vosges. J'allais souvent à la rue

de Seine. C'était un véritable musée d'art moderne. Toute la peinture américaine était exposée là : Schneider, Pollock, etc. Il y avait de Staël à côté, chez Jeanne Bucher. Je vivais dans un musée. Je ne pouvais pas continuer à peindre des natures mortes. D'autant plus qu'à mon retour de Montréal, en 1972, j'ai entrepris – heureusement pour moi – la thérapie par l'art. C'est à cette époque que j'ai commencé ma série sur l'oppression, sur l'Inquisition, puis mes grandes fresques sur le Rwanda, les Cathares, etc. Je suis peintre. C'est-à-dire que quand je travaille, je suis un artisan. Je n'essaie pas de faire du « joli », je n'essaie pas de faire de la peinture. Je peins, véritablement. Je fais de la peinture. Les véritables artistes, ce sont ceux qui savent parler de ce qu'ils font, qui savent faire une gestalt de leur œuvre, pour se positionner, qui savent continuer leur travail en élaguant leurs positions. C'est donc à cette époque que j'ai entrepris ma série sur l'Oppression. D'ailleurs, cinq ou sept œuvres de cette série, généralement exposées à l'UNESCO à Genève, vont partir à New York au siège de l'ONU pour une exposition d'artistes marocains sur le thème des Droits de l'Homme.

EL : *Comment avez-vous vécu le Coup d'État au Chili ?*

AE : Le Chili, c'était terrible. Voir naître l'espoir, c'est magnifique, c'est toujours quelque chose de formidable. Mais voir cet espoir assassiné, c'est terrible. C'était une véritable tragédie. Je ne suis pas politique. Je n'aime pas la politique, c'est tellement particulier. Je n'ai aucun copain dedans. La seule chose que je sais c'est que je ne peux rien pour personne. J'ai pu, avant. J'ai pu aider par la thérapie ceux qui sont venus me voir à trouver des résolutions. En échange d'argent, je leur posais des questions sur leurs peintures – je leur imposais un format 2 x 1,50 mètres – auxquelles ils devaient répondre. Je leur demandais de ne représenter personne d'autre qu'eux et les personnages avec lesquels ils avaient des problèmes. Quand il y avait des problèmes, il fallait absolument questionner les personnages, questionner le patient, jusqu'à trouver une solution. La thérapie par l'art m'a beaucoup apporté. Je n'étais plus celui qui débarquait du Maroc à Paris.

Le 11 septembre 2001, j'étais chez moi. Il y avait mon fils avec ses copains. Nous regardions la télévision. Ça m'a rappelé la même sensation que j'avais pu ressentir à Londres, quelques années auparavant, quand Kennedy s'était fait assassiner sous nos yeux à la télévision lors d'un défilé. Qu'est-ce qu'a bien pu faire le président pour se faire assassiner ? Et nous spectateurs ? Nous souhaitons que la vie soit la vie, pas la mort ! Moi, je n'ai pas souffert dans ma vie. J'ai une vie que je m'envie. Mais je souffre de tout ce qu'il se passe autour de moi.

[...] Depuis une dizaine d'années, je travaille sur Œdipe. Œdipe n'est pas coupable, il n'a pas tué son père. Il n'a pas véritablement couché avec sa mère. Ses enfants ne sont pas réellement ses frères. Mais allez dire cela à la psychanalyse, allez dire cela à René Girard ! Je travaille sur ce thème avec le même sérieux que pour ma peinture et avec le même sérieux avec lequel je déchire mes dessins. J'ai détruit en tout plus de 1250 de mes dessins.

EL : *Vous souvenez-vous de qui vous a sollicité pour donner une œuvre au Musée ?*

AE : Je ne me souviens plus de qui m'a sollicité. C'était à La Ruche. Il est possible que ce soit ce formidable dessinateur qui avait un atelier à La Ruche : Ernest Pignon-Ernest.

EL : *Avez-vous eu l'occasion de vous rendre à une exposition du Musée en France ?*

AE : Non, je ne savais même pas qu'il existait. J'ai donné une œuvre car on me l'a demandé. Et quand j'ai appris qu'elle était au Chili, je me suis dit : « Ah bon, elle est déjà là-bas ? ». C'était extraordinaire, cela m'a fait vraiment plaisir. [...] Je me demande bien si j'y croyais ou pas à ce musée.

EL : *Qu'avez-vous souhaité exprimer dans cette œuvre : Ces phares, rades du silence ?*

AE : On dit souvent que tant qu'on ne comprendra pas l'histoire, elle se renouvellera. Le titre de cette œuvre est en fait un jeu de mots. Il faut entendre : « Séfarades du silence ». Il y a eu une tragédie sur laquelle on trouve très peu de travail : l'expulsion des juifs d'Espagne. Goya et deux autres artistes l'ont traité : Magnasco qui n'est pas très connu, ainsi qu'un graveur français (le nom ne me revient pas). Ce graveur a fait des dessins sur l'Inquisition. Comme je vous l'ai déjà dit, j'ai travaillé sur l'Inquisition. C'est un thème que j'aime beaucoup. L'Espagne en hébreu se dit « *Séfarad* ». Je n'ai pas vraiment travaillé sur le thème de la Shoah mais j'ai travaillé en pensant à cet événement qui a eu lieu. Pour cette œuvre, je me suis inspiré des corps que l'on voit souvent dans des charrettes sur des photographies. Je ne dessinais pas des cadavres, je pensais à des êtres, avec du respect. C'est avec respect que je dessinais. Il fallait que le crayon donne corps et vie à ces hommes qui sont souvent traités sans aucun respect dans les films qui présentent cette tragédie. C'est un manque de respect total envers l'Humanité. Ce genre de choses ne se montre pas et pourtant on les montre.

Je travaillais sans émotion, comme Cézanne peignait ses pommes. J'ai souvent montré ces dessins à des amis. Il y a dix jours à peine, je les ai montrés à Vladimir Mitz, qui est un chirurgien esthétique, à Paris. Il est l'un de mes collectionneurs. Et en regardant un personnage, il me dit : « c'est mon oncle ». C'était incroyable de la part d'une personne qui avait perdu son oncle parti en fumée, de le reconnaître sous les traits de mon crayon. Il faut retrouver le vécu, retrouver cette totalité, cette responsabilité, qu'avait Géricault quand il peignait son *Radeau*. Je suis responsable de mes actes. Nous le sommes tous ! Je me souviens de l'exposition que j'ai présentée à Ottawa où un homme était entré puis sorti en catastrophe en hurlant tellement il avait été agressé par mes dessins à l'encre. Dans sa gestalt à lui, il voyait une violence que je ne voyais pas dans la mienne. Quand j'ai montré mon travail à Elie Wiesel et à Simone Weil, tous deux m'ont demandé dans quel camp j'avais séjourné. Moi, ça m'amuse. Quand on me dit que j'ai dû souffrir pendant la guerre, je réponds : « Oui, du manque de chocolat ! ». Et c'est vrai, car les enfants français, les « petits chrétiens », mangeaient du chocolat devant nous, et nous, nous n'y avions pas droit. J'avais 4 ou 5 ans à ce moment-là. C'est l'incompréhension de l'enfant qui s'exprime. D'autant plus qu'on ne savait même pas qu'il y avait la guerre.

Toute œuvre existe avant qu'elle ne soit créée. Je suis souvent très étonné lorsque je vois mes œuvres toutes justes terminées. Même si je sais au fond que le crayon ou même les papiers répondront à mes attentes, je suis comme une personne impatiente de rentrer dans un musée pour admirer un tableau qu'elle n'a jamais vu. C'est extraordinaire de voir apparaître quelque chose. Je le ressens fortement devant mes *Lacérations*.

- **Entretien avec Jaime Azócar, le 08 septembre 2015**

EL : *Avez-vous créé un tableau spécifiquement pour le musée ?*

JA : Oui, après le putsch. Certains tableaux ont été brûlés par les militaires qui étaient des analphabètes qui ne connaissaient rien à l'art. Parmi les tableaux, quelques uns avaient une connotation politique, donc ils les ont brûlés. Alors, on a fait un deuxième don pour remplacer les tableaux disparus. Moi j'ai donné immédiatement après le putsch. J'ai fait un tableau assez vite. Il représente la Moneda, le Palais présidentiel, transformé en paysage. Et je me suis dit après, que j'allais faire un autre tableau plus perfectionné : *L'Enterrement d'Allende*. Je peux le dire, c'est un tableau plutôt réussi, mais ils ne me l'ont jamais réclamé ! Alors, moi, j'étais d'accord pour donner un tableau mais je n'avais pas envie non plus de m'occuper du transport et de tout le bazar. Au cours d'un voyage, j'ai croisé Carmen Waugh et je lui ai dit que mon tableau était prêt, qu'il pouvait être envoyé au Chili, mais elle n'a rien fait.

Il y a eu un hommage en France un peu partout pour les 30 ans de la mort d'Allende. A Dammarie-les-Lys, il y a eu une exposition que j'ai organisée avec des gens de là-bas. J'y ai présenté mon tableau. Le Conseil de l'Essonne m'a acheté le tableau. A cette époque, le numéro 2 d'Allende, Carlos Altamirano, qui est un très grand ami, venait souvent en France. Alors je l'ai amené là-bas pour lui montrer mon tableau de l'enterrement d'Allende. Lui, il est collectionneur, il aime beaucoup la peinture. Quand il l'a vu il m'a dit : « Jaime, ce tableau-là doit aller au Chili ! ». Et moi je lui ai répondu que cela faisait huit ans que personne ne me le réclamait et que c'était trop tard, car je l'avais vendu à l'Essonne. Je l'ai vendu, je l'ai vendu ! Maintenant, il est exposé au Centre Culturel de Dammarie-les-Lys. Donc le musée possède ce tableau-là – *Chili, présent* – qui pour moi n'a aucun intérêt. C'est triste, mais c'est comme ça... [...]

EL : *Vous souvenez-vous qui vous a sollicité pour offrir cette œuvre ?*

JA : Il y a eu une pétition de peintres qui voulaient donner un tableau pour le musée. Et j'ai donné.

EL : *Julio Le Parc était-il l'auteur de cette pétition ?*

JA : Oui, il était investi dans le musée dès le début.

EL : *Avez-vous donné des œuvres à d'autres comités du Musée International de la Résistance ? Car j'ai pu constater dans la base de données du Musée que 3 autres œuvres signées de votre nom ont été offertes au comité londonien.*

JA : Ils m'ont demandé des tableaux pour la Suède et pour Londres. Des tableaux, prêtés ! Je ne les ai jamais plus revus.

EL : *Ces tableaux-là apparemment sont conservés dans le dépôt du Musée. Cela vous est-il arrivé de donner des tableaux pour une autre cause, humanitaire ou politique ?*

JA : Oui, on a donné aussi pour le Nicaragua, quand les Sandinistes ont gagné la Révolution. On a formé un autre musée. Bien que l'idée soit partie d'ici, ce sont, au départ, les Latino-américains qui ont donné. Beaucoup de peintres ont donné, ils ont constitué un beau musée. Mais dans le musée Allende, il y a tout le monde : Tapiés, Miró, etc. Des poids lourds ! Donc hormis l'intérêt de la collection, sa valeur est assez importante d'un point de vue économique.

J'ai également donné une œuvre, avec d'autres artistes, pour la première campagne présidentielle de Michelle Bachelet. Mais je n'ai reçu aucun remerciement. Ils ont voulu reproduire l'expérience pour la dernière présidentielle, et il était hors de question pour moi de redonner un tableau. Allende, il a remercié de sa main les artistes, c'était la moindre des choses !

Après, j'ai donné des tableaux pour différentes causes. J'ai donné pour les handicapés. Il y a eu aussi une grande vente aux enchères pour l'Arménie, à laquelle j'ai participé. Mais là encore, je ne sais même pas combien mon tableau a été vendu. Il faut faire très attention quand on donne des tableaux parce qu'en général, les gens qui s'en occupent sont des magouilleurs, ils en tirent profit, ils prennent du fric au passage. [...]

EL : *Pour vous, certaines personnes ont profité du MIRSA pour faire des magouilles ?*

JA : Oui, certainement. Il y a des tableaux qui ont disparu, on ne sait pas comment, ni qui en sont les responsables. Il y a eu des magouilles... Dans tout cela s'est mélangé le fric, la politique et les magouilleurs.

La famille Allende, dans les années 1990, croyait pouvoir s'accaparer ces œuvres, mais elles n'étaient pas à eux. Ils ont gagné le procès. Carmen Waugh était très déçue qu'on la chasse, parce qu'elle s'est beaucoup occupée du musée. Je ne sais pas comment s'est terminée cette histoire mais il me semble que la famille Allende n'a pas eu accès à la propriété des œuvres. Mais j'imagine que le lieu aujourd'hui n'est pas approprié pour accueillir un musée.

EL : *Que représente pour vous la donation d'une œuvre à une cause politique ?*

JA : Ce qui m'intéresse dans la donation, c'est la démarche artistique ainsi que la démarche politique. [...] Tous les peintres ont donné au Musée. D'ailleurs, Allende, de façon très noble, nous a remerciés à chacun, à chaque donneur, avec une lettre écrite à la main.

EL : *Que représente pour vous le tableau que vous avez choisi d'offrir : Chili, présent ? Le titre semble évoquer le manque du pays. Est-ce cela que vous avez souhaité exprimer ?*

JA : Mon tableau représente la Moneda, le siège du pouvoir qui a été bombardé lors du Coup d'État. J'ai traité le paysage sous forme de drapeau chilien, avec au centre la Moneda. Dans le bleu, il y a une étoile blanche. J'ai représenté la Moneda comme elle était avant le bombardement pour ne pas faire le plaisir aux militaires de la représenter en ruines. [...]
J'ai une confusion concernant la date d'exécution de cette œuvre. Il me semble que je l'ai donné après le coup d'État. Je me souviens maintenant. Une des premières expositions du Musée en France, c'était à Reims. J'étais au vernissage là-bas. Et il y avait le tableau de *l'Enterrement d'Allende*, pas celui-là. Normalement, celui-ci était déjà parti au Chili dans le premier lot. Tous les peintres ont aidé là-bas, c'était très sympathique, il y a eu un cocktail. J'ai rencontré des peintres chiliens que je n'avais pas vus depuis des années et qui venaient d'arriver en exil.

EL : *Comment décririez-vous votre style ?*

JA : Je l'auto-nomme « Transfiguration ». Car je transforme tout, je transforme la réalité. De toute façon, tous les titres, tu sais ce ne sont que des modes : Hyperréalisme, Constructivisme, Impressionnisme, Abstraction lyrique, Cinétisme... Les peintres impressionnistes ont tous été intéressants, mais dans l'Abstraction lyrique, il y a très peu de peintres remarquables. L'hyperréalisme à la limite, ça a été une richesse qui dépassait la photographie. Mais moi, ça ne m'intéresse pas beaucoup. Je n'ai jamais fait partie de groupes ou de tendances. C'est pour cela que j'appelle mon style « Transfiguration ». En français c'est facile mais en anglais, je ne sais pas comment le traduire.

Dans mon travail, je démarre à l'acrylique fluo et après, je passe à l'huile. Mais j'ai découvert il y a un an au Mexique, une peinture fluo à l'huile, ce qui me permet de faire des retouches sur l'huile, que je ne pouvais pas faire auparavant.

- **Entretien avec Ximena Armas, le 10 septembre 2015**

EL : *Pouvez-vous me parler succinctement de votre parcours de vie ? De ce qui vous a amené à venir en France et à y rester, puisque vous y êtes depuis ?*

XA : Durant mon enfance, j'ai vécu dans une petite ville de province, pas si petite que ça d'ailleurs, qui s'appelle Talca, parce que mon père travaillait dans la propriété qu'on avait à la campagne là-bas. Il faisait des vins. J'y ai vécu de mes 4 à 14 ans. Ensuite, à mes 14 ans, on est revenus à Santiago où j'ai continué mes études jusqu'à l'université. Dès que j'ai commencé à penser à ce que j'allais faire, c'était tout de suite orienté vers les dessins car j'adorais dessiner. Après avoir passé mon baccalauréat, j'ai pensé faire des études d'architecture et j'ai donc passé un concours d'admission pour une école d'architecture. Je n'ai pas été retenue cette année-ci. Alors, je me suis dit, en attendant de retenter le concours l'année prochaine, que j'allais rentrer à l'École des Beaux Arts. J'ai donc intégré les Beaux-arts de l'Université du Chili et pendant cette année, j'ai compris que la peinture c'était vraiment ce que j'aimais. L'année suivante, je suis donc entrée officiellement aux Beaux-arts de l'Université Catholique du Chili. Il y avait pas mal de possibilités. On pouvait soit choisir entre l'École d'Arts et l'École de Design. Le problème, c'est que les deux m'intéressaient. J'hésitais toujours entre art et design. Finalement, j'ai fait les deux années générales comme tout le monde, et à la troisième année, j'ai décidé de choisir la peinture. J'ai fait ma spécialisation de peinture puis j'ai passé mon diplôme qui correspond en fait à une licence. Une fois cette spécialisation validée, j'ai décidé de passer également celle de design. La dernière année du cursus de design, en 1971, j'ai appris qu'il y avait une possibilité de venir étudier en France grâce à une bourse du gouvernement français. Je me suis présentée à cette bourse et je l'ai eue. Je n'ai finalement pas passé mes examens de design car je suis venue en France. A ce moment-là, il y avait eu des élections et un nouveau président de gauche avait été élu – Salvador Allende – ; tout le monde semblait content, tout allait bien, c'était vraiment superbe. Tout était nouveau...

Alors, je suis arrivée en France avec cette bourse et j'ai eu beaucoup de chance car le gouvernement français et le Ministère des Affaires Étrangères m'ont proposé un atelier à la Cité Internationale des Arts, qui se trouve en face de la Seine, en face de l'Île Saint-Louis. J'étais heureuse, j'avais un atelier magnifique où j'ai vécu deux ans. Ensuite, j'ai dû rendre l'atelier car ils ne pouvaient pas me le prolonger. J'ai demandé une prolongation et l'administration de la Cité des Arts m'a accordé un atelier à Montmartre. C'était un truc superbe : il y avait des ateliers d'artistes dans un jardin vraiment privilégié. C'était extraordinaire. La Cité des Arts venait juste d'acheter cette propriété et j'étais la première, avec d'autres, à occuper ces ateliers. J'ai passé deux ans là-bas. C'est à cet endroit que j'ai connu mon mari – Henri Richelet – parce qu'il y avait aussi son atelier. Après que l'on se soit épousé, nous avons emménagé dans cet atelier-ci, au 167, Boulevard Vincent Auriol, Paris XIII.

Quand je suis arrivée en France, j'avais ma bourse pour l'École Nationale d'Arts Décoratifs, rue d'Ulm. Finalement, une fois que j'y étais, je me suis aperçue que ça ne m'intéressait pas tellement, parce que j'étais en art mural alors que ce qui m'intéressait le plus c'était la restauration des tableaux. Il y en avait des cours de restauration de tableaux, mais c'était trop minime, trop léger et je n'ai pas appris grand chose. Mais bon, comme j'avais ma bourse, j'ai continué jusqu'à l'obtention du diplôme. Et même s'il s'agissait de fresques, de mosaïques et que ça ne plaisait pas du tout, je l'ai fait quand même.

En même temps que j'étudiais à l'École d'Arts Décoratifs, j'ai demandé d'être auditeur libre à l'École des Beaux-arts, ce qui m'a permis d'avoir aussi un atelier à l'École des Beaux-arts. J'en ai profité pour travailler la lithographie, la gravure. Une fois mon diplôme des Arts Décoratifs validé, après deux ans d'études, j'ai demandé à ce que l'on me prolonge ma bourse pendant un an pour faire un cycle de recherches sur l'art et la pédagogie. Cela m'a été accordé. Mais comme je n'ai pas trouvé ce sujet très intéressant car, entre-temps, je m'étais mariée, j'avais déménagé à Montmartre, et ma fille était née, je me suis arrêtée là.

Quand j'habitais Montmartre, j'allais me promener Place du Tertre, c'était à côté. Comme j'y ai vu beaucoup de peintres et que ma petite bourse me permettait juste d'acheter mon matériel et de quoi vivre, je me suis dit : « Je vais aller faire des portraits ! ». Au début, j'allais faire des portraits la nuit à Montmartre, mais à cette époque ce n'était pas dehors mais dans des cafés que l'on travaillait. Et c'est grâce à cela que j'ai appris à faire des portraits car avant, je n'étais pas forcément formée ni douée pour les portraits. Je gagnais bien ma vie pendant tout ce temps-là où j'habitais Montmartre. C'était dur évidemment d'y aller la nuit, après les cours. Puis, il y avait des amis qui me disaient : « Comment ? Tu vas faire des portraits à Montmartre ? Mais c'est dégradant ! Il n'y a que des peintres commerciaux... ». Mais comme je n'avais pas le choix financièrement, je préférais aller faire des portraits dans des cafés que garder des enfants ou servir dans des restaurants. Je m'amusais bien ! Je l'ai donc fait jusqu'à la naissance de ma fille puis, comme nous avons déménagé ici, je n'y suis pas retournée. En plus, Montmartre est devenu très commercial. Mais à l'époque où j'y vivais, 1973-1974, ce n'était pas si poussé. Il y avait plein de quartiers anciens qui n'existent plus aujourd'hui. Dans la pénombre, ça créait vraiment des ambiances extraordinaires. Maintenant, il n'y en a plus un seul...

Après, ça a été difficile quand même car, quand j'ai quitté le Chili, je faisais partie d'une génération de jeunes artistes qui commençait à être connue. Je faisais beaucoup d'expositions. Et en principe, à mon retour au Chili, on me réservait un poste à l'université, ce qui me plaisait beaucoup. Finalement, comme je me suis mariée et qu'il y a eu le coup d'État à ce moment-là, je ne suis pas retournée au Chili. En plus, tous mes amis étaient partis et je savais bien que le Chili que j'avais laissé n'existait plus. Je suis retournée au Chili 7 ans plus tard, en pleine dictature, car je voulais quand même que ma mère connaisse ma fille. Ce n'était pas le Chili habituel, c'était très tendu, on ne pouvait pas dire tout ce que l'on voulait. Les gens restaient chez eux, n'osaient pas parler, ils n'osaient rien dire. Mais ce n'était pas non plus la dictature des premières années, on ne sentait pas les violences. C'était la loi du silence.

Les autres fois où je suis revenue au Chili, j'ai trouvé que le pays avait évolué terriblement. Je ne reconnaissais même plus les villes. Santiago était une ville très moche quand je suis partie, et puis maintenant, je trouve que c'est devenu une belle ville malgré le smog, avec du charme, très soignée, avec de la verdure, des jardins, etc. Aujourd'hui, je ne reconnais plus rien mais ça reste quand même mon pays.

EL : *Vous êtes partie en 1971 du Chili. Avez-vous participé en tant qu'artiste aux manifestations pré-électorales « El pueblo tiene arte con Allende » où plus de 40 artistes ont exposé pour soutenir l'Unité Populaire ?*

XA : Au Chili ? Je ne suis pas certaine. Pourtant, en tant que peintre, j'étais dans toutes les expositions des jeunes. En tout cas, je me souviens que j'étais très contente de l'élection de Salvador Allende. Le jour des élections, tout le monde est sorti dans les rues, c'était la fête au

Chili. C'était vraiment impressionnant. En tout cas, une fois en France, j'ai participé à de nombreuses expositions contre la dictature de Pinochet.

EL : *Comment avez-vous réagi à l'annonce du coup d'État ?*

XA : Le jour du coup d'État, tout le monde est sorti, et a couru à l'ambassade. Tout de suite après, il y a eu un défilé de protestation à côté de l'ambassade. Au même moment, le Musée d'Art Contemporain et la Biennale de Paris ont aussi beaucoup parlé du coup d'État au Chili. Après, j'ai participé à beaucoup d'expositions et de ventes aux enchères pour recueillir de l'argent pour aider les gens qui protestaient au Chili.

EL : *Quand avez-vous finalement entendu parler de l'existence du Musée International de la Résistance Salvador Allende ? Vous rappelez-vous qui vous a sollicité pour donner une œuvre ?*

XA : Je ne me rappelle pas de qui m'en a parlé. Il me semble que c'était un Chilien. Je ne sais plus si c'était Miguel Rojas Mix ou Pedro Miras. Après, comme je participais à toutes les expositions de solidarité, j'ai forcément été avertie et j'ai tout de suite acceptée de donner un tableau. Mais à ce moment, on ne savait pas trop où garder les tableaux. Julio Le Parc en avait chez lui à Cachan, et les autres étaient dissimilés un peu partout. Il semblerait même que plein de tableaux aient disparu à ce moment-là. Ils m'ont donc demandé de le garder chez moi en attendant. Ils ont noté que je voulais offrir un tableau et ils m'ont dit que le jour où les œuvres partiraient au Chili, ils me le demanderaient. Mon tableau et celui de mon mari sont donc partis à ce moment-là.

EL : *Votre tableau n'a donc jamais été exposé en France ?*

XA : Non, il n'a jamais été exposé en France.

EL : *Votre tableau date de 1980. Vous avez donc été sollicité assez tardivement. Avez-vous conçu ce tableau spécifiquement pour le musée ?*

XA : Non, c'était mon travail du moment. C'était un tableau que j'aimais bien.

EL : *Avez-vous eu l'occasion de vous rendre à une exposition du MIRSA en France bien que votre tableau n'ait pas été exposé ?*

XA : Non, je ne suis allée voir le Musée qu'au Chili. J'y vais à chaque fois que je me rends au Chili. Et puis, je pense que le Musée préfère exposer les artistes les plus connus comme Le Parc. Je sais cependant que mon œuvre a été exposée lors d'une exposition en dehors du musée, mais je ne sais plus où. L'œuvre de mon mari aussi a été exposée à ce moment-là puisque le musée nous a envoyé un courrier pour nous avertir.

EL : *Je suis très intéressée par la notion d'art engagé et notamment par cet acte de donation des artistes à une cause politique que je trouve remarquable en comparaison de la logique*

actuelle de marchandisation à outrance de l'art. Comment pourriez-vous définir cet acte ? Que représente-t-il pour vous en tant qu'artiste qui vit de sa création ?

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

EL : *Avez-vous eu l'occasion de renouveler cette expérience de la donation ?*

XA : J'ai donné un tableau pour le musée au Nicaragua. Il y a eu une exposition ici, à Paris, au Musée d'Art Contemporain, où mon tableau a été exposé avant d'être envoyé au Nicaragua.

Après, on m'a sollicité pour plein d'autres choses. Mon mari et moi, nous avons donné pour l'Uruguay, l'Arménie, etc. Ça n'arrêtait pas à l'époque, c'était la période. Mais je donnais des œuvres moins importantes que celle que j'ai donnée pour le Musée Allende car, ça me tenait à cœur de donner une œuvre que j'aimais beaucoup.

J'ai aussi participé à des ventes aux enchères où on a vendu mes tableaux, je crois que c'était après un tremblement de terre, ou ce genre de catastrophes.

Mais certaines personnes ont profité de la situation. Je n'ai pas du tout aimé ça. Un monsieur m'a par exemple sollicité pour ouvrir un musée au Chili en rapport avec Salvador Allende. Alors je lui ai donné un dessin et je n'ai plus jamais entendu parler de lui, ni de mon dessin d'ailleurs... C'est arriver la même chose à d'autres artistes. J'ai trouvé que c'était vraiment moche de profiter de l'élan de solidarité pour le Chili pour demander aux artistes de donner pour des choses fausses.

EL : *Avez-vous posé des conditions à cette donation (vente ou autre) ?*

XA : Non, quand on donne, on donne. Ils ne m'ont pas parlé de vente. C'était clair pour eux que ces œuvres serviraient à constituer un musée au Chili. Mais d'autres fois, ça m'est arrivé de donner des œuvres pour des ventes, pour aider les Arméniens notamment.

EL : *Croyez-vous possible aujourd'hui une nouvelle initiative de solidarité artistique internationale, de cette ampleur-ci ? Pour les réfugiés par exemple ?*

XA : Vous savez, l'époque a beaucoup changé. Les gens sont beaucoup plus intéressés par l'argent. Il y a beaucoup de spéculation avec les œuvres d'art. Mais malgré tout, si c'est pour une grande cause que les artistes sont sollicités, je pense que tout le monde ira, oui.

A un moment c'était trop, c'était la grande mode, on nous demandait de donner pour tout et n'importe quoi. Alors, avec mon mari, on a décidé de ne donner que pour les grandes causes et plus pour des petits trucs. Après, ça s'est arrêté pendant un temps. Puis, il y a eu la folie des

ventes aux enchères. Tout le monde nous demandait de vendre un tableau, à l'hôtel Drouot ou ailleurs, pour récolter des fonds pour telle ou telle cause. Mais je n'ai jamais voulu y participer car c'était trop commercial. C'était de la triche pas croyable ! Il y avait des artistes qui y participaient seulement pour faire monter leur cote...

C'est tellement affreux ce qu'il se passe en ce moment. Les sociétés européennes en crise sont bousculées par l'arrivée de ces malheureux gens. Ils vont être mal reçus. Ils pensent trouver l'Eldorado mais l'Eldorado, ça n'existe pas... Je pense que si un projet sérieux se monte, les artistes y participeront. Mais je ne sais pas comment les gouvernements vont pouvoir affronter le problème, c'est vraiment tragique ce qu'il se passe en ce moment... C'est une situation qui bouleverse tous les pays.

Moi, j'ai eu beaucoup de chance lorsque je suis arrivée en France car c'était les années 1970, la libération de la femme, etc. C'était après 1968, tout était ouvert, tout était permis, on découvrait plein de choses. Les artistes étaient très libres. Et puis, toute cette musique : les Beatles, Woodstock, les groupes de pop, c'était la découverte ! Il y avait tellement de changements. Quand je suis arrivée en 1971, c'était l'effervescence. Les gens se disaient hippies ou baba-cool, ils avaient de grands cheveux longs, ils étaient ouverts à tout (marijuana, etc.). Les gens étaient libres, beaucoup plus libres. Et maintenant, quand je vois les jeunes qui sont très soignés, avec les cheveux très courts... Ils ont d'autres repères. Tout passe aujourd'hui par l'argent. A l'époque, ce n'était pas le cas. On se débrouillait comme on pouvait, on était libres. Je trouve que les jeunes aujourd'hui ne sont pas libres du tout. Comme ils ont tout eu enfants, ils sont habitués à tout avoir. Moi, quand j'étais petite, j'avais une paire de chaussures pour l'école et une autre paire pour sortir. Maintenant, j'en ai 30... Les jeunes ne se rendent pas compte de la difficulté qu'on avait avant pour posséder tout ça. On avait tellement peu de choses que lorsqu'on possédait quelque chose, c'était merveilleux, on était heureux. Aujourd'hui, tout est devenu banal, c'est la société de consommation. C'est une société renfermée sur elle-même, beaucoup plus égoïste. Sans parler de la crise économique qui s'ajoute à tout ça. Avant, les gens étaient contents de rencontrer des étrangers. Nous (les Chiliens), on était privilégiés car c'était l'époque d'Allende, c'était l'exemple, et tout le monde nous accueillait très bien. Par contre aujourd'hui, les Français n'aiment pas du tout les pauvres gens qui arrivent. [...]

Quand je suis arrivée, c'était la grande mode latino-américaine. Les Latino-américains étaient omniprésents dans le paysage artistique de la France, dans tous les mouvements, l'art conceptuel, l'art optique, chez Denise René, etc. Parmi eux, il y avait Piza, Soto, Cruz-Diez, Le Parc, Tomasello,... On était un gros groupe et ça bougeait beaucoup. On participait à des expositions superbes comme celle d'« Art latino-américain » au Grand Palais. C'était dur pour moi au début, car je ne connaissais personne. Mais petit à petit, je suis rentrée dans ce milieu-là. J'ai participé à l'Espace Latino-américain où quelques peintres donnaient des sous pour organiser des expositions d'artistes latino-américains. Je n'étais pas membre bienfaiteur car je n'avais pas d'argent à donner mais j'ai pu profiter de l'endroit pour exposer aux côtés d'autres artistes. On se réunissait souvent pour les vernissages, c'était super. Ils organisaient beaucoup d'expositions où ils présentaient des petits formats pour que chacun puisse y participer, les plus connus comme les moins connus. Une année j'ai même gagné le prix de l'Espace Latino-américain qui m'a permis d'avoir une exposition personnelle dans ce même endroit. [...]

On était très sollicités. Je pouvais me permettre de refuser tout ce qui ne m'intéressait pas. Après, il y a eu plusieurs expositions itinérantes pour Allende auxquelles j'ai participé. Mais depuis les années 2000, on expose très peu avec mon mari. Les galeries ne présentent plus que de l'Art conceptuel. Et moi, je ne veux pas payer pour être exposé. La location des locaux et le

transport des œuvres, c'est aux galeries de les prendre en charge ! En 2014, je n'ai pas eu d'exposition, et en 2015, je n'en ai qu'une dans une galerie chilienne de Santiago.

EL : *Dans votre œuvre, deux papillons sont épinglés dans des cases et le troisième arrive à s'échapper, tandis que trois bébés ont les yeux cachés par une sorte de barre métallique. Qu'avez-vous souhaité représenter ?*

XA : Les thèmes du papillon et du bébé sont très fréquents dans mon travail de cette époque. Le papillon arrive à se détacher de sa prison, de sa boîte. J'ai voulu représenter la liberté, tout simplement. Si les bébés ont les yeux cachés, c'est pour leur dire de faire attention, de se protéger du monde dans lequel ils viennent d'arriver.

EL : *Pourtant les paysages que vous représentez ont l'air très paisibles, très accueillants...*

XA : Oui, justement, je joue sur ce dualisme, sur l'écart qu'il peut exister entre mes œuvres et la réalité. Mes paysages sont souvent divisés en plusieurs couches distinctes et séparées les unes des autres, comme indépendantes.

EL : *Comment qualifieriez-vous votre style ? Diriez-vous que vous appartenait à un courant spécifique ?*

XA : Non, pas vraiment. A un moment, on a rattaché mon œuvre au « post-surréalisme », ou encore à la Figuration Narrative à cause de mes paysages. Mais je ne fais partie d'aucun courant.

- **Entretien avec Jacqueline Dauriac, le 09 septembre 2015**

EL : *Vous avez dû être très enthousiasmée par l'expérience de l'Unité Populaire au Chili ?*

JD : Ah oui ! C'était une expérience formidable. Je trouve cela très bien qu'un peuple fasse lui-même sa révolution. Je trouve inconcevable que l'on puisse exporter la guerre pour finalement récupérer le gaz, le pétrole ou d'autres ressources. [...] D'ailleurs, je suis extrêmement reconnaissante envers Jacques Chirac de ne pas être intervenu en Irak. [...]

Je n'ai pas eu l'occasion de me rendre au Chili mais j'ai un ami qui m'incite souvent à prendre l'avion et à venir. Je vais le faire. Votre passage ici va peut-être provoquer quelque chose ! (rire) [...]

EL : *Vous souvenez-vous de qui vous a sollicité pour offrir une œuvre et à quelle occasion vous avez donné votre tableau Pour l'Amour de Marie-France ?*

JD : L'artiste qui m'a offert cette occasion est Jacques Monory. [...] Je pense que c'était Le Parc qui était à l'origine de cela. Comme il connaissait tous les artistes ici, c'était facile pour lui de contacter tout le monde. Il a sans doute dû parler avec Jacques Monory, et Jacques m'en a parlé ensuite à moi. Je peux presque faire la liste de tous les gens qui étaient autour de Le Parc à cette époque... Je ne me souviens pas de la date exacte. Ce doit être en 1977 ou en 1978.

EL : *Cette œuvre s'inscrit-elle dans une période précise de votre création ? Cette personne représentée, Marie-France, qui était-ce ?*

JD : J'ai eu cette période, autour de 1975, où je parlais de la sexualité dans mes travaux. Et j'ai exposé tout de suite au Musée d'Art Moderne. C'était vraiment une période extraordinaire car il n'y avait pas le SIDA, on s'amusait comme des fous ! Et il fallait acquérir cette liberté. Certaines œuvres ont été dans ce sens-là, dont les miennes. La fameuse Marie-France que j'ai représentée dans cette œuvre est en fait un travesti. Elle existe toujours. Ça m'amuse beaucoup car ma sœur jumelle s'appelle aussi Marie-France. Je le connaissais très bien, il venait souvent à mon atelier et j'ai fait beaucoup de portraits de lui. C'était une personne très séduisante, hyper charmante qui passait beaucoup de temps avec nous. Il faut connaître l'histoire sinon c'est vrai qu'on croit qu'il s'agit de Marilyn Monroe. A dire vrai, il/elle se maquillait comme Marilyn Monroe. Je l'ai vu récemment. Il/elle doit avoir entre 55 et 60 ans maintenant, mais il/elle est toujours très bien.

Après, il y a une période que j'appelais « Lopes dans la statuaire antique » où je parlais de sexe, j'allais vraiment dans la chose. Je considère que le sexe est réservé à très peu de gens. Tout le monde n'a pas la charge émotionnelle requise, ni cette capacité d'aventures. Toutes les peintures de cette époque sont faites à la main, c'était très habile. Dans la série, il y a des œuvres plus complexes que celle-ci. Mais j'utilisais toujours ce format là : 162x130 cm.

Après cette période, j'ai commencé à faire des installations en utilisant au début des photomatons. Il n'y a pas de livre sur tout ça, il faudrait que j'en fasse un. Je le ferai. [...]

J'ai vécu avec Jacques Monory pendant 8 ou 9 ans, c'était une période extraordinaire, très faste. Mais les œuvres de Jacques offrent une vue très noire sur la vie. Donc à un moment donné on s'est séparés et puis j'ai rencontré Daniel Buren avec qui j'ai vécu. C'est l'époque où j'ai commencé à utiliser de la lumière, des objets réels, des fleurs, que je mettais sous de la lumière. Des personnes ont acheté ces œuvres en Hollande et puis ensuite j'ai continué avec la lumière. (En me montrant une usine chimique) J'ai par exemple éclairé les fumées qui sortent de ces cheminées. Ce que je trouvais très intéressant dans les fumées, c'est que ça ne provoque pas de pulsion d'achat et comme vous parliez d'engagement des artistes, je trouve cela important. On est devant une œuvre et on n'a pas de pulsion d'achat.

Quand mes collectionneurs sont malheureusement morts – c'étaient des gens extraordinaires – je me suis mise à travailler pour des villes. J'ai fait énormément de parkings, 22 je crois. [...] Je pouvais vivre convenablement. On m'appelait d'ailleurs « la madone des parkings » ! J'ai eu de la chance car, vous savez, c'est très difficile d'être artiste. Aujourd'hui, on présente de jeunes artistes, on les sert sur un plateau pendant deux ans ou trois, et puis c'est fini, on les lâche dans la nature. Parmi ces jeunes, il doit y en avoir quelques uns qui savent communiquer sur leurs œuvres, mais pour les autres c'est foutu... Non, c'est terrible... Et puis les FRAC, ils ont beaucoup acheté Vostell, Richter ou d'autres. C'est bien. D'ailleurs Richter, je considère qu'il fait partie des plus grands artistes. Mais dans le même temps, ils n'achetaient pas les Français ! Il y a une réelle dévalorisation du travail des artistes français. [...]

Mon travail est toujours lié à la jouissance. J'ai fait cette œuvre très réaliste qui fait 16 mètres de haut et qui représente une femme. Elle est habillée d'une robe qui semble garder la mémoire des caresses. Ce serait pour moi l'idéal ! (*rires*). Je considère que le plus grand drame de notre époque c'est la femme. Une femme tuée tous les deux jours en France ! Elles sont moins payées que les hommes, cantonnées aux tâches ménagères, etc. [...] C'est monstrueux je trouve. [...]

Vous avez vu que dans mon travail, même mes premières œuvres, sont liées à l'ombre. C'est une constante dans toute mon œuvre. *Pour l'Amour de Marie-France* est faite avec de la peinture soufflée, de la peinture que je soufflais. C'était très habile. Je pense que je ne serais pas capable de refaire ça. C'est comme une forme de caresse.

EL : *Cette œuvre est donc quelque part engagée car elle traite de la lutte pour la libération sexuelle à l'époque ? On pourrait en quelque sorte lier cette forme de liberté à celle pour laquelle se battait le peuple chilien, bien qu'il ne s'agisse pas tout à fait de la même chose. Il n'est donc pas innocent que vous ayez choisi de donner cette œuvre plutôt qu'une autre ?*

JD : Oui, je considère que ces deux libertés sont liées.

EL : *Vous avez fait des performances aussi, si je me souviens bien ?*

JD : Oui, c'était à l'époque où tout le monde en faisait. J'avais transformé les noms des artistes en prénom de femmes. C'était dans les années 1980. Et il y avait Jacques Donguy. Lui aussi, il a fait un travail fabuleux pour les artistes.

EL : *Vous n'avez donc pas réalisé cette œuvre spécifiquement pour le Musée ?*

JD : Non. Elle fait partie d'une série qui comprend une cinquantaine d'œuvres en tout. Cette série a dû durer 3 ou 4 ans dans ma vie. Mais cette période, autour de 1975, est très peu représentée sur mon site.

EL : *Avez-vous posé des conditions à cette donation (de vente ou autre) ? Il semblerait que certaines œuvres aient été vendues au début, mais certaines personnes, investies dans le musée, le nient catégoriquement.*

JD : Non, moi j'étais d'accord pour qu'ils la vendent, si ça pouvait aider la résistance chilienne. Ils en ont certainement vendu au début. Mais comme la mentalité a évolué et que les donations se sont peu à peu effectuées pour le musée... C'est peut-être aussi car on se demande toujours, quand il y a donation, ce que l'argent devient.

EL : *Avez-vous eu l'occasion de renouveler cet acte de la donation ?*

JD : J'ai donné récemment pour une œuvre de charité, pour acheter un appareil pour un hôpital. Mon œuvre a été vendue, très bien. Je continuerai à donner avec plaisir. [...] J'observe toujours avec bienveillance les demandes.

- **Entretien avec Jean Lancri par échange de courriels**

Meaux, les 15 mai et 19 décembre 2015

E.L. : *Comme beaucoup, vous avez dû être extrêmement choqué par l'annonce du Coup d'état au Chili le 11 septembre 1973 ? En effet, il est indiqué au dos du tableau que ce dernier a été peint une semaine après la mort d'Allende, ce qui fait de lui une réponse immédiate de votre part à ce triste événement. Comme vous me l'avez précédemment informé, cette œuvre traite de la notion d'identité (pourquoi lui et pas moi?). Se poser une question comme celle-ci revient en partie à s'identifier à ce lui - Salvador Allende. Qu'est-ce qui vous rapproche de cet homme politique? Partagiez-vous des valeurs avec lui? Quel espoir a-t-il fait naître en vous? Etiez-vous attentif aux changements politiques en cours en Amérique latine dans les années 1960-1970 (Cuba, Chili,...)?*

J.L. : Le 11 septembre 1971, j'ai, comme beaucoup de gens, en France et dans le monde, été choqué par la mort tragique de Salvador Allende. A mes yeux, il incarnait une sorte de "héros" ; et aussi de "héraut" (de la démocratie, d'une certaine éthique en politique) : un "homme de gauche" avait réussi là où tant d'autres avaient échoué, à savoir, parvenir, et pour mettre en chantier le meilleur, à se hisser aux commandes de son pays, non par les armes, mais par des élections ; bref, un héros / héraut légitimé par le vote de ses concitoyens et par la réussite (du moins le début de réussite) de la politique qu'il mettait en œuvre, en dépit des obstacles et des embûches de tous ordres.

Après avoir « rêvé » (comme tant de gens de ma génération) lors des premiers épisodes de la révolution cubaine, j'avais été déçu (comme beaucoup) par les dérives du castrisme ; c'est pourquoi je considérai Allende comme l'exact contretype d'un Fidel Castro. Tout en n'étant guère personnellement engagé dans une quelconque action politique (et c'est toujours le cas : je me contente d'accomplir mes devoirs de citoyen), je voyais en lui une "icône" de notre temps à laquelle, par sympathie, par empathie, on ne pouvait qu'adhérer. Aussi, plus qu'une conséquence d'un « coup d'état », sa mort m'a paru un cruel « coup du sort », injuste par rapport au chemin qu'Allende s'était tracé, au regard de tout ce qu'il avait encore à faire. Plus qu'à Pinochet (à ses acolytes, ses commanditaires et ses sicaires), j'en voulais, pour ce « coup d'arrêt », au « Destin » qui aurait pu, qui aurait dû, se montrer plus bienveillant envers cet homme d'exception qu'était Allende.

Les circonstances de la mort d'Allende ont donc provoqué en moi l'envie de "faire un écart de conduite" ; j'entends par là, un écart dans la « conduite » habituelle de ma pratique artistique (laquelle était alors en pleine mutation ; socialement, j'étais, de jour, "prof d'anglais", mais je passais mes nuits à peindre, et ma première exposition personnelle venait d'avoir lieu dans une galerie parisienne). Le tableau mien, aujourd'hui conservé au Musée de la Solidarité à Santiago est ainsi né, si j'ose dire, d'un écart de conduite *théorique*. En général, je ne souscris pas, en effet, aux positions qui sont celles de « l'art (dit) engagé ». Trop souvent, les œuvres qui relèvent de « l'art engagé » me paraissent « délogées » (c'est-à-dire, proprement expulsées) de l'art : boutées hors du champ artistique. Si elles tonitruent leurs prises de positions politiques, elles ne le font, artistiquement parlant, qu'à « voix basse », dans un *sotto voce* qui ne peut, me semble-t-il, que desservir les causes qu'elles ont à cœur de défendre.

Cependant, si je ne crois guère à « l'art engagé », je crois profondément à la fonction critique de l'art, ce qui est tout autre chose. Je m'explique. Pour le dire succinctement, je crois l'art capable de formuler dans ses formes (au niveau strictement *formel* qui est le sien) des

propositions qui s'opposent aux discours de l'institution, qui résistent à la *doxa*, qui font pièce à l'idéologie.

Pour essayer d'éviter une démobilisation de cette « fonction critique », j'ai donc fait l'« écart de conduite » suivant: j'ai intitulé mon tableau « Portrait d'hommes-cibles ; hommage à Salvador Allende » ; ce geste, je le concède, peut en effet passer pour un petit « pas » accompli vers les positions des gens qui prônent la défense de « l'art engagé ».

E.L. : *Comment avez-vous pris contact avec le Musée International de la Résistance Salvador Allende (MIRSA)? Est-ce un des membres du secrétariat qui vous a contacté ou un des artistes ayant déjà donné une œuvre qui vous a convaincu d'en faire de même?*

J.L. : Je n'ai jamais pris contact avec le MIRSA. C'est l'inverse qui s'est produit : le tableau que j'ai offert au Musée de la Solidarité m'a été demandé par Carmen Waugh, alors Directrice de ce Musée (et aujourd'hui décédée).

Si je crois à la fonction critique de l'art, je n'ai jamais eu la prétention de pouvoir œuvrer, avec mon modeste tableau, « pour la résistance du peuple chilien » ; aussi n'ai-je jamais même songé à prendre contact avec ceux qui dirigeaient ce Musée lorsque celui-ci était encore en exil, et en plein nomadisme, hors du Chili.

Les circonstances de ma vie (au début des années 1970) ont fait que j'ai rencontré plusieurs artistes (Fromanger, Ernest Pignon-Ernest, pour n'en citer que deux) qui auraient pu m'introduire auprès des dirigeants du MIRSA si j'en avais eu envie. Si, par la suite, dans les années 1990, mes liens avec Ernest Pignon Ernest se sont trouvés réactivés (et nous avons souvent parlé du Chili), par contre, au début des années 1970, l'idée de prendre contact avec le MIRSA, par le biais de ces relations, ne m'a jamais effleuré.

[...] Comment le Musée de la Solidarité a-t-il pris contact avec moi ? Ce fut à l'initiative de Madame Carmen Waugh en personne, soit de la Directrice de ce Musée, vers 1995 ou peu après, lors d'un vernissage d'une exposition dans ce Musée de la Solidarité, à Santiago du Chili.

Voici quel fut l'enchaînement des circonstances qui amenèrent Carmen Waugh à connaître l'existence de ce tableau, puis à m'en demander une photo, puis à me dire d'en faire don au Musée, ce que je fis bien volontiers.

En 1983, je fus détaché de l'Enseignement Secondaire à l'Université Paris 1-Panthéon Sorbonne, dans l'UFR d'Arts Plastiques et Sciences de l'Art de cette Université. Ce détachement m'a permis de faire la connaissance du chilien José Balmes (ami personnel de Salvador Allende) qui y enseignait depuis peu. Quelques mots sur celui-ci. Né en 1927 à Barcelone, Balmes part au Chili avec son père, pour fuir le franquisme, en 1939, sur le « mythique » bateau Winnipeg, où, alors qu'il n'a que 12 ans, il se lie d'amitié, durant la traversée, avec Pablo Neruda, ce qui, plus tard l'amène à devenir un ami personnel de Salvador Allende. Au Chili, Balmes devient alors un peintre de grande réputation, une figure d'une envergure considérable; en 1971, lors du coup d'état de Pinochet, il est Doyen de l'Université de Santiago ; le 11 septembre, il échappe par miracle à la mort, prend le chemin de l'exil, et se trouve accueilli, comme professeur, à la Sorbonne, où je fais donc sa connaissance. Je deviens son ami et l'histoire récente du Chili me devient, de ce fait, très familière.

De 1985 à 1988, je dirige mon UFR. En tant que directeur, je mets alors en place un partenariat entre la Sorbonne (Paris 1) et l'Université Pontifica de Santiago du Chili (laquelle, sous l'autorité du Vatican, a accueilli nombre d'universitaires opposés au régime de Pinochet). Il s'agit pour notre université d'y déléguer Balmes, en tant que professeur à la Sorbonne (donc couvert par l'égide de la France) « détaché » dans cette université, ce qui permet à Balmes d'user, sur place, de toute son énergie et de toute son influence pour lutter contre le régime de Pinochet.

E.L. : *En quel année, où, et lors de quelle occasion avez-vous finalement offert ce tableau? Cela a dû être un peu tardif car son nom n'apparaît pas dans les listes d'œuvres des expositions que j'ai pu consulter. Avez-vous posé des conditions à cette donation?*

J.L. : Dans le cadre de ce partenariat, j'ai effectué 8 missions universitaires à Santiago, de 1985 à 2000. Au cours de l'une d'elles, j'ai fait la connaissance de Carmen Waugh, alors directrice d'une galerie très en vue dans le quartier de Bella Vista, à Santiago. Je l'ai par la suite rencontrée à plusieurs reprises. Quand elle a pris ses fonctions de Directrice du Musée de la Solidarité, je lui ai raconté l'histoire de mon tableau, engendré en réaction immédiate à la mort d'Allende, ce qui a piqué sa curiosité. Elle a voulu en savoir plus, en voir d'abord une photo, à la suite de quoi elle a souhaité que ce tableau vienne s'ajouter à ceux qui avaient été offerts au Musée, au cours de son périple en exil. Et c'est ainsi (vers 1995 ? je ne me souviens plus très bien de la date exacte), et c'est ainsi qu'il est entré dans les collections. Mon « *Portraits d'Hommes-Cibles - Hommage à Salvador Allende* » a ainsi trouvé sa destination idéale au musée de la Solidarité Salvador Allende.

Mon don est plus que tardif. Il est intervenu après la « chute » de Pinochet, une fois que le Musée a rejoint Santiago, un peu avant son ouverture (si ma mémoire est bonne). En 2000, j'ai pu le voir accroché aux cimaises. Je n'ai posé aucune condition à cette donation.

E.L. : *Pouvez-vous me parler un peu de votre œuvre Portraits d'Hommes-Cibles - Hommage à Salvador Allende ? Que représente-t-elle exactement ?*

J.L. : Comme beaucoup, j'ai été catastrophé par ce "coup d'état", et ce fut une réaction immédiate : y "répondre", si possible "en peinture"; une façon d'exprimer mon émotion et de (me) poser la question: pourquoi lui (Allende) ? Pourquoi pas moi? Je le constate aujourd'hui: l'identité (notamment celle de K., c'est-à-dire celle de Kafka), me travaillait déjà, tout comme la mienne (rien d'original là dedans), symbolisée, à mes yeux, par ce "Y" que beaucoup se plaisent, malgré moi, à mettre à mon patronyme. D'où la mention de "Y et K" sur ce tableau (où j'y suis très en avance sur mes expos, installations et performances futures, réunies sous le sigle de "Y et K", qui se sont échelonnées de 1980 à 1985). D'où cette série, en fait, de six "tableaux" réunis en un seul où s'égrenent le mot "portrait", en changeant de langue de l'un à l'autre (du français à l'anglais puis à l'espagnol), et qui "sursautent", qui essayent de "manquer à leur place" dès lors que la tête s'y réduit à n'être plus qu'une cible pour un tueur. Le deuxième tableautin (dans la série du haut) est peint sur un torchon de cuisine: son éventail de couleurs se voulait la scintillation de la vie, saisie dans son chatolement juste avant de sombrer dans le néant, ce qu'est censée figurer la silhouette noire dans la série des trois du dessous. Quant aux deux oiseaux, ils se répètent et répètent l'histoire (un peu comme des perroquets), sans trop savoir la nature de l'événement en train de se produire. Enfin, j'ai

ajouté, dans le coin inférieur droit, six cartes à jouer, façon pour moi de mettre en abyme ce "jeu" (et ce "je") des six "grands" tableaux.

E.L. : *Avant cette donation, à quoi destiniez-vous cette œuvre?*

J.L. : Avant cette donation, je n'ai envisagé aucune destination pour ce tableau. Je ne l'ai jamais exposé : il constituait une exception dans ma production. Je n'ai même jamais envisagé, pour lui, une donation ; l'acte de sa donation m'a été proposé par Carmen Waugh. Il m'a semblé évident que je devais le faire. Je me suis senti honoré.

E.L. : *Comme je m'intéresse vivement à l'engagement des artistes à travers l'acte de donation, mais que je n'ai pas pu trouver d'ouvrages traitant de ce sujet, je souhaite profiter du témoignage des artistes donateurs pour tenter de comprendre cette démarche désintéressée qui est remarquable notamment en comparaison de la logique marchande actuelle de l'art. Que représente pour vous, en tant qu'artiste, la donation d'une œuvre en faveur d'une cause politique? L'engagement de l'artiste est-il pour vous nécessaire? Notamment, si l'on s'en tient à la désinformation apparente des médias de masse d'aujourd'hui?*

J.L. : Le cas de la donation du tableau en hommage à Allende est unique dans ma vie. J'ai, certes, plusieurs fois donné des tableaux, mais toujours dans le cadre de relations amicales. Je n'ai donc pas qualité pour répondre à cet aspect de la question.

Cependant, il m'est arrivé de concevoir une exposition entière comme acte politique. Je prendrai, comme premier exemple, mon exposition à Santiago du Chili, en 1991. En voici le titre : « *Ecart go to Santiago* » ; par le biais d'une série de dessins et de tableaux d'« escargots » (fortement saupoudrés au sel de l'humour), j'essayais d'inviter les spectateurs à agir politiquement, c'est-à-dire, à mettre de l'« écart » dans leur cité de Santiago. Mon second exemple sera mon installation intitulée « *K ou la Chambre des métamorphoses* » (montrée, entre autre lieux muséaux, au Centre Pompidou, en 1984) ; j'y traitai de Kafka, de l'identité juive et de la ségrégation en général.

Je crois profondément à l'engagement de l'artiste au sein de la cité, de la « *polis* », donc, je crois à la nécessité de son engagement « politique », mais uniquement dans le cadre de ce que j'ai nommé plus haut « la fonction critique de l'art ». Par ailleurs, rien n'empêche un artiste de prendre des positions d'ordre politique : il y a droit comme tout citoyen.

E.L. : *Êtes-vous allé visiter une exposition du Musée lorsqu'il était en France ?*

J.L. : Non.

E.L. : *Selon vous, une expérience similaire de solidarité artistique internationale pourrait-elle fonctionner aujourd'hui ?*

J.L. : Oui. Pourquoi pas ?

- **Réponses de Mustafa Altintas par courriel, le 23 décembre 2015**

Les mouvements révolutionnaires des années 1960-1970

Il est historiquement évident que les années 1960-70, spécifiquement, ont été marquées par des mouvements révolutionnaires et antifascistes dans le monde entier notamment en Amérique du Sud (Chili, Bolivie, Pérou, Argentine et autres) ; en Europe (Espagne, Italie, France, Allemagne, Grèce, Pologne, Tchécoslovaquie, Turquie) ; au Moyen Orient (Palestine, Iran, Égypte) ; en Asie (Chine, Cambodge, Vietnam) ; en Afrique (Algérie, Afrique du sud). Ce panorama géographique nous montre que la plupart des pays de notre Terre ont été pris par des mouvements politiques et sociaux.

Tous les domaines des arts ont pris position par rapport aux événements. Comme Jean Jacques Gleizal l'a écrit dans son livre *L'Art et le Politique : essai sur la médiation* :

« Si l'art a toujours été une activité sociale et politique et si son histoire a toujours été mêlée à celle de la science, il semble qu'un changement se soit produit avec l'art contemporain qui pose en des termes nouveaux le rapport de la création artistique au social, au politique et à la connaissance. L'art contemporain est constitué par un ensemble de courants artistiques (art minimal, art conceptuel, Fluxus, Arte Povera, Nouveaux Réalistes, etc.) ayant cependant suffisamment de points communs pour former une mouvance, peut-être un mouvement, celui de l'art né en Europe et aux Etats-Unis au milieu des années soixante. (...) L'art est à la fois prémonitoire et accompagnateur du grand changement. Défini comme mouvement historique, l'art contemporain se caractérise fondamentalement par son ouverture sur la société. (...) L'art contemporain est en phase avec la société de consommation et tous ses dérivés. Technologie, biologie, écologie, éthique sont prises en compte par cet art ouvert à tous les vents. (...) L'intérêt anthropologique prend le pas sur l'intérêt purement esthétique. Le vieil antagonisme de l'art et de la vie se dissipe, parce que se sont effacées les limites bien nettes qui séparaient l'art des autres médias visuels et langagiers. L'art est désormais compris comme un système parmi d'autres de compréhension et de reproduction symbolique du monde ».

Gleizal, Jean-Jacques, *L'art et le Politique*. Paris, PUF, 1994. 250 pages. p 6-7.

Les années 1960

Moi-même, étant un jeune artiste au milieu des événements de ces années-là, j'ai été concerné par le putsch militaire fasciste dans mon propre pays, la Turquie, premièrement, puis par la suite, par ce qui se passait dans des pays voisins, et bien sûr en France et en Europe. En ces périodes, nous pouvions suivre, par le cinéma aussi, ce qui se passait politiquement et socialement dans le monde entier. Étant un cinéphile assidu de la cinémathèque située rue D'Ulm puis au Palais Chaillot, j'ai pu être au courant des événements sociopolitiques des pays lointains et bien sûr, des événements en Europe.

Le Mouvement de Mai 68 en France et par la suite les manifestations artistiques, m'ont fortement marqués ; surtout la solidarité de mes amis artistes et intellectuels d'Amérique latine contre les fascistes en Turquie alors que leur pays à eux étaient alors gouvernés par des régimes fascistes... Nous avons renforcé notre solidarité aussi bien dans le domaine politique que dans le domaine artistique, ayant la conscience d'une nouvelle expression artistique qui se régénérât : Fluxus, Figuration Libre, Support/Surface, Art cinétique, art conceptuel, performances et *body art*, etc. Chaque mouvement avait son but pour l'avènement d'un meilleur monde sans exploitation de l'homme par l'homme, pour la fin de la souffrance

humaine, pour une paix stable avec partage des ressources mondiales et pour l'équilibre social.

Étant conscient et très touché par ces malheurs et par la souffrance humaine, je me suis engagé dans le courant artistique qui me permettait le plus de m'exprimer : la Figuration Libre. Dans ces périodes de travail, mes amis artistes et intellectuels m'ont invité à participer à l'initiative du Musée Salvador Allende. [...] Donc je me suis engagé sur un projet de tableaux ayant comme sujet la Torture humaine qui a été exercée partout par des régimes fascistes. Surnommé le musée Salvador Allende en exil, ce projet de solidarité politico-artistique m'a donné une satisfaction universelle, car beaucoup d'artistes de renommée internationale avaient contribué à sa réalisation en hommage à un grand homme politique, homme des peuples du monde entier, qui a sacrifié sa vie pour de meilleures vertus...

- **Entretien avec Joachim Gélinier par échange de courriels**

Flavignerot, le 26 décembre 2015

E.L. : *Vous rappelez-vous de qui vous a sollicité pour offrir une de vos œuvres au Musée International de la Résistance Salvador Allende (MIRSA) ? Pedro Miras, Miguel Rojas-Mix, Jacques Leenhardt, un autre artiste donateur (Julio Le Parc, Ernest Pignon-Ernest) ou quelqu'un d'autre ?*

J.G. : Je n'ai pas de souvenir très précis. En octobre 1975, j'ai fait la connaissance d'un auteur de théâtre et de poésie, de nationalité brésilienne, dont je suis devenu un ami proche. Il avait été réfugié au Chili et, lors du coup d'État, a subi le même sort que les militants chiliens. Il a choisi la France comme terre d'asile. J'étais, à travers lui, en lien avec plusieurs réfugiés chiliens dont plusieurs artistes.

Le mouvement de solidarité avec les réfugiés du Chili était important en France, notamment parmi les membres du parti communiste. C'est probablement à la suite d'une campagne internationale, relayée en France par le comité des réfugiés chiliens, que j'ai eu connaissance du projet et que j'ai décidé d'y participer.

E.L. : *En quelle année, où, à quelle occasion et selon quelles modalités avez-vous offert votre œuvre ?*

J.G. : Là non plus, pas de souvenir précis; je pense que cela a dû se produire au début du projet.

N.B. : En mars 1981, j'ai participé à une exposition collective à Rome en soutien à la démocratie au Brésil, organisée par l'association internationale contre la torture (AICT) et l'*Associazione delle donne brasiliane e italiane* (ADBI), à laquelle participaient de nombreux artistes dont Julio Le Parc et Gontran Netto. Peut-être le lien s'est-il fait grâce à ce dernier, à cette occasion ?

E.L. : *Quelles valeurs attribuez-vous à cette œuvre en particulier (politique, marchande, sentimentale) ?*

C'est une de mes premières œuvres (1975) avant que je n'envisage de devenir artiste. J'étais très attiré par l'art précolombien et ai réalisé plusieurs dessins en couleur en lien avec ce thème. Je l'ai choisi sans doute en hommage avec l'Amérique latine. J'ai offert une œuvre qui avait une valeur sentimentale.

E.L. : *Les années 1970-1980 ont été marquées par de nombreuses luttes politiques et sociales (Mouvements féministes, antiracistes, solidarité avec les peuples en lutte contre les guerres impérialistes, contre les dictatures, etc.). Les artistes ont pris une grande part dans ces mouvements de protestation. Comment vous positionniez-vous en tant qu'artiste dans cette effervescence revendicative ? Étiez-vous affilié à une organisation politique ou à un réseau militant, ou étiez-vous simplement guidé par une conviction particulière ? Que représente pour vous, en tant qu'artiste qui vit de sa création, cet acte de donation ?*

Mon premier travail, en 1975, a été pour l'accueil des réfugiés au sein de l'association France Terre D'Asile (FTDA). J'ai adhéré au parti communiste en 1977 et ai été militant pendant un temps. Par mes rencontres, j'ai été sensibilisé aux causes humanistes et progressistes. En contact avec des exilés, notamment chiliens, il m'était alors naturel de participer à une cause en solidarité avec le peuple chilien, et plus généralement en faveur de la liberté et de la démocratie.

E.L. : *Lorsque vous vous repenchez sur votre engagement durant les années 1970-1980, quel regard portez-vous sur celui-ci ? Votre engagement a-t-il changé ? Se manifeste-t-il d'une autre façon ?*

J.G. : Mon engagement était très lié à mon environnement amical et professionnel d'alors. J'ai cessé d'être adhérent du PC en 80 (début guerre d'Afghanistan, décembre 79). J'ai continué une forme de militantisme pour FTDA et le droit d'asile. Plus tard, j'ai exercé (brièvement) des fonctions syndicales. Actuellement, c'est plus sur un plan professionnel, en tant qu'art-thérapeute, que j'ai une activité associative.

E.L. : *Êtes-vous allé visiter une exposition du musée en France? Quels liens avez-vous finalement gardé, ou pas, avec le MIRSA ?*

J.G. : Non. Je n'ai pas gardé de liens.

E.L. : *Pouvez-vous me parler un peu de votre œuvre? Que représente-t-elle? Votre recherche sur l'art thérapie joue-t-elle un rôle dans votre création? L'avez-vous créé spécialement pour le musée? Est-elle représentative d'une période précise de votre création? N'hésitez pas à me parler également de votre travail de création dans sa globalité, ça m'intéresse!*

J.G. : C'est une de mes premières œuvres (1975) avant que je n'envisage de devenir artiste. J'étais très attiré par l'art précolombien et ai réalisé plusieurs dessins en couleur en lien avec ce thème. Je l'ai choisi sans doute en hommage avec l'Amérique latine.

En regardant dans mes fiches, je constate que j'ai nommé l'œuvre « Jumelles » et que les dimensions seraient : 72 x 51,3 cm. J'ai noté : « don au Musée S. Allende » mais pas la date. « Passé, présent avenir » est une gravure (8,6 x 11,8 cm) de 1978, peut-être offerte également au Musée ?

Je dirais qu'il y a un côté mystique dans la représentation de deux pyramides surmontées d'une forme ovoïde dont émanent des rayons. Le tout : paysage, arbres aux branches tronquées, pyramides... sont composés de petits éléments qui peuvent eux-mêmes représenter des personnages ou des figures.

J'ai toujours été attiré par les œuvres qui peuvent se lire à plusieurs niveaux, qui contiennent des détails qu'il faut déceler. Je pense que j'étais influencé par l'irruption du psychédélisme à l'époque.

Comme souvent, les « œuvres de jeunesse » contiennent en concentré des thématiques qui se développent selon différents courants par la suite.

Globalement, mon travail a toujours été très spontané et instinctif, comme du dessin automatique. Souvent, comme ici, du dessin en noir et blanc mis en couleur dans un deuxième temps. J'ai abordé pas mal de techniques : gravure, peinture, masque, sculpture, modelage... mais j'ai surtout développé le dessin au pastel gras.

Depuis 1995, je n'ai plus fait d'expositions. J'ai suivi une formation d'éducateur spécialisé, ai exercé surtout auprès d'enfants en centre médico-psycho-pédagogique (CMPP) avec le support de l'activité artistique, avant de devenir art-thérapeute (toujours en CMPP).

Depuis septembre 2014, j'exerce aussi en libéral et anime un local professionnel où interviennent plusieurs professionnels de la relation d'aide. J'anime également des ateliers d'expression artistique.

Même au ralenti, j'ai toujours poursuivi mon travail personnel, principalement autour du modelage et de la céramique.

E.L. : *Que représentait pour vous l'expérience chilienne de l'Unité Populaire ? Comment avez-vous réagi quand vous avez appris la nouvelle du coup d'état de Pinochet le 11 septembre 1973 ? A votre avis, pourquoi le Chili avait-il une part si importante dans l'esprit des artistes et plus généralement des activistes de cette époque ?*

J.G. : J'étais trop jeune pour avoir vraiment conscience des enjeux à l'époque. Ce sont mes rencontres à partir de 1975 qui m'ont fait mieux percevoir la situation. Un certain parallèle avec la situation en France, où une part importante de la société aspirait à un changement, a sans doute favorisé une certaine identification avec le Chili et la cause de l'unité populaire (le « programme commun » date de juin 1972).

E.L. : *Avez-vous eu l'occasion de renouveler cette expérience de la donation en d'autres occasions ? Par exemple pour l'exposition Art against Apartheid ou en solidarité avec le Nicaragua, la Palestine, le Vietnam... ?*

J.G. : Non

E.L. : *Croyez-vous possible aujourd'hui une nouvelle initiative de solidarité artistique internationale, de cette ampleur-ci ? (par exemple avec les réfugiés syriens, avec la Palestine ?) Pourquoi ?*

J.G. : Oui. Je pense qu'un certain nombre de personnes seraient prêtes à manifester leur attachement à des valeurs universelles.

- **Retranscription entretien Ivan Messac, le 11 janvier 2016**

E.L. : *Pouvez-vous me parler de votre parcours professionnel et de ce qui vous a amené à intégrer le Comité du Salon de la Jeune Peinture ?*

I.M. : C'est très simple. Je suis issu d'une famille très investie dans le domaine de l'art. Les membres de ma famille n'étaient certes pas très connus, ils n'avaient pas fait de grandes carrières, mais il y avait, du côté de ma mère, des sculpteurs, des musiciens, un photographe ; et du côté de mon père, plus particulièrement, un écrivain qui repose au Panthéon aujourd'hui. Je ne l'ai pas connu puisqu'il est décédé durant sa déportation, il avait été arrêté comme résistant. Ce personnage-là a laissé derrière lui une œuvre qu'on pourrait qualifier de « Science-fiction pamphlétaire » et puis beaucoup d'écrits très engagés. Il a été pour moi une figure tutélaire extrêmement importante. [...] D'autre part, j'ai grandi le temps de mon adolescence à Nanterre. J'avais une grande attirance pour l'expression artistique, quelle qu'elle soit. Au départ, je ne me destinais pas à la peinture. J'avais beaucoup de contacts du côté du théâtre. J'étais un gamin qui courrait partout. Quand je quittais le lycée, j'allais au théâtre des Amandiers où j'avais fini par connaître le régisseur et son fondateur, Pierre Debauche. C'était un théâtre assez engagé, mais c'était le propre des années 1960. Les intellectuels à l'époque, étaient presque tous de « gauche » (*rires*). J'ai donc touché au théâtre, je faisais des petits dessins de mon côté... Je ne sais pas quand ni pourquoi j'ai décidé de me consacrer à la peinture. La seule chose que je ne voulais pas faire, c'était sculpteur. Je considérais que c'était beaucoup d'emmerdements matériels. Une fois qu'on a mis le pied là-dedans, on en bouge plus. Fort de tout cela, je ne voulais pas non plus faire des études aux Beaux-arts car il s'y apprenait des choses qui ne me concernaient pas. Mon entourage familial ou de proximité – j'ai été aux Jeunesse Communistes quelques années – faisait que je pensais pouvoir me dispenser de tout cela. Avec l'arrogance de la jeunesse, on croit pouvoir tout faire. Alors, j'ai fait des études de philosophie à l'université de Nanterre. Je ne pensais pas devenir philosophe. Je suivais ces cours uniquement parce qu'ils étaient plus intéressants qu'aux Beaux-arts. [...]

Lors de mes années d'études universitaires, je suis allé voir avec tous mes amis nanterrois, l'exposition « Le Monde en question », l'une des premières expositions de l'ARC. C'était à Paris, en 1967. A cette époque, j'assistais à tous les débats de l'ARC. C'est là, que j'ai eu mes premiers contacts avec les artistes de la Figuration Narrative, notamment Bernard Rancillac et Peter Klasen. Je suis allé aussi au débat de la Salle rouge pour le Vietnam à l'ARC avec des amis qui avaient comme moi une vingtaine d'années. On bavardait entre nous lorsque Pierre Buraglio s'est tourné vers nous et m'a dit : « Il faut que des garçons comme toi nous rejoignent ». C'était un peu du prosélytisme (*rires*). D'ailleurs, je n'ai cessé de l'appeler depuis le « Curé Bura ».

Pierre Buraglio m'a donc pratiquement embarqué au Salon de la Jeune Peinture. Je me suis retrouvé à la Ruche avec Lucio Fanti et Chambas avec qui je faisais des dessins préparatoires pour Arroyo. [...] J'ai connu Claude Rutault à ce moment-là, qui avait une dizaine d'années de plus que moi. Il n'avait pas non plus fait les Beaux-arts mais Sciences Po il me semble, c'est ce qui nous a rapproché.

E.L. : *Les années 1970-1980 ont été marquées par de nombreuses luttes politiques et sociales (Mouvements féministes, antiracistes, solidarité avec les peuples en lutte contre les guerres impérialistes, contre les dictatures, etc.). Les artistes ont pris une grande part dans ces*

mouvements de protestation. Comment vous positionniez-vous en tant qu'artiste dans cette effervescence revendicative ? Étiez-vous affilié à une organisation politique ou à un réseau militant, ou étiez-vous simplement guidé par une conviction particulière ?

I.M. : Je n'ai jamais été membre d'une organisation politique si ce n'est quand j'étais lycéen, où j'ai vendu *Clarté* avec la Jeunesse Communiste. Encore aujourd'hui, je n'appartiens à aucun mouvement politique et je ne vois pas comment je pourrais adhérer. Je peux même vous dire quelque chose qui va peut-être vous choquer : je n'ai pas voté François Mitterrand en 1981.

Le Salon de la Jeune Peinture a été pratiquement la seule organisation à laquelle j'ai participé véritablement. On ne peut pas dire que c'était vraiment très organisé même si le Salon éditait son *Bulletin* et organisait ses expositions. Quand je suis arrivé, le Salon était tenu, d'un côté, par Les Malassis, autrement dit les communistes, et de l'autre côté, par Aillaud, Arroyo, Rieti, etc., qui se disaient « maoïstes ». Il y avait un autre petit groupe – auquel j'ai appartenu par la suite – qui n'avait alors pas le pouvoir au Salon : celui de Gérard Fromanger, Guy de Rougemont et Merri Jolivet. [...] A ce moment-là, je n'étais pas très bien vu au Salon. On me situait mal. Certains pensaient que j'étais un agent du PCF, d'autres me voyaient comme un élément petit bourgeois. C'est très pénible la vie politique dans l'Art à cette époque. J'étais lié à un groupe de jeunes artistes dont Christian Babou et André Chabot. J'ai intégré le comité du Salon lorsque Bernard Morteyrolle a été élu président. Avec nous, il y avait Sergio Birga qui faisait une œuvre très différente de la nôtre, dans un style expressionniste, et avec qui je m'entendais bien. Des liens d'amitié se sont tissés à ce moment-là, autour des années 1973-1974 même si les choses n'allaient pas forcément bien au Salon : c'était la fin du « gauchisme » et les actions collectives étaient en train de s'effriter peu à peu.

La Jeune Peinture était un Salon d'imageries un peu méprisé par le reste du milieu de l'art. Il y avait ceux qui étaient dans le militantisme pur et dur et puis des gens comme moi, qui défendaient une ligne esthétique qui se voulait être une position politique. Les artistes du Comité Antifasciste – « clan Fromanger » – étaient très hostiles envers moi, Morteyrolle ou d'autres, mis à part Gérard Fromanger. La plupart de ses membres étaient des agitateurs qui selon moi, ne s'intéressaient pas vraiment à l'art, au final. [...] Ce qui m'intéresse, ce sont les questions artistiques qui sont, elles, très politiques, à mon avis.

J'ai participé à tous les Salons entre 1969 et 1975, excepté celui sur le thème du travail, en noir et blanc. Pour moi, Salle rouge et Salle verte ne doivent pas forcément donner Salle en noir et blanc. C'est une mauvaise analyse du Comité contre laquelle je me suis insurgé. J'ai beaucoup travaillé sur la notion de « couleur idéologique ». La Salle rouge n'est rouge que dans une intention politique, elle n'est pas chromatiquement rouge. A mon avis, le comité s'est trompé lorsqu'il a voulu faire de la Salle Verte, une attaque contre l'Ecole de Paris. Si on regarde bien tous les tableaux qui ont été produits pour l'occasion, tous répondent à une sorte de vague tendance naturaliste. La seule chose à retenir de cette exposition, c'est que les artistes ont représenté majoritairement des « pots de fleurs ». Tout cela à une époque où l'écologie n'existait même pas en tant que mouvement... Au fond, lorsque l'on impose une couleur à respecter, les artistes subissent véritablement la règle, ils ne peuvent pas créer comme ils le souhaitent.

Même si je semble très critique, je ne regrette pas mon entrée au Salon de la Jeune Peinture. Cette expérience fait partie de mon itinéraire et était en adéquation avec mes convictions de l'époque. Mais selon moi, les questions sur la peinture ou l'Art en général étaient rarement posées.

E.L. : *Peut-on finalement dire de vous que vous êtes un artiste « politique » ?*

I.M. : Pas réellement. Il est plus question chez moi d'une *sensibilité face aux événements du monde* qu'une position politique, au sens strict. J'ai fait très peu d'œuvres « politiques ». Mes œuvres sont plus allégoriques, moins tragiques, de mon point de vue. Je n'aime pas ce côté binaire entre ce qui est bon et ce qui est mauvais. Pour vous citer un exemple, j'ai été très mal à l'aise avec l'anti-américanisme qui régnait dans les milieux de la gauche à l'époque – et encore aujourd'hui. Et je ne suis pas le seul. Ce thème fait un peu partie de mon histoire familiale car mon père a grandi au Canada et a été traducteur de l'Armée américaine. Vous savez, il est très difficile à la fois de grandir avec Bob Dylan et de penser que l'Amérique ne peut produire que des choses négatives. J'ai été particulièrement sensible à l'histoire des Amérindiens auxquels j'ai consacré une importante série de tableaux (plus d'une cinquantaine) rassemblés sous le titre « Minorité absolue », cependant je ne suis pas un spécialiste de leur histoire. D'ailleurs, c'est grâce à mon travail sur les Amérindiens que j'ai été remarqué au Salon de la Jeune Peinture. J'ai grandi en jouant aux Indiens et aux cow-boys, mon père me racontait le drame de ces Amérindiens. Pour moi, les minorités sont toujours des personnes en situation fragile.

De plus, je n'ai jamais vraiment fait de tableaux sur des sujets comme la Révolution cubaine, l'Unité Populaire ou autre. Certes, j'en ai fait certains sur la Révolution russe de 1917. J'ai préparé une exposition – *Le Grand écart* – sur Maïakovski avec l'idée de signifier que tout artiste qui s'engage fait le grand écart, c'est-à-dire que même s'il a la tête dans les nuages et les pieds sur terre, ça se termine toujours mal. Attention, il ne faut pas croire que je n'ai pas de sympathie pour les artistes qui s'engagent, je trouve cela formidable. Mais je sais que c'est avant tout à eux que ça coûte à la fin. Il n'y a pas de régime qui ne fasse pas payer aux artistes le fait qu'ils se soient mêlés un peu trop de choses que l'on n'attendait pas d'eux.

E.L. : *Avez-vous gardé des liens avec les artistes de la Jeune Peinture ?*

I.M. : Oui, bien sûr, mais nous nous voyons très peu aujourd'hui. Chacun mène sa vie de son côté. Cependant, dans les années 1980, nous nous sommes retrouvés avec quelques artistes qui avaient appartenu à la Jeune Peinture auparavant, pour organiser l'événement de solidarité avec Solidarnosc. Il y avait Brandon, Riberzani, Fromanger, Lazar et d'autres. Nous sommes allés mesurer en marchant la nuit, la superficie de l'Ambassade d'URSS, pour connaître la longueur que devait faire notre banderole. C'était folklorique voire amusant. Ce n'était pas une action de la Jeune Peinture, mais une action de personnes ayant plus ou moins appartenu à tout ça dans le passé. C'était une très belle action, bien menée.

E.L. : *Lorsque vous vous repenchez sur votre engagement durant les années 1970-1980, quel regard portez-vous sur celui-ci ? Vous situiez-vous à cette époque dans une critique du marché ? Comment vous positionnez-vous aujourd'hui ?*

I.M. : Certains artistes étaient très critiques vis-à-vis du marché de l'art. Moi j'y étais plutôt favorable. En 1973, Alain Tirouflet, un ami peintre à moi, m'a dit cette très belle phrase : « *Le malheur des artistes, c'est qu'ils ne sont pas assez exploités* ». Je suis tout à fait d'accord avec lui. Il est vrai que nous étions peu exploités et nous aurions bien voulu l'être un peu plus, en tous cas, en ce qui me concerne. [...] Nous sommes bien obligés de faire avec les marchands.

[...] J'ai vécu longtemps sans galerie, mais je suis bien content aujourd'hui de ne plus avoir à accueillir des gens chez moi pour leur vendre des tableaux.

Aujourd'hui, je ne milite plus pour de grands idéaux. Mon engagement ne regarde que moi, dans le quotidien. Ce qui m'intéresse, c'est ma relation aux autres, c'est-à-dire ma façon de vivre avec les autres, la façon dont j'estime devoir me comporter avec eux. Je ne sais pas si certains de mes camarades sont revenus sur certaines de leurs conceptions, mais moi, je suis comme beaucoup de gens aujourd'hui : perdu. Après tout, un artiste doit-il nécessairement être un militant ? C'est une vraie question, difficile à résoudre. A chaque fois que l'art s'assujettit à quelque chose, il perd de sa liberté – qui est pourtant sa fonction première. Quand on est militant, on rapporte un discours – dominant ou minoritaire – déjà partagé. L'artiste, lui, peut ouvrir des fenêtres en dehors de tous propos militants.

E.L. : *Regrettez-vous certains combats que vous avez menés en tant qu'artiste ?*

I.M. : Oui. Je me suis mobilisé dans les années 1970 aux côtés d'autres artistes pour demander la création de la Maison des Artistes qui avait pour objectif de garantir une sécurité sociale aux artistes. Nous l'avons obtenu en 1974. C'est une lutte sociale qui peut paraître juste au premier abord, mais je pense qu'on s'y est mal pris. Aujourd'hui, je ne suis pas satisfait de ce qu'il s'y passe. [...] Pour moi, être artiste est une décision strictement personnelle qui n'engage que soi. Quand on veut être artiste, on doit prendre un risque, jusqu'au bout. Avoir réclamé d'être des citoyens comme les autres, n'est pas une décision qui nous a rendu le meilleur des services. Les artistes cotisent aujourd'hui pour la Maison des Artistes, mais en tirent très peu de bénéfices. Au lieu d'être dans une marginalité, sans doute inconfortable, les artistes se situent dans une officialité tout de même restreinte. De mon point de vue, la marginalité est peut-être préférable, même si peu acceptable pour l'opinion publique. Dans les années 1990, en pleine crise du marché de l'art, j'ai publié la revue *Ça va bien* pour signifier que, comme le marché était en crise, les artistes étaient enfin libres. Autrement dit, ils n'étaient plus obligés de faire certaines choses pour complaire au marché. [...]

Peut-être que la Maison des Artistes rend service à certains, je serai sincèrement heureux de l'apprendre. Mais quand je vois que je touche un dixième de ce que je cotise par an, j'en doute fort. Tout ce que je sais, c'est que l'art s'est fortement institutionnalisé dans toutes ses pratiques depuis une trentaine d'années. Même les marchands et les galeristes sont obligés de cotiser. La Maison des Artistes est reliée au régime général de Sécurité sociale. En tant qu'artistes, nous payons la part demandée aux « employés » parce que nous avons un patron : tous les marchands d'art en France. Autrement dit, tous les marchands d'art en France sont globalement les patrons de tous les artistes résidant en France. Cela ne correspond à rien de précis... Les artistes calculent leurs cotisations sur leurs revenus et les marchands, sur leurs ventes. Il s'agit donc d'une caisse bénéficiaire, pour la bonne raison que les marchands d'art en France sont aussi ceux qui vendent des pièces « historiques » de grands maîtres. Ils reversent donc énormément d'argent à la Maison des Artistes. De plus, un artiste aujourd'hui n'est jamais malade ! Il suffit qu'il se repose trois jours chez lui et il est guéri. Bien sûr que cette situation ne peut pas être généralisée mais en réalité, les artistes ne peuvent pas se mettre en arrêt maladie. Or, c'est ça qui coûte cher à la Sécu. Au final, nous cotisons beaucoup, pour des bénéfices qui sont très mal redistribués. Pourquoi ? Tout simplement parce que nous faisons partie du régime général et que nos cotisations servent peut-être à boucher le trou de la Sécu. [...] Sans parler du fait que nos cotisations sont calculées sur nos revenus augmentés de 15%, c'est écrit noir sur blanc sur les documents de la Maison des Artistes. La caisse de la

sécurité sociale considère que les artistes gagnent forcément plus que ce qu'ils déclarent, qu'ils cachent forcément des revenus qu'ils auraient touchés au noir. C'est une injustice incroyable !

E.L. : *Vous rappelez-vous qui vous a sollicité pour offrir une de vos œuvres au Musée International de la Résistance Salvador Allende (MIRSA) ? Pedro Miras, Miguel Rojas-Mix, Jacques Leenhardt, un autre artiste donateur (Julio Le Parc, Ernest Pignon-Ernest) ?*

I.M. : Je ne sais plus. Peut-être s'agit-il de Julio Le Parc, je le fréquentais souvent. Mais il est probable aussi que ce soit Ernest Pignon qui a participé à deux ouvrages (cf. *Chronique des années de crise*) que je coordonnais avec Olivier Kaepelin. Il est même possible que ce soit Lazar, même s'il n'était pas vraiment mon « grand pote ». Après tout, tout le monde se sollicitait. On était tous dans le même bateau. Mais quand j'y réfléchis, je pencherai plus pour Balmes ou Gontran Netto.

E.L. : *Pouvez-vous me parler un peu de votre œuvre ? Pourquoi est-elle sous-titrée « Non aux gringos » ? L'avez-vous créée spécialement pour le musée ? Est-elle représentative d'une période de votre création ?*

I.M. : Il y a une confusion sur le titre de mon œuvre. Pourquoi a-t-elle deux titres ? Tout simplement parce que le tableau que je voulais donner n'est pas celui qui se trouve aujourd'hui au Chili. Au départ, je voulais donner *Non aux gringos* – en référence à *El Gringo* de Jacques Vabre – qui représente des trieuses de café et qui a un rapport avec l'Amérique du Sud. Le croisement des grands tamis dessinait une sorte de faucille, tandis que les grains de café formaient un essaim. Et puis, je ne me souviens plus des circonstances exactes, mais il se pourrait bien qu'un autre de mes tableaux (*Un petit avatar*) se trouvait à La Ruche après un retour d'exposition – peut-être chez Balmes qui participait aussi au salon de la Jeune Peinture –, et comme je ne devais pas être à Paris ce jour-là, c'est ce tableau qui est parti à la place de l'autre ! Je ne comprends pas qu'il y ait pu avoir cette erreur. Les deux œuvres n'étaient même pas au même format. Je l'ai un peu regretté car il me semblait que l'autre avait plus sa place au Musée. Mais bon, comme je n'étais pas à l'initiative de ce projet, je ne m'en suis pas plus préoccupé que cela.

Un petit avatar – qui se trouve donc au Musée aujourd'hui – traite du féminisme. Une femme est emmenée par deux *bobbies*. A cette époque, je travaillais sur des documents photographiques. Mon travail était avant tout un dialogue avec l'image. [...] Je choisisais des photographies qui m'émouvaient afin de les retravailler avec ma subjectivité, de les montrer par le prisme de mon regard personnel. J'utilisais un épiscopes afin de redessiner les éléments de la photographie sur la toile. Je travaillais par zones colorées. Ici, la composition est relativement simple : il n'y a que deux bleus et deux rouges. Dans un premier temps, j'ai délimité les contours du halo dans lequel se trouve le personnage central. J'ai transformé ces zones en des fonds entièrement rouge et entièrement bleu, d'une manière assez douce, à l'aide d'un aérographe. J'ai ensuite re-projeté la photographie sur la toile afin de dessiner au crayon tous les détails de l'image. Après, avec des petits pinceaux – technique que j'emploie encore aujourd'hui –, j'ai peint le tout patiemment, avec parfois deux ou trois couches successives pour que la couleur reste unie.

J'ai toujours été très intéressé par la densité de la couleur, et encore aujourd'hui, j'aime bien que les couleurs soient clairement distinctes les unes des autres. Il y a des millions de couleurs

et leurs diverses juxtapositions sur une œuvre peuvent changer radicalement sa signification. Pour ce tableau, je m'en suis tenu véritablement à mon « code couleur ». Je voulais qu'à travers ma manière de faire, l'on retrouve l'idée de la photographie originelle. La partie rouge isole le corps de la femme, tandis que la partie bleue accueille les deux *bobbies*. Le rouge s'étend en dehors de la zone centrale au moyen des deux petits rectangles apposés sur les sexes des policiers, tels des rectangles de censure. La forme centrale est un peu informe car je ne la voyais pas comme quelque chose de délimité. Il ne s'agit pas d'une chose décidée de ma part, mais quelque chose que j'ai faite comme cela. Si j'y pense rétrospectivement, je dirais qu'il est très rare qu'une chose s'arrête à des frontières bien définies. Sans doute qu'il se passe quelque chose dans cette zone presque abstraite, que quelque chose s'exprime à travers elle. C'est à travers cette indécision que l'art s'exprime.

J'ai toujours été plus guidé par des préoccupations d'ordre esthétique. Je ne voulais pas m'enfermer dans une illustration des luttes. Pour cette œuvre (*Un petit avatar*), je me suis beaucoup documenté. Je suis allé à l'agence de photographies Roger Viollet où j'ai demandé si je pouvais fouiller les archives en rapport avec les luttes féministes. J'ai constitué un dossier et créé plusieurs œuvres à partir de photographies pas toujours très bien répertoriées – cf. *Des Lendemain flamboyant* qui appartient aujourd'hui au FNAC.

Que ce soit cette œuvre ou l'autre, je ne les ai pas créées spécialement pour le musée. J'ai très peu fait de commande dans ma carrière, à part quelques affiches.

J'aimais bien ce tableau. Il a failli terminer sa vie dans un mouvement féministe – lié au M.L.F. – mais quand les femmes ont appris que le peintre était un garçon, elles n'ont pas voulu de mon œuvre.

A partir de 1973, j'ai été intéressé par le rapport entre image et couleur. Ma conviction, à ce moment-là, était qu'il y avait dans la société une dimension idéologique de la couleur. Fort du vocabulaire chromatique que j'avais acquis en me penchant sur les initiatives antérieures des Salons de la Jeune Peinture, j'ai commencé mes travaux avec l'idée que dans une image, il y a toujours plusieurs couches de couleurs qui se superposent, et que si on gratte certaines parties, on en voit apparaître d'autres. A cette époque, j'ai reproduit la même image peinte sur plusieurs papiers de couleurs différentes en des sortes de monochromes superposés, déchirés et ouverts sur les autres. En peinture, cela a donné des rendus proches de celui du *Petit Avatar*. Ce tableau-là s'inscrit dans cette période de ma création et dans des préoccupations sociales et politiques. L'Histoire m'intéressait. J'ai fait des tableaux sur la Résistance, sur le féminisme, etc. Ce tableau-là n'a aucun lien avec l'histoire chilienne. Ce travail de codification de la couleur m'a amené après à m'interroger sur mon travail : au fond n'emprisonnais-je pas la couleur dans un discours ? Pour que la couleur soit libre, il ne fallait pas qu'elle s'inscrive dans quelque chose ; ce qui m'a amené a posteriori à fragmenter mes toiles dans un style presque néo-impressionniste, qui n'était pas pensé comme synthèse des couleurs mais au contraire comme une libre circulation de fragments chromatiques. [...]

E.L. : *En quelle année votre œuvre a-t-elle été emportée ?*

I.M. : Ce devait être en 1976, lors de la collecte des œuvres.

E.L. : *Êtes-vous allé visiter une exposition du musée en France ? Quels liens avez-vous finalement gardé, ou pas, avec le MIRSA ?*

I.M. : Non. Je ne sais même pas si j'ai eu connaissance des différentes expositions. Mais je peux comprendre que ceux qui s'en occupaient préféraient faire connaître l'existence de ce musée, plutôt que d'informer les amis et les camarades des expositions.

E.L. : *Que représente pour vous, en tant qu'artiste qui vit de sa création, cet acte de donation ?*

I.M. : Dans les années 1960-1970, nous faisions plus des carrières d'estime que d'argent. Nous n'avions pas de marchands pour la plupart. Il est vrai qu'on donnait beaucoup de nous en donnant une œuvre car nous n'avions pas beaucoup de disponibilités. Beaucoup étaient obligés de se débrouiller comme ils pouvaient. Certains faisaient des métiers manuels, d'autres enseignaient... Nous aurions pu donner une « carotte », ça aurait été pareil. Ce qui comptait vraiment c'est que des artistes aient la volonté de donner quelque chose suite à des événements bouleversants, inadmissibles, où toutes les valeurs qu'ils défendaient étaient piétinées, notamment la culture. Nous étions très heureux de contribuer, même modestement, à aider le peuple chilien dans sa lutte.

E.L. : *Avez-vous eu l'occasion de renouveler cette expérience de la donation en d'autres occasions? Par exemple pour l'exposition Art against Apartheid ou en solidarité avec le Nicaragua, la Palestine, le Vietnam... ?*

I.M. : Claude Lazar m'a sollicité pour le Musée de la Palestine. Je lui ai donné un tableau. Je ne sais pas ce qu'il est devenu. Il paraîtrait que l'exposition ait été bombardée puis pillée. A cette époque, les artistes donnaient tous azimuts et ne savaient pas ce qu'advenaient leurs œuvres. Peut-être que la plupart des œuvres disparues ont fini dans les appartements de dirigeants. Je n'en sais rien. Je ne cherche pas à le vérifier. Je ne cherche pas non plus la pureté dans ce monde. C'est comme ça. Ceci dit, aujourd'hui, j'ai beaucoup de mal à donner. Je fais toujours des dons, mais ce n'est plus pareil. Récemment, j'ai fait un travail de plusieurs années qui a débouché sur une exposition au profit du Secours Populaire qui s'intitule « Street Immo ». 3 ans de marches quotidiennes dans Paris. J'ai tout financé moi-même et l'Espace Communes à Paris m'a été prêté gratuitement. En tout, j'ai récolté 5000 euros pour le Secours Populaire.

Mais, il ne s'agit plus vraiment de causes « politiques ». Je ne donnerai plus de tableau pour une organisation politique, je trouve que ce serait une erreur.

- **Retranscription entretien avec Théo Xenos, le 11 janvier 2016**

E.L. : *L'œuvre que vous avez choisi de donner au Musée International de la Résistance Salvador Allende (MIRSA) semble avoir disparue et n'être jamais arrivée au Chili... Votre cas n'est pas isolé, de nombreuses œuvres ont disparues. Il semble que ces prétendus vols se soient produits dans la seconde moitié des années 1980, lorsque les œuvres étaient conservées à Bondy, dans des conditions apparemment douteuses.*

T.X. : En effet, j'ai reçu une lettre de Carmen Waugh m'informant qu'Anne Lamouche – une proche collaboratrice de Danielle Mitterrand, lorsque celle-ci avait un bureau à l'Élysée – s'était rendue au Chili en janvier 1998 et avait pris contact avec Miria Contreras pour savoir si mon œuvre était conservée au MSSA. C'est alors que j'ai appris que mon œuvre n'était jamais arrivée au Chili et qu'elle avait dû être volée dans les années 1980 en France.

C'était une grande toile pourtant : deux mètres sur deux mètres cinquante. Ça requiert du boulot, de l'argent... Comment peut-on imaginer que des œuvres comme celles-ci soient stockées dans des endroits non sécurisés et impropres à leur conservation ? C'est indécent !

E.L. : *Je vous l'accorde. Hélas, je ne sais pas si cette affaire pourra être un jour résolue. Vous rappelez-vous qui vous a sollicité pour offrir une de vos œuvres au MIRSA ?*

T.X. : Aucune idée. Sûrement des artistes de la Jeune Peinture : Rancillac ou Fromanger peut-être. A l'époque, je faisais beaucoup d'expositions avec les peintres de la Jeune Peinture. Je travaillais beaucoup avec Gérard Fromanger. C'était une autre vie...

E.L. : *En quelle année, où, à quelle occasion et selon quelles modalités avez-vous offert votre œuvre ?*

T.X. : C'était en 1976. Je ne me souviens plus du reste.

E.L. : *Pouvez-vous me parler un peu de votre œuvre? L'avez-vous créée spécialement pour le musée? Est-elle représentative d'une période de votre création?*

T.X. : J'ai fait 5 toiles sur le Chili. Trois grandes de 2,50 x 2,00 m et deux de 1,30 x 97 m La toile exposée à l'UNESCO est en ma possession. Une de 1,30 x 97 m a été vendue à la Galerie ORA, en Grèce en 1975. Elles font partie de ma série *Pavements*, sur les affiches détournées. L'œuvre que j'ai donnée représente deux militaires qui se penchent sur un Chilien pour l'arrêter. J'avais écrit « Chili » au-dessus avec des écoulements de peinture comme s'il s'agissait de sang. Ces écoulements de peinture étaient inspirés d'une toile de Gérard Fromanger. Symbiose affective ou intellectuelle ? Peut-être les deux à la fois. Les toiles-affiches font partie de mes œuvres « historiques ». Elles sont traversées par des nuages symbolisant le temps qui passe, d'où la présence de touches bleues vaporeuses sur la toile.

E.L. : *Pouvez-vous me parler plus en détail de vos œuvres dites « historiques ». Qu'est-ce qui vous a amené à traiter de tels événements ? Votre histoire personnelle a-t-elle joué un rôle dans cette prise de conscience ? Peut-on dire que votre travail est politique ?*

T.X. : Ces œuvres ne sont pas politiques. Politique insinue engagée dans un sens. Moi, je souhaite que mon travail reflète le monde, tel un miroir. Il est le miroir, le témoin, d'une époque, comme le cinéma. Mon regard est neutre. Avec l'avènement des dictatures en Grèce, au Chili, et dans d'autres pays, je me suis dit que je ne pouvais pas à la fois être témoin de mon temps et continuer de travailler uniquement sur mes toiles abstraites noires et blanches ou mes fenêtres ouvrant sur un paysage intérieur. Je suis alors passé au réalisme. L'époque était propice à la prise de conscience : la Guerre au Vietnam, en Algérie, en Corée. Comme moi, beaucoup d'artistes qui n'étaient pas politisés ont alors pris conscience de l'humanité, de l'Histoire, des hommes qui vivaient autour d'eux, et se sont tournés vers le réalisme, le figuratif. La guerre au Vietnam et toutes les autres guerres impérialistes, étaient des conflits menés au nom des intérêts capitalistes, avec pour objectif de stopper l'avancée du communisme. Quand les soldats ont commencé à massacrer des civils et des villages entiers, ça a été la goutte d'eau qui a fait déborder le vase. C'était *too much* comme on dit. Les gens ont réagi, même les Américains ne voulaient pas aller se battre et commettre ces atrocités. Jane Fonda, par exemple, était très engagée contre la guerre au Vietnam, en 1971.

Or, aux Beaux-arts, on nous apprenait à être des esthètes, à nous intéresser à la forme exclusivement, à « l'Art pour l'Art », et non pas aux hommes qui mourraient de faim dans le monde. Quand j'étais étudiant aux Beaux-arts d'Angers, de 1957 à 1961, je voulais absolument faire du nouveau, du beau, sans prise avec la réalité. Ce qui m'intéressait, c'était la forme pure. Je n'étais pas politisé ; je ne le suis toujours pas d'ailleurs. Je suis issu d'une famille bourgeoise. Je suis parti de Grèce à cause de la dictature. Je me suis rendu à Angers parce que j'avais un frère ingénieur qui habitait là-bas. En 1961, je suis entré à l'Ecole des Beaux-arts de Nice pour un an. Puis, je suis reparti en Grèce. Comme il y a eu le Coup d'Etat là-bas, je suis retourné à Paris où j'ai vécu dans une chambre de bonne, dans le 6^e arrondissement.

J'ai été deux fois touché dans ma chair à cause d'événements : la première fois, à cause de la dictature en Grèce où j'ai dû me réfugier en France ; la deuxième, en 1974, quand l'île de Chypre a été coupée en deux par les Turcs, appuyés par les Occidentaux. Comme mon père était Chypriote, ma maison paternelle se trouve depuis, sur territoire « occupé ». L'île a été divisée en deux par la ligne Attila entre la République de Chypre, au Sud, et la zone occupée par les Turcs, au Nord. Peut-être que ce sont ces événements qui m'ont fait prendre conscience du monde qui m'entourait car c'est à ce moment-là que je me suis mis à peindre des thèmes d'actualité. J'ai fait des portraits en noir et blanc de réfugiés chypriotes qui fuyaient le Nord pour se rendre au Sud de l'île. J'ai exposé ce travail à Athènes en 1975. L'idée du portrait en noir et blanc, c'était de souligner la neutralité de mon travail. Comme je voulais être neutre, je travaillais sur des photographies, des documents historiques. En réalité, à travers le portrait en noir et blanc, la subjectivité du peintre se fait sentir. Il n'est pas vraiment neutre, bien qu'il ne soit certes pas accentué comme dans l'expressionnisme allemand.

Une fois abordés les thèmes de la Grèce et de Chypre, comme je voulais être universel, j'ai travaillé sur de nombreux événements historiques qui ont marqué le XX^e siècle : la Shoah, la bombe atomique, l'*apartheid* en Afrique du Sud, le Chili,... Mais je ne voulais pas être LE peintre nationaliste grec, je ne voulais pas non plus être un peintre « anti-américain » primaire. Je voulais que mon travail soit universel. Je suis par exemple allé en Chine peindre la Place Tienanmen. J'étais alors obligé de faire du figuratif pour représenter ces sujets.

[...]

Récemment, je me suis intéressé aux attentats de Paris, de novembre 2015. J'ai travaillé à partir de documents réels. J'ai photographié les lieux de commémoration. J'ai changé un peu l'ordonnance des objets pour que tout rentre dans la composition.

E.L. : *Vous ne peignez donc qu'à partir de photographies. Mais pourquoi avez-vous intitulé votre série sur les événements historiques, Pavements ?*

T.X. : J'ai fait de l'hyperréalisme avant l'hyperréalisme. Je travaillais à partir de photographies et je mettais des lettres sur mes toiles. A l'époque, apposer des lettres sur une toile était très mal vu par beaucoup de critiques. Pourtant, j'ai reçu de bonnes critiques de Gaudibert ou de Michel Troche, le conseiller artistique de Jack Lang à l'époque.

Ma série *Pavements* présente des sortes d'affiches « détournées », de grandes dimensions, afin qu'elles s'imposent véritablement au spectateur. Avant, j'étais publicitaire, donc je connais les stratégies de communication. Pour qu'une affiche ait de l'impact, il faut que le spectateur la subisse véritablement. Je faisais se rencontrer deux anecdotes historiques qui se trouvaient normalement dans deux lieux différents, et le spectateur devait faire sa propre synthèse. J'y incorporais des jeux de mots. Je mélangeais à la fois l'Histoire et la consommation ; la consommation étant le « fer-de-lance » du capitalisme, et l'Histoire venant perturber nos modes de vie occidentaux, provoquer un choc chez le spectateur. Par exemple dans *Nuts*, je juxtapose à l'image d'un homme qui meurt de faim, celle d'une friandise. Je présentais ces œuvres sous forme d'installations en ajoutant, devant la toile clouée contre le mur – telle une affiche qui serait collée dans la rue –, un trottoir et une palissade rouge et blanche. Je voulais signifier la construction du monde qui ne s'arrête jamais. La palissade est blanche et rouge. De plus, dans mon travail, je tisse toujours un lien entre Terre et Ciel, dans une volonté de transcendance spirituelle. Quand j'expose les œuvres de la série des toiles mémoire qui se rapportent au cinéma, j'installe une voûte étoilée au-dessus de l'affiche, pour représenter l'infini. Les gens ne le perçoivent pas toujours ; ils voient un soldat, un acteur, mais ils ne comprennent pas le sens implicite de l'installation. Je souhaite représenter le temps qui passe, tout simplement. Tout coule dans l'univers (Aristote) : tout est toujours en perpétuel changement.

E.L. : *A cette époque, vos œuvres n'étaient pas chargées d'une dimension spirituelle ?*

T.X. : Mes œuvres n'avaient pas de dimension spirituelle à cette époque à part la série en noir et blanc. Je peignais en réaction par rapport aux événements. Selon moi, les vrais artistes ne peuvent pas être exclusivement politiques. Les grands artistes, ceux qui restent dans les mémoires, sont ceux qui arrivent à atteindre par leur art, une transcendance spirituelle. Ce ne sont pas ceux qui travaillent uniquement sur l'anecdote, qui sont en réaction par rapport à quelque chose, sans recherche spirituelle complémentaire. Une œuvre en faveur ou contre quelque chose répond pour moi, à un art politique. L'art spirituel, transcendant, se trouve au-delà du politique. C'est en cela qu'il devient universel.

La série noire et blanc est la seule qui se rapporte à « l'Art pour l'art ». La série des fenêtres présente un paysage intérieur. La série « Sur les trottoirs du monde » est alchimique donc spirituelle. La série cinéma a toujours une voûte étoilée pour relier la Terre et le ciel. Les « Miroirs » sont une prise de conscience de soi. L'« Olivier » est le symbole du spirituel et de l'universel.

- **Entretien avec Pedro Uhart, le 12 janvier 2016**

E.L. : *Quelles circonstances vous ont amené à venir vous installer en France et à quitter le Chili ?*

P.U. : Je suis arrivée en France en 1962. Je suis née dans une famille franco-chilienne. Mon père est basque. A l'époque, le Pays basque était un territoire très pauvre et les familles faisaient beaucoup d'enfants. Beaucoup d'entre eux émigraient en Amérique du Sud, en Argentine et au Chili. Mon père a été envoyé là-bas à l'âge de 16 ans pour travailler avec un de ses oncles agriculteurs en Argentine. Mais mon père ne s'entendait pas avec sa famille en Argentine et il est parti au Chili pour rejoindre un cousin à lui qui avait une petite usine de chaussures. Puis, il a travaillé seul, s'est marié et a eu huit enfants. Je suis l'aîné des huit. A l'âge de 16 ans, je n'en pouvais plus de vivre dans cette grande famille très catholique. Mon père voulait que je fasse de la médecine alors que j'étais un très bon dessinateur et que j'adorais la peinture. J'avais même gagné le prix Walt Disney au Chili ! J'aimais beaucoup les dessins animés et la Bande-dessinée qui débutait à cette époque. J'avais des amis dans le milieu de la peinture. Je connaissais très bien Claudio Bravo, c'était un de mes copains d'enfance. Il était chez les Jésuites comme moi. Les Jésuites l'ont envoyé chez un grand peintre de l'époque pour qu'il apprenne l'huile et qu'il travaille la figuration. Moi, je n'ai jamais eu cette possibilité puisque mon père ne voulait pas entendre parler de peinture. J'ai fait de la médecine puis du droit, mais au bout de trois ans, je n'en pouvais plus et je suis parti de la maison.

J'ai commencé à travailler dans une banque. Mon unique but était de partir en France pour faire de la peinture et commencer une nouvelle vie. Le directeur des Beaux arts au Chili, Felipe Oyarzún, voulait que je vienne étudier dans son école, mais je n'ai jamais pu, je n'avais pas les moyens financiers. Il fallait que je travaille. Dans un premier temps, je suis arrivé en Angleterre par bateau, un mois de trajet. Au bout d'un certain temps, mon frère m'a rejoint, mais le problème c'est qu'il était plus jeune que moi de quatre ans et qu'il ne savait pas parler l'anglais. Nous avions des passeports français que notre père nous avait donnés puisqu'il travaillait au Consulat de France à un moment donné. Or, avec des passeports français, nous étions obligés de faire le service militaire à l'époque. Sinon, sans livret militaire, il était impossible de trouver un travail en France. Nous sommes partis de l'Angleterre car je ne pouvais pas entretenir mon frère, nous mourrions de faim. C'était terrible. J'avais à peine vingt-deux ans et lui dix-sept. La seule solution, c'était de partir à l'armée. Le point positif, c'est que nous allions apprendre à parler correctement le français. Mais je ne me suis pas du tout adapté à l'armée. J'étais dans une caserne à Constance, en Allemagne où il faisait -30°. C'était très dur. Alors, ils m'ont affecté à un hôpital psychiatrique ! (rires). Mais comme le colonel médecin m'aimait bien et qu'il savait que j'étais peintre, il m'a laissé des espaces afin que je puisse créer. Je suis allé chercher des matériaux de peinture avec les lieutenants puis j'ai passé trois mois à peindre dans l'hôpital. J'ai fait des peintures murales. Ce n'était pas toujours du très bon travail mais ça m'a donné l'envie de peindre.

Quand je suis rentré à Paris, après l'armée, il fallait que je trouve un travail. Comme j'avais fait du droit, je suis rentré dans une compagnie d'assurances. Je gagnais très bien ma vie. J'avais un grand appartement à Lille dans lequel une des pièces me servait d'atelier. Mais un jour, j'ai organisé un dîner chez moi avec les cadres de la compagnie. Tout le monde était là même le directeur de Paris qui était venu pour l'occasion. A un moment, quelqu'un m'a demandé : tu collectionnes des tableaux ? J'ai répondu que c'était moi qui les faisais. Il y a eu un froid. C'était en 1967. Plus tard, mes collègues m'ont dit que je n'aurais jamais dû dire

cela, qu'il était impensable qu'un responsable d'assurances puisse s'adonner à la peinture en plus de son travail. On a commencé à me faire la vie impossible. Alors, je m'en suis plaint à mon directeur à Paris qui a été très compréhensif. Il m'a fait une recommandation et je suis rentré dans une boîte concurrente avec un salaire plus élevé. Mais au bout de deux ans, je ne supportais plus mon travail. J'ai quitté l'entreprise. En plus, j'étais en train de divorcer au même moment. Je me suis installé dans un appartement du quartier du Marais et je me suis consacré à la peinture. J'y ai rencontré ma seconde femme.

E.L. : *Quelle a été votre réaction lorsque vous avez appris la nouvelle du coup d'état le 11 septembre 1973 ?*

P.U. : En 1973, on se préparait à voyager au Chili lorsqu'il y a eu le coup d'état. J'avais une toile dans le fond de mon atelier, de 3 mètres sur 2, que je souhaitais peindre en rentrant du Chili. Comme on n'est pas partis, j'ai commencé à peindre. Ma toile – *11 de septembre 1973* – a été exposée tout de suite après, au Musée d'Art moderne, lors de la Biennale de Paris. C'était peu après le coup d'état et je voulais absolument la présenter. Alors j'ai demandé à Georges Boudaille, le directeur de la biennale, qui était communiste, de venir la voir. Quand il l'a vu, il a tout de suite voulu que je l'expose. Mais je ne pouvais pas l'exposer à l'intérieur, alors je l'ai exposé à l'extérieur entre les colonnes. C'était illégal bien sûr. Quelqu'un avait vendu la mèche car quand on est arrivé pour l'accrocher, il y avait des policiers partout. Au bout d'un moment, ils sont partis, et les journalistes nous ont pressé de l'accrocher. Ça a été un grand coup médiatique ! Ma toile a eu beaucoup de succès. J'ai été invité en Italie, en Allemagne, en Angleterre, etc. A Rome, elle était présentée à l'occasion de l'exposition « Les artistes italiens pour la liberté du Chili ». Elle était accrochée dehors face au Panthéon. A Londres, des amis m'ont invité à exposer avec le groupe *Artists for democracy*. Il y a eu une grande exposition de solidarité avec le Chili au Royal College of Art à l'occasion du *Festival for Chilean Resistance*, en 1974. [...] J'y ai présenté dans le jardin une grande toile de plus de 15 mètres de long qui s'appelait *Mural de Chile*.

Quand les Chiliens ont commencé à arriver, ils avaient une dent contre moi. Ils m'en voulaient parce qu'ils disaient que je leur avais coupé l'herbe sous le pied puisque mon tableau avait fait grand bruit dans les journaux, il avait été reproduit en affiches. Même François Mitterrand en possédait une chez lui. Il déambulait avec le Parti socialiste au festival d'Avignon en brandissant une de mes affiches... Bref, j'étais considéré par les Chiliens qui arrivaient, comme quelqu'un qui avait profité de la situation. Pour eux, je n'avais pas le droit à la parole parce que ça faisait bien longtemps que j'étais parti du Chili. C'était vraiment ridicule comme comportement. J'étais assez connu à cette époque. Je faisais les couvertures de *Politique Hebdo*, je concevais des affiches pour plein de gens, j'avais du boulot. Mais quand il y avait des initiatives ou des actions collectives, je prévenais toujours les peintres chiliens pour qu'ils participent, mais ça n'y faisait rien, ils continuaient à m'en vouloir. Par exemple, j'avais un espace réservé à la FIAC de 1974 et j'ai choisi de le partager avec d'autres peintres chiliens comme José Balmes, Jaime Azócar ou encore Gracia Barrios. [...]

E.L. : *Pouvez-vous me parler de l'œuvre que vous avez offert au MIRSA ? S'inscrit-elle dans une période précise de votre création ?*

P.U. : L'œuvre que j'ai offert au musée présente une technique que j'ai inventé : le mural flottant. Il s'agit de peintures sur drap de grands formats que l'on accroche ensuite avec des attaches spéciales sur des arbres ou des murs. La plupart de mes œuvres sont faites avec cette

technique. J'ai fait cette œuvre pour la FIAC de 1974. Elle s'intitule : *Le Général*. Ce dernier est représenté avec une tête d'insecte et une moustache. Devant, il y a un paysan, reconnaissable par sa *chupalla*, qui brandit une grenade pour le menacer. A droite, on peut voir une personnification du Chili, qui est en train de manger le drapeau américain. En arrière plan, on distingue des bras, métaphore du peuple chilien, qui poussent le général en-dehors du tableau. J'ai voulu représenter la résistance chilienne. Je l'ai fait assez rapidement car quand on nous demandait des œuvres pour des expositions, il fallait les concevoir vite pour qu'elles soient prêtes à temps.

Mais ce tableau a été volé ! Il n'est jamais arrivé au Chili alors que j'ai en ma possession tous les papiers qui prouvent que l'ai donné, notamment un récépissé du tableau. Ce n'était pas la première fois que cela m'arrivait. L'on m'avait déjà volé deux tableaux (*Les Fusillés*) qui étaient exposés à l'entrée du Salon de mai, à la Défense en 1974. Une autre fois, lors d'une exposition à Londres à la *Whitechapel Gallery*, en 1975, des personnes m'ont dérobé une œuvre qui s'appelait *Chile Solidaridad*. Elle représentait des personnages mitraillés devant un drapeau chilien sur lequel il y avait des trous. Mais je ne pense pas qu'il s'agissait de collectionneurs. A mon avis, les voleurs étaient au service du régime de Pinochet ou du moins, en faveur de la dictature – en tout cas, en ce qui concerne les vols qui ont eu lieu un ou deux ans après le coup d'état.

Quand la démocratie est revenue au Chili et que Eduardo Frei a été élu président de la République, j'ai demandé à l'ambassade du Chili en France, s'ils avaient des informations sur mon œuvre. Je sais qu'elle était présente lors de l'exposition du musée au Centre Culturel Suédois en 1979. Je me souviens qu'ils l'avaient présenté derrière le podium et les musiciens jouaient devant. Alors, je me suis renseigné. J'ai écrit au Musée de la Solidarité de Santiago, mais on m'a simplement dit que mon œuvre n'est jamais arrivée au Chili. Il semblerait que ce soit un type qui me l'ait volé. Le fait est, qu'un jour, il y a eu un atelier de gravures au musée et j'y ai trouvé une lithographie que j'avais faite à partir de ce tableau et une autre sérigraphie. Or, celles-ci, je ne les avais jamais donnés au musée !

E.L. : *En effet, vous parlez de deux œuvres qui sont aujourd'hui conservées dans les réserves du musée : une sérigraphie (Chile levantate, 1974, 50 x 64 cms) et une lithographie (Le général, 1974, 55 x 74,5 cms). Dans l'inventaire, elles sont classées non pas dans la catégorie « Resistencia Francia » mais dans « AFD/Remate Londres ».*

P.U. : Tout à fait. Comme mon œuvre a disparue et qu'elle était forte, j'ai demandé aux gérants du Musée s'ils souhaitaient que je fasse une copie de l'œuvre disparue, puisque le musée ne possède plus l'une de mes toiles. Ils ne m'ont jamais répondu...

E.L. : *Votre travail de cette époque (années 1970) est très politique. Il semble témoigner d'une profonde aversion de votre part vis-à-vis de la dictature militaire. S'agit-il d'une période datée de votre création ou avez-vous travaillé encore longtemps sur ce type de thématiques ?*

P.U. : Il s'agit en effet d'une période très précise de ma création. J'étais très branché politique à cette époque. J'ai fait beaucoup de toiles et d'affiches sur le thème du Chili. Tu trouveras toutes les reproductions sur mon site. Je voulais faire une peinture qui vive, qui puisse être exposée dans des lieux publics, dans la rue, que les gens s'arrêtent et s'interrogent. Il n'y avait pas encore de tags à l'époque en France. Les *murales* c'était mon truc à moi.

E.L. : *Aviez-vous des liens avec le Salon de la Jeune Peinture ?*

P.U. : Oui, j'ai été secrétaire général du Salon de la Jeune Peinture. A l'époque, j'avais créé dans le Salon de la Jeune Peinture, un groupe qui s'appelait « Amérique latine en lutte ». Il y avait des Mexicains, des Argentins, etc. Après mon coup médiatique durant la biennale de Paris de 1973, j'ai été invité quelques jours plus tard par Rédéle, qui dirigeait le Front des Artistes Plasticiens (F.A.P.), à venir à une réunion du F.A.P. Je m'y suis rendu. Etaient présents Fromanger, Le Parc et d'autres. Ils m'ont fait un procès : « Pourquoi t'as fait ça tout seul ? T'aurais dû nous prévenir ! On aurait fait ça tous ensemble, ça aurait été plus fort... ». Alors moi, je leur ai rétorqué que je ne les connaissais pas et que je ne savais même pas qu'ils existaient. J'étais autodidacte. Si j'avais proposé de faire cela à Georges Boudaille, c'était avant tout pour mon pays, le Chili. Finalement, un an plus tard, ils m'ont nommé secrétaire général du Salon de la Jeune Peinture, lors d'une réunion au café du Tambour, à la Bastille. Tout le monde a voté « oui » sauf un : Maurice Matieu, un ami à Julio Le Parc. Matieu faisait partie du collectif des peintres antifascistes.

En 1975, j'ai exposé au Salon de la Jeune peinture une grande œuvre qui s'appelle : *Le petit chanteur de Santa Maria de Iquique*. Il s'agit d'une révolte de mineurs qui a eu lieu au XIXe siècle et qui a été sévèrement réprimée par la police qui a tiré sur tous les manifestants. Quelqu'un a acheté mon tableau. C'est le seul qui ait été vendu durant le Salon. Quand la nouvelle s'est répandue que mon tableau avait été acheté, un mec est venu écrire au feutre noir sur la partie blanche de ma toile : « Du con la joie ». On a su qui c'était après. J'ai passé de la javel sur le feutre noir et c'est parti. Ce sont des gestes qui font mal, vous savez. Comment peut-on se tirer autant dans les pattes au sein d'un petit comité d'artistes, où tout le monde est censé être de gauche et se battre plus ou moins pour la même chose ? [...] Je n'étais vraiment pas apprécié par ces artistes. Je n'ai jamais compris pourquoi.

Je me suis retiré de tous ces groupes en 1976-1977, et j'ai commencé à faire ma propre peinture. Et depuis lors, tout va bien pour moi. Je suis parti aux Etats-Unis en 1975 pour exposer une grande œuvre à Central Park puis à Washington square, de plus de 15 mètres de long sur 3 mètres de haut : *L'Histoire d'une guerre*. Elle traite de la guerre du Vietnam. Il me semble que c'est un des derniers tableaux politiques que j'ai fait. On y voit la France qui donne le Vietnam aux Américains. J'ai représenté au bas de la toile tous les morts de la guerre, Français comme Vietnamiens. On voit aussi un bonze en train de brûler, Henry Kissinger, et une sorte de dragon qui fout les Américains dehors en donnant des coups avec sa gueule. Ça m'a rapporté beaucoup de succès aux Etats-Unis. J'ai rencontré plein de gens, j'ai commencé à vendre mes peintures là-bas. Je n'arrêtais pas de faire l'aller-retour entre la France et les Etats-Unis car en France, mes peintures se vendaient peu. [...]

E.L. : *Vous souvenez-vous de la personne qui vous a sollicité pour offrir une œuvre ?*

P.U. : Non, je ne me souviens plus. Il me semble que cette idée du Musée Salvador Allende est née de la première exposition de Londres organisée au *Royal College of Art* par le groupe *Artists for democracy*, dirigé par un artiste philippin, David Medalla. Guy Brett, qui était le fils du grand directeur du *Royal College of Art*, avait géré toute l'organisation de l'événement. L'exposition commençait par une grande vente publique au profit de la résistance chilienne. J'étais chargé de collecter des œuvres pour cette vente, alors j'ai sollicité Matta, Soto et beaucoup d'autres. Il s'est passé quelque chose de très bizarre lors de cette vente. Il y avait un peintre américain qui était chargé de garder la caisse et il était accompagné d'une fille

chilienne. Figure-toi qu'on les a rattrapé à l'aéroport avec la caisse. Ils allaient foutre le camp ! Ça a provoqué un véritable scandale. On a récupéré l'argent en jouant la carte du chantage : s'ils ne nous rendaient pas la caisse, on les livrait à la police.

E.L. : *Avez-vous participé à une des expositions du MIRSA en France ?*

P.U. : Je n'ai assisté qu'à une exposition, celle qui a eu lieu au Centre Culturel Suédois en 1979. Les artistes étaient invités le soir. Il y avait une salle où étaient exposés tous les tableaux mais le mien était dehors dans la cour, derrière les musiciens. Malheureusement, je n'ai pas de photographies à te montrer.

- **Entretien avec Claude Lazar, le 12 janvier 2016**

E.L. : *Pouvez-vous me parler de votre passé militant ? De votre engagement pour la Palestine, pour le Chili, au sein de la Jeune peinture ou du Collectif antifasciste... Quelles sont les circonstances qui vous ont amené à soutenir, en tant que peintre, des luttes de libération nationale ?*

C.L. : Tout commence en Mai 1968, à une époque où tout le monde se déterminait par rapport à la politique, notamment la jeunesse qui adhéraient massivement aux idées de « gauche » et en particulier à la théorie révolutionnaire de Che Guevara, figure emblématique de l'Amérique latine. En tant qu'artiste, je souhaitais participer à cet engagement politique avec mon outil artistique. Au bout d'un moment, grâce à mes contacts, j'ai senti que le cinéma était peut-être un moyen d'intervention artistico-politique plus efficace que la peinture. Au préalable, je me destinais à devenir peintre, mais comme j'avais beaucoup d'amis enseignants à la fac de Vincennes, j'ai eu l'occasion de faire un stage de cinéma. Pour moi, le cinéma, c'était l'art du XXe siècle, un art « contemporain » au sens strict du mot, la synthèse de toutes les formes d'art. J'ai donc commencé à travailler en équipe et je me suis très vite rendu compte, après avoir participé au tournage d'un film, que le cinéma militant reproduisait le schéma industriel, c'est-à-dire la hiérarchie, la division des tâches. Chacun devait rester à sa place. Je me suis retrouvé à faire de la peinture de décors sans jamais pouvoir toucher une caméra. Il ne fallait jamais intervenir ou donner son avis sur un scénario. De plus, en termes de diffusion, ce genre de films n'atteignait pas réellement le grand public. J'ai été beaucoup déçu par cette expérience et je suis revenu à la peinture. Pour briser l'isolement, j'ai rejoint un groupe d'artistes – le Front des Artistes Plasticiens – que j'avais rencontré au Festival d'Avignon. [...] J'ai rejoint ce groupe le 12 septembre 1973, le lendemain du coup d'état au Chili. Ma première réunion a donc porté sur le Chili. Comment devait-on intervenir, en tant qu'artistes, pour lutter contre la dictature ? Le débat portait sur cette question. Au sein du FAP, il n'y avait que des artistes engagés : Messac, Fromanger, Le Parc, etc. Mais beaucoup d'entre eux étaient retournés dans leurs ateliers. Intervenir en tant que militants ne les intéressait plus, pour plusieurs raisons : expositions personnelles à préparer, nécessité de trouver des galeries pour vendre, etc.

J'ai donc pris des positions avec ceux qui étaient déterminés à traiter de sujets politiques. La première décision que nous avons prise a été de faire une affiche à grande diffusion sur la résistance chilienne. Quelques jours après, on a présenté nos maquettes et le projet de Forgas l'a emporté. C'était une affiche très connue à l'époque, elle représentait un casque qui se fissurait par une lueur rouge avec écrit en grand : *Chili Résistance*.

Nous avons également décidé de monter une exposition explicative sur le Chili qui regroupait non seulement des artistes du FAP mais aussi toutes les personnes qui voulaient participer. A Paris, rue Mazarine, on a fait une vingtaine de panneaux recto verso de 2,50 mètres sur 2 mètres avec des textes, des photographies, des peintures, des dessins, des croquis explicatifs, etc. Comme la situation chilienne était mal connue en France, nous souhaitions informer les gens, qu'ils puissent s'attarder devant les photos, prendre des notes. C'était une exposition très réussie. Nous avons fait le tour de France en camionnette pour présenter l'exposition dans différentes villes. Les comités de base chiliens – existants dans plusieurs villes françaises – étaient informés de cette exposition et nous sollicitaient pour que nous la présentions. Souvent, ils nous appelaient quand ils organisaient une fête, une réunion ou tout type d'événements en rapport avec le Chili. Une fois l'exposition terminée, on venait la chercher

avec la camionnette. Il fallait souvent réparer les panneaux car les trajets les abîmaient beaucoup.

Pour la première exposition, on a fait quelque chose de très intéressant. Mnouchkine avait organisé une fête culturelle à la Cartoucherie avec sa troupe. Pour l'occasion, on nous avait prêté un immense hangar. La troupe Z a joué ses pièces de théâtre, un endroit était consacré à la projection de films sur les occupations d'usines notamment, et nous, on présentait l'exposition sur le Chili. Les panneaux étaient présentés sur pieds, en enfilade, sur deux rangées. C'était une très belle exposition. Quatre à cinq mille personnes ont défilé pour la voir ce jour-là.

Le problème c'est que nous n'avons plus aucun document se rapportant à cette exposition itinérante. On travaillait en permanence sur l'urgence, la pérennité ne nous intéressait pas. Nous faisons beaucoup de choses sur le moment mais nous ne pensions pas à l'avenir, au devoir de mémoire, à l'archivage, etc. Le militantisme, c'était avant tout être dans l'action et non récolter les fruits de ce qu'on faisait.

Plus tard, j'ai quitté le FAP pour des raisons personnelles, je les trouvais un peu corporatistes. Certes, ils avaient beaucoup fait pour le Chili mais ils s'intéressaient plus aux intérêts professionnels des artistes (sécu, ateliers, etc.) qu'aux engagements internationaux. J'ai donc rejoint la Jeune Peinture où j'étais en osmose avec les peintres de mon entourage. Nous avons créé le Collectif des Peintres Antifascistes. Comme militant, j'étais très attaché à la question palestinienne et je voulais que les artistes de la Jeune Peinture s'en emparent. Nous avons donc créé une section consacrée à la Palestine et une autre à l'Amérique latine, dans laquelle participaient des artistes latino-américains notamment. La question chilienne a duré plusieurs années. Vous pourrez sûrement trouver des choses intéressantes dans les catalogues des éditions de 1974 et 1975 de la Jeune Peinture.

En 1975, j'ai rencontré des représentants de l'Organisation de Libération de la Palestine (OLP) à Paris lors d'une exposition de *Politique Hebdo*, un journal qui parlait de politique à l'époque. Chaque journal faisait ses fêtes de temps en temps. Lors de cette exposition, j'ai accroché quatre toiles sur la Palestine, qui représentaient quatre phases de la révolution palestinienne, aux côtés des peintres du Collectif antifasciste. Le stand de l'OLP était juste en face de mes œuvres. Ezzedine Kalak, le représentant de l'OLP, qui était venu voir son stand, a tout de suite remarqué mes toiles. On a sympathisé et on s'est retrouvés le soir même à une soirée très gauche caviar. De là, ont émergé de nombreux projets communs. Nous sommes allés visiter ensemble des musées et c'est à ce moment-là que je lui ai soufflé l'idée d'un musée pour la Palestine en exil – comme l'avaient fait les Chiliens. Je lui ai expliqué comment le MIRSA fonctionnait et il a approuvé l'idée. Il en a parlé à des instances intéressées à Beyrouth et l'idée a fait son chemin.

E.L. : *Il est vrai que vous avez été très impliqué dans la constitution de la collection de ce musée en exil pour la Palestine. Pouvez-vous me parler plus en détail de ce projet ? Quel était votre rôle exactement ?*

C.L. : Les autorités palestiniennes ont été très enthousiasmées par ce projet de Musée en exil. On m'avait chargé de solliciter les artistes français ; l'idée étant de leur demander de donner une œuvre pour constituer une exposition internationale qui devait être exposée dans le monde entier, avant de se rendre en Palestine, une fois la paix revenue. C'était le même principe que pour le musée chilien. En 1978, à Beyrouth, nous avons donc organisé une exposition qui

marquait les prémices d'un Musée de la Solidarité pour la Palestine. 250 artistes ont été invités dont Matta, Miró, Ernest Pignon, Rancillac, Fromanger, Matieu, etc. Cette exposition s'est très bien déroulée.

E.L. : *Ce Musée n'a finalement jamais vu le jour. L'exposition semble avoir été victime de bombardements israéliens. Que s'est-il réellement passé ?*

C.L. : Hélas, comme c'était fréquent à cette période dans la région, il y a eu une guerre. En 1980, Beyrouth a été particulièrement touchée par des bombardements et l'exposition a en grande partie disparu. Deux chercheuses, Rasha Salti et Kristine Khouri, s'occupent aujourd'hui de retrouver les œuvres de cette exposition. On en a retrouvé certaines mais pas toutes. J'en ai parlé à un ami qui avait participé à l'exposition à Beyrouth, Nasser Soumi. Ils sembleraient qu'ils aient la volonté de refaire une exposition avec les œuvres qu'ils ont retrouvées et de la compléter avec des fac-similés d'œuvres disparues – puisqu'ils ont en leur possession les photographies des œuvres qui avaient été présentées.

En ce qui concerne les œuvres volées, il y a des suspicions sur certaines personnes mais comme elles ne sont pas fondées, nous ne pouvons pas divulguer de noms. Cela nécessiterait une enquête. En parlant de cela, je me rappelle qu'un jour, Ibrahim Souss – successeur d'Ezzedine Kalak à la tête de l'OLP après son assassinat en août 1978 – m'a invité chez lui et a souhaité me montrer des œuvres qu'on lui avait cédées et dont il ne savait pas quoi faire. C'est là que j'ai découvert les œuvres d'une exposition de solidarité avec la Palestine qui avait disparue en 1972. Ces disparitions ont porté du tort au regroupement des œuvres pour l'exposition de Beyrouth, parce que plusieurs artistes m'ont dit qu'ils avaient déjà donné et qu'ils n'avaient jamais su ce que leur œuvre était advenue.

E.L. : *Les disparitions d'œuvres étaient fréquentes à cette époque. Certaines œuvres du MIRSA ont d'ailleurs été volées. Comment expliquez-vous que cela ait pu se produire ?*

C.L. : Une fois les expositions terminées, les œuvres étaient généralement laissées sur place. Plus personne ne s'en souciait. Les œuvres partaient où elles pouvaient. Ou alors, lorsque des personnes se dévouaient pour les stocker chez elles, elles ne pouvaient en général pas tout prendre par manque de place. Et à terme, les œuvres se perdaient, on ne savait plus où elles se trouvaient. Il aurait fallu répertorier de manière sérieuse les endroits de stockage des œuvres. Chose qui n'était jamais vraiment faite. C'est normal, les expositions étaient gérées par des militants qui n'avaient pas forcément les compétences pour s'occuper de la logistique des œuvres. [...] Tout cela pour dire que de nombreuses œuvres voire expositions ont été perdues. Cet état de fait ne nous a pas aidés par la suite... Quand on demandait des œuvres, celles-ci devenaient de moins en moins remarquables : des lithographies puis de simples photocopies, puis une simple signature... Aujourd'hui, les artistes donnent des affiches, ils ne donnent plus d'œuvres originales.

E.L. : *En plus de votre don au MIRSA et de l'exposition du FAP dont vous m'avez parlé précédemment, avez-vous participé à d'autres initiatives de solidarité avec le Chili ?*

C.L. : Non pas réellement, j'ai juste conçu des affiches de solidarité avec le Chili pour différentes manifestations.

E.L. : *En avançant dans mes recherches, j'ai découvert que la Biennale de Venise de 1974 avait été consacrée au Chili pour condamner la dictature nouvellement installée, à travers des expositions, des peintures murales de la Brigade Salvador Allende, des projections de documentaires, etc. Vous n'y avez pas participé ?*

C.L. : Non, je n'y ai pas été. C'est vrai qu'à cette époque – je dirai jusqu'en 1978 –, la Biennale de Venise était très engagée. A côté de l'exposition officielle, il y avait toujours des événements annexes, souvent politiques. Je me rappelle qu'après les événements de Tel al-Zaatar, en 1976, la Biennale a invité des artistes à intervenir sur la question palestinienne. J'ai été invité à participer avec un groupe d'artistes, l'Arcicoda. Il y avait le Collectif des peintres arabes de la Jeune Peinture et bien d'autres plasticiens. On a tendu une immense banderole au sol sur une grande place de Venise. Dessus, on avait peint, à l'aide de pochoirs en carton de trente centimètres sur trente, des visages de Palestiniens. Les artistes ont commencé dans un premier temps, puis ça a été repris par les visiteurs qui se sont appropriés les pochoirs et qui ont continué la fresque sur toute la place. On distribuait des pinceaux et des bombes de peinture de toutes les couleurs, et chacun pouvait peindre un visage à l'aide d'un pochoir. A la fin, on aurait dit une grande mosaïque colorée.

E.L. : *Etiez-vous engagé pour d'autres causes politiques en-dehors du Chili et de la Palestine ?*

C.L. Avant la Palestine ou le Chili, il y a eu la Salle Rouge pour le Vietnam que la Jeune Peinture avait présentée en 1969. Comme pour le Chili, il y avait des comités de base de solidarité avec le Vietnam dans la plupart des grandes villes de France, et les expositions pouvaient circuler de villes en villes.

J'ai également participé à la création d'une banderole de soutien à Solidarnosc. C'était plus tardivement, dans les années 1980. J'exposais déjà aux Etats-Unis à cette époque. Il y a eu un grand élan de solidarité pour ce syndicat polonais. Nous nous sommes tous retrouvés à Paris pour peindre une banderole de cinq cent mètres de long. Simultanément, Rédéle s'est engagé avec Solidarnosc pendant plus d'un an. Il a tout coordonné, comme il l'avait fait pour la première exposition du FAP sur le Chili. Là aussi, le matériel a circulé dans toute la France (films, expositions, textes, etc.).

E.L. : *A votre avis, pourquoi le Chili avait-il une part si importante dans l'esprit des artistes et plus généralement des activistes de cette époque ?*

C.L. : Les drames qui se sont produits au Chili à partir du coup d'Etat fasciste, ont suscité une très grande mobilisation en France. Le général Pinochet était véritablement le fils idéologique d'Hitler ou de Mussolini. Les tortures, les massacres, les disparitions ont choqué l'opinion française. A partir de septembre 1973, des comités de solidarité comparables à ceux qui s'étaient constitués pour le Vietnam, ont donc vu le jour rapidement. Ils sollicitaient les artistes, les réalisateurs ou encore les musiciens solidaires du Chili, pour qu'ils viennent présenter une exposition, projeter un film ou faire un concert, lors des journées de solidarité qu'ils organisaient. Le groupe de recherche politique Cedetim (Centre d'études et d'initiatives de solidarité internationale), qui réunissait majoritairement des intellectuels, était très investi dans la gestion de ces comités.

E.L. : *Vous rappelez-vous qui vous a sollicité pour offrir une de vos œuvres au Musée International de la Résistance Salvador Allende (MIRSA) ?*

C.L. : Bien sûr. Il s'agit de Julio Le Parc. J'avais mon atelier dans sa grande usine à Cachan à cette époque. Il prêtait généreusement des pièces aux artistes qui cherchaient un atelier. Il y avait aussi Maurice Matieu ou encore Gontran Netto. Julio nous a sollicités pour que nous donnions une œuvre en solidarité avec le Chili.

Il stockait beaucoup d'œuvres dans son usine : des œuvres du MIRSA, d'autres du Collectif antifasciste, etc. Il y a encore des banderoles de dix mètres de long qui sont conservées là-bas. Julio était très actif, en tout cas plus que moi, en ce qui concerne les initiatives pour le Chili.

E.L. : *Vous avez donc laissé votre œuvre directement à l'atelier de Julio Le Parc, vous souvenez-vous de l'année exacte ?*

C.L. : C'était en 1976. José Balmes et d'autres artistes solidaires de la cause chilienne, ont commencé à collecter des œuvres pour le Musée Salvador Allende. Ils ont fait le tour des artistes activistes de l'époque. Si ma mémoire est bonne, c'était José Balmes qui était chargé du regroupement des œuvres en France. Julio Le Parc ne faisait que l'aider à contacter les artistes de son réseau.

E.L. : *Pouvez-vous me parler un peu de votre œuvre? Elle me semble représentative d'une époque précise de votre création, lorsque vous peigniez des œuvres sur le thème de la lutte palestinienne. L'avez-vous créée spécialement pour le musée?*

C.L. : Je n'ai pas créé l'œuvre pour ce musée. Comme je travaillais alors sur le sujet de la Palestine, j'ai pioché dans ma création de l'époque. Je voulais donner une œuvre conséquente pour témoigner de mon réel engagement avec le Chili. C'était important pour moi. J'ai donné une toile qui représente une Palestinienne armée d'une kalachnikov devant un camp de réfugiés palestiniens au Liban durant les massacres de Tel al-Zaatar, en août 1976. En donnant ce tableau, représentatif de mon engagement pour la Palestine, je faisais le lien entre la lutte du peuple palestinien et la résistance chilienne.

J'ai commencé à m'intéresser à la Palestine au début des années 1970, lorsque j'étais à Vincennes. Les étudiants et les professionnels du cinéma étaient alors plus engagés, plus militants, plus offensifs que les artistes plasticiens. Il y avait des projections sur la question palestinienne (*L'Olivier* de Le Péron, par exemple). L'université de Vincennes était un véritable bastion gauchiste. Toutes les organisations politiques étaient représentées. C'est là que je me suis sensibilisé à la question palestinienne et que je me suis construit un bagage militant. D'autant plus que j'ai eu l'occasion de faire un voyage au Liban où j'ai été choqué par la condition des réfugiés palestiniens qui vivaient sous des tentes. En plein Beyrouth, il y avait des restaurants très chics, et à côté, sur des kilomètres et des kilomètres, s'étendait la misère la plus totale. Cette situation m'a fortement interpellé. Comme je l'ai dit précédemment, c'est au Salon de la Jeune Peinture, à partir de 1975, que j'ai pu me consacrer entièrement à la Palestine, après ma rencontre avec Ezzedine Kalak. Après sa mort en 1978, une page s'est tournée et j'ai progressivement délaissé ce thème. Le contexte avait changé, la période 1968-1978 était passée. Pratiquement tous les artistes que je connaissais étaient

rentrés dans leurs ateliers. J'ai quitté le Salon de la Jeune Peinture à ce moment-là, et j'ai fait mon entrée dans des galeries.

E.L. : *Êtes-vous allé visiter une exposition du musée en France? Quels liens avez-vous finalement gardé, ou pas, avec le MIRSA ?*

C.L. : Non. Les artistes n'ont jamais plus été recontactés. Un groupe de personnes s'occupait de tout. On n'a jamais assisté à une exposition. Je me souviens juste d'avoir donné une toile mais je ne sais même pas quand quelqu'un est venu la chercher, ni qui, ni où les œuvres ont été regroupées avant de partir au Chili. Julio Le Parc nous donnait parfois quelques informations de vives voix quand on le croisait, mais rien de plus.

C'était un vrai problème à l'époque. Les artistes n'avaient jamais de retour sur leur donation. Même pour l'exposition de Beyrouth, alors que des catalogues ont été publiés pour l'occasion, ces derniers n'ont pas été redistribués à l'ensemble des artistes. Et puis, rien n'a jamais été fait pour remercier les artistes donateurs. Idem pour le Chili. Je n'ai jamais reçu de remerciement et je n'ai jamais su où mon œuvre était conservée. C'était toujours la même histoire qu'il s'agisse des Palestiniens, des Vietnamiens, ou encore des Chiliens...

E.L. : *Que représente pour vous, en tant qu'artiste qui vit de sa création, cet acte de donation ?*

C.L. : Donner une œuvre n'était pas un acte insignifiant, c'était un acte d'engagement. En tant que jeunes peintres, nous voulions faire la révolution et changer le monde. La situation internationale était alors dangereuse et dramatique. Notre engagement ne relevait pas juste d'un romantisme révolutionnaire. Nous nous élevions contre toute forme d'injustice (Vietnam, Palestine, Chili, Afrique du Sud...). Il y avait eu un coup d'Etat au Chili, ce qui se passait était très grave. Un musée en exil n'était pas un projet anodin. Pour moi, il devait avoir un poids, interpeller l'opinion. Être artiste, ce n'est pas faire de la belle décoration. La peinture est un engagement avec soi-même. Le don d'une œuvre fait partie de cet engagement : en donnant une œuvre, on s'engage soi-même – à des degrés différents en fonction des personnes. Cela fait partie du travail d'un artiste ou d'un intellectuel en général de s'exprimer, d'apporter son soutien à des causes politiques justes et d'amener des idées dans ce monde. Bien évidemment, être artiste c'est un métier. Il faut bien vendre pour vivre. Mais c'est aussi une expression, un engagement.

Certains artistes renient tout ce passé militant qui est le leur. Mais moi, ce n'est pas parce que j'ai arrêté mon activité collective en 1978 pour me consacrer à une création plus personnelle, que je trace une croix sur cet aspect de ma vie. Aujourd'hui, j'essaye de continuer, d'une manière plus douce, en participant à des expositions notamment. Au début, l'engagement était véritablement révolutionnaire. Nous avions de grandes idées pour changer le monde, des organisations fortes, des États frères. Puis, au fur et à mesure, des fronts secondaires, se sont constitués en France sur des sujets sociétaux et ils l'ont emporté : la question de l'avortement, la pilule, l'homosexualité, l'écologie, etc. Il s'agissait d'un autre discours, d'un autre engagement, qui perdure d'ailleurs aujourd'hui. Pour les « purs et durs » comme moi ou d'autres, ces luttes ne correspondaient pas vraiment à notre vision de l'engagement. Nous n'avions rien contre, mais notre vision était plus internationaliste.

- **Entretien avec Luis Zilveti, le 13 janvier 2016**

E.L. : *Qu'est-ce qui vous a amené à venir en France et à y demeurer jusqu'à aujourd'hui ?*

L.Z. : Je suis arrivé en France en 1967 avec mon épouse et mon fils, grâce à une bourse de la Fondation Simón I. Patiño. On m'a accordé un atelier à la Cité des Arts. J'y suis resté jusqu'en 1968. C'était très difficile à cette époque de voyager, il fallait beaucoup d'argent. Ma femme et mon fils sont repartis seuls en Bolivie, alors que je préparais une exposition à la Maison de l'Amérique latine, boulevard Saint-Germain. C'était en plein mai 1968. Le soir, à l'heure du vernissage de l'exposition, s'est élevée la première barricade, juste devant la porte de la maison de l'Amérique latine ! C'était incroyable.

Je suis rentré en Bolivie puis je suis retourné à Paris en janvier 1970, mais cette fois-ci en tant que réfugié. J'ai d'abord été réfugié en Equateur et de là, j'ai reçu l'invitation d'une amie et collègue bolivienne pour assister à des cours de gravure dans l'atelier de Friedlander, à Paris. En Equateur, j'ai été très bien reçu par les peintres équatoriens, Guayasamín et les autres. J'ai exposé à la *Galeria Siglo XX*, un endroit très connu. Même si tout se passait bien en Equateur, j'ai été très tenté par l'invitation qui m'était faite de travailler à l'atelier de Friedlander. Mais je ne savais pas comment financer ce voyage. Heureusement, j'ai fait la rencontre d'un journaliste équatorien qui m'a invité à voyager à ses côtés dans un bateau commercial belge qui se rendait à Anvers. C'est comme cela que je suis retourné en France et que j'y suis resté. Après avoir été logé quelque temps chez des amis, j'ai fait une demande pour qu'on m'accorde à nouveau un atelier à la Cité des Arts. C'est alors que ma famille m'a rejoint. Nous sommes restés deux ans à la Cité des Arts, jusqu'en 1973. Ensuite, nous sommes allés vivre quelque temps à Grigny, puis, on a fait une demande à la Maison des artistes pour se rapprocher de Paris. En 1974, j'ai obtenu un atelier dans le 19^e arrondissement de Paris, et nous y sommes depuis. Il était adapté pour un couple et trois enfants.

Après 15 ans d'absence, je suis finalement retourné dans mon pays, la Bolivie, en 1984. A l'aéroport, un policier m'a demandé mes papiers et m'a informé que mon dossier était vide. Il n'y avait plus rien sur moi ! C'était comme si je n'avais jamais existé aux yeux de l'administration bolivienne. J'ai lancé une procédure avec un avocat, puis j'ai découvert que les militaires avaient vendu mes papiers à des Chinois pour qu'ils puissent entrer aux Etats-Unis. C'était l'époque de la Chine maoïste et les Chinois n'avaient pas le droit d'entrer sur le territoire américain. Il a donc fallu que je reconstitue tous mes papiers depuis ma naissance... Maintenant, je rentre souvent en Bolivie. Je fais des expositions et des fresques là-bas.

Mais, vous savez, j'ai fait ma première exposition à 18 ans. Aujourd'hui, j'ai 56 ans de carrière en tant que peintre et 46 ans de séjour en France. Même avec autant d'années passées en-dehors de mon pays natal, je n'ai jamais pu m'intégrer vraiment. Et je crois que je ne suis pas un cas isolé. C'est peut-être plus facile si on arrive très jeune et qu'on se marie avec une Française. Sinon, on ne s'intègre jamais, ou alors, on s'éloigne de chez soi...

E.L. : *Comment avez-vous réagi quand vous avez appris la nouvelle du coup d'état de Pinochet le 11 septembre 1973 ? Avez-vous participé à d'autres types d'initiatives de solidarité avec le Chili ?*

L.Z. : En 1973, nous étions en train de nous installer à Grigny-La Grande Borne avec ma famille. Nous avons participé à toutes les initiatives de solidarité car mon épouse est Chilienne. On a reçu la famille qui était expulsée, sa sœur, sa cousine avec son époux, etc.

E.L. : *Vous rappelez-vous de qui vous a sollicité pour offrir une de vos œuvres au Musée International de la Résistance Salvador Allende (MIRSA) ?*

L.Z. : Je ne me souviens plus de rien. Mais, est-ce vraiment important de savoir cela ? Je faisais une exposition dans une galerie près de l'Etoile. Je crois que c'est à cette occasion qu'ils m'ont contacté. Le Parc, Segui ou encore Gamarra étaient des gens très importants à l'époque, ce sont eux qui organisaient le plus de choses. Eux, ils sauront vous répondre. José Balmes était aussi quelqu'un de très impliqué dans le musée.

E.L. : *Êtes-vous allé visiter une exposition du musée en France? Quels liens avez-vous finalement gardé, ou pas, avec le MIRSA ?*

L.Z. : Non, je ne suis jamais allé voir les expositions. Parfois je savais que le musée était exposé ici ou là, car de temps à autre, je rencontrais Segui ou Le Parc qui m'informaient un peu. Quand la dictature est tombée, j'ai su que les tableaux avaient été envoyés au Chili et qu'ils étaient exposés à Santiago.

Là seule fois où nous avons été sollicités, nous les artistes, c'est au moment de la création du musée en France, lorsque nous avons donné une œuvre. Je me rappelle qu'il s'agissait d'un musée itinérant. Mais, nous n'avons pas vraiment su ce que devenait ce musée au fil des ans. On ne nous donnait pas d'informations sur les expositions. Après quelques années, j'ai appris que le musée avait été exposé au Centre Georges Pompidou.

Je n'ai jamais rien reçu de la part du musée. Peut-être un document attestant de la donation, mais je ne me souviens plus. Je me souviens avoir vu un jour, le titre de mon œuvre dans une liste du musée. C'est très vieux tout cela, je ne me rappelle pas bien.

E.L. : *Les années 1970-1980 ont été marquées par de nombreuses luttes politiques et sociales (Mouvements féministes, antiracistes, solidarité avec les peuples en lutte contre les guerres impérialistes, contre les dictatures, etc.). Les artistes latino-américains ont pris une grande part dans ces mouvements de protestation. Vous paraissiez très soudés.*

L.Z. : En effet, à cette époque-là – au moment de la création du Musée de la Résistance – nous, les Latino-américains, nous étions à la mode, parce qu'il y avait beaucoup de réfugiés politiques en France. Les hommes politiques étaient très ouverts d'esprit par rapport à cela, les maires notamment. Donc, nous avons exposé partout. Il y avait beaucoup d'expositions d'art latino-américain. C'est à l'occasion de ce type d'initiatives que j'ai rencontré les autres artistes latino-américains. Lors de mon premier séjour en France, je ne connaissais personne. J'étais avec ma famille, je faisais de la peinture, j'étais très occupé. Toutes ces rencontres se sont faites petit à petit lors de mon second séjour en France, après 1970. J'ai par exemple rencontré Gontran Netto lorsqu'il exposait dans une galerie de la rue Quincampoix.

Les artistes latino-américains, nous exposions souvent à L'Espace latino-américain, une galerie dirigée par deux anciens « vétérans » de la peinture latino-américaine, qui vivent

encore aujourd'hui, mais qui sont plus vieux que moi : Julio Le Parc et Antonio Segui, Argentins tous les deux. Nous avons même exposé au Grand Palais. Chacun avait un espace pour exposer ses œuvres. C'était vraiment une époque très riche. Mais maintenant, les gens ne s'intéressent plus à nous. Ils ne savent même pas où se trouvent l'Amérique latine (rire).

A l'époque, tout le monde était plus ou moins engagé car les dictatures sévissaient partout en Amérique latine (Bolivie, Argentine, Chili, etc.). J'ai pu profiter de mon statut de réfugié en France comme en Equateur. Mais, il n'y avait rien d'original à cela. Tout le monde était politisé. Julio Le Parc a par exemple était expulsé de France car il a participé aux événements de mai 1968.

Aujourd'hui, beaucoup de peintres actifs de cette époque, sont partis dans l'autre monde. A côté d'eux, j'étais le jeunot, et pourtant j'ai déjà 74 ans ! Dans les années 1970, on se voyait très souvent entre Latino-américains. On a fait beaucoup d'expositions collectives ensemble. Et puis, il faut dire qu'avant, lorsqu'un peintre exposait, tout le monde y allait. C'était un geste naturel, une sorte de rituel. Mais aujourd'hui, la solidarité n'est plus la même. On ne se déplace plus pour aller voir les expositions des autres. C'est pour cela que j'ai perdu de vue tous ces gens-là.

E.L. : *Etiez-vous lié aux réseaux du Salon de la Jeune Peinture ?*

L.Z. : J'ai exposé dans de nombreux salons à l'époque. Il y avait le Salon de mai, le plus renommé de tous, le Salon Comparaisons, le Salon de la Jeune peinture. C'était facile d'y participer, pas comme aujourd'hui, où il faut payer toujours plus cher pour être exposé. J'ai également participé à plusieurs expositions collectives à l'Espace latino-américain.

E.L. : *Pouvez-vous me parler un peu de votre œuvre? Il est écrit que vous l'avez conçu entre 1973 et 1976. L'avez-vous créée spécialement pour le musée? Est-elle représentative d'une période de votre création?*

L.Z. : Ce tableau a une histoire ! Il fait partie d'une « série » que j'ai exposée lors de l'exposition « L'Amérique latine à Paris. Les fruits de l'exil », au Grand Palais en 1982. J'y ai présenté notamment une toile de grand format qui s'intitule : *Las bodas sangrientas del general enano* (*Les noces sanglantes du général nain*). A cette époque, j'ai fait trois ou quatre toiles sur le thème des généraux. Une autre s'intitulait : *Militaire en train de boire*. Mais attention ! Il ne s'agissait pas de Pinochet ! Pour moi, le général nain était une figure symbolique de la dictature qui représentait la petitesse. Mais, ça a été mal compris. Un ami, bien placé à l'UNESCO en Bolivie, m'a par exemple acheté un de ces tableaux pour l'exposer à l'UNESCO. Mais, malheureusement, à cette époque-là, il y avait une dictature militaire en Bolivie, menée par le général Banzer Suárez. Or, ce général était très petit et beaucoup de personnes plaisaient sur sa taille. Alors, il a cru que mon tableau était contre lui. Il a dû donner des ordres car ce tableau-là a été volé, il n'en existe plus aucune trace.

Je ne l'ai donc pas créé spécifiquement pour le musée. Ce tableau est représentatif d'une période très courte de ma création où j'ai abordé des thèmes politiques dans mes œuvres pour dénoncer les dictatures en Amérique latine. La vieille dame représentée, c'est la mort, et le général, c'est son bébé. La mort porte la dictature militaire qui est toujours représentée petite pour souligner sa petitesse. Mais, je n'ai jamais aimé la peinture à thème ou politique. En général, je travaille sur la présence humaine, autour de l'existence éphémère de l'homme.

Mon travail n'est pas né d'une réflexion, je pense plutôt qu'il s'agit d'un sentiment qui s'est transformé a posteriori en réflexion.

En ce qui concerne les trois ans qui séparent le début et la fin de l'œuvre, entre l'année 1973 et 1976, cela s'explique par le fait que je reprends fréquemment mes tableaux passés. J'indique toujours les différentes retouches à l'arrière du tableau. J'ai dû reprendre celui-ci, c'est quelque chose que je fais fréquemment. Mais, c'est étrange car je ne me rappelle pas l'avoir retouché...

E.L. : *Avez-vous eu l'occasion de renouveler cette expérience de la donation en d'autres occasions? Par exemple pour l'exposition Art against Apartheid ou en solidarité avec le Nicaragua, la Palestine, le Vietnam... ?*

L.Z. : J'ai donné pour le musée au Nicaragua, en soutien au mouvement sandiniste.

E.L. : *Croyez-vous possible aujourd'hui une nouvelle initiative de solidarité artistique internationale, de cette ampleur-ci? (par exemple avec les réfugiés syriens, avec la Palestine ?) Pourquoi ?*

L.Z. : Je ne crois pas cela possible. A cette époque-là, il y avait un état de fait généralisé qui était les dictatures en Amérique latine. Je ne sais pas si on pourrait recommencer ce type d'initiatives aujourd'hui. En plus, les gens ne sont pas sérieux. Par exemple, un jour, on m'a demandé d'organiser une exposition pour protester contre la venue d'un général bolivien à Paris. J'étais chargé de contacter les artistes. Je me suis rendu chez Roberto Matta, il avait l'air très enthousiasmé par l'initiative. Mais finalement, personne n'y a mis du sien et on a abandonné le projet. Le Musée International de la Résistance était quand même géré par un secrétariat, et suivi par les partis de la gauche chilienne en exil. C'était plus cohérent. Mais maintenant, à quoi bon faire ce genre d'initiatives ? Tous les pays connaissent des situations très différentes. Le Venezuela a changé, le Brésil aussi, l'Argentine aussi, Cuba aussi. Et pour dire quoi ? Qui s'y investirait ? C'est déjà bien assez difficile de vivre de sa peinture, alors pourquoi aller s'occuper de gens qui se fichent complètement de nous ?

- **Entretien avec Julio Le Parc, le 13 janvier 2016**

E.L. : *Qu'est-ce qui vous a amené à vous investir dans le MIRSA en France ? Quel était votre rôle exactement ?*

J.L.P. : J'ai d'abord participé au Musée de la Solidarité au Chili. Mario Pedrosa, exilé du Brésil au Chili depuis 1971, est venu en France et m'a rencontré. C'était une personnalité très importante pour l'art latino-américain. Il m'a expliqué tout le projet, que les artistes donnaient des œuvres en solidarité avec l'Unité Populaire, etc. Il a voyagé à Paris, mais aussi dans d'autres pays. Les relations qu'il avait tissées dans les milieux de l'art au niveau international donnaient à cette initiative une garantie de sérieux. Mario Pedrosa était l'âme de ce projet et avec d'autres artistes, nous avons bien évidemment répondu favorablement et naturellement à la demande qui nous était faite : pour lui, pour Allende et pour appuyer le peuple chilien dans sa révolution. Après, il y a eu la dictature et le musée a disparu pour un temps.

L'idée de recréer le musée en exil est venue de la Payita (Miria Contreras). C'était une grande organisatrice. Elle avait toujours plein d'idées, et était pleine d'enthousiasme. Nous avons été plusieurs, dont moi, à l'aider à constituer la collection du Musée de la Résistance. Mais nous n'étions pas nombreux. Il y avait notamment la fille de la Payita (Isabel Ropert) et celle de Carmen Waugh (Pilar Fontecilla). Il s'agissait de toutes jeunes femmes à l'époque. Carmen Waugh était une grande amie de la Payita, elle a beaucoup participé d'un point de vue pratique au fonctionnement du musée. Après, il y avait des gens comme Miguel Rojas-Mix, Leenhardt, José Balmes, etc. Mais en ce qui me concerne, celles que je voyais tout le temps, c'était la Payita, Carmen Waugh et leur fille respective. On s'invitait souvent à manger, chez elles ou chez moi, en Espagne, ou encore dans des restaurants.

La Payita a grandement souffert du coup d'état, mais elle a su trouver la force en elle-même pour résister, grâce à sa forte personnalité, son amour pour le gouvernement de Salvador Allende et sa foi dans le peuple chilien. Elle s'est exilée dans un premier temps à Cuba puis elle a vécu beaucoup d'années à Paris puisqu'elle a été l'ambassadrice de l'entreprise *Havanatur*, compagnie de tourisme cubaine. Un jour, elle est venue dans mon atelier à Cachan. J'étais très honoré de la recevoir. Elle avait une lettre de présentation de la *Casa de las Américas* (La Havane). Alors, je l'ai aidée à faire la liste des gens que l'on pouvait contacter, des artistes de Paris que je connaissais. Quand la Payita est venue en France, elle a rencontré tous les Chiliens anti-Pinochet et beaucoup d'autres Latino-américains pour les solliciter au sujet du musée. Elle a travaillé avec nous dans l'Espace Latino-américain à certaines occasions. Une fois, nous avons fait un voyage à Cuba avec la Payita, un groupe d'écrivains, d'artistes et d'universitaires à l'occasion d'une rencontre culturelle organisée à la *Casa de las Américas*. Nous étions vraiment très proches.

E.L. : *Avez-vous participé à d'autres initiatives de solidarité avec le Chili ou à diverses causes politiques, aux côtés d'artistes ?*

J.L.P. : J'ai participé à la première exposition qui a eu lieu en solidarité avec le Chili en 1974 dans un petit local, en face de l'Eglise de Saint-Germain-des-Prés. C'était avant la formation du musée. Il y avait des panneaux explicatifs et des tableaux, si je me souviens bien. On organisait beaucoup de choses à l'époque. Je crois bien que c'était nous, les artistes, qui avions organisé cette exposition contre Pinochet. Nous avons également monté une brigade en 1975 : la Brigade Internationale des Peintres Antifascistes (Balmes, Basaglia, Boriani, Eulisse,

Cueco, Gamarra, Le Parc, Marcos, Netto, Núñez, Perusini, Ernest Pignon Ernest, Van Meel). Nous avons fait plusieurs travaux collectifs sur le Chili, dont un à Venise pour appuyer le boycottage du transport maritime vers le Chili de Pinochet par les ouvriers du port. Puis, avec d'autres brigades ou collectifs, nous avons peint plusieurs fresques, pour le Salvador, le Nicaragua, la CGT, etc. J'ai participé à plusieurs travaux collectifs au sein de l'Atelier populaire en 1968, lors de la manifestation « Amérique latine non officielle », ou autres. Avec le groupe Denuncia (Gamarra, Le Parc, Marcos et Netto), nous avons présenté sept toiles pour dénoncer la torture en Amérique latine. Souvent, d'autres artistes s'incorporaient à nos travaux collectifs, comme par exemple la Coopérative des Malassis.

De nombreux artistes, dans le monde entier, se sont regroupés à partir des années 1960 pour échanger des idées, créer des groupes de travail ou encore participer à des rencontres. L'objectif était de générer une nouvelle réalité dans laquelle la solidarité avec les peuples en lutte serait une priorité.

E.L. : *Il est écrit sur votre site qu'une peinture de 20 mètres de large a été réalisée à Paris à la demande du MIRSA. Pouvez-vous m'en parler car je n'ai pas trouvé mention de ce travail collectif dans les documents que j'ai pu consulter ?*

J.L.P. : C'est sûrement la Payita qui l'a commandée. Elle fréquentait beaucoup les milieux politiques, notamment le Parti Socialiste chilien. Il me semble qu'il y avait alors un congrès du PSCh. C'était l'occasion de marquer le coup. J'ai gardé cette peinture longtemps dans mon atelier. Aujourd'hui, je ne sais plus où elle est. C'est sûrement Balmes qui l'a.

E.L. : *Vous avez également stocké les œuvres un certain temps chez vous à Cachan...*

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

Mais, je ne me mêlais pas de l'organisation des expositions. Quand les œuvres étaient exposées mais qu'il n'y avait pas assez de place pour les présenter toutes, des personnes venaient à l'atelier pour faire une sélection.

Je n'étais pas le seul artiste à stocker des œuvres. Roberto Matta avait beaucoup d'œuvres dans son atelier qui n'étaient pas toutes de lui, mais dont il a fait cadeau au Musée. Certaines n'avaient pas beaucoup de valeur, d'autres si. Il en a donné vraiment beaucoup. Des œuvres qui venaient de Tchécoslovaquie ont également été intégrées à la collection. Je crois qu'à un moment, il a été question d'envoyer toutes ces œuvres à Cuba, à l'époque de Pinochet. Mais finalement, ça ne s'est pas fait.

E.L. : *Dans la base de données du musée, de nombreuses œuvres comportent cette information : “Francia/Casa Julio Le Parc, llegaron en 2006 por valija diplomática”. Il semblerait donc que des œuvres aient été stockées chez vous jusqu’en 2006 ?*

J.L.P. : En effet. Des personnes du service culturel de l’Ambassade du Chili sont venues faire un inventaire des œuvres. Ils ont tout contrôlé, m’ont posé des questions. 2006, tu dis ? Ça veut dire qu’elles sont restées plus de 30 ans ici ! Du moins une partie, je ne pense pas qu’il s’agisse de la totalité, parce qu’il y en avait beaucoup. Peut-être qu’il y avait des œuvres dans d’autres endroits, mais je ne me rappelle plus bien où. En tout cas, les œuvres qui étaient conservées ici sont toutes parties là-bas, au Chili.

E.L. : *Il semblerait que certaines œuvres aient disparu, peut-être qu’elles ont été volées à Bondy vers la fin des années 1980. Le saviez-vous ?*

J.L.P. : Peut-être, je ne connais pas tous les détails. La situation est devenue confuse à un moment. Peut-être que des personnes se sont crues plus importantes que la Payita, qu’elles ont voulu la laisser de côté. Mais je le répète, le MIRSA, c’est la Payita qui l’a conçu et personne d’autre. Les autres se sont associés après.

E.L. : *Avez-vous eu l’occasion de renouveler cette expérience de la donation en d’autres occasions ? Par exemple pour l’exposition Art against Apartheid ou en solidarité avec le Nicaragua, la Palestine, le Vietnam... ?*

J.L.P. : Nous, les artistes, nous étions sollicités à de nombreuses occasions pour des causes humanitaires ou pour des initiatives de solidarité. On donnait des tableaux qui pouvaient être vendus au profit de différentes organisations comme Amnesty International par exemple. C’était quelque chose de très fréquent à l’époque. J’ai donné pour le Nicaragua, pour la Palestine avec Claude Lazar, ou encore contre l’Apartheid, avec Pignon-Ernest. Je faisais notamment partie du comité des artistes du monde contre l’Apartheid. On faisait beaucoup de réunions. Les œuvres ont voyagé dans plein de villes différentes. J’ai également été invité au Nicaragua par le vice-président, pour visiter le musée Julio Cortázar à Managua. J’avais donné une œuvre de deux mètres sur deux mètres. A l’époque, les sandinistes étaient déjà au pouvoir.

E.L. : *En quelle année, où, à quelle occasion et selon quelles modalités avez-vous offert votre œuvre ? Il semblerait que ce soit une œuvre créée en 1976, pourtant, votre site indique que ce type d’œuvres composées de cercles colorés, ont été créées autour de l’année 1970. Comment expliquez-vous cette datation ? Peut-être s’agit-il de l’année correspondant à la donation ?*

J.L.P. : 1976, c’est au moment où le musée s’est constitué. Peut-être qu’il s’agit d’une œuvre que j’avais déjà faite et que j’ai choisie de donner *a posteriori*. Je ne saurais pas te répondre là-dessus. J’ai donné une toile car c’était plus simple à exposer et à stocker que mes installations lumineuses ou mes sculptures. Mais auparavant, j’avais donné une œuvre au Musée de la Solidarité. Peut-être l’ont-ils encore aujourd’hui ?

E.L. : *Je n'ai pas trouvé de références concernant l'œuvre dont vous parlez. Certaines œuvres ont été détruites lors du coup d'état et d'autres ont été volées. Peut-être que la vôtre a fait partie de celles-ci.*

- **Entretien avec Gontran Guanaes Netto, le 13 janvier 2016**

E.L. : *En quelle année êtes-vous arrivé en France ? Faisiez-vous partie de réseaux d'artistes latino-américains, dans la Jeune Peinture par exemple ?*

G.G.N. : Je suis arrivé en France en 1969. J'ai participé à une exposition qui avait lieu à la Cité Internationale Universitaire : « Amérique latine officielle ». Après, j'ai intégré la Jeune Peinture. Je faisais partie du comité latino-américain. Le premier grand tableau que j'ai créé pour la Jeune Peinture s'appelait *Néocolonialisme*. On y voit George Pompidou, des Gauloises et un petit nègre. J'ai fait une série sur ce thème et c'est à ce moment-là que je suis devenu connu. J'étais très proche de Julio Le Parc, et je le suis toujours. On a fait beaucoup de choses ensemble. Nous avons créé notamment l'Espace Latino-américain.

E.L. : *Avez-vous participé à d'autres initiatives de solidarité avec le Chili ?*

G.G.N. : Le Musée Salvador Allende n'était qu'une des initiatives que nous avons faites pour le Chili. Avec Julio Cortázar, Julio Le Parc et d'autres, nous avons également organisé une exposition-vente à la Galerie du Dragon. Elle réunissait beaucoup d'artistes – français et latino-américains pour la plupart – qui avaient donné des œuvres pour la vente. L'argent récolté devait servir à acheter des billets d'avion pour les exilés.

E.L. : *Que représentait pour vous le projet du Musée International de la Résistance Salvador Allende ?*

G.G.N. : Ce musée était véritablement « révolutionnaire » et les artistes donateurs étaient tout à fait d'accord avec ça. Parmi les personnes impliquées dans le Musée, il y avait Mario Pedrosa, le responsable. C'était une personne très enflammée, très à gauche. Le Musée était le symbole de l'espoir, de la possibilité réelle d'une transformation en Amérique latine. La France a beaucoup souffert du coup d'Etat puisque la gauche française s'est beaucoup inspirée de l'expérience de l'Unité Populaire. Or, aujourd'hui, des personnes veulent masquer l'histoire de ce musée et son message politique.

Pour te donner un exemple, il y a eu une exposition du MSSA en 2007 dans la Galerie del Sesi à São Paulo, parrainée par la Fédération des Industries de la ville. Cela a fait grand bruit dans la presse brésilienne, elle est passée à la télévision, dans les journaux, etc. J'étais très heureux de cette initiative jusqu'au moment où j'ai lu le texte de l'exposition. Il était écrit que des « artistes rêveurs » avaient apporté leur soutien à Allende, un « président utopique » ou « idéaliste », je ne me souviens plus des termes exacts. Alors, j'ai écrit un manifeste condamnant l'usurpation du musée. Je l'ai envoyé à tout le monde. Dans le beau catalogue qu'ils ont produit pour l'occasion, ils ont même enlevé le titre de mon tableau sous la reproduction. Il s'appelait *La Prière*.

E.L. : *Peut-être que le musée ne sait pas quel est le titre de ce tableau. Dans la liste des œuvres exposées dans plusieurs villes de France, il est écrit que votre œuvre s'intitule L'Unité Populaire, de la série « Enfants de l'Amérique latine ». De toute évidence les informations ne correspondent pas au tableau qui se trouve aujourd'hui au Musée. Il est écrit qu'il s'agit d'un*

dessin au crayon de 103 x 76 cm et qu'il a été fait en 1975. Celui-ci a sans nul doute disparu. Qu'en pensez-vous ?

G.G.N. : Peut-être a-t-il disparu. Je ne me suis jamais préoccupé de savoir où étaient mes tableaux. Ici ou là-bas, ça ne m'importait pas. Comme le projet était de caractère politique, les tableaux avaient une utilité et en conséquent, ils circulaient sur le territoire. Certaines œuvres disparaissaient parfois. Par exemple, je connais des artistes brésiliens qui ont donné un tableau pour le Musée de la solidarité avec le Nicaragua, et quand ils se sont rendus là-bas, ils n'ont pas retrouvé leur œuvre. De la même manière, le tableau que j'ai donné pour le Musée de la Solidarité avec la Palestine a disparu au Liban.

E.L. : *Le tableau qui se trouve aujourd'hui au Musée s'appelle donc La Prière. Pourquoi avoir choisi ce titre ?*

G.G.N. : C'était un tableau ironique. On y voit Pompidou et Nixon en prière après le coup d'Etat. En retirant ce titre, ils ont voulu masquer l'Histoire qui entourait la création du musée et des tableaux. Si on retire le titre, le tableau ne veut plus rien dire. Il ne reste plus qu'un portrait de Nixon et de Pompidou. On les voit baisser la tête, les yeux clos. J'ai voulu signifier qu'ils fermaient les yeux sur ce qu'il se passait alors au Chili. C'était une histoire d'engagement, de militantisme. Rien à voir avec des artistes qui donneraient une œuvre pour faire partie de la collection d'un grand musée, pour le prestige.

E.L. : *Vous avez également donné un triptyque au musée. Que représentent ces trois panneaux ?*

G.G.N. : Je n'aime pas vraiment parler à la place de mes tableaux. Je trouve qu'il parle d'eux-mêmes. Ce triptyque représente le néocolonialisme anglais, français et nord-américain en Asie, en Afrique, et au Chili. Le premier tableau représente les troubles qui ont eu lieu au Bangladesh dans les années qui suivirent son indépendance. Un soldat anglais est en train d'assassiner deux hommes en un coup en les empalant avec son fusil. Je me suis inspiré d'une vraie photographie pour donner un sens réel à la condamnation. [...] Dans le troisième panneau, on voit un soldat en uniforme américain en train de tirer. Les dates 1970-1971 font écho aux années de l'Unité Populaire. J'ai voulu dénoncer le rôle des nord-américains dans le coup d'État.

La plupart des tragédies du XX^e siècle ont été provoquées par des agissements colonialistes. Cela me révolte que des Algériens, qui avaient combattu pendant les guerres mondiales aux côtés des Français, se soient fait assassiner pendant une manifestation à Paris (Massacre du 17 octobre 1961). Il ne faut jamais perdre de vue la responsabilité historique qu'ont eu certains pays vis-à-vis d'autres. Cela renvoie à ce qui se passe aujourd'hui au Musée. Il ne faut pas réécrire l'histoire. L'histoire est complexe. Toute réaction renvoie à une cause.

E.L. : *Quelles valeurs attribuez-vous aux œuvres que vous donniez (politique, marchande, sentimentale) ?*

G.G.N. : Écoute, je ne donne pas de valeur financière à mes œuvres. Pour te donner un exemple, à Cachan, tous les commerçants (boulangers, charcutiers, etc.) ont un dessin à moi

accroché au mur. Pour moi, l'art est démocratique. Il doit s'inscrire dans une visée d'élargissement populaire.

E.L. : *Vous vous dites être un artiste engagé. Avez-vous créé d'autres œuvres au contenu explicitement politique ?*

G.G.N. : Il y a une phase de ma peinture qui correspond au moment où j'étais à la Jeune Peinture, où j'ai fait de nombreux tableaux à partir d'événements mondiaux, néocolonialistes. Pendant 3 ou 4 ans, après mon arrivée en France, j'ai beaucoup travaillé sur des événements « chauds » de ce type. C'est grâce à ce travail que je suis devenu connu. J'ai signé plus d'une douzaine de manifestes contre les Etats-Unis au sujet des situations cubaine, chilienne, nicaraguayenne, etc. J'ai participé à l'exposition sur la Torture. Nous l'avons exposée à plusieurs endroits dont New York où je me suis rendu pour l'inauguration.

Plus tardivement, j'ai fait un grand mural sur les Droits de l'Homme dans la station Marechal Deodoro du métro de São Paulo. J'ai représenté autour du texte des Droits de l'Homme de 1789, tous les assassinés politiques du Brésil d'un côté, et de l'autre, j'ai peint Sandino, Allende, Castro et Mandela, les grandes figures révolutionnaires. Lorsque je suis retourné au métro il y a deux ans pour faire la restauration de la fresque, j'ai rajouté Arafat. [...] Dans le métro de São Paulo, j'ai fait un autre grand panneau qui représente un Saint Georges à la manière d'un paysan brésilien en train de tuer un dragon américain.

E.L. : *Êtes-vous allé visiter une exposition du musée en France? Quels liens avez-vous finalement gardé, ou pas, avec le MIRSA ?*

G.G.N. : Oui, mais je ne me souviens plus où. A l'époque, on faisait tellement de choses, qu'il est difficile de se souvenir de tout.

E.L. : *Avez-vous eu l'occasion de renouveler cette expérience de la donation en d'autres occasions? Par exemple pour l'exposition Art against Apartheid ou en solidarité avec le Nicaragua, la Palestine, le Vietnam... ?*

G.G.N. : J'ai donné une œuvre pour la Palestine, l'Afrique du Sud et le Nicaragua. J'ai été vice-président du Comité des Artistes contre l'Apartheid.

E.L. : *Je souhaiterais revenir à ce que vous avez évoqué plus haut. Selon vous, certaines personnes essaieraient de réécrire l'histoire du musée, de cacher son message politique ?*

G.G.N. : Je ne vais pas critiquer José Balme ou les autres mais je pense qu'ils ont leur part de responsabilité dans le fait d'avoir octroyé un sens un peu « rose » à ce musée. Même le jour de l'inauguration de l'exposition au Brésil, Balme a déjeuné avec moi – car nous étions très proches à Paris, on faisait tous les deux partie de la Brigade Internationale des Peintres Antifascistes – et j'ai bien senti qu'il était un peu gêné de la tournure que prenait le musée. Le contenu des protestations était effacé. Ils ont gardé en quelque sorte le projet initial d'Allende en cachant tout ce qu'est devenu par la suite le Musée, ses revendications politiques. Bref, ils ont voulu retirer toute la dimension engagée du projet.

En tout cas, le manifeste que j'ai écrit après l'exposition du musée à São Paulo a provoqué beaucoup de malaise. J'étais vraiment fâché à l'époque. C'était un choc pour moi de lire ça. Je ne pouvais pas ne pas l'écrire car si je ne l'avais pas fait, tout cela serait passer sans aucun problème. Je voulais souligner l'engagement qui avait été le mien, celui de Mario Pedrosa, de La Payita. Comme cette exposition se passait au Brésil, je me sentais la responsabilité de dénoncer ce qui n'allait pas. Je voulais rappeler ce que symbolisait véritablement le musée, le climat de l'époque, l'engagement sincère des artistes...

Il est très important de rappeler le sens véritable du musée et ses répercussions internationales. D'autant plus que la social-démocratie chilienne n'a pas vraiment condamné Pinochet. Isabel Allende qui est une sociale-démocrate, voulait refaire la biographie de son père en fonction de ses intérêts politiques. C'est pour cela qu'il y a eu des conflits entre la Fondation Salvador Allende et le Musée. Arafat n'appartient pas à sa famille mais au peuple palestinien, il en est de même pour Salvador Allende et le Chili. On est en train de gommer l'histoire du Musée. D'ici quelques années, il se peut que le musée change même de nom, qu'il devienne par exemple « Le Musée du Chili ».

Mais à vrai dire, il s'agit d'un phénomène plus général. Je connais un étudiant brésilien qui travaille actuellement sur l'engagement des artistes latino-américains à la même époque. Il s'est rendu compte que dans les biographies de Julio Le Parc, on ne parlait jamais de son engagement politique. Pareil pour Oscar Niemeyer qui était communiste. L'engagement est totalement décrédibilisé, nié. Le problème, c'est que les grands médias et la bourgeoisie se sont réappropriés les œuvres d'artistes comme Julio Le Parc ou Niemeyer et dénaturent leur message. Même moi qui n'ai jamais arrêté d'être un peintre engagé, je suis sûr qu'ils vont réussir à faire de moi un peintre « folklorique » !

L'art a un pouvoir de séduction. La bourgeoisie s'approprie tout, même les œuvres contestataires. Elle a envie d'être propriétaire, même de choses qui ont été créées contre elle. Le plus grand peintre révolutionnaire de l'Ancien Régime était Le Caravage. Velázquez, Rubens, Vermeer, tous ces peintres s'inscrivent dans l'héritage du Caravage. Il était le plus grand peintre du XVI^e siècle. Les deux grands génies de ce siècle étaient Shakespeare et Caravage. Tous les deux donnaient un sens à l'histoire. Le Caravage était un peintre maudit, on ne sait même pas si sa biographie est vraie. L'Eglise a réécrit son histoire. Tu vois, je ne suis pas à l'abri plus tard, d'être considéré comme un peintre naïf ! (*rires*).

- **Entretien avec Ernest Pignon-Ernest, le 14 janvier 2016**

E.L. : *Avez-vous participé au premier Musée de la Solidarité, durant l'Unité Populaire ?*

E.P.E. : Non. C'était un peu tôt. Personne ne me connaissait à ce moment-là. Je travaillais encore dans le midi de la France et vivais dans un village du Vaucluse. J'ai commencé à me faire connaître grâce à mes collages sur la Commune à Paris, en 1971. C'est au cours de l'année suivante que des papiers ont commencé à sortir dans la presse – gauchiste notamment – sur mes travaux. Les milieux de l'art étaient très politisés à cette époque. Comme je faisais des collages dans la rue, que je dessinais sur les murs, j'étais l'archétype qu'ils cherchaient de l'artiste anti-marché.

E.L. : *C'est à ce moment-là que vous avez été invité au Salon de la Jeune Peinture ?*

E.P.E. : En effet, j'ai été invité d'honneur du Salon de la Jeune Peinture. Ils ont trouvé que mon travail était très novateur, contrairement à Fromanger par exemple, qui peignait des Chinois brandissant des drapeaux rouges ou ce genre de choses barbant... Quand je suis arrivé, ils m'ont demandé où je me positionnais politiquement. Je leur ai répondu que j'étais membre du PCF. Ils croyaient que je plaisantais... Heureusement, il y avait Henri Cueco. Lui aussi a cru au départ que j'étais maoïste. Ils devaient sûrement considérer que ma démarche avait quelque chose de gauchiste. Un jour, j'étais avec Cueco, et tandis qu'il feuilletait ses papiers personnels, j'ai aperçu une lettre de sa cellule du PCF. C'est à ce moment que j'ai découvert qu'il était au parti, comme moi. Du coup, on a fait beaucoup de choses ensemble. Il était mon ami le plus proche dans le milieu de la peinture.

Le Salon de la Jeune Peinture était majoritairement hostile au PCF. On y trouvait les trotskistes les plus durs, l'OCI, des maoïstes, etc. A cette époque, dans les milieux artistiques de « gauche », tout le monde était plus ou moins maoïste ou trotskiste. Nous étions très peu à être membres du parti communiste. Nous n'étions que deux communistes à La Ruche : Michel Parré et moi. La plupart était dans une sorte de dérive « gauchiste-chic ». C'est pour cela que, quand j'ai rencontré José Balmes ou Henri Cueco, il y a eu tout de suite une certaine solidarité qui s'est tissée entre nous, une fraternité « coco ».

E.L. : *Vous rappelez-vous de qui vous a sollicité pour offrir une de vos œuvres au Musée International de la Résistance Salvador Allende (MIRSA) ? Avez-vous créé votre œuvre spécialement pour le musée ?*

E.P.E. : Oui, je l'ai fait spécialement pour le musée mais je ne me rappelle plus à qui et quand je l'ai donnée. J'avais déjà utilisé ce thème dans certaines peintures murales que j'ai faites avec les peintres chiliens.

E.L. : *Vous semblez vous être particulièrement engagé pour la cause chilienne et votre participation au MIRSA n'est qu'un des aspects de cet engagement. Certains artistes, comme André Elbaz, pensent que c'est vous qui les avez sollicités pour donner une œuvre au musée. Pouvez-vous me parler des autres initiatives de solidarité auxquelles vous avez participé ?*

E.P.E. : Quand il y a eu le coup d'État, nous avons accueilli José Balmes et Gracia Barrios à la Ruche. J'ai lu dans *Le Monde* que Balmes était réfugié à Ivry. Je me suis rendu à la mairie d'Ivry – ou était-ce à la section du PCF ? – pour le trouver. Or, en 1973, je venais d'arriver à la Ruche et j'avais peu d'influence, contrairement à aujourd'hui où je suis vice-président de la fondation. Mais j'ai quand même réussi à convaincre les gérants de l'accueillir et il s'est installé dès qu'un atelier s'est libéré. Je crois que le bureau a été touché par ce qui se passait au Chili. Quand Gracia et José sont arrivés, ils n'avaient rien, si ce n'est les vêtements qu'ils portaient. Avec Yvette, nous les invitions sans cesse chez nous pour dîner ou déjeuner, car ils n'avaient aucun meuble. Je me rappelle même qu'ils m'avaient ruiné en téléphone ! (rires) Ils appelaient leurs filles restées au Chili. Puis, quelque temps après leur arrivée, on leur a accordé un autre atelier, pour Gracia cette fois. Nous étions tout le temps ensemble. Quant à André Elbaz, il a vécu un temps à la Ruche. Ce doit être à ce moment-là que je lui ai parlé du musée.

Avec la Brigade des Peintres Antifascistes, nous avons peint plusieurs fresques. En 1975, nous avons fait une fresque dans le port de Venise, sur le bâtiment des dockers. J'ai des piles de coupures de journaux à Ivry au sujet de tous ces travaux. A Athènes, nous avons fait un travail dans le cadre du Congrès international de solidarité avec le Chili. Je me souviens que la police nous avait arrêtés. Nous étions dix et j'étais le seul à posséder un passeport. Tous les autres étaient réfugiés politiques. Ils ont dû se demander ce que c'était que ce groupe qui débarquait. Ils nous ont enfermés pendant des heures dans un local, jusqu'au moment où ils ont téléphoné à Mme Allende qui était aussi à Athènes et qui s'est portée garante de nous. En 1977, nous avons fait des peintures dans le parc de la Pépinière de Nancy, lors du festival de théâtre. On y est restés plusieurs jours. Il y avait Julio Le Parc, José Balmes, Gracia Barrios, Alejandro Marcos, Netto.

J'ai beaucoup travaillé avec les artistes chiliens, nous avons fait un nombre incroyable de fresques ensemble. En tout, j'ai dû faire entre 15 et 20 fresques avec Balmes et Gracia Barrios. Nous nous rendions souvent à Tullies pour peindre des fresques avec Peuple et Culture, une association proche du PCF. Un jour, il m'est même arrivé de concevoir une fresque tout seul ! Il faut dire qu'ils étaient quand même bordéliques ces Chiliens... Une fois, les copains de la CGT nous avaient commandé une fresque pour la Bourse du Travail de Rouen. Ils m'ont rappelé un jour, pour m'informer que la fresque allait être inaugurée le lendemain, en présence de personnalités chiliennes. J'ai appelé Balmes pour qu'on se mette au travail, mais ils (les Chiliens) étaient tous partis faire des fresques ailleurs ! Alors, je suis parti à Rouen avec ma voiture, et j'ai travaillé toute la nuit, seul. Je n'avais pas vraiment le choix, la CGT avait prévu d'inaugurer la fresque le lendemain. Une camarade chilienne qui était avocate, est venue me rejoindre au matin pour m'aider un peu à peindre. Comme cela, on pouvait dire qu'au moins une Chilienne avait participé ! (rires). Enfin, cette histoire n'est qu'une anecdote.

Une année, avec ma compagne Yvette, nous avons organisé au festival d'Avignon, une ou plusieurs journées sur le thème du Chili. Nous avons peint avec d'autres artistes une fresque de 50 mètres. Nous avons organisé un spectacle avec Paco Ibañez, Francesca Solleville et Colette Magny qui était à mon avis, la plus grande chanteuse de l'époque. C'était une femme de caractère et très politisée. Elle adhérait au PCF, elle arrachait sa carte, elle ré-adhérait... Elle faisait partie d'un groupe de lesbiennes féministes un peu *hard*, anti-mecs. Je lui ai fait certaines pochettes de ses disques, des affiches... Bref, j'avais réuni des artistes français et chiliens à cette occasion, et on a fait une sorte de chorégraphie plastique ; on peignait des extrémités vers le centre, en se rejoignant.

Tout cela pour vous dire qu'on était souvent ensemble. On avait plein de projets, dans les banlieues notamment. Il s'agissait souvent de commandes municipales ou syndicales. A cette époque, il y avait beaucoup de municipalités communistes, des centres culturels Pablo Neruda. Maintenant, ce serait plus difficile. Ces commandes étaient une solution économique pour eux. Elles permettaient aux peintres chiliens de gagner leur vie. C'était important pour eux, d'abord pour vivre, puis pour témoigner de la situation au Chili.

Les exilés chiliens ont été bien accueillis dans l'ensemble. José Balmes a décroché un poste à responsabilités à la faculté d'Arts plastiques de Saint-Charles. Il faut dire qu'il était un enseignant remarquable. Plastiquement, il faisait à la fois des choses très précises – il travaillait sur des articles de presse, il découpait des journaux tout le temps – et à la fois, il avait cette facture presque abstraite qui caractérisait son style. Sans cette solidarité, les Chiliens auraient eu bien plus de difficultés à s'intégrer.

Julio Le Parc a joué un rôle essentiel dans l'aide aux artistes réfugiés. Il était très reconnu dans les années 1970 – il avait remporté le grand prix de la biennale de Venise –, et était donc le seul à avoir des revenus conséquents. Il a accueilli beaucoup de Latino-américains dans son atelier, il les a beaucoup aidés. Moi, je venais d'arriver à Paris, je n'avais pas d'argent à l'époque. Certes, je faisais parfois des affiches de films pour recevoir un peu d'argent et aider Balmes, mais je ne pouvais pas faire grand-chose de plus. Julio est sûrement la personne qui a le plus de souvenirs de cette époque car on faisait alors beaucoup de réunions chez lui, à Cachan. Il était le plus organisé de tous. Un jour, on avait planifié une réunion pour demander la libération du peintre Guillermo Nuñez et quelqu'un a eu l'idée d'inventer un prix – je crois me souvenir qu'on l'avait appelé « Jean-Pierre Faye ». On a inventé l'histoire qu'un faux jury lui avait desservi un prix, et comme il avait été envoyé dans un camp, ça a permis de le protéger, de lui donner une assise. On a appelé l'ambassade pour lui annoncer. Grâce à cela, on a pu le contacter et savoir qu'il était toujours vivant, que les militaires n'avaient pas organisé sa disparition. Je crois que Guillermo Nuñez était en désaccord politique avec José Balmes. Ils ne s'aimaient pas beaucoup. Bien que ce soit Balmes qui ait, à mon avis, lancé l'initiative pour le protéger, je ne les ai jamais vus ensemble. Pourtant, Nuñez est resté plusieurs années en France. Je l'ai aidé plusieurs fois à trouver des lieux d'expositions. Je m'arrangeais par exemple pour qu'il ait un stand à la Fête de l'Humanité pour vendre ses dessins. Il faisait plein de petites choses pour gagner tant bien que mal sa vie : des sérigraphies, des affiches, etc. Il a été soutenu en France par le critique d'art Jacques Leenhardt.

Comme j'étais souvent chez Balmes à la Ruche, j'ai eu l'occasion de rencontrer Luis Corvalán, le secrétaire général du PCCh et Luis Figueroa, le responsable de la CUT. Ce dernier était très menacé, j'ai dû le ramener plusieurs fois chez lui, pour pas qu'il n'ait à sortir seul dans les rues de Paris la nuit.

E.L. : *Vous êtes-vous rendu au Chili lors de la dictature ?*

E.P.E. : Un jour, les représentants du PCCh en France m'ont demandé de faire un aller-retour France-Chili, en pleine dictature, pour intervenir en tant qu'artiste étranger et pour ramener des papiers. J'ai pris la parole dans une sorte de cirque très connu des Chiliens (*Théâtre Caupolitán?*). Ils m'avaient assuré d'avoir tout préparé. Alors, je me suis rendu à l'aéroport, mais une fois là-bas, j'ai découvert qu'ils ne m'avaient pas réservé de billets. Or, c'était dans les années 1970 et je n'avais vraiment pas d'argent à l'époque. J'ai mis tout mon argent dans ce billet et comme il n'y avait plus de place, j'ai dû prendre un siège en première classe...

Une fortune ! Surtout que je ne faisais que l'aller-retour, j'étais en jean, tennis, avec une simple sacoche. Je me suis retrouvé en Première et les gens semblaient sciés de me voir dans cet accoutrement. Il faut dire que c'était très luxueux à l'époque. On pouvait demander le vin qu'on souhaitait, etc. A un moment, l'hôte de l'air est venu me voir et m'a demandé quel journal je voulais feuilleter. Je lui ai répondu : « Vous n'avez pas *L'Humanité* ? ». Comme il ne l'avait pas sur lui, il s'est excusé et est allé le chercher. (*rires*) Je crois que ça l'a vraiment étonné, il a dû se demander qui j'étais... Il est revenu me parler, m'a proposé d'aller admirer la Cordillère. Je crois qu'il était curieux de savoir qui j'étais. Enfin, tout cela pour dire que les Chiliens n'étaient vraiment pas organisés. Quand je suis arrivé à Santiago, j'ai eu trois ou quatre rendez-vous avec des représentants du parti communiste chilien qui m'ont donné des documents à retourner en France. Mais une fois ramenés ces papiers, les Chiliens n'en ont jamais rien fait... Bon, j'ai quand même fait mon intervention là-bas, même si toute cette organisation était très chaotique.

Entre 1981 et 1982, je suis revenu au Chili et y ai demeuré quelques temps. José Balmes m'avait fortement conseillé d'aller faire des interventions là-bas car il disait que les artistes chiliens qui étaient restés au pays, se sentaient vraiment abandonnés. Il avait beaucoup de copains, dont Francesco Brugnoli, dans l'atelier de gravure de Bella Vista – *Taller Artes Visuales* (TAV). Il y avait des artistes de toute la gauche dans cet atelier. D'ailleurs, une sorte de paranoïa y régnait. Ils étaient tous persuadés qu'il y avait des flics infiltrés. Certains jours, on était trente à quarante artistes à travailler là. Mais, moi je n'ai jamais repéré de personnes extérieures. Comme j'étais invité par toutes les organisations politiques, je connaissais à peu près les visages de tout le monde. Je me suis rendu là-bas au titre des échanges culturels afin que le ministère paye le voyage. J'ai fait une première conférence à la faculté des Beaux-arts. L'amphithéâtre était noir de monde. Comme il ne se passait pas grand-chose en général, la venue d'un artiste français était un véritable événement. J'ai commencé mon intervention en projetant une photographie du métro Charonne. J'ai expliqué mon travail sur la Commune de Paris. Tout de suite la directrice m'a arrêté et m'a demandé de sortir. Elle parlait français. En-dehors de l'amphithéâtre, elle m'a débité : « Vous vous moquez de nous ? Vous n'êtes pas un artiste, vous êtes un politique ! ». Je lui ai répondu que non, je lui ai montré mes catalogues. C'est vrai que j'ai commencé par expliquer aux étudiants que les lieux où je faisais mes interventions étaient des endroits chargés d'histoire. Mais pour présenter mes *Gisants* installés sur les marches du Sacré Cœur, j'étais bien obligé d'expliquer ce qu'était la Commune. Alors, elle m'a dit qu'elle me laisserait continuer mon intervention à condition que j'accepte de venir manger chez elle le soir. Et j'ai répondu oui, évidemment.

Le soir, son mari – qui était aussi professeur – et elle-même, m'ont expliqué que c'était Balmes qui les avait fait engagés. Elle a tout de suite compris que je le connaissais. En fait, elle avait pris sa place après le coup d'état. Elle en mourrait de culpabilité. Et puis, elle a dû se renseigner, et comme j'habitais chez Balmes à ce moment-là, le lien était facile à faire... Balmes n'était pas au Chili mais ses parents étaient restés et je vivais avec eux. Elle et son mari étaient très mal à l'aise, ils avaient un peu honte.

E.L. : *D'autant plus que la plupart des intellectuels avaient été limogés. Ceux qui restaient étaient vraisemblablement compromis...*

E.P.E. : Tout à fait, c'était vraiment minable comme comportement. Ils en étaient conscients. Mais ce n'était pas des fachos, c'était juste des gens sans courage, qui souhaitaient rester en-dehors de la politique. Plus tard, l'ambassade a organisé une réception à l'occasion de ma venue. Brugnoli, qui était communiste, m'a demandé de les inviter. Je les ai accueillis dans le

jardin de l'ambassade et cette femme m'a dit : « Tous les gens qui sont là me détestent ». Je lui ai répondu qu'au contraire, c'était eux qui avaient souhaité qu'elle vienne, pour renouer contact.

E.L. : *Pour revenir à la France, êtes-vous allé visiter une exposition du musée sur le territoire français? Quels liens avez-vous finalement gardé, ou pas, avec le MIRSA ?*

E.P.E. : Non. A vrai dire, je ne me souviens même pas qu'elles aient eu lieu. Je n'ai pas souvenir d'expositions d'œuvres du musée ici, en France. Nous n'avons pas dû recevoir de courriers. Il faut dire que ce n'était pas très bien organisé. Voyez, en comparaison, le projet *Art against Apartheid* a eu la chance d'être soutenu par le Comité des Nations Unies contre l'Apartheid. Quand les *représentants de l'ONU* sont venus nous voir, je leur ai demandé de mettre à notre disposition des bureaux, pour que nous puissions solliciter les artistes, et des locaux afin de stocker les œuvres. Ils ont également placé une secrétaire pour gérer le tout. [...] Nous avions beaucoup plus de moyens humains et financiers pour organiser les expositions que le Musée de la résistance chilienne.

E.L. : *Pourtant, de grandes expositions ont eu lieu. En 1983, 40 œuvres ont été sélectionnées pour être exposées à Beaubourg, dont la vôtre. Et en 1977, pendant que vous peigniez des fresques au cours du festival de théâtre, l'exposition a été inaugurée pour la première fois à Nancy. Vous ne vous rappelez pas d'y être allé ?*

E.P.E. : Ça alors ! Je n'ai aucun souvenir d'une quelconque exposition. Pourtant, on est restés plusieurs jours à Nancy. On avait peint six ou sept grands panneaux. C'était du bon travail. Je vous ai raconté l'anecdote du huis clos qu'on a vécu à Nancy ? C'était incroyable ! Je n'étais pas le seul Français, il y avait aussi Michèle Blondel qui était membre du PCF. Vous avez pu la contacter ? Je ne sais pas ce qu'elle est devenue, elle a disparue du jour au lendemain. Enfin, Michèle s'est occupée de l'organisation avec le festival de Nancy. Elle était chargée d'aller chercher l'argent que le festival donnait aux artistes exilés en contrepartie de notre travail. Il faut dire que certains, comme Netto, étaient vraiment dans la misère. On était tous réunis dans la chambre de Le Parc en l'attendant. Elle est arrivée avec un gros paquet de billets et elle les a jetés en l'air, toute contente ! Or, quand on s'est mis à tout ranger, il manquait plein d'argent. Impossible de savoir qui avait pris le trésor. C'était vraiment un huis clos comparable à une pièce de théâtre ! Tout le monde se soupçonnait, c'était une horreur.

E.L. : *Avez-vous eu l'occasion de renouveler cette expérience de la donation en d'autres occasions (Nicaragua, Palestine, Vietnam...) ? Je sais que vous avez été un des représentants de l'exposition Art against Apartheid.*

E.P.E. : Oui. J'ai été à l'initiative de l'exposition contre l'Apartheid en Afrique du Sud. C'était une époque fantastique, je côtoyais souvent Antonio Saura, Jacques Derrida et d'autres. Quand je suis allé à New York pour solliciter des artistes, Arman, que je connaissais, a contacté Rauschenberg et Lichtenstein pour leur présenter le projet. Une fois rentré en France avec une affiche de Rauschenberg et une autre de Lichtenstein, il était facile pour moi de contacter Tàpies ou d'autres artistes reconnus en Europe. En 1983, nous avons exposé des affiches réalisées par quinze artistes, dans une centaine de villes en France : au Comité d'entreprise de Renault, au siège de la CGT de Montreuil, à la CFDT sur les boulevards, etc. On a organisé des expositions partout, c'est ce qu'il y a de pratique dans les affiches. Cette

initiative, largement médiatisée, a permis de faire rentrer beaucoup d'argent. C'est grâce à ces expositions qu'on a pu continuer le projet et collecter des œuvres plus importantes. Je conserve encore les correspondances que nous nous envoyions entre artistes. J'ai en ma possession une lettre d'Arman qui m'a écrit longuement au sujet de l'Apartheid. Une autre de Vostell, qui a offert une immense œuvre pour l'occasion : quatre mètres sur cinq, si mes souvenirs sont bons. C'était un véritable enfer pour la transporter. Il avait collé des os à sa composition, ça faisait du volume... Ah ! C'était un vrai cauchemar. Son œuvre nous a vraiment coûté très cher, on ne pouvait pas la rentrer dans des camions. Ça a été très compliqué de l'envoyer dans plus de quarante pays. C'est le genre de problèmes auquel il faut être préparé lorsque l'on constitue une collection qui doit voyager.

Quand les œuvres sont arrivées en Afrique du Sud, un conflit s'est déclenché entre le Musée de l'Apartheid et le Musée d'Art moderne de Captown qui voulaient tous les deux exposer ces œuvres. Il fallait faire un choix, mais je crois bien que ce choix n'a jamais été fait étant donné que les œuvres n'y sont pas présentées aujourd'hui. Enfin, le principal, c'est qu'elles aient servi longtemps à lutter contre l'Apartheid...

Pour le Musée de la solidarité avec le Nicaragua, j'ai dessiné un portrait de Sandino. En général, j'ai beaucoup de facilités à donner des œuvres. Rien qu'en décembre, j'ai eu sept sollicitations : pour le DAL, les Restos du cœur, le Secours Populaire, le Secours catholique, les enfants dans les hôpitaux, etc. Je n'ai pu donner que pour quatre organisations. Il est impossible de répondre à toutes les demandes.

E.L. : *Vous êtes-vous inspiré du projet du MIRSA pour former l'exposition contre l'Apartheid ?*

E.P.E. : L'idée du Musée de la Solidarité pour la Palestine et de l'exposition *Art against Apartheid*, vient bien évidemment du Musée international de la résistance chilienne.

E.L. : *Croyez-vous possible aujourd'hui une nouvelle initiative de solidarité artistique internationale, de cette ampleur-ci? (par exemple avec les réfugiés syriens, avec la Palestine?) Pourquoi?*

E.P.E. : Bien sûr, je suis en train de l'organiser ! Mais c'est sûrement plus difficile qu'avant. Les gens sont moins politisés aujourd'hui, ça nécessite un peu plus d'explications. De plus, les artistes ont été trop sollicités et ne veulent plus donner. Je n'ose plus trop leur demander d'offrir une œuvre car je comprends leur agacement. Mais, finalement, on arrive quand même à constituer une collection. Je monte actuellement une exposition de solidarité avec la Palestine, aux côtés d'autres personnalités – Elias Sanbar, Claude Lazar, Jack Lang, etc. Nous avons collecté beaucoup d'œuvres ces trois dernières années. Plusieurs artistes ont donné : Julio Le Parc, Gérard Fromanger, Claude Lazar, Noël Dolla... Il s'agit de nouvelles œuvres car celles collectaient dans les années 1970 ont disparu. Vous devez être au courant que deux chercheuses – Rasha Salti et Kristine Khouri – font actuellement une enquête pour retrouver les œuvres perdues. L'exposition que nous organisons est en quelque sorte la nouvelle version de ce musée de la Solidarité pour la Palestine. Ça permet d'analyser l'évolution de l'engagement des artistes. Fromanger m'a par exemple rétorqué que s'il donnait une œuvre pour la Palestine, il devrait également en offrir une au musée de Tel-Aviv. Vous voyez ce que sont devenus les grands révolutionnaires... Viallat m'a envoyé une œuvre qu'on devra couper en deux : une partie ira au musée de Tel-Aviv et l'autre à l'exposition pour la Palestine.

Certaines personnes sont prudentes (*rires*). Elles ne veulent pas prendre partie. Pourtant, des artistes juifs ont participé au projet sans hésiter, comme Dorothee Selz.

Pour présenter le projet aux artistes, Elias Sanbar organise généralement un grand repas où il convie six ou sept artistes. Elias est quelqu'un de très cultivé. Il les rassure et les artistes voient bien qu'il ne s'agit pas d'une initiative purement militante qui pourrait les compromettre. Il explique qu'il s'agit d'un projet culturel avec une perspective sérieuse.

Nous avons déjà exposé les œuvres à Arcueil dans la salle Julio Gonzalez, car nous avons des liens amicaux avec la municipalité. Arcueil est une ville très politique. Ses élus avaient offert un refuge en 1987 à Dulcie September, militante de l'ANC menacée de mort. Quand Mandela est arrivé en France en 1990, il a souhaité se rendre à Arcueil avant d'aller à Paris. Le maire d'Arcueil a toujours été très solidaire. Il était au PCF mais l'a quitté. J'attends encore une dizaine d'œuvres pour compléter la collection. Il nous faudrait aussi un Soulages, un Buren et un Boltanski, les artistes français les plus connus.

La prochaine exposition aura lieu au printemps 2016, à l'Institut du Monde arabe. J'espère que l'institut nous proposera un commissaire d'exposition, car nous en avons vraiment besoin. Peut-être qu'il faudra faire un choix dans les œuvres. Je ne pense pas qu'il y ait la place pour tout mettre. De plus, il ne faut pas qu'on ait l'air de censurer des œuvres. Car, au départ, le projet partait dans un mauvais sens. Je ne faisais pas encore partie des organisateurs. Les œuvres collectées étaient uniquement militantes, il y avait des kalachnikovs partout... Il était inenvisageable de constituer un musée avec ça ! A la rigueur, on aurait pu les exposer à l'occasion d'une initiative de solidarité à la Fête de l'Huma, mais pas plus... Quand j'ai rencontré Sanbar et qu'il m'a expliqué le projet je lui ai donné mon avis. Je lui ai dit que ça ne valait rien. Pour lui, il est clair que la Palestine sera reconnue un jour comme un Etat à part entière et que pour cela, elle aura une politique culturelle, et le Musée de solidarité pour la Palestine s'inscrit pleinement dans cette démarche culturelle de construction nationale. Je lui ai dit qu'il n'était pas nécessaire que les œuvres soient politiques. Même Erró, qui normalement est très politique, a donné un portrait de Pierre Boulez. Quand Mounir, le bras droit de Sanbar, a appris cela, il était fou de joie puisqu'il est un grand passionné de musique contemporaine. Bien sûr, il y a des œuvres politiques. Claude Lazar a fait un tableau très politique. Mais ce n'est pas nécessaire, je n'arrête pas de le dire aux artistes. L'important, c'est d'offrir de belles œuvres, pour que les Palestiniens puissent avoir un musée à la hauteur de ce nom.

- **Entretien avec Alejandro Marcos, le 14 janvier 2015**

E.L. : *Pouvez-vous me parler brièvement de votre parcours de vie ? Quelles circonstances vous ont conduit à immigrer en France ?*

A.M. : Je suis né en Espagne. J'ai émigré en Argentine à l'âge de douze ans, en 1949. En Argentine, j'essayais de retrouver l'Espagne que je connaissais en allant à des processions, mais en réalité, tout était différent. Avec ma famille, nous nous sommes installés dans la Pampa, il y avait beaucoup d'espaces, peu de monde, des paysages à perte de vue. Alors, j'essayais de raviver ma mémoire pour retrouver les moments joyeux de mon enfance en Espagne.

Je suis arrivé en 1963 en France mais je n'étais pas réfugié politique. Quand on était peintre en Argentine, il fallait venir à Paris – ou plus généralement en Europe – et y rester deux ou trois ans, pour visiter les musées, s'imprégner de la scène artistique internationale. C'était la règle à l'époque. Au début, j'étais seul, je ne connaissais personne. Ça a été difficile pour moi. Avec l'argent que j'avais, je ne pouvais pas vivre plus d'une semaine. Il fallait que je trouve un travail. C'est comme cela que ça marchait : il fallait trouver un Argentin qui avait besoin de quelqu'un pour l'aider. Le système des ateliers de la ville n'existait alors pas ou très peu. Il fallait trouver un local quelconque pour pouvoir travailler. Finalement, je me suis lié aux peintres cinétiques, à Julio Le Parc en particulier. J'ai travaillé longtemps pour eux. [...]

Quand je suis arrivée en France en 1963, je me suis très vite adapté car la société française comme elle était, était beaucoup plus permissive que les pays latino-américains, notamment l'Argentine, à l'époque. Là-bas, nous étions des gens combattifs, nous devions sans arrêt nous confronter à la rigidité du système, ne serait-ce que dans notre façon de nous habiller. En France, je n'avais plus à porter de cravate pour que les gens me considèrent comme quelqu'un. Chaque fois que je suis rentré en Argentine, j'ai ressenti cette vision étriquée. La notion de classe était beaucoup plus marquée là-bas. Par exemple, vous ne pouviez pas entrer dans un restaurant, si vous n'aviez pas de costume. Heureusement, ça s'estompe peu à peu depuis quelques années. C'est sûrement pour cela que je suis resté en France. Ici, je n'ai jamais été jugé pour mon apparence. [...]

J'ai toujours été plus attiré par la France que par les Etats-Unis. D'ailleurs, je ne suis pas le seul. Les peintres latino-américains que je connais n'ont jamais voulu quitter la France. Ils ont des ateliers aux Etats-Unis mais n'y restent jamais très longtemps. La France est plus agréable à vivre d'un point de vue humain. Ce n'est pas pour rien que nous luttons contre l'impérialisme américain dans les années 1960-1970. A mon avis, encore aujourd'hui, les Etats-Unis demeurent une puissance impérialiste. Le même problème persiste.

E.L. : *Avez-vous suivi une formation académique en Argentine à l'Ecole des Beaux-arts ou êtes-vous autodidacte ?*

A.M. : En Argentine, la plupart des peintres avaient des élèves. Ils étaient payés pour leur donner des cours. Moi, j'ai suivi les enseignements d'Antonio Berni, un peintre communiste. Berni avait créé une sorte de coopérative. Les élèves louaient les lieux, administraient les locaux, nous avions nommé un trésorier... Et lui, il venait donner des cours une fois par semaine ou tous les quinze jours. Au fur et à mesure que les élèves avaient reçu ses cours, ils

donnaient à leur tour des cours aux nouveaux arrivants. Nous n'étions pas les seuls à fonctionner de cette manière. Il me semble qu'il y avait trois ateliers similaires, non spéculatifs. Nous étions déjà dans une logique de « combat », sans être réellement « politiques », car les autorités ne nous appréciaient pas. Nous étions des peintres fortement impliqués dans les luttes sociales. Par exemple, nous allions souvent peindre dans les bidonvilles. On appartenait tous à plusieurs groupes d'artistes protestataires. Un jour, nous avons créé la Grande Ambassade Populaire, avec des musiciens, des marionnettistes, des peintres, et nous allions de quartier en quartier pour faire de l'animation gratuitement. Nous jouions des pièces de théâtre très dures.

Quand je suis arrivé en France, j'ai ressenti le besoin de continuer ces activités bien que les problématiques sociales n'étaient pas les mêmes qu'en Argentine. Je me suis greffé à d'autres artistes latino-américains et nous avons organisé des spectacles pour alerter la population française sur les problèmes des pays latino-américains.

E.L. : *Etiez-vous actif au sein du Salon de la Jeune Peinture ?*

A.M. : A l'époque, la plupart des artistes latino-américains, faisaient partie du groupe de la Jeune Peinture où il y avait majoritairement des gens de gauche : des communistes, des maoïstes, etc. A l'intérieur de la Jeune Peinture, nous faisions partie du Comité latino-américain. Nous étions présents à chaque initiative. Nous avons été solidaires avec les grévistes de l'usine Renault dans le Nord, nous avons participé aux événements de mai 1968 où nous avons occupé l'Ecole des Beaux-arts. On s'amusait beaucoup à l'époque. On avait de grandes discussions sur nos travaux. Nous n'étions pas des militants purs et durs. Certains étaient de vrais militants, adhérents du PCF ou d'autres organisations. Moi, si j'étais pro Cuba, je n'étais pas pour autant communiste. On savait faire la part des choses quand les choses devenaient trop partisans.

E.L. : *Vous avez participé aux événements de Mai 1968 ? Qu'y faisiez-vous en tant qu'artiste argentin ? Ne risquiez-vous pas des poursuites judiciaires pouvant aller jusqu'à l'expulsion ?*

A.M. : En mai 1968, avec quelques peintres argentins, nous avons commencé à créer les premières affiches, puis, nous avons rejoint l'Atelier d'affiches populaires à l'Ecole des Beaux-arts. Comme j'avais une formation en sérigraphie – je l'avais pratiquée en Argentine – j'ai créé un atelier de sérigraphie à l'Ecole des Beaux-arts pour imprimer les affiches qui avaient été décidées collectivement. Avant cela, les peintres tiraient les affiches en lithographies. Ce n'était pas une cadence convenable.

Bien sûr qu'il y avait un risque pour nous – artistes étrangers – d'occuper les locaux de l'Ecole. Nous n'avions pas la nationalité française à l'époque, nous aurions pu être expulsés. Les artistes français étaient plus à l'abri que nous. Mais l'ambiance était très chaleureuse, et nous avions le soutien des artistes français.

Après 1968, j'ai participé à la création du syndicat des peintres rattaché à la CGT. La plupart des peintres investis dans ce projet étaient membres du PCF – Cueco, Pignon-Ernest, etc. Ça nous a pris au moins un an et deux réunions par semaine pour arriver à nos fins. On ne comptait pas les heures. Beaucoup étaient dévoués à la « cause » dont moi, qui n'étais même pas encore Français à l'époque ! [...]

E.L. : *Vous avez participé à beaucoup d'initiatives de solidarité en France et en Europe avec les autres artistes latino-américains...Que faisiez-vous exactement en tant qu'artistes ?*

A.M. : Jusqu'à la première moitié des années 1980, les artistes latino-américains, nous formions un groupe très solide, une communauté. Nous étions unis dans toutes les luttes : l'Argentine, le Brésil, l'Uruguay, le Chili,... On a beaucoup exposé en France et dans toute l'Europe. Nous avons créés avec des artistes latino-américains et des artistes français, une brigade de peintures murales en 1975 – la Brigade Internationale des Peintres antifascistes. Avec elle, nous sommes allés soutenir les syndicats portuaires à Venise qui boycottaient les bateaux chiliens. Nous avons également peint un mural dans une ancienne gare, près de la Bastille. Nous avons été invités à Nancy par Jack Lang lorsqu'il organisait le Festival International de Théâtre. Nous peignons partout, rapidement et sur de grandes surfaces, c'est en cela que nous étions des peintres muralistes. Nous étions accueillis partout pour organiser des expositions de solidarité. La décennie 1970 a été très fertile pour nous. Certaines personnes étaient un peu fâchées contre nous. On nous voyait comme une sorte de mafia. Comme il y avait beaucoup de solidarité avec et entre les latino-américains, on trouvait toujours facilement des ateliers ou des postes dans l'enseignement, alors que certains artistes connaissaient des difficultés pour s'en sortir. Il est vrai que les artistes venus de province avaient parfois plus de mal que nous pour se trouver une place dans la vie artistique parisienne. Nous étions très ouverts et solidaires entre nous, ce sont des valeurs qui manquent aujourd'hui.

A ce moment-là, nous organisions souvent des ventes de tableaux pour récolter de l'argent pour diverses causes (Vietnam, Chili, etc.). Quand il y avait un problème au Brésil, par exemple, c'était comme s'il avait eu lieu en Argentine. On ne faisait pas de distinctions. On participait à toutes les actions de solidarité. Ça a commencé avec les Tupamaros en Uruguay, puis il y a eu le Brésil, le Chili, l'Argentine, le Nicaragua, etc. Il y a eu des moments plus diffus, pour Haïti notamment, car il y avait peu de représentants haïtiens en France. Nous, en tant qu'artistes, nous ne faisons que répondre aux invitations des comités de solidarité. Plus les nationalités étaient représentées en France et plus il y avait d'actions massives organisées. [...] On aidait comme on pouvait.

Je n'ai jamais refusé de donner des œuvres ou de participer à des initiatives de solidarité. Nous donnions facilement des tableaux pour une vente de solidarité. Nous avons notamment organisé une vente – *Viva Chile* – à la Galerie du Dragon, rue de Rennes, qui était alors tenue par une Vénézuélienne. Ça a été une très belle réussite. Nous avons récolté 204.000 francs. Les œuvres qui n'ont pas été vendues, ont été stockées dans un entrepôt puis exposées lors de divers événements de solidarité. Nous avons donné pour tout : l'Argentine, le Chili, le Vietnam, le Nicaragua, l'Afrique du Sud. Quand on faisait une vente, on distribuait l'argent à tous les groupes de résistance. Par exemple, pour l'Argentine, on donnait autant aux trotskistes qu'aux péronistes. L'argent servait beaucoup à l'envoi d'avocats français en Argentine, car, quand une personne était arrêtée, on avait 24h pour la sauver en la plaçant sous protection de la France ou d'un autre pays.

En 1972, avec le groupe *Denuncia* (Julio Le Parc, Gontran Netto, José Gamarra et moi), nous avons fait un travail sur la torture : « *La salle noire de la torture* ». Récemment, en 2013, nous l'avons exposé au Palais de Tokyo pour dénoncer la torture en Syrie, avec l'association Amnesty International. Ce sont des panneaux qui avaient déjà été exposés au Salon de la Jeune Peinture dans les années 1970, puis, il y a quelques années, au Brésil, en Argentine et

dans d'autres pays d'Amérique latine à l'occasion des procès menés contre les dictatures militaires.

En 1982, nous avons été invités à participer à l'exposition du Grand Palais « L'Amérique latine à Paris ». Nous avons une grande activité artistique dans ces années-là. Nous avons été très actifs jusqu'au début des années 1980. A partir de là, beaucoup d'artistes latino-américains sont retournés dans leur pays d'origine. Même si nous nous voyions toujours assez souvent, nous n'avons plus jamais travaillé ensemble.

Maintenant, ces regroupements n'existent plus vraiment. L'individu prime sur le collectif dans le domaine artistique. Il n'y a plus vraiment de projets de groupes. Chacun crée pour soi. C'est dommage, mais c'est comme ça. Il faut dire que dans cette période-là, la renommée était quelque chose de particulier pour les artistes. Dans les expositions, les Salons ou les ventes, on exposait souvent à côté de personnalités très connues comme Roberto Matta ou Picasso. C'était très intéressant, ça nous permettait de confronter notre travail à celui de grands maîtres. Aujourd'hui, ce serait impossible. La culture a été happée par un parti pris économique. Le monde de l'art est beaucoup plus « affairiste » qu'à l'époque. Juan Carlos Caceres – peintre et musicien – a écrit quelque chose de très juste par rapport à cela. Il disait que dans les années 1960, on ne pensait jamais à l'argent. On se débrouillait comme on pouvait, on s'entre-aidait. Aujourd'hui, on ne peut pas vivre sans dépenser. La société s'est beaucoup plus resserrée, les écarts se sont accentués.

E.L. : *Peut-on dire de vous que vous étiez un artiste « engagé » à cette époque ?*

A.M. : Je ne sais pas si le terme est adéquat. Il ne faut pas oublier qu'à l'époque, nous étions en quelque sorte « conditionnés ». On discutait tout le temps de politique, il y avait des énormes Congrès à La Havane autour de questions de type : un peintre doit-il être militant ? Qu'est-ce que la culture populaire ? Je savais bien que ces débats ne pouvaient être que circonstanciels, qu'ils n'allaient pas durer éternellement. Pour moi, les artistes qui s'accrochent uniquement à cela toute leur vie se trompent. J'ai été plus touché dans mon être lorsque je peignais des toiles sur ma vie personnelle que quand je créais des toiles politiques. Faire des affiches pour Mai 1968, c'était facile. On exécutait une commande. Bien sûr que ce travail se justifiait à un moment donné, mais on ne peut éternellement s'enfermer dans un mécanisme de rupture. Aujourd'hui, je ne ressens plus cette violence autour de moi, comme je la ressentais à l'époque.

E.L. : *Cette violence dont vous parlez, l'avez-vous expérimentée dans votre chair ?*

A.M. : En quelque sorte. En tant qu'étranger pro Cuba, j'ai été accusé par la police d'être un agent de liaison entre Cuba et l'Argentine. Au moment où j'ai demandé la nationalité française – je m'étais rendu à Cuba quelques semaines avant et je m'étais laissé pousser la moustache là-bas –, l'inspecteur est venu chez moi et la première chose qu'il voulait savoir était pourquoi j'avais rasé ma moustache. Il y avait beaucoup de suspicion à l'époque. En échange de la nationalité française, l'inspecteur m'a fait du chantage ; comme il savait que j'allais souvent à l'Ambassade de Cuba, il voulait que je lui ramène des informations. J'ai tout de suite refusé bien évidemment, et j'ai dû attendre l'élection de Mitterrand à la présidentielle pour pouvoir rouvrir mon dossier. Normalement, s'il y avait refus, on ne pouvait plus rouvrir le dossier. Heureusement, que je connaissais des gens au Ministère de la Culture, qui ont joué en ma faveur. Mais toute cette histoire m'a gâché un peu la vie. Je me suis brouillé avec des

Cubains car je ne voulais plus me rendre à l'Ambassade puisqu'une voiture de police contrôlait mes moindres faits et gestes. Je ne voulais pas qu'on me mêle à des histoires d'espionnage. Et ça a été pire avec les comités pour l'Argentine, j'ai été interdit de retourner dans mon pays.

E.L. : *Avez-vous participé à la première étape du Musée de la Solidarité, durant l'Unité Populaire ?*

A.M. : Oui. D'ailleurs, j'ai retrouvé une lettre de Salvador Allende, et une autre de Pablo Neruda et Roberto Matta, me remerciant de ma donation.

E.L. : *Vous rappelez-vous de qui vous a sollicité pour offrir une de vos œuvres au Musée International de la Résistance Salvador Allende (MIRSA) ?*

A.M. : Les informations circulaient facilement car on était tous plus ou moins liés les uns aux autres. Je ne me souviens plus de qui m'en a parlé exactement.

E.L. : *Êtes-vous allé visiter une exposition du musée en France? Quels liens avez-vous finalement gardé avec le MIRSA ?*

A.M. : Je sais que les œuvres du Musée ont été exposées au Centre Pompidou et à Nancy. A Nancy, je suis allé voir l'exposition puisque j'étais sur place pour peindre des fresques avec la Brigade Internationale des Peintres antifascistes. Je ne pourrai pas vous parler des expositions car je n'ai plus de souvenirs visuels s'y rapportant. Par contre, je ne suis jamais allé voir le musée actuel au Chili.

Le Musée est resté longtemps en France car beaucoup de personnes qui s'en occupaient – José Balmes, Miguel Rojas Mix, etc. – étaient réfugiées en France. La France a été un pays d'accueil très favorable pour beaucoup de Chiliens. Je connaissais très bien José Balmes et sa femme Gracia Barrios, Miguel Rojas-Mix, Julio Cortazar, etc. Nous avons publié un livre tous ensemble : *Chili, Le dossier noir*. Mais je n'ai pas gardé de lien avec le Musée. Je donnais quand on me demandait et je ne me préoccupais pas vraiment de la destination de mes œuvres, cela ne me concernait pas.

E.L. : *Pouvez-vous me parler un peu de votre œuvre? Est-elle représentative d'une période de votre création?*

La confrontation avec ce monde violent (dictatures, impérialisme,...) a fait qu'à un moment, je n'ai peint que des toiles sur des sujets politiques. Je faisais une peinture très violente quand je suis arrivé en France. Elle reflétait la nécessité pour moi d'évacuer cette pression qui me tourmentait. Ce n'est qu'à partir des années 1980 que j'ai arrêté de traiter ces sujets dans ma peinture. Je me suis rendu compte que la carrière d'un peintre ne devait pas nécessairement se cantonner à une critique politique du monde qui l'entoure. Un peintre a plus d'ouvertures qui s'offrent à lui que la simple protestation. Prenons l'exemple d'Antonio Saura. Durant la dictature franquiste, il a réalisé des films magnifiques car il ressentait quelque part la nécessité d'exprimer quelque chose. Mais une fois la dictature terminée, il s'est mis à réaliser des films sur les danseurs flamencos, sur les chanteurs en Argentine, etc. Les images peuvent être très

violentes si elles répondent à un besoin de l'artiste d'exprimer ses tourments, mais rien n'empêche un artiste de peindre un paysage ! (rires). Des gens comme Picasso ont très bien compris cela. Ce n'est pas le cas de Matisse qui a toujours nié la violence et qui voulait faire une peinture « confortable ». Il ne voulait pas faire de peinture qui « agresse » comme celle de Picasso. Aujourd'hui, malgré le fait que le monde devienne de plus en plus violent, je ne sens plus la nécessité, en tant que peintre, de faire une peinture violente. Peut-être que d'autres artistes si.

(En me montrant des reproductions de tableaux). J'ai fait des tableaux très violents sur la guerre du Vietnam.

E.L. : *Sur ce tableau sur le Vietnam, vous avez représenté un couteau. On le retrouve dans le tableau que vous avez donné au MIRSA. Que signifie-t-il pour vous ?*

A.M. : Pour moi, le couteau symbolise l'agression. Quand j'étais enfant, j'avais toujours peur qu'on me tue avec un couteau, la nuit pendant mon sommeil. Alors, je m'allongeais sous le matelas et je ne sortais que la tête, comme cela, je me sentais protégé. La vie dans l'Espagne franquiste était très compliquée, il y avait beaucoup de pauvreté, de peur...

E.L. : *Avez-vous créé cette œuvre spécifiquement pour le MIRSA ?*

A.M. : Oui. Quand on me demandait de donner une œuvre pour Haïti, Cuba, le Brésil ou le Chili, je peignais une toile militante sur le sujet concerné.

- **Entretien avec Ricardo Suanes, le 15 janvier 2016**

E.L. : *Quelles circonstances vous ont amené à venir vous installer en France et à quitter le Chili ?*

R.S. : Je suis arrivé d'une manière un peu particulière. A l'époque de la dictature, tout était très difficile. J'ai gagné un concours organisé par le service culturel de l'Ambassade de France au Chili. Le prix à décrocher était une invitation à venir en France. Ce concours était ouvert à tous les artistes plasticiens chiliens. Il fallait illustrer par une œuvre plastique, un poème ou une chanson en langue française. J'ai choisi « La Beauté » de Charles Baudelaire qui pour moi, engageait un dialogue fort avec une de mes œuvres photographiques. J'ai présenté cette œuvre et j'ai remporté le concours. J'ai donc été invité en France par le Ministère des Affaires étrangères français, pendant un mois, pour rencontrer des artistes, visiter des musées, des structures artistiques, etc. En vérité, je cherchais à quitter le Chili. Je voyais bien que la dictature allait s'installer pour un bon moment. J'ai vécu deux ans de dictature là-bas et j'étais conscient que nous avions plus de chance de nous faire tuer que de parvenir à retourner la situation.

Une fois arrivé en France, j'ai voulu continuer mes études artistiques. J'étais fraîchement diplômé de la Faculté d'Architecture au Chili comme architecte urbaniste, et je travaillais comme enseignant à l'Université. Ici, j'ai voulu intégrer des structures plus spécifiquement artistiques. Je me suis inscrit comme élève à l'Ecole des Arts Décoratifs de Paris pour approfondir mes connaissances dans le domaine de la technique photographique. J'ai appris par la suite – comme cela arrivait souvent aux gens de gauche – que le gouvernement chilien m'avait renvoyé de l'Université et que si je rentrais au Chili, je n'aurais plus de travail. Mes opinions de gauche étaient connues, même si je n'étais pas membre d'un parti politique...

J'ai eu mon premier atelier d'artiste à la Cité Internationale des Arts. J'ai commencé à faire ma vie en France. Je me sentais comme chez moi ici, particulièrement dans la vie artistique, je ne me sentais pas dépaycé. Ma vie en tant qu'artiste et étudiant de l'Ecole des Arts Décoratifs, ne changeait pas radicalement de la vie que j'avais au Chili.

E.L. : *Étiez-vous actif au sein du Salon de la Jeune Peinture et/ou dans les groupes latino-américains présents à Paris ?*

R.S. : J'ai participé à des expositions de groupe avec les artistes latino-américains. Il y en a eu plusieurs importantes, notamment au Grand Palais en 1982. Aujourd'hui, je reste en contact avec les artistes latino-américains qui sont restés en France. Beaucoup sont repartis dans leur pays ou se sont installés ailleurs.

Par contre, je n'ai pas participé à la Jeune Peinture. Quand on arrive dans un nouveau pays, il y a toujours une période d'intégration plus ou moins longue. Mon métier d'architecte m'a pris beaucoup de temps. Et mon travail d'artiste à proprement parler était un peu sporadique en fonction du travail que j'avais par ailleurs dans le domaine de l'architecture.

E.L. : *Vous rappelez-vous de qui vous a sollicité pour offrir une de vos œuvres au Musée International de la Résistance Salvador Allende (MIRSA) ?*

R.S. : Oui, il s'agit de Pedro Miras, un théoricien et professeur chilien. Il était chargé de récolter les œuvres. Il est venu dîner à la maison un jour et m'a demandé si je pouvais donner une œuvre. J'ai bien entendu répondu favorablement. Et deux jours après, il est venu avec une camionnette et nous avons descendu le tableau ensemble. Je ne l'ai pas beaucoup connu et ne sais pas ce qu'il est devenu. C'était quelqu'un d'assez exceptionnel intellectuellement parlant. Il avait écrit des ouvrages théoriques sur l'art et y compris sur l'architecture. Nous, on le lisait en tant qu'élèves de l'Ecole d'Architecture au Chili. Lorsque je l'ai connu ici, j'ai vu que c'était quelqu'un de très sympathique, une personne très simple. Nous avons commencé à tisser des liens amicaux puis il est reparti au Chili.

E.L. : *Êtes-vous allé visiter une exposition du musée en France? Quels liens avez-vous finalement gardé, ou pas, avec le MIRSA ?*

R.S. : Je dois avouer que non. Quoique si, peut-être. J'ai un souvenir très vague. Il me semble avoir vu, une fois, mais je ne sais plus où, de très belles œuvres données pour la cause chilienne. Il devait s'agir de ce musée. Je suis retourné une seule fois au Chili depuis que je suis ici. Justement l'année où je suis entré dans cet atelier, en 1991. Peut-être que je les ai vu là-bas. Je ne me souviens plus.

Dans tous les cas, je n'ai pas gardé de liens avec le musée. Je dois t'avouer que je croyais même mon tableau disparu. Je ne savais pas qu'il était arrivé au Chili et qu'il était conservé dans les réserves du Musée de la Solidarité. Certaines personnes m'avaient parlé des vols qui avaient eu lieu. Et je pensais que mon œuvre faisait partie du lot car je n'ai jamais reçu de nouvelles du Chili par rapport à mon tableau. Je suis heureux d'apprendre qu'il se trouve là-bas.

Le musée a pu être géré d'une manière aléatoire, voire de façon amateur, avec une mise en risque des œuvres. C'est pour cela que je n'étais pas du tout certain que mon œuvre soit arrivée au Chili. Parfois, ce genre d'initiatives était géré d'une manière très improvisée. Mais, je peux le comprendre, ce n'était pas évident. Sans parler du manque de moyens financiers et humains. Il n'y avait pas vraiment de suivi comme il l'aurait fallu.

E.L. : *Pouvez-vous me parler un peu de votre œuvre? L'avez-vous créé spécialement pour le musée? Est-elle représentative d'une période de votre création?*

R.S. : Non, je ne l'ai pas faite pour le musée. C'est après que la demande est venue et que j'ai choisi d'offrir cette œuvre spécialement. C'est une œuvre assez exceptionnelle dans ma production dans le sens où je n'ai pas continué cette veine-là assez figurative et un peu symbolique. Il s'agit d'une œuvre aux dimensions importantes. Les corps sont en mouvement, il y a une sorte d'énergie et quelque chose de mystérieux se produit avec l'apparition des oiseaux. On y voit une bulle, un casque de moto porté par un personnage qui pourrait être un ange. Il y a quelque chose d'un peu surréaliste. Le travail sur le mouvement et les expressions corporelles a été une constante dans ma création jusqu'à aujourd'hui. Mais je l'ai expérimenté sous d'autres formes : travail photographique notamment. Je travaille par exemple depuis un certain temps sur la danse. C'est une source d'inspiration très forte. Je me suis même décidé à travailler avec des groupes de danse, des chorégraphes, des danseurs, etc.

Dans ce tableau, il y a plusieurs éléments surprenants. Quelque part, on pourrait dire qu'il s'agit d'une Annonciation détachée du religieux. Dans cet espace – sidéral – deux

personnages, portés par des oiseaux, viennent se rencontrer et s'entrechoquer. Le personnage de droite est hybride, moitié oiseau, moitié femme – un ange peut-être. Pour moi, c'est une Annonciation d'aujourd'hui. D'où le casque de moto porté par l'homme à gauche (*rires*). Dans tous les cas, ce tableau ne pouvait pas avoir de signification religieuse pour moi, car je ne suis pas croyant.

E.L. : *Pourquoi avez-vous choisi d'intituler votre œuvre Un complémentaire (Plenitud) ?*

R.S. : Il ne me semble pas avoir donné de titre à cette œuvre... Il est fort probable que des personnes aient interprété mon tableau et mis un titre. Je ne me rappelle plus. Mais ce qui est certain, c'est que je n'ai pas donné ce titre-là.

E.L. : *Quelles valeurs attribuez-vous à cette œuvre en particulier (politique, marchande, sentimentale) ?*

R.S. : Cette toile a une grande valeur sentimentale pour moi car il s'agit de mon premier tableau. Auparavant, je n'avais jamais fait de peinture à l'huile. C'était une expérience nouvelle pour moi. En plus de cela, quand j'étais en train de le peindre à l'atelier de l'Ecole des Arts Décoratifs, quelqu'un est venu me voir pour m'apprendre que mon fils était en train de naître. J'ai commencé ce tableau à l'atelier de l'Ecole des Arts Décoratifs, puis je l'ai ramené dans mon atelier à la Cité Internationale des Arts. C'était symbolique pour moi d'offrir cette œuvre.

E.L. : *Que représente pour vous, en tant qu'artiste qui vit de sa création, cet acte de donation ?*

R.S. : Les artistes sont presque naturellement engagés. Je crois que c'est propre à l'art d'être en rapport direct avec la société, les problèmes sociaux, etc. Il n'y a rien d'exceptionnel à être solidaire.

E.L. : *Avez-vous eu l'occasion de renouveler cette expérience de la donation en d'autres occasions? Par exemple pour l'exposition Art against Apartheid ou en solidarité avec le Nicaragua, la Palestine, le Vietnam... ?*

R.S. : Non, je ne crois pas. Je ne me souviens pas d'avoir été sollicité pour d'autres causes que le Chili. Bien évidemment, j'ai participé à des expositions de solidarité avec le Chili. Lorsque j'étais sollicité pour faire un don ou un prêt, je le faisais systématiquement. Cela dit, après certaines expositions de solidarité, cela m'est arrivé de ne plus avoir de nouvelles des œuvres que j'avais prêtées.

E.L. : *Lorsque vous vous repenchez sur votre engagement durant les années 1970-1980, quel regard portez-vous sur celui-ci ? Vous sentez-vous toujours engagé dans votre métier d'architecte ou d'artiste ?*

R.S. : A mon avis, il existe plusieurs formes d'engagement en art. Je ne crois pas aux œuvres dites « politiques » dans le sens Réalisme socialiste. L'art est par essence en prise avec

l'Homme de la manière la plus profonde, la plus douloureuse et la plus circonstancielle qu'il soit. Une œuvre ne peut pas être un pamphlet. Si elle l'est parfois, il ne s'agit plus d'art. Autant écrire un pamphlet et l'assumer en tant que tel. L'art est déjà engagé de toute manière, qu'on le veuille ou non. Lorsque les nazis ont qualifié des œuvres de « dégénérées », ces œuvres-là sont devenues politiques, même si elles n'avaient jamais voulu l'être explicitement. L'art est avant tout une expression forte du ressenti d'un artiste. Bien sûr que les artistes, à un certain moment, ont voulu se consacrer à des sujets plus circonstanciels – en créant des affiches par exemple –, mais ils reviennent assez vite à leurs modes d'expression propres.

En tant qu'artiste et architecte, je continue à être engagé aujourd'hui, pour des causes qu'on pourrait qualifier d'« universelles ». Je m'implique beaucoup aux côtés des habitants dans des opérations urbaines, à Paris en particulier. Notamment lorsqu'il y a des choses à défendre, que les autorités autorisent la destruction de bâtiments parisiens qui méritent d'être préservés, qu'ils reconstruisent sans respecter l'architecture et la cohérence du quartier alentour. Je ne suis point un passéiste, mais ceux qui détruisent ignorent souvent les qualités historiques du bâti, ne prennent pas en considération les liens qui se sont noués entre ce qui est détruit et les gens du quartier. Certaines vies de quartier ont failli disparaître bêtement et avec elles, beaucoup de choses de valeur que le bâti protégeait. Au fond, mon engagement est resté le même, même s'il se manifeste autrement et que le contexte a profondément changé. Je continue de participer à des comités de suivi des opérations urbaines à Paris. J'ai souvent joué le rôle de conseiller des habitants pour certaines opérations. Mon but est de les aider à construire un lieu de vie meilleur pour eux. On a parfois même réussi à infléchir des projets importants, mal engagés, de mon point de vue. On a réussi à se faire entendre et à changer radicalement le projet. Nous sommes satisfaits aujourd'hui d'avoir mené certains de ces combats et de les avoir gagnés.

Au Chili déjà, en tant que jeune enseignant de l'Université, j'étais engagé avec les habitants des *poblaciones* (quartiers périurbains) pour faire de ces morceaux de ville naissants, quelque chose de viable à long terme et non pas un bidonville marginalisé.

E.L. : *En quoi consiste votre travail d'architecte et d'artiste aujourd'hui ?*

R.S. : Aujourd'hui, je travaille sur le mouvement en rapport avec la danse. Et je lie mon travail d'architecte à mes recherches sur le mouvement. J'ai monté un festival de danse contemporaine depuis trois ans dans la Halle Pajol – dans la continuité de la concertation sur un grand projet urbain où j'ai conseillé et accompagné les habitants –, dans le quartier de La Chapelle, à côté de la Goutte d'Or. Le projet urbain en tant que tel, a permis de réhabiliter un grand bâtiment industriel et de construire une école, une auberge de Jeunesse, un gymnase, des jardins, une salle de spectacle, une médiathèque, etc. Une fois la ZAC construite, j'ai voulu continuer ce travail urbain sur le plan culturel et artistique. Je n'ai presque pas de moyens financiers pour le réaliser mais je continue à me battre pour que ce Festival perdure. J'ai toujours insisté auprès des habitants pour que l'étape de construction, qui a duré une dizaine d'années, ne soit pas le but final. L'objectif était l'après : qu'allait-on faire de toutes ces structures ? C'est un quartier qui connaît beaucoup de problèmes de prostitution, de drogue, de chômage, ... Je me devais de montrer un exemple en créant ce festival et en invitant la culture dans ce quartier. J'ai invité des chorégraphes célèbres qui sont venus par amitié et solidarité avec cette cause, comme Thomas Lebrun et Christine Bastin. On organise des spectacles sur l'esplanade, donc dans l'espace urbain, ainsi que dans la salle de spectacles. On a instauré un prix d'entrée qui permet à tout le monde de venir : 5 euros. Il y a un côté militant derrière tout cela. L'année dernière, j'ai invité une troupe de danse urbaine. Il y avait

une vingtaine de jeunes amateurs très motivés accompagnés d'un chorégraphe très connu dans ce milieu-là : Ousmane Baba Sy. J'ai voulu travailler avec ces jeunes pendant leur entraînement, faire leurs portraits en danse. J'ai pris des clichés et j'ai fait un montage vidéo de leurs répétitions – que j'ai projeté entre deux spectacles de danse, juste avant leur entrée en scène – afin de mettre en valeur les jeunes et le processus de travail qui est le leur.

- **Entretien avec Irene Dominguez, le 02 février 2016**

E.L. : *Que représentait pour vous l'expérience chilienne de l'Unité Populaire ? Y avez-vous participé ? Comment avez-vous réagi quand vous avez appris la nouvelle du coup d'état de Pinochet le 11 septembre 1973 ?*

I.D. : Jeune, j'étais une véritable vagabonde. Je suis partie très tôt en France. J'ai notamment participé aux événements de Mai 1968, au sein de l'Atelier Populaire de l'Ecole des Beaux-arts de Paris. Quand j'ai appris la nouvelle de l'élection d'Allende à la présidence, je suis tout de suite retournée au Chili. J'y suis restée les trois années de l'Unité Populaire. Je travaillais avec un groupe d'artistes femmes pour Salvador Allende au *Centro A*. Allende était quelqu'un de très sympathique. A chaque fois qu'il recevait un invité au Chili (Angela Davis, Fidel Castro, etc.) il lui offrait une gravure. A l'époque, tout le monde venait au Chili, c'était la mode si on peut dire (rires). Il faut dire que le Chili a été le premier pays au monde à choisir le socialisme par les urnes. En tant qu'artistes, nous étions chargées de créer les cadeaux que le président offrait. Il ne s'agissait pas d'œuvres politiques, nous créions dans notre style à nous. Nous vivions de cela, ça nous prenait beaucoup de temps. On n'avait pas le temps de participer à des expositions en-dehors. Quand Fidel Castro est arrivé, je me rappelle que nous avons fait un mural gigantesque ! En août 1973, j'ai été invitée avec la délégation chilienne – nous étions à peu près 150 délégués – au Xe festival de la Jeunesse et des Etudiants à Berlin-Est. Jamais je n'aurais pu imaginer qu'entre-temps un coup d'état allait advenir. Pourtant, l'ambiance était étrange. Les Chiliens étaient sans arrêt mis à l'honneur : les Quilapayún ont chanté pour le concert d'inauguration ; Inti-Illimani, pour le concert de clôture ; les autres délégations venaient sans cesse nous rendre visite, nous poser des questions, etc. Je sentais que quelque chose allait se passer mais je ne savais pas quoi. C'était comme si tous étaient au courant de quelque chose et pas nous. C'était horrible ! Quand la délégation est repartie, j'ai décidé de rester un peu en Europe car je m'étais fait beaucoup d'amis lors de mon précédent séjour en France et je voulais profiter de ma venue pour les revoir. De nombreux artistes ont fait comme moi, ils voulaient rester quelques jours pour profiter de l'Europe. C'est pour cela que beaucoup d'entre eux étaient encore en Europe le jour du coup d'état. On a appris la triste nouvelle à la télévision. C'était l'horreur de voir les bombardements et le palais de la Moneda en flammes...

E.L. : *Vous n'êtes donc pas retourné tout de suite au Chili...*

I.D. : Non, je me suis installée en France et j'y habite depuis. Mais je suis retournée très vite au Chili, en pleine dictature, même si je n'en avais pas le droit. J'ai été l'une des premières à revenir. Il fallait que je rende visite à ma mère, je ne pouvais pas demeurer éternellement en France et l'abandonner.

E.L. : *En plus de votre participation au MIRSA, avez-vous pris part à d'autres initiatives de solidarité avec le Chili ?*

I.D. : Avec mes amis chiliens, on allait à toutes les réunions de solidarité qu'on pouvait. Quand on a commencé à former le Musée Salvador Allende en 1975, ce n'était pas pour conserver je ne sais quel souvenir de l'Unité Populaire, mais véritablement pour lutter contre la dictature de Pinochet à l'extérieur du pays. À côté du musée, on a fait de nombreuses peintures murales avec les brigades. Nous étions invités partout, dans beaucoup de pays. Il y avait plusieurs brigades. Moi, j'étais membre de la brigade *Venceremos*, mais il y avait aussi les brigades Salvador Allende et Pablo Neruda. Je ne me souviens plus précisément de chacun des événements auxquels j'ai participé car il y en avait énormément. Nous étions tout le temps actifs. Nous avons par exemple créé une pièce de théâtre tout de suite après le coup d'état avec le groupe *Pietis Malis* qui s'intitulait *Quelle heure était-il à Valparaiso ?* – en référence à la première bombe lancée par les militaires le 11 septembre 1973. On a également créé un groupe de danse chilienne folklorique : *Karumanta*.

Mais, à côté de mon engagement contre la dictature, j'ai présenté beaucoup d'expositions individuelles qui n'avaient rien à voir avec le Chili. Il s'agissait d'événements parallèles. J'ai exposé à l'Espace Latino-américain à plusieurs reprises. C'était fabuleux pour nous cet endroit. Chaque mois, un artiste latino-américain exposait. On se retrouvait tous pour l'occasion. Quand la galerie a fermé, on s'est perdus de vue. Nous étions très sollicités à l'époque. Aujourd'hui, il faut être très reconnu pour pouvoir exposer, notamment à la Maison de l'Amérique latine.

EL : *Vous rappelez-vous de qui vous a sollicité pour offrir une de vos œuvres au Musée International de la Résistance Salvador Allende ? En quelle année, où, à quelle occasion et selon quelles modalités avez-vous offert vos œuvres ?*

I.D. : J'étais très amie de La Payita qui était très investie dans le projet du musée. C'est sûrement elle qui m'a présenté le projet. Mais je ne me souviens plus lors de quelle occasion j'ai donnée mes œuvres. En tout, j'ai dû donner deux ou trois tableaux au Musée.

E.L. : *Pouvez-vous me parler un peu des œuvres que vous avez données au MIRSA ? Les avez-vous créées spécialement pour le musée ? Sont-elles représentatives d'une période de votre création ?*

I.D. : J'ai offert trois œuvres en tout au Musée. Deux d'entre-elles dénonçaient explicitement la dictature : la gravure *La Patria* et une peinture à l'huile avec collage dont je ne me souviens plus le nom. Elles font partie d'une série d'œuvres « politiques » que j'ai composée juste après le coup d'état mais uniquement pendant un court moment. Tu sais, nous avons beaucoup souffert. Les tableaux politiques étaient une façon pour nous d'exprimer notre désaccord. Tout ce qu'on voulait, c'était voir Pinochet tomber pour pouvoir rentrer au Chili. Normalement, je ne traite jamais de sujets politiques, ce n'est pas mon style. Je préfère travailler sur les thèmes de la danse, de la musique...

Dans la première œuvre que j'ai offerte – *En familia* –, j'ai représenté ma mère, mon père, moi et mes sœurs lorsque nous étions enfants. Celle-ci n'était pas politique. Elle était représentative de ma création de l'époque. Mais elle semble avoir disparue.

E.L. : *Vous avez décidé de représenter les personnages en animaux, est-ce pour souligner l'animalité de la Junte, porter en ridicule les soutiens à la dictature ?*

I.D. : Tout à fait. Cela dit, à cette époque, je ne représentais que des animaux. Je ne pourrais pas te dire pourquoi.

E.L. : *Que représente pour vous, en tant qu'artiste qui vit de sa création cet acte de donation ?*

I.D. : Donner une œuvre en solidarité avec le Chili était un acte de lutte, *un acto guerrillero*. C'était une façon pour moi de me donner moi-même, de participer au combat de résistance contre la Junte.

Mon compagnon – Guy de Gontaut – a également donné une œuvre entre 1977 et 1980 mais elle a été volée. C'était une gravure, format raisin, intitulée en anglais *Master of War (Le Maître de la Guerre)*. Hélas, il ne se souvient plus à qui il l'a donné mais il est certain que c'était après 1977, puisqu'il s'agit de l'année où je l'ai rencontré.

E.L. : *Guy De Gontaut ? Je n'ai vu son nom nulle part...*

I.D. : Beaucoup d'œuvres ont disparu, c'est une horreur. L'œuvre de mon compagnon et celle de Raul Schneider, un ami à moi, ne sont jamais arrivées au Chili. Raul est furieux que son œuvre ait disparue. Après, c'est sûrement un peu de leur faute. Ils auraient dû demander un certificat attestant de leur donation. Mais je ne pense pas qu'il faille chercher ces œuvres. C'est une histoire qui remonte à trop longtemps.

Je ne sais pas qui a volé ces œuvres. La seule chose que je sais, c'est que Tito Gonzales a longtemps gardé les œuvres déposées dans un local à Bondy. Il était chargé de recevoir les tableaux. Je lui ai confié beaucoup d'œuvres puisqu'il était chargé d'organiser les expositions de l'INCLA à Bondy. Tito était très important pour le musée. Aujourd'hui, Tito organise toujours des expositions d'artistes latino-américains, mais pour son compte. Il fréquente beaucoup la fille de Roberto Matta : Federica Matta, artiste elle aussi.

E.L. : *En effet, il semblerait que les œuvres aient été volées au moment où elles étaient déposées à Bondy, dans la deuxième moitié des années 1980. Le local de stockage était apparemment peu sécurisé et les œuvres étaient très mal conservées.*

I.D. : En ce qui concerne la conservation des œuvres, je me souviens que certaines étaient accrochées au mur tandis que d'autres étaient stockées au sol les unes sur les autres. Mais il ne me semble pas qu'on pouvait entrer facilement dans la maison. On s'y réunissait souvent entre artistes latino-américains.

E.L. : *Vous semblez vous être beaucoup impliquée dans l'organisation des Journées « Chili, lorsque l'espoir s'exprime » en 1983 au Centre Pompidou. Quel était votre rôle dans la tenue de cet événement ?*

I.D. : J'ai participé activement à l'initiative « Chili, lorsque l'espoir s'exprime » organisée au Centre Georges Pompidou pour les 10 ans de la dictature. L'événement s'est étalé sur deux semaines. J'étais membre de l'Association d'Action Solidaire qui avait été créée un an avant, en 1982. J'étais chargée de presque toute l'organisation. Sur la place du Centre Pompidou, avec la Brigade de l'Espoir – nom que nous nous étions donnés pour l'occasion –, nous avons peint une fresque sur une toile gigantesque, qu'on a enlevée ensuite. La fresque en soit n'était pas extraordinaire ; l'acte importait plus que le rendu final. C'était aussi une manière d'attirer l'attention. Sotelo y participait aussi, c'est un grand ami à moi. C'était très douloureux pour nous, Chiliens, d'organiser cet événement de commémoration pour les dix ans du coup d'état. Dix ans que nous étions loin de notre pays. Hélas, je ne me souviens presque de rien alors que j'étais vraiment très active. Avec les années, la mémoire nous fait faux bond. En tous cas, l'événement était très réussi. Des milliers de personnes sont venues. Il y avait tous les jours quelque chose : des concerts, des pièces de théâtres, l'exposition du musée, etc.

E.L. : *En avançant dans mes recherches, j'ai découvert que la Biennale de Venise de 1974 avait été consacrée au Chili pour condamner la dictature nouvellement installée, à travers des expositions, des peintures murales de la Brigade Salvador Allende, des projections de documentaires, etc. Y avez-vous participé ?*

I.D. : J'ai participé à la biennale de Venise en 1974 avec d'autres artistes chiliens. Nous avons été invités pour exposer nos œuvres. Après, j'ai beaucoup voyagé en Italie pour participer à des événements de solidarité avec le Chili.

E.L. : *Avez-vous eu l'occasion de renouveler cette expérience de la donation en d'autres occasions? Par exemple pour l'exposition Art against Apartheid ou en solidarité avec le Nicaragua, la Palestine, le Vietnam... ?*

I.D. : Oui, j'ai donné à de nombreuses occasions, pour l'Uruguay notamment. Puis, j'ai donné des œuvres pour soutenir la candidature de Michèle Bachelet à la présidence du Chili. Généralement, quand on me demande, je donne sans hésiter.

- **Entretien Nicolas Prognon, le 10 décembre 2015 (notes)**

N.P. : Si j'ai bien compris, ce musée se situe dans la continuité du projet lancé par Allende en 1971. Il n'y a rien qui soit lié à l'exil si ce n'est que certains artistes sont partis en exil. Au contraire, dans les domaines du théâtre, du cinéma et de la musique, il y a eu énormément de productions en exil. Mais effectivement pour la peinture, je n'ai pas vu grand chose à part bien entendu quelques peintures effectuées par Balmes à Paris. Le MIRSA était la représentation d'une certaine élite de l'exil chilien, une vitrine de l'exil au niveau international. D'ailleurs, le MSSA actuel est la meilleure vitrine que l'on puisse avoir de l'exil au Chili. Mais il n'a pas été fondamental en matière de culture populaire.

E.L. : *Dans les œuvres de la collection, on constate que les sujets de l'Unité Populaire et de la Dictature sont très présents. Lorsqu'on parle du MIRSA, il me semble plus pertinent de parler de transferts idéologiques que de transferts exclusivement artistiques ou culturels. Qu'en pensez-vous ?*

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

Dans les années 1960, il existait beaucoup d'échanges avec les autres pays d'Amérique latine et avec des intellectuels européens (universitaires, artistiques, etc.). Pour beaucoup d'artistes et d'intellectuels exilés, le choix du pays d'accueil s'est fait à partir de leurs réseaux.

Le Chili commence à intéresser énormément la France à partir de 1970. Il incarne ce qu'a été incapable d'accomplir la France : une véritable union de la gauche autour d'un programme commun. A ce moment-là, il y eu beaucoup de transferts politiques entre la France et le Chili. Tous les membres de l'Union de la gauche sont allés à Santiago entre 1970 et 1973. C'est le laboratoire à cette époque. Tu n'es pas un bon socialiste si tu ne vas pas au Chili et tu n'es pas un bon socialiste si tu n'accueilles pas par la suite un réfugié chilien, si tu ne participes pas aux réseaux de solidarité, etc. [...]

A un moment donné, beaucoup d'artistes, d'auteurs, de poètes, ont décidé, avec l'exil, de s'ouvrir à une vision plus universaliste du monde et donc de l'Amérique latine. L'exil a permis d'ouvrir l'esprit des Chiliens qui étaient plutôt chauvins auparavant, et qui avaient tendance à voir l'Amérique latine sous le prisme exclusivement chilien, à travers la Cordillère, le Pacifique, etc.

Au sujet des transferts idéologiques, c'est assez étonnant, car dans tous les gouvernements de transition, on retrouve une majorité d'exilés. Comment reconstruire un projet politique sans renier toutes les racines idéologiques de l'UP (cf. Scission du PS) ? Le PS aujourd'hui ne signifie plus rien par rapport à l'UP, mais malgré tout on retrouve dans le gouvernement de transition beaucoup de cadres du PS qui se sont convertis à l'économie de marché. La grande transmutation idéologique, c'est celle-là. Ça rentre également dans les cartons de la transition

autrement dit : comment négocier une issue politique à la Junte ? En jouant et en tirant sur les ficelles des quelques failles qu'offrait la constitution de 1980. Toute la négociation se fait là-dessus. Il était clair qu'il n'y aurait pas de négociations sur le communisme et le socialisme d'État. Et puis, est-ce que la société chilienne était prête encore en 1988 à adhérer à ce type de projet ? On peut s'interroger, surtout quand on voit les résultats du référendum. Une grande majorité de la population aujourd'hui reste convertie à l'économie de marché. Il y a eu une révolution culturelle au Chili même si elle ne s'est faite sur aucune base culturelle. Les militaires ont frappé très fort (TV, *Telenovela*, sport, etc.). Au retour de la démocratie, toute l'approche culturelle est venue de l'extérieur. Ce phénomène de rupture doit être compris dans ce que fut la transition. Les valeurs de l'Unité Populaire ont été travesties. Peu de groupes sont restés fidèles aux idées de l'UP.

Les transferts culturels se sont fait à une échelle transgénérationnelle. Entre les réfugiés qui ont vécu l'expérience de l'Unité Populaire et une jeune génération de Chiliens – certains étaient en exil, d'autres non – qui remettent aux goûts du jour cette thématique, parallèlement à d'autres intellectuels comme l'historien Salazar. [...] Il s'agit d'une relecture de l'histoire chilienne, qui va participer peut-être enfin à la reconnaissance de l'exil, qui passera vraisemblablement par la culture – puisque politiquement, ils se sont tellement ridiculisés... Les étudiants qui manifestent aujourd'hui au Chili n'ont pas connu la dictature. Ils remettent en cause l'héritage de la dictature. Ces débats ont lieu au niveau de l'éducation, de la santé, des impôts, tout ce qui concerne l'héritage de la révolution libérale.

Ce qui est intéressant à remarquer, c'est que beaucoup d'anciens exilés s'intéressent aujourd'hui à la cause Mapuche. Est-ce un transfert de ce qu'ils ont vécu sur une minorité marginalisée et brimée ? On peut l'envisager ainsi. [...]

E.L. : *Comment avez-vous connu l'existence de ce musée ?*

N.P. : Pour savoir où s'implantaient les exilés chiliens, comme il n'existait pas de cartographie, j'ai commencé par travailler sur toute la ceinture rouge parisienne. J'ai écrit au Centre des archives qui m'ont envoyé quelques bulletins municipaux, notamment de Fontenay-sous-Bois et de Nanterre. Et c'est à ce moment là que j'ai découvert une affiche du Musée : celle de l'exposition de 1977 à Nancy.

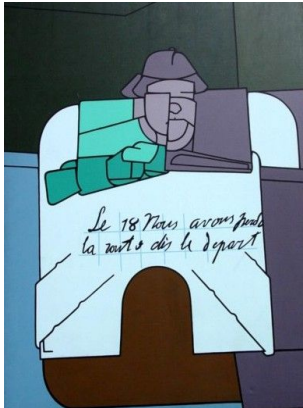
Ça n'a pas été très structuré, sans vouloir dénigrer les artistes. Quand vous me dites que Jacques Leenhardt emploie le qualificatif d'« anarchique », cela ne m'étonne pas. Chacun faisait un petit peu ce qu'il voulait. Ce qui explique aussi que peu d'informations aient circulées au sujet du musée. Mais ne prenez pas mes paroles pour argent comptant, il ne s'agit que d'une hypothèse, j'avoue que je n'ai pas vérifié.

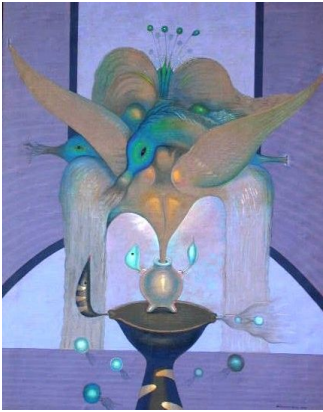
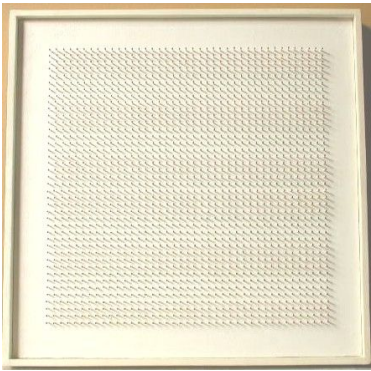
Il y a très peu d'archives de cette période ou alors ça a été fait n'importe comment. J'ai passé par exemple trois mois au grenier de la CIMADE pour trouver des numéros de revues. Rien n'était archivé... Passez peut-être par des intellectuels français qui auraient pu participer. Vous devez remonter les réseaux. C'est un peu comme une pelote de laine que vous allez dérouler. En tout cas, c'est comme cela que j'ai fonctionné. Je suis parti de quelques Chiliens à Paris qui m'ont donné des adresses et finalement il y a eu toute une arborescence et j'ai finalement pu prendre contact avec beaucoup de personnes. En France, beaucoup n'acceptent plus d'en parler. Ils sont un peu lassés par la question. [...] Quand vous travaillez sur l'exil, vous travaillez à partir de – et avec – l'humain. Et comme vous travaillez sur une période très récente, vous soulevez des problèmes qui n'ont parfois jamais été évoqués, et qui permettent

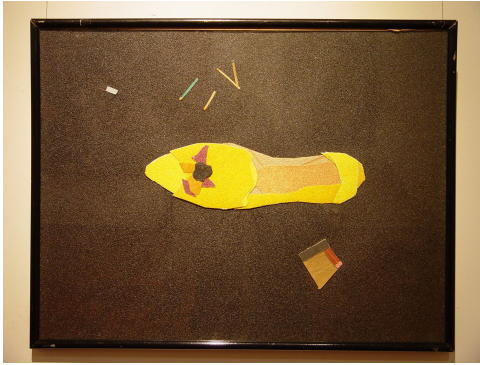
d'entrevoir une partie de l'histoire pas très avouable. On ne peut pas voir l'exil de manière manichéenne. Il n'y a pas les bons réfugiés et les mauvais. C'est beaucoup plus nébuleux.

CATALOGUE RAISONNÉ

La collection du comité français du MIRSA

Ghislaine Aarsse Prins (1941, France) <i>Tachée de rouge</i>, 1976 Huile sur toile, 33 x 73 cm N° Inventaire : 1168 Localisation : Dépósito LOOM, Riel 4.B	
Valerio Adami (1935, Bologne) <i>Diario Coloniale</i>, date inconnue Acrylique sur toile, 198 x 146 cm N° Inventaire : 1257 Localisation : Dépósito LOOM, Riel 97.B	
Marcel Alocco (1937) <i>Fragments du Patchwork N°16</i>, 1974, Couleurs, tissus, coutures 150 x 170 cm <i>Œuvre disparue</i>	
Mustafa Altintas (1945, Akşehir, Turquie) <i>Personnages</i>, 1978 Acrylique et collage 89,2 x 116,2 cm N° Inventaire : 1331 Localisation : Dépósito segundo piso; Estados Unidos; Irak; Egipto; Bélgica; Senegal; Portugal; Fila 1	
Gérard Altmann (1923, Paris – 2012, Paris) <i>Sans titre</i>, 1973 Huile sur toile, 91,8 x 64,8 cm N° Inventaire : 2590 Localisation : Dépósito LOOM, sector Riele, cajón <i>Envoi Julio Le Parc</i>, 2006 <i>Œuvre non exposée en France</i>	

Roberto Alvarez-Rios (1932, La Havane, Cuba) <i>Naissance de l'oiseau qui ouvre la porte de la liberté</i>, 1975 Huile sur toile 146 x 114 cm N° Inventaire : 1312 Localisation : Depósito LOOM; Riel 56.B	
Maria Amaral (1950) <i>La unica verdad es el pueblo</i>, 1971 Lithographie, 65,4 x 50,6 cm N° Inventaire : 2258 Localisation : Dépôt LOOM, P-2/C1 <i>Œuvre non exposée en France</i> <i>Envoi Julio Le Parc, 2006</i>	
César Andrade (1939, Venezuela) <i>Puntigrama 18</i>, 1976 Bois et métal, 50 x 50 cm N° Inventaire : 1322 Localisation : Depósito segundo piso; Caja Fila 1	
Ximena Armas (1946, Santiago du Chili) <i>Ensueños</i>, 1980 Acrylique sur toile 130 x 97,3 cm N° Inventaire : 1308 Localisation : Depósito LOOM ; Riel 24.A <i>Œuvre non exposée en France</i>	

Doroteo Arnaiz (1936) <i>Espacio para un mensajero</i>, 1974 Acrylique, 148 x 116 cm N° Inventaire : 1290 Localisation : Dépósito LOOM, Riel 125.A <i>Œuvre classée dans la rubrique « España »</i>	
Luis Eduardo Arnal (1947) <i>Coincidencia geométrica</i>, 1976 108 x 36,45 x 5 cm <i>Œuvre disparue</i>	
Eduardo Arroyo (1937, Madrid) <i>Chausson et allumettes</i>, 1976 Collage, 61 x 47 cm N° Inventaire : 1044 Localisation : Dépósito, segundo piso, Fila 4	
Antonio Asis (1932) <i>Vibration en bleu</i>, 1964 Bois et métal, 44 x 95 x 16 cm <i>Œuvre disparue</i>	
Juan Carlos Aznar (1937, Argentine) 3 œuvres sans titre de la série <i>Ouvrier étranger</i>, 1972 Huile sur toile, 55 x 38,2 cm chacune N° Inventaire : 2585, 2586 et 2587 Localisation : Dépósito LOOM, P-4/C9 <i>Envoi Julio Le Parc</i>, 2006 <i>Œuvres non exposées en France</i>	

Jaime Azocar (1941, Santiago du Chili)
Chili présent, 1974
 Huile sur toile, 150 x 170 cm
 N° Inventaire : 1288
 Localisation : Dépósito LOOM;
 Riel 101.A



Concepción Balmes (1957, Santiago du Chili)
Collage tissus, 1980
 Patchwork de textiles
 128 x 160,5 cm
 N° Inventaire : 1378
 Localisation : Dépósito LOOM;
 Cajón Tapiz

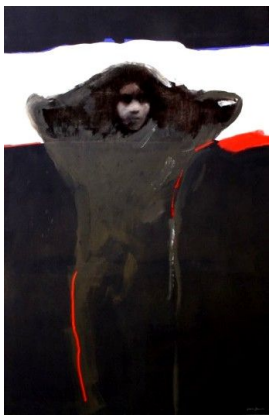


Sans titre, sans date
 Patchwork de textiles
 145,5 x 170,5 cm
 N° Inventaire : 1379
 Localisation : Dépósito LOOM;
 Cajón Tapiz
Œuvre non exposée au Chili



José Balmes (1927, Montesquiù, Catalogne)
Los Desaparecidos, 1978
 Acrylique sur toile, craie et fusain
 162,4 x 130, 2 cm
 N° Inventaire : 1285
 Localisation : Dépósito LOOM;
 Riel 106.B



José Balmes (1927, Montesquiú, Catalogne) <i>Restos</i>, 1980 Mixte sur toile 150,1 x 150,3 cm N° Inventaire : 1307 Localisation : Dépósito LOOM ; Riel 25.B	
Francis Biras (1929, France) <i>Sans titre</i>, 1972 Dessin mixte sur papier 38 x 57 cm N° Inventaire : 2547 Localisation : Dépôt LOOM, P-2/C1 <i>Œuvre non exposée en France</i> <i>Envoi Julio Le Parc</i>, 2006 <i>Sans titre</i>, date inconnue Dessin, crayons de couleur sur papier, 57,5 x 76,4 cm N° Inventaire : 1277 Localisation : Dépósito segundo piso; Papel; Francia; Fila 1	 
Gracia Barrios (1927, Santiago du Chili) <i>Represión</i>, 1976 Technique mixte sur toile 195 x 130 cm N° Inventaire : 1284 Localisation : Dépósito LOOM; Riel 26.B <i>Œuvre non exposée en France</i> <i>Se abrirán las grandes avenidas...</i> <i>S. Allende</i>, 1976 Acrylique sur toile, 130 x 195 cm N° Inventaire : 1286 Localisation : Dépósito segundo piso; Chile; Fila 3	 

Quintino Bassani (1928,
Rogočana, Croatie – 2007,
Zagreb)
Sans titre, 1975
Acrylique sur toile, 65 x 79,7 cm
N° Inventaire : 2606
Localisation : Dépósito LOOM,
P-4/C9
Envoi Julio Le Parc, 2006



Sans titre, 1976
Huile sur toile, 65,2 x 80,4 cm
N° Inventaire : 2595
Localisation : Dépósito LOOM,
P-4/C9
Envoi Julio Le Parc, 2006
Œuvres non exposées en France

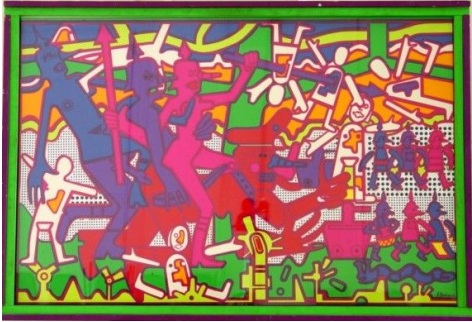
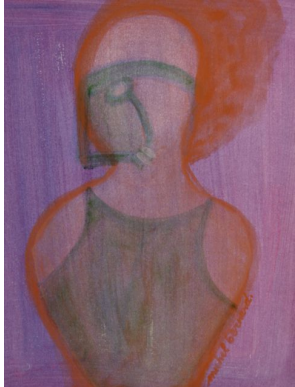
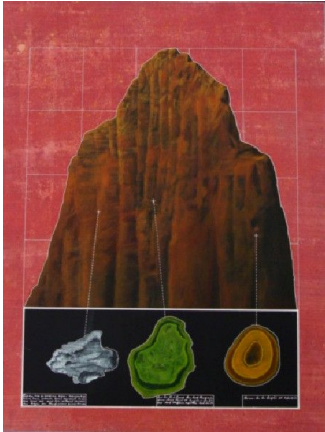


Muguette Bastide (1926, Saint-
Cloud, France)
Sans titre, SD
Aquarelle sur papier, 67,4 x 48,3
cm
N° Inventaire : 2559
Localisation : Dépósito LOOM,
P-2/C1
Envoi Julio Le Parc, 2006
Œuvre non exposée en France



Claude Bellegarde (1927, Paris)
L'espoir d'Allende, 1976
Gouache sur sérigraphie, 116 x
89 cm
N° Inventaire : 1246
Localisation : Dépósito segundo
piso, Francia, Fila 1



Francis Bernard (1928, Paris) <i>Chevauchée chromatique</i>, 1976 Sérigraphie et découpage 110 x 75 cm N° Inventaire : 1247 Localisation : Depósito segundo piso; cajón 8	
Michel Bernard (1931) <i>Personnage</i>, 1981 Acrylique sur papier, 32,5 x 25 cm N° Inventaire : 1305 Localisation : Depósito LOOM; P-4/C1	
Guido Biasi (1933, Naples – 1983, Paris) <i>Repérage géologique</i>, 1975 Acrylique sur toile, 93 x 74 cm N° Inventaire : 1242 Localisation : Depósito LOOM; 74.A	
Francis Biras (1929) <i>Sans titre</i>, 1972 Dessin, crayon de couleurs, aquarelle, 38 x 57 cm N° Inventaire : 2547 Localisation : Depósito LOOM; P-2/C1 <i>Envoi Julio Le Pars</i>, 2006 <i>Sans titre</i>, date inconnue Dessin, crayons de couleurs sur papier, 57 x 76 cm N° Inventaire : 1277 Localisation : Depósito segundo piso; Papel; Francia; Fila 1 <i>Œuvre non exposée en France</i>	 IMAGE NON DISPONIBLE

Nelson Blanco (1934, Tres Arroyos, Argentine – 1999, France)
Sans titre, SD
 Acrylique sur toile, 73,2 x 91,6 cm
 N° Inventaire : 2588
 Localisation : Dépósito LOOM, Sector Rieles, cajón
Envoi Julio Le Parc, 2006



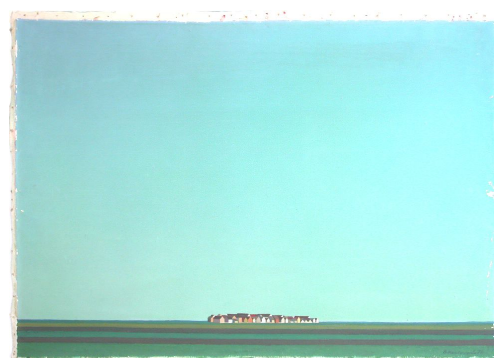
Sans titre, SD
 Acrylique sur toile, 73 x 92 cm
 N° Inventaire : 2584
 Localisation : Dépósito LOOM, Sector Rieles, cajón
Envoi Julio Le Parc, 2006
Œuvres non exposées en France



Michèle Blondel (1942, Paris)
Patriam Dilexit..., 1973
 Acrylique sur toile, 130 x 163 cm
 N° Inventaire : 1254
 Localisation : Dépósito LOOM

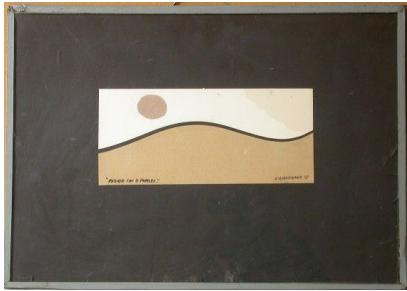
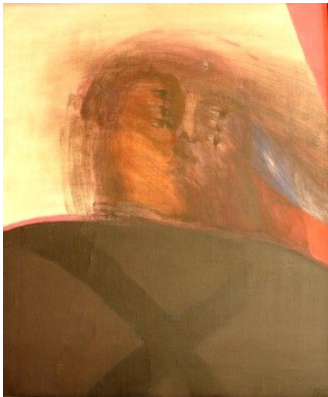


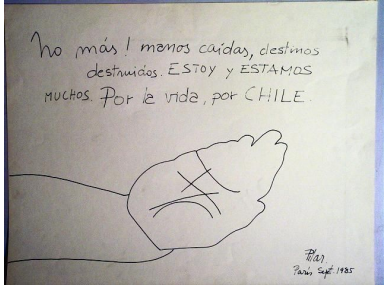
Karlavaris Bogomil (1924, Perlez, Serbie – 2010, Novi Sad, Serbie)
Sans titre, 1977
 Acrylique et huile sur toile, 70 x 100 cm
 N° Inventaire : 2589
 Localisation : Dépósito LOOM, Sector Rieles, cajón
Envoi Julio Le Parc, 2006

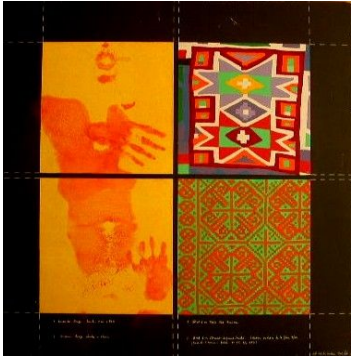


Betty Boixader (?)
Le Chili au cœur
Œuvre disparue



Hellmuth Bornemann (1937, Chili – 2014, Mexico) <i>Paysage con 4 papeles</i>, 1978 Collage, 31,5 x 44,5 cm N° Inventaire : 1315 Localisation : Depósito segundo piso; Papel; Chile; Fila 3 <i>Œuvre non exposée en France</i>	
Roser Bru (1923, Barcelone) <i>Sans titre</i>, date inconnue Acrylique sur toile, 64,3 x 53,8 cm N° Inventaire : 1291 Localisation : Depósito segundo piso; Chile; Fila 2 <i>Œuvre non exposée en France</i>	
Mark Brusse (1937, Alkmaar, Pays-Bas) <i>Hands-up</i>, 1976 Assemblage bois, tissu, ficelle, terre 70 x 40 x 8 cm N° Inventaire : 1380 Localisation : Depósito Esculturas, cajón 1	
Monica Bunster (1937) <i>La femme au chapeau</i>, 1979 Sculpture, plâtre, 22 x 61 x 34 cm <i>Œuvre disparue</i>	
Jacques Busse (1922, Vincennes – 2004, Paris) <i>La chute n°3</i>, 1967 Huile sur toile, 162 x 130 cm N° Inventaire : 1264 Localisation : Depósito LOOM; Riel 13.A	

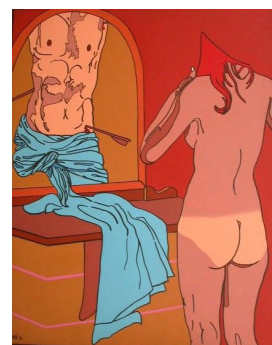
Pilar Bustos (1945, Quito, Pérou) <i>Sans titre</i>, 1983 Encre sur papier, 70,2 x 97 cm N° Inventaire : 1299 Localisation : Dépôt segundo piso; Papel; Perú, Ecuador, Panamá; Fila 1 <i>No más manos caídas, destinos destruidos. Estoy y estamos muchos. Por la vida, por Chile</i>, 1985 Dessin, 50,5 x 65 cms N° Inventaire : 1374 Localisation : non spécifiée <i>Por los niños, por la vida, por Chile trabajamos</i>, 1985 Dessin, 50,5 x 60 cms N° Inventaire : 1375 Localisation : non spécifiée	  
Luis Caballero (1943-1995) <i>Sans titre</i>, 1976 Pastel, 60 x 80 cm Œuvre disparue <i>Sans titre</i>, 1985 Dessin, carton et papier 106 x 86 cm N° Inventaire : 1303 Localisation : Dépôt segundo piso; Colombia; Fila 1 Œuvre non exposée en France	 
Juan Carlos Cáceres (1936, Buenos Aires – 2015, Périgny) <i>América</i>, 1973 Acrylique sur toile, 60 x 60 cm N° Inventaire : 2594 Localisation : Dépôt LOOM, P-4/C9 <i>Envoi Julio Le Parc</i>, 2006 Œuvre non exposée en France	

Alexander Calder (1896, Lawnton, États-Unis – 1976, New York) <i>Au Musée de la Solidarité</i>, 1973 Acrylique sur papier, 75 x 100 cm N° Inventaire : 1500 Localisation : Dépósito segundo piso; Cajón	
Manolis Calliannis (1923, Grèce – 2010) <i>Convalescence</i>, 1974 Lithographie, 50,5 x 66 cm N° Inventaire : 1750 Localisation : Dépósito LOOM; P-4/C2 <i>Œuvre non exposée en France</i>	
Cantex (?) <i>Sans titre</i>, 1972 Acrylique sur toile, 80,7 x 100 cm N° Inventaire : 2592 Localisation : Dépósito LOOM, Sector Rieles, cajón <i>Envoi Julio Le Parc</i>, 2006 <i>Œuvre non exposée en France</i>	
Joël Capella-Lardeux (1948) <i>Éléments pour une sémiotique</i>, 1976 Acrylique sur toile, 80,5 x 80,5 cm N° Inventaire : 1397 Localisation : Dépósito segundo piso; Francia; Fila 1	
Ricardo Carpani (1930, Tigre, Argentine – 1997, Buenos Aires) <i>Sans titre</i>, SD Acrylique sur toile, 60 x 73 cm N° Inventaire : 2605 Localisation : Dépósito LOOM, P-4/C9 <i>Envoi Julio Le Parc</i>, 2006 <i>Œuvre non exposée en France</i>	

Carmelo Carrá (1945,
Argentine)
Sans titre, 1972
Technique mixte sur papier
75,8 x 56,3 cm
N° Inventaire : 2560
Localisation : Dépósito LOOM,
P-2/C1
Envoi Julio Le Parc, 2006
Œuvre non exposée en France



Nuits de Saint-Germain-des-Prés, 1976
Acrylique sur toile, 100 x 90 cm
N° Inventaire : 1360
Localisation : Dépósito LOOM;
Riel 42.A



Philippe Carré (1930, Paris)
L'instrument, 1975
Sérigraphie, 60 x 80 cm
N° Inventaire : 1341
Localisation : Dépósito LOOM;
P-4/C4



Mario Castro-Hansen (1933-
2015)
America take it away from me,
date inconnue
Huile sur toile
Œuvre disparue



César Baldaccini, dit **César**
(1921, Marseille – 1998, Paris)
Sans titre, date inconnue
Collage sur papier, 44,5 x 33,5
cm
N° Inventaire : 1275
Localisation : Dépósito segundo
piso; Papel; Francia; Fila 1



Jean-Paul Chambas (1947,
Vic-Fezensac)
El Patio de caballo, 1975
Huile sur toile, 116,3 x 89,5 cm
N° Inventaire : 1249
Localisation : Dépôt segundo
piso; Francia; Fila 1



Gerardo Chávez (1937,
Trujillo, Pérou)
Icaro, 1975
Pastel gras, 140 x 158 cm
N° Inventaire : 1497
Localisation : Dépôt LOOM;
Riel 118.A



Cherzam (?)
Sans titre, 1973
Dessin au crayon graphite
50,1 x 64,9 cm
N° Inventaire : 2572
Localisation : Dépôt LOOM,
P-2/C1
Envoi Julio Le Parc, 2006



Gentiane Cuadrado Cogollo,
dite **Taprah**
Sans titre, date inconnue
Huile sur toile, 81,5 x 100,5 cm
N° Inventaire : 1282
Localisation : Dépôt, deuxième
étage, Brésil
Donation Roberto Matta

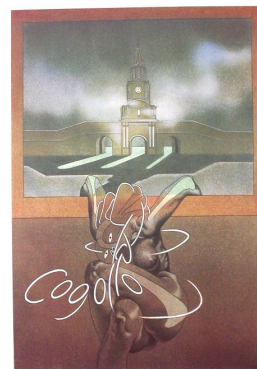
*Cette œuvre a été attribuée par
erreur jusqu'en 2016 à
Heriberto Cogollo, le mari de
Taprah.*



Heriberto Cogollo (1945,
Cartagena de Indias, Colombie)
Sans titre, SD
Encre sur papier, 48,7 x 63,6 cm
N° Inventaire : 2571
Localisation : Dépôt LOOM
P-2/C1
Envoi Julio Le Parc, 2006



Sans titre, date inconnue
Lithographie, 72,8 x 51,4 cm
4 exemplaires (47/100 – 50/100)
N° Inventaire : 2554.001,
2554.002, 2554.003, 2554.004
Localisation : Dépôt LOOM,
P-2/C1
Envoi Julio Le Parc, 2006
Œuvres non exposées en France



**Guillaume Cornelis Van
Beverloo**, dit **Corneille** (1922,
Liège, Belgique – 2010, Auvers-
sur-Oise, France)
Pinocchio, 1973
Acrylique sur papier, 70 x 100
cm
N° Inventaire : 1274
Localisation : Dépôt segundo
piso; Papel; Francia; Fila 1

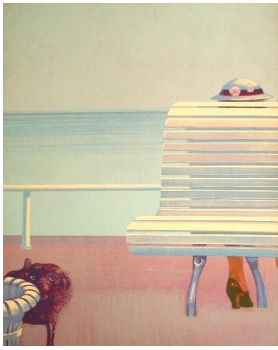
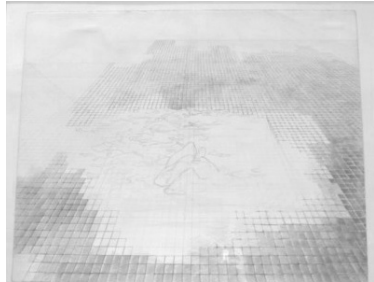


(Henri ?) Courroy (1912,
France – 2011, France)
Sans titre, date inconnue
Lithographie, 13,4 x 17,6 cm
N° Inventaire : 2568
Localisation : Dépôt LOOM
P-2/C1
Envoi Julio Le Parc, 2006

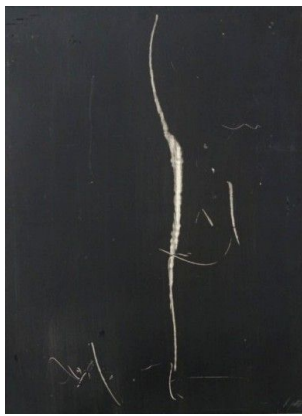
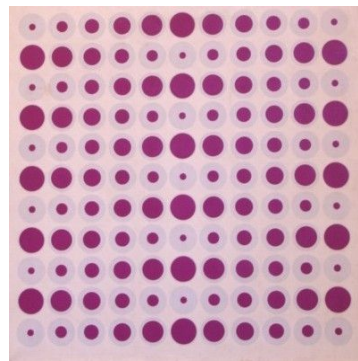
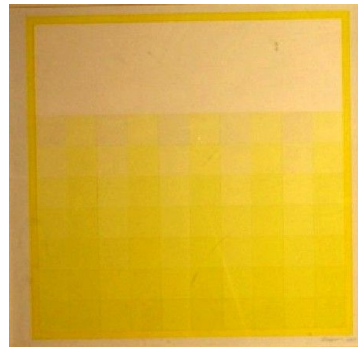


Sans titre, date inconnue
Lithographie, 45,8 x 33,5 cm
N° Inventaire : 2567
Localisation : Dépôt LOOM
P-2/C1
Œuvres non exposées en France
Envoi Julio Le Parc, 2006



Leonardo Cremonini (1925, Bologne – 2010, Paris) <i>Les assises de l'horizon</i>, 1974 Sérigraphie sur toile, 100 x 80 cm N° Inventaire : 1358 Localisation : Dépósito segundo piso; Italia; Fila 1	
Carlos Cruz-Diez (1923, Caracas, Venezuela) <i>Physichromie Nr. 1081</i>, 1976 Relief métal et plastique 100 x 100 cm N° Inventaire : 1525 Localisation : Dépósito segundo piso	
Henri Cueco (1929, Uzerche) <i>Plages et pavés</i>, 1974 Crayon sur papier, 64 x 67 cm N° Inventaire : 1298 Localisation : Dépósito segundo piso; Papel; Francia; Irlanda; Fila 1	
José Luis Cuevas (1934, Mexico) <i>Auto-retrato con modelos</i>, 1976 Dessin sur papier, 29,7 x 47 cm N° Inventaire : 1316 Localisation : Dépósito segundo piso; Papel; México; Fila 4	
Renato da Silveira (Brésil) <i>El Mamulengo de Medianoche</i>, 1977 Acrylique sur toile 162,2 x 114,3 cm N° Inventaire : 1271 Localisation : Dépósito segundo piso; Brasil; Colombia; Ecuador; Venezuela; Fila 1 <i>Œuvre non exposée en France</i>	

Jacqueline Dauriac (1945, Tarbes) <i>Pour l'amour de Marie-France</i> 1975, Acrylique et calque sur toile 162 x 130 cm N° Inventaire : 1256 Localisation : Depósito segundo piso; Francia; Fila 1	
Wanda Davanzo (1920, Naples) <i>Espace à connexions intérieures n°16</i>, 1975 Acrylique sur toile, 100 x 81 cm N° Inventaire : 1248 Localisation : Depósito LOOM; Riel 47.A	
Peter Laurent de Francia (1921, Beaulieu-sur-Mer – 2012, Londres) <i>Sans titre</i>, 1969 Dessin, 78 x 57 cm N° Inventaire : 1816 Localisation : Depósito LOOM; P-4/C4 <i>Œuvre non exposée en France</i>	
Jos De Cock (1934, Courtrai, Belgique) <i>Le Dragon</i>, 1965 Huile sur toile, 97 x 130 cm N° Inventaire : 1269 Localisation : Depósito segundo piso; Estados Unidos; Irak; Egipto; Bélgica; Senegal; Portugal; Fila 1	

Lucio Del Pezzo (1933, Italie) <i>Pyramid</i>, 1969 Gravure, 60,4 x 47,9 cm N° Inventaire : 2551 Localisation : Dépôt LOOM, P-2/C1 <i>Sans titre</i>, date inconnue Sérigraphie, 65 x 50 cm N° Inventaire : 2552 Localisation : Dépôt LOOM, P-2/C1 <i>Œuvres non exposées en France</i> <i>Envoi Julio Le Parc</i>, 2006	 
Jean Degottex (1918, Sathonay-Camp – 1988, Paris) <i>A-ligne</i>, 1957 Huile et papier sur toile 106 x 80 cm N° Inventaire : 1250 Localisation : Dépôt LOOM; Riel 10.A	
Hugo Demarco (1935, Buenos Aires – 1995, Paris) <i>Progression</i>, 1959 Acrylique sur toile, 60 x 60 cm N° Inventaire : 1297 Localisation : Dépôt LOOM; Riel 46.A <i>Lumière</i>, 1974 Acrylique sur carton, 48 x 48 cm N° Inventaire : 1524 Localisation : Dépôt LOOM; Riel 78.B <i>Œuvre non exposée en France</i>	 

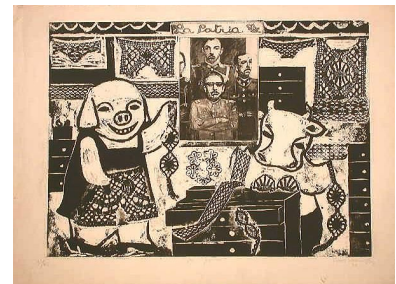
César Domela (1900,
Amsterdam – 1992, Paris)
El nuevo triangulo, 1953
Gouache sur papier, 43 x 60,8
cm
N° Inventaire : 1317
Localisation : Depósito segundo
piso; Papel; Alemania



Irene Dominguez (1928,
Santiago du Chili)
En familia, 1973
Huile et collage, 76 x 56 cm (?)
Oeuvre disparue
© CNAC-GP



La Patria, 1974,
Gravure, 56 x 76 cm
N° Inventaire : 1345
Localisation : inconnue

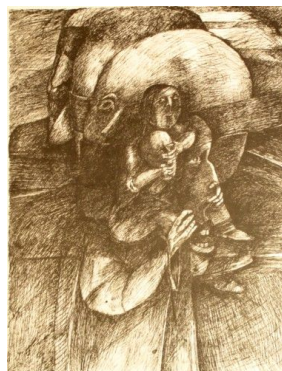
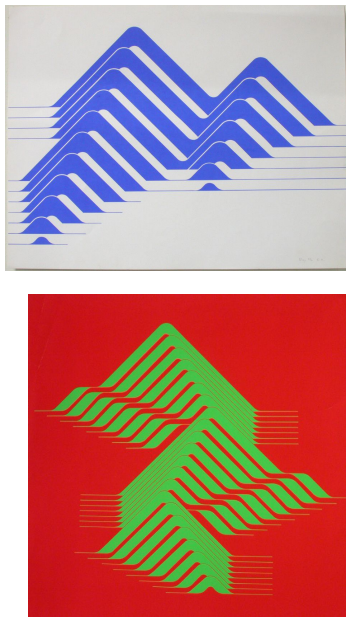


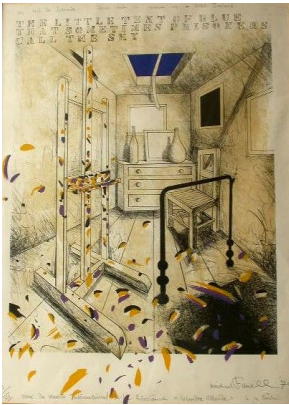
Titre inconnu, date inconnue
Huile et collage, 97 x 116,8 cm
N° Inventaire : 1072
Localisation : Depósito LOOM;
Riel 60.B
*Le titre En Familia a été attribué
par erreur à cette œuvre
jusqu'en 2016*

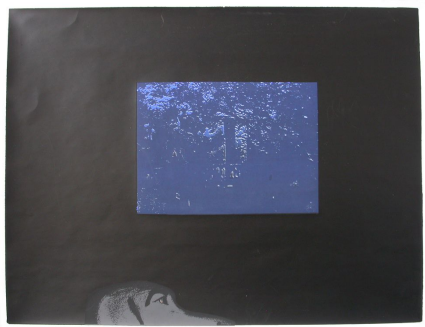
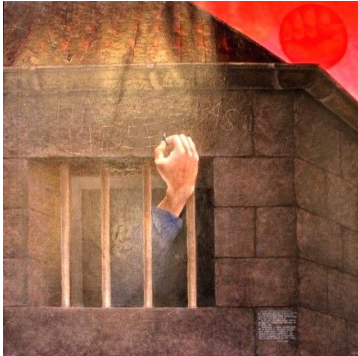


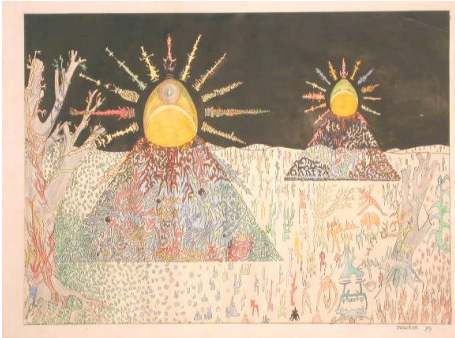
Bertrand Dorny (1931, Paris –
2015, Paris)
Oiseaux et falaises, 1975
Eau-forte, 76 x 56 cm
N° Inventaire : 1306
Localisation : inconnue
Œuvre non exposée en France

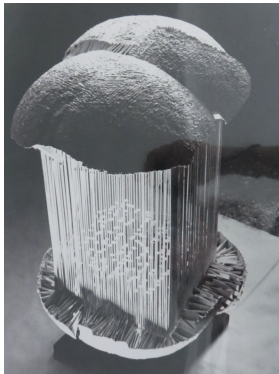


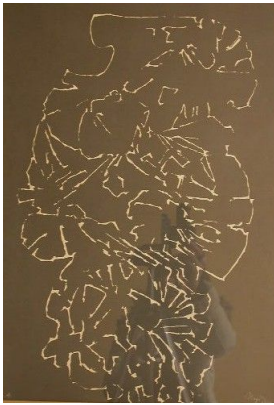
DUCISS (?) <i>La Ronde</i>, 1971 Acrylique sur toile, 96,6 x 97 cm N° Inventaire : 2600 Localisation : Dépósito LOOM, Sector Rieles, cajón <i>Envoi Julio Le Parc, 2006</i> <i>Œuvre non exposée en France</i>	
Bertrand Dufour (1922, Paris) <i>Sans titre</i>, 1973 Latex, huile et fusain sur toile 100 x 81 cm N° Inventaire : 2591 Localisation : Dépósito LOOM, Sector Rieles, cajón <i>Envoi Julio Le Parc, 2006</i> <i>Œuvre non exposée en France</i>	
André Elbaz (1934, El Jadida, Maroc) <i>Ces phares, rade du silence</i>, 1974 Lithographie, 65 x 49,5 cm N° Inventaire : 1377 Localisation : Dépósito LOOM; P-4/C3	
Maryse Eloy (1930, Mont-Saint-Aignan) <i>Sans titre</i>, deux exemplaires, 1973 Sérigraphie, 50,1 x 65 cm N° Inventaire : 2549.001, 2549.002 Localisation : Dépósito LOOM, P-2/C1 <i>Envoi Julio Le Parc, 2006</i> <i>Sans titre</i>, 1973 Sérigraphie, 62 x 63 cm N° Inventaire : 2575 Localisation : inconnue <i>Envoi Julio Le Parc, 2006</i> <i>Œuvres non exposées en France</i>	

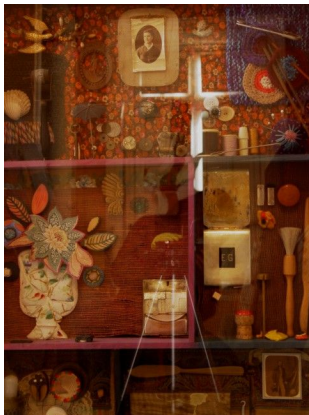
Gudmundur Erró, dit Erró (1932) Allende, 1973 Huile sur toile, 92 x 73 cm <i>Œuvre disparue</i>	
Lucio Fanti (1945, Bologne) <i>Les jardins de l'université</i>, 1976 Dessin, 57 x 76 cm N° Inventaire : 1301 Localisation : Dépósito segundo piso; Papel; Italia; Suiza; Fila 1	
Michael Farrell (1940, Kells, Irlande – 2000, Cardet, France) <i>Irlande du Nord – Brits out – Peace In</i>, 1975 Lithographie, 74,5 x 55,5 cm N° Inventaire : 1320 Localisation : Dépósito segundo piso; Fila 1	
Albert Féraud (1921, Paris – 2008, Bagneux) <i>Sans titre</i>, 1975 Sculpture en inox, 143 x 58,30 cm N° Inventaire : 1174 Localisation : Dépósito, Esculturas, 21	
Antonia Ferreiro (1940, Santiago du Chili) <i>Rostro de India</i>, 1981 Acrylique sur toile, 123,3 x 70,4 cm N° Inventaire : 1289 Localisation : Dépósito LOOM; Riel 19.B	

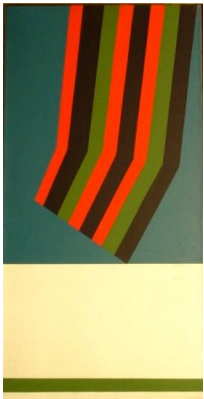
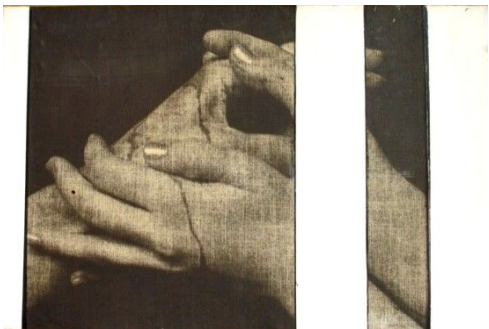
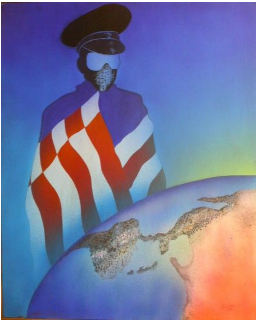
Lucien Fleury (1928, Sèvres – 2004, Paris) <i>Sans titre</i>, date inconnue Sérigraphie, 53,4 x 67 cm N° Inventaire : 2561 Localisation : Dépósito LOOM, P-2/C1 <i>Envoi Julio Le Parc, 2006</i> <i>Œuvre non exposée en France</i>	
Jorge Flores (?) <i>Présences latino-américaines n°1</i>, 1975 Gravure, 49 x 64 cm <i>Œuvre disparue</i>	
Robert Forgas (1929-1999, France) <i>On n'arrête pas l'idée</i>, 1972 Huile sur toile, 100 x 100 cm N° Inventaire : 1272 Localisation : Dépósito segundo piso; Francia; Fila 1	
Gérard Fromanger (1939, Pontchartrain) <i>Martine</i>, série « Splendeurs », 1976 Huile sur toile, 130 x 97 cm N° Inventaire : 1240 Localisation : Dépósito LOOM, Riel 79.B	
Yannis Gaitis (1923-1984) <i>Le Président</i>, 1973 Sculpture en bois, 155 x 120 x 60 cm <i>Œuvre disparue</i>	

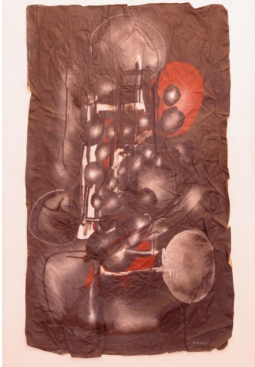
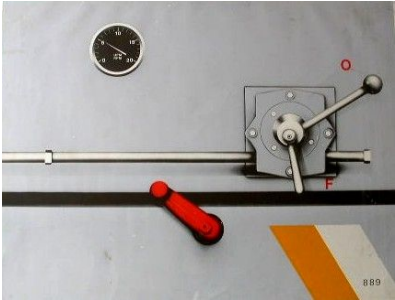
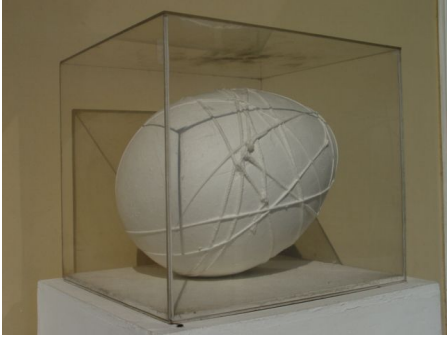
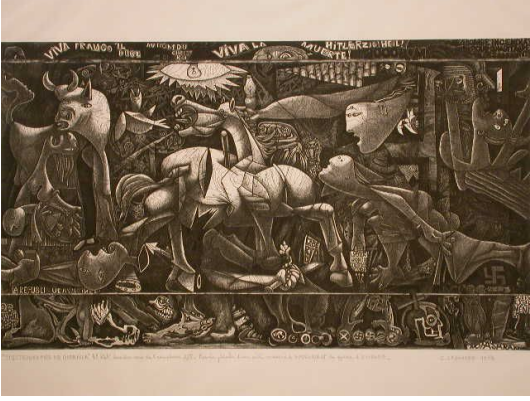
José Gamarra (1934, Montevideo, Uruguay) <i>Puzzle</i>, 1975 Huile sur toile, 150 x 150 cm N° Inventaire : 1310 Localisation : Dépôt LOOM; Riel 114.B <i>Œuvre non exposée en France</i>	
Nicolás García Urriburu (1937, Argentine) <i>Green Paris</i>, 1970 Sérigraphie, 78 x 53,9 cm N° Inventaire : 2548 Localisation : Dépôt LOOM, P-2/C1 <i>Œuvre non exposée en France</i> <i>Envoi Julio Le Parc, 2006</i>	
Joachim Gélinier (1957, France) <i>Passé, Présent, Avenir</i>, 1975 Dessin au crayon, 40 x 55 cm <i>Œuvre disparue</i> <i>Jumelles</i>, date inconnue 72 x 51,3 cm (?) N° Inventaire : 1344 Localisation : Dépôt LOOM; P-3/C6 <i>Selon l'artiste, le titre de l'œuvre conservée aujourd'hui au Chili est Jumelles et non Passé, Présent, Avenir, comme inscrit sur la base de données du MSSA</i>	 
Jacques Gestalder (1918, Ivry-sur-Seine – 2006, La Charité-sur-Loire) Sans titre, date inconnue Dessin à la sanguine sur papier 51,5 x 37,5 cm N° Inventaire : 2581 Localisation : Dépôt LOOM; P-2/C1 <i>Envoi Julio Le Parc, 2006</i>	

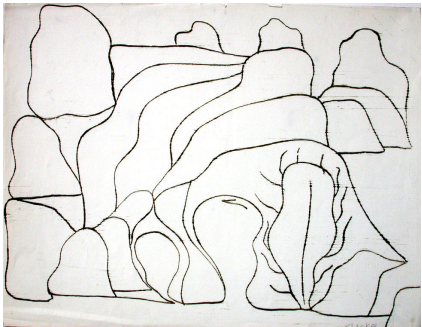
Henri Goetz (1909-1989) <i>Sans titre</i>, 1956 Huile sur toile, 73 x 60 cm <i>Œuvre disparue</i>	
Luigi Guardigli (1926, Ravenne, Italie – 2008, Paris) <i>Hommage au peuple chilien</i>, 1977 Huile sur toile, 100 x 65 cm N° Inventaire : 1325 Localisation : Dépôt LOOM ; Riel 59.B	
Guido Llinás (1923, Cuba – 2005, France) <i>Sans titre</i>, 1973 Xylographie, 47,7 x 37,8 cm N° Inventaire : 2563 Localisation : Dépôt LOOM, P-2/C1 <i>Œuvre non exposée en France</i> <i>Envoi Julio Le Parc</i>, 2006	
Serge Guillou (1932) <i>Angoisse</i>, 1974 Acrylique sur papier, 64 x 99 cm <i>Œuvre disparue</i>	
Alberto Gúzman (1927, Talara, Pérou) <i>Tension</i>, 1968 Sculpture métal, 200 x 100 cm <i>Œuvre disparue</i> <i>Tension</i>, 1977 Sculpture métal, 26 x 34,5 cm N° Inventaire : 1530 Localisation : non spécifiée	 

Etienne Hajdu (1907, Turda, Roumanie – 1996, Bagneux) <i>Sans titre</i>, 1973 Dessin, encre sur papier 55,5 x 37,9 cm N° Inventaire : 2556 Localisation : Dépôt LOOM, P-2/C1 <i>Envoi Julio Le Parc, 2006</i> <i>Œuvre non exposée en France</i> <i>Sans titre</i>, 1976 Lithographie, 63 x 45 cm N° Inventaire : 1353 Localisation : Depósito segundo piso; Francia; Piso 1	 
William Stanley Hayter (1901-1988) <i>Canal</i>, 1973 Acrylique sur toile, 74 x 94 cm N° Inventaire : 1811 Localisation : Dépôt LOOM, Riel 74.A <i>Donation Roberto Matta</i>	
Jean Hélion (1904-1987) <i>Nu accoudé</i>, 1949 Crayon sur papier, 56 x 44 cm <i>Œuvre disparue</i>	
Camilo Henriquez Van-den-Borgh (1935, Santiago du Chili – 2005, Suresnes, France) <i>Los mineros del Carbón de Lota Chile</i>, 1976 Huile sur toile, 65 x 81,2 cm N° Inventaire : 1436 Localisation : Depósito segundo piso; Chile; Fila 2	

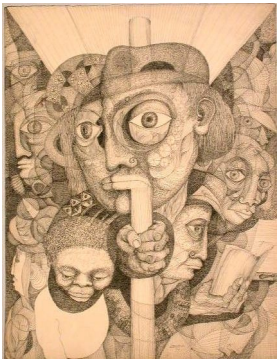
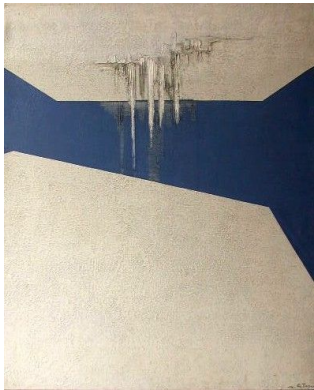
Mariano Hernández (1928, Tolède) <i>Sans titre</i>, 1973 Sérigraphie, 70 x 50 cm N° Inventaire : 2573 Localisation : inconnue <i>Envoi Julio Le Parc, 2006</i> <i>Œuvre non exposée en France</i>	
Marie-Jeanne Hoffenbach (1929-1984) <i>La vie secrète d'une vieille dame indigne : Madame Emilie G.</i>, 1975 Collage, 80 x 60 x 8 cm N° Inventaire : 1279 Localisation : Depósito segundo piso; Papel; Francia; Fila 1	
Henri Jean (1943, France) <i>Sans titre</i>, 1974 Gravure 3/30, 65,5 x 50 cm N° Inventaire : 2364 Localisation : Depósito LOOM; P-3/C6 <i>Œuvre non exposée en France</i>	
Joaquín (Ferrer ?) Sans titre, date inconnue Dessin, crayon	
Merri Jolivet (1943, France – 2014, France) Titre inconnu, date inconnue Sérigraphie, 59 x 78,9 cm N°Inventaire : 2577 Localisation : Dépôt LOOM, P-2/C1 <i>Envoi Julio Le Parc, 2006</i>	

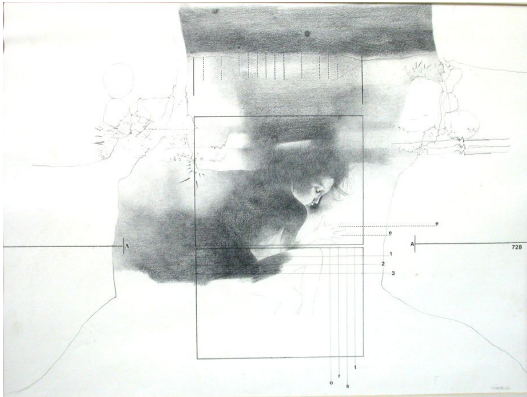
Eduardo Jonquieres (1918, Buenos Aires – 2000) <i>Peinture</i>, 1969 Acrylique sur toile, 100 x 50 cm N° Inventaire : 1296 Localisation : Dépôt LOOM; Riel 78.B	
Michel Journiac (1935, Paris – 1995, Paris) <i>Sans titre</i>, 1976 Impression photographique et techniques mixtes sur toile, 73,5 x 112,3 cm N° Inventaire : 1270 Localisation : Dépôt LOOM; Riel 60.B <i>Œuvre non exposée en France</i>	
Jose Juárez Sanchez (1939, Acapulco, Mexique) <i>L'autre Amérique latine</i>, 1974 Acrylique sur toile, 100 x 80 cm N° Inventaire : 1334 Localisation : Dépôt segundo piso; México; Fila 1	
Joël Kermarrec (1939) <i>Sans titre</i>, 1969 Huile sur toile, 50,2 x 50,3 cm N° Inventaire : 1236 Localisation : Dépôt LOOM, Riel 1.A <i>Donation Roberto Matta</i>	
Ladislav Kijno (1921, Varsovie, Pologne – 2012, Saint-Germain-en-Laye, France) <i>Hiroshima</i>, série des « Horribles blasons de guerre », 1973 Huile sur papier, 116 x 116 cm <i>Œuvre disparue</i>	

Ladislav Kijno <i>Stèle des météores</i>, date inconnue Techniques mixtes sur toile 220 x 150 cm N° Inventaire : 1508 Localisation : Dépósito LOOM; Riel 104.B <i>Œuvre non exposée en France</i> <i>Cette œuvre est intitulée par</i> <i>erreur du nom de celle disparue.</i>	
Peter Klasen (1935, Lübeck) <i>Manomètre</i>, 1976 Sérigraphie, 50 x 65 cm N° Inventaire : 1318 Localisation : Dépósito segundo piso; Papel; Alemania; Holanda; Gran Bretaña; Estados Unidos; Fila 1	
Peter Knapp (1931) <i>2 secondes par 60 km à l'heure</i>, 1972 Photographie, 80 x 15 cm <i>Œuvre disparue</i>	
Rodolfo Krasno (1926, Chivilcoy, Argentine – 1982, Villebon-sur-Yvette, France) <i>Œuf dans boîte</i>, 1976 Sculpture polyester et papier 60 x 90 x 50 cm N° Inventaire : 1505 Localisation : Dépósito Esculturas, cajón 72	
Claude Lagouche (France) <i>Spectrographie de Guernica</i>, 1979 Gravure sur métal, 55 x 75 cm N° Inventaire : 1346 Localisation : inconnue	

Wifredo Lam (1902, Sagua La Grande, Cuba – 1982, Paris) <i>Sans titre</i>, 1973 Pastel, 66,5 x 47,5 cm N° Inventaire : 1496 Localisation : Dépósito LOOM; Riel 128.B	
Jacqueline Lamba (1910-1993) <i>Sans titre</i>, 1967 Huile sur toile, 94 x 101,7 cm N° Inventaire : 2599 Localisation : Dépósito LOOM; sector Rieles; cajón <i>Envoi Julio Le Parc, 2006</i> <i>Œuvre non exposée en France</i>	
Jean Lancri (1936, France) <i>Portrait d'Hommes Cibles</i> <i>(Hommage à Salvador Allende)</i>, 1973-74 Peinture et collage, 100 x 105,3 cm N° Inventaire : 1845 Localisation : Dépósito LOOM; Riel 43.B <i>Œuvre non exposée en France</i>	
Siegfried Laske (1931, Lima – 2012, Paris) <i>Sans titre</i>, date inconnue Lithographie, 47,9 x 62,8 cms N° Inventaire : 2565 Localisation : Dépósito LOOM, P-2/C1 <i>Envoi Julio Le Parc, 2006</i> <i>Œuvre non exposée en France</i>	
Jean-Claude Latil (1932, Marseille – 2007) <i>L'envers du billet</i>, 1971 Huile sur toile, 75 x 151 cm N° Inventaire : 1244 Localisation : Dépósito LOOM, Riel 31.B	

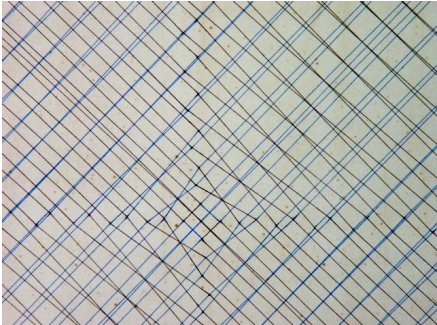
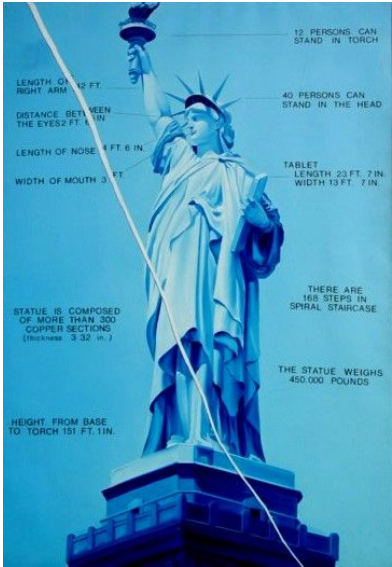
Lou Laurin-Lam (1934, Stockholm – 2012, Paris) <i>Pinochet</i>, 1976 Collage, 63 x 52 cm N° Inventaire : 651 Localisation : Dépôt LOOM, Riel 2.A	
Claude Lazar (1947) <i>Tel Al-Zaatar</i>, 1976 Huile sur toile, 97 x 130 cm N° Inventaire : 1335 Localisation : Dépôt segundo piso; Estados Unidos; Irak; Egipto; Bélgica; Senegal; Portugal; Fila 1	
Jean Legros (1917-1981) <i>Sans titre</i>, date inconnue Gravure, gaufrage, 28,3 x 38,2 cm 2 exemplaires (10/30 et 29/30) N° Inventaire : 2540 et 2541 Localisation : Dépôt LOOM, P-2/C1 <i>Envoi Julio Le Parc</i>, 2006 <i>Sans titre</i>, date inconnue Sérigraphie, 38,8 x 28,2 cm N° Inventaire : 2542 Localisation : Dépôt LOOM, P-2/C1 <i>Envoi Julio Le Parc</i>, 2006	
Julio Le Parc (1928) <i>Série 23 n°14-21</i>, 1976 Acrylique sur toile, 171 x 171 cm N° Inventaire : 1523 Localisation : MSSA, piso 1, sala 2	

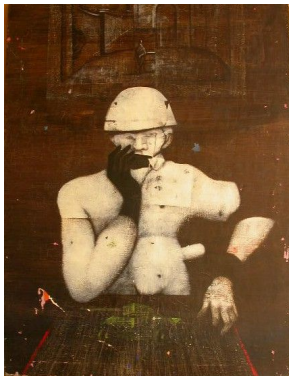
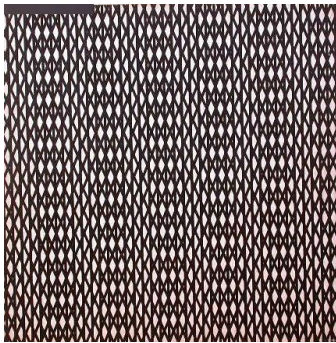
Jan Lebenstein (1930, Brest, Biélorussie – 1999, Cracovie, Pologne) <i>Epitaphe</i>, 1973 Huile et acrylique sur toile 120 x 60 cm N° Inventaire : 1327 Localisation : Dépôt LOOM ; Riel 4.B	
Humberto Loredó (1922, Chili – 1990) <i>En el metro</i>, 1977 Dessin à l'encre de Chine 65,5 x 50 cm N° Inventaire : 1343 Localisation : Dépôt LOOM; P-3/C3	
Antonio Lorenzo (1922, Madrid – 2009, Madrid) <i>Los que osamos a rasgar la luz del despertar libertario</i>, 1973 Lithographie, 65,5 x 50,5 cm N° Inventaire : 2544 Localisation : Dépôt LOOM, P-2/C1 <i>Envoi Julio Le Parc</i>, 2006	
Agüeda Lozano (1944, Cuauhtémoc, Mexique) Sans titre, 1976 Acrylique sur toile, 73,2 x 60,2 cm N° Inventaire : 1313 Localisation : Dépôt LOOM; Riel 44.A <i>Œuvre non exposée en France</i> <i>Les informations concernant le titre et la date sont-elles exactes ou correspondent-elles à l'œuvre disparue ?</i> <i>Sans titre</i>, 1976 Acrylique sur toile, 100 x 100 cm <i>Œuvre disparue</i>	 

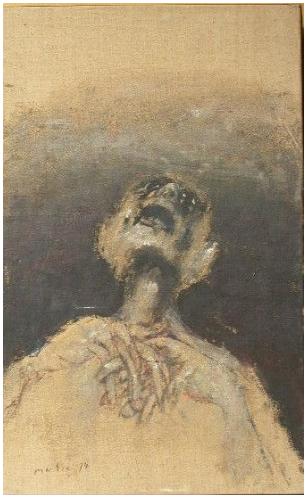
Ángel Luque (1927, Córdoba, Espagne – 2014, Paris) <i>Sans titre</i>, 1969 Sérigraphie, 60 x 49,9 cm N° Inventaire : 2539 ou 2582 Localisation : Dépôt LOOM, P-2/C1 <i>Œuvre non exposée en France</i> <i>Envoi Julio Le Parc, 2006</i>	
Serge Maccaferri (1945) <i>Sans titre</i>, 1976 Technique inconnue 100 x 100 x 100 cm <i>Œuvre disparue</i>	
Milvia Maglione (1934, Italie – 2010, France) <i>Dans le jardin</i>, date inconnue Sérigraphie, 50,8 x 65,6 cm N° Inventaire : 2045 Localisation : Dépôt LOOM, P-2/C1 <i>Sans titre</i>, date inconnue Sérigraphie, 40 x 49,8 cm N° Inventaire : 2257 Localisation : Dépôt LOOM, P-2/C1 <i>Œuvres non exposées en France</i> <i>Envoi Julio Le Parc, 2006</i>	 
Pol Mara (1920, Anvers – 1998, Anvers) <i>Sans titre</i>, 1974 Dessin mixte sur papier, encre et graffiti), 50 x 69,9 cm N° Inventaire : 2579 Localisation : Dépôt LOOM, P-2/C1 <i>Envoi Julio Le Parc, 2006</i> <i>Œuvre non exposée en France</i>	

Alejandro Marcos (1937, Espagne) <i>Résistance</i>, 1974 Huile mâte sur toile, 135 x 190 cm N° Inventaire : 1371 Localisation : Dépôt segundo piso; España, Fila 1	
André Marfaing (1925-1987) <i>Photo N°E 116</i>, 1973 Peinture sur papier, 50 x 65 cm <i>Œuvre disparue</i>	
Francisco Marino di Teana (1920-2012) <i>Fusion et transformation de l'espace n°3</i>, 1975 Dessin à l'encre de Chine 75 x 105 cm <i>Œuvre disparue</i>	
Rubén Márquez (1927, Arenas, Venezuela) <i>Incisión n°8</i>, 1973 Acrylique sur carton 99,3 x 99,6 cms N° Inventaire : 2602 Localisation : Dépôt LOOM, Sector Rieles, cajón <i>Envoi Julio Le Parc</i>, 2006 <i>Œuvre non exposée en France</i>	
Cristina Martínez (1938, Argentine) <i>Dessin</i>, 1976 Crayon, 49,9 x 65 cm N° Inventaire : 2543 Localisation : Dépôt LOOM, P-2/C1 <i>Envoi Julio Le Parc</i>, 2006	

Titina Maselli (1924, Rome – 2005, Rome) <i>Néon à New York</i>, 1977 Acrylique sur toile, 130 x 90 cm N° Inventaire : 1332 Localisation : Dépósito LOOM; Riel 17.A	
Maurice Matieu (1934, Paris) <i>Peintre et son modèle</i>, 1971 Huile sur toile, 162 x 130 cm N° Inventaire : 1255 Localisation : Dépósito LOOM; Riel 14.B	
Nissim Merkado (1935) <i>Sans titre</i>, 1977 Dessin sur papier, 53 x 66 cm <i>Œuvre disparue</i>	
Ivan Messac (1948, Caen) <i>Un petit avatar</i>, 1973 Acrylique sur toile, 147 x 114 cm N° Inventaire : 1252 Localisation : Dépósito segundo piso; Francia; Fila 1 <i>Une soirée comme les autres</i>, 1972 Gravure, Stencil, 50 x 65 cm N° Inventaire : 2566 Localisation : Dépôt LOOM, P-2/C1 <i>Œuvre non exposée en France</i> <i>Envoi Julio Le Parc</i>, 2006	 

Bernard Michel (1954, Casablanca, Maroc) Personnage, 1981 Acrylique sur papier, 32,5 x 25 cm N° Inventaire : 1305 Localisation : Depósito LOOM; P-4/C1	
Juan Michelangeli (1937, Venezuela – 2012) <i>Flexion X</i>, 1976 Dessin, encre sur papier 120 x 120 cm N° Inventaire : 1273 Localisation : Depósito LOOM; Riel 52.A	
France Mitrofanoff (1942) <i>Sans titre</i>, 1976 Acrylique sur toile 130,4 x 162,4 cm N° Inventaire : 1337 Localisation : Depósito segundo piso; Francia; Fila 1	
Jacques Monory (1934, Paris) <i>New York n°4</i>, 1971 Huile sur toile, 195 x 130 cm N° Inventaire: 1261 Localisation : Depósito segundo piso; Francia; Fila 1	

Andrés Monreal (1932, Santiago du Chili – 2012, Ibiza) <i>Miss Paton (Figure assise)</i>, 1976 Huile sur toile, 130 x 87 cm N° Inventaire : 1333 Localisation : Dépósito segundo piso; México; Fila 2	
Teresa Montiel (Chili) <i>Fragmentos</i>, 1983 Technique mixte sur toile 60 x 80 cms N° Inventaire : 1342 Localisation : Dépósito LOOM; P-3/C4 ou C5 <i>Œuvre non exposée en France</i>	
Alejandro Morel (?) Sans titre, date inconnue Acrylique et collage <i>Œuvre disparue</i>	
François Morellet (1926, Cholet, France – 2016, Cholet) <i>Trames simples</i>, 1972 Peinture sur panneau, 80 x 80 cm N° Inventaire : 1529 Localisation : Dépósito LOOM; Riel 21.B	
Moroyco (?) <i>Sans titre</i>, 1982 Huile sur papier, 76 x 56,2 cm <i>Œuvre non exposée en France</i> N° Inventaire : 1376 Localisation : Dépósito LOOM; P-4/C4	

Daniel Moyano (1930-1992) <i>Sans titre</i>, 1960 Mixte sur toile, 92,2 x 65,5 cm N° Inventaire : 1292 Localisation : Dépôt LOOM, Riel 53.A <i>Donation Roberto Matta</i>	
Jacques Muller (1930, Bruxelles – 1997, Bruxelles) <i>Sans titre</i>, date inconnue Acrylique sur toile, 99,8 x 73 cms N° Inventaire : 2583 Localisation : Dépôt LOOM, Sector Rieles, cajón <i>Envoi Julio Le Parc</i>, 2006 <i>Œuvre non exposée en France</i>	
Zoran Music (1909, Bukovica, Slovénie – 2005, Venise) <i>Nous ne sommes pas les derniers</i> 1974 Acrylique sur toile, 61 x 38 cm N° Inventaire : 1323 Localisation : Dépôt LOOM; Riel 36.B	
Iba N'Diaye (1928, Saint-Louis, Sénégal – 2008, Paris) <i>Prisons</i>, 1978 Huile sur toile, 110 x 81 cm N° Inventaire : 1330 Localisation : Dépôt LOOM; Estados Unidos; Irak; Egipto; Bélgica; Senegal; Portugal; Fila 1	

Gontran Guanaes Netto (1933, Vera Cruz, Brésil)

La Prière, 1973

Acrylique sur toile, 97 x 130 cm

N° Inventaire : 1281

Localisation : Dépósito LOOM;

Riel 119.A



L'unité Populaire, série *Enfants de l'Amérique Latine*, 1975

Dessin au crayon, 60 x 80 cm

Œuvre disparue



Triptyque, date inconnue

Acrylique sur toile,

100 x 50 cm chaque panneau

N° Inventaire : 2596, 2597 et 2607

Localisation : Dépósito LOOM, P-4/C9

Envoi Julio Le Parc, 2006

Œuvres non exposées en France



Luis Felipe Noé (1933, Buenos Aires)

L'Amérique Latine n'a pas de nom, 1976

Acrylique sur toile, 200 x 200 cms

N° Inventaire : 1259

Localisation : Dépósito LOOM;

Riel 26.A



Leopoldo Nóvoa (1919-2012)

Hecate n°32, 1972

Mixte sur carton, 100,4 x 81,5 cms

N° Inventaire : 2603

Localisation : Dépósito LOOM, Sector Rieles, cajón

Envoi Julio Le Parc, 2006

Œuvre non exposée en France



Leopoldo Nóvoa

Sans titre, 1973

Huile sur toile, 40,8 x 33,2 cm

N° Inventaire : 2604

Localisation : Dépósito LOOM,
P-4/C9

Envoi Julio Le Parc, 2006

Œuvre non exposée en France



Espace sablé à rectangle sablé,
1976

Technique mixte (sable blanc,
poussière de marbre), 98 x 130
cm

N° Inventaire : 1511

Localisation : Dépósito segundo
piso; Uruguay; Fila 1



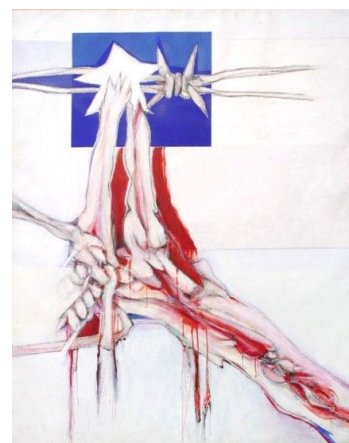
Guillermo Nuñez (1930,
Santiago du Chili)

*Numeronados silensentados –
(Recado de Chile: Pongamos
nuestra estrella en su lugar)*,
1976

Acrylique sur toile, 162 x 130
cms

N° Inventaire : 1287

Localisation : Dépósito segundo
piso; Chile; Fila 3



Max Papart (1911, Marseille –
1994)

Mecanismo solar, 1973

Huile sur toile, 46,5 x 55,6 cm

N° Inventaire : 1314

Localisation : Dépósito LOOM;
Riel 5.B

Œuvre non exposée en France



Michel Parré (1938, Saint-Denis – 1998)

Camarade, ma jolie, 1963

Huile sur toile, 130 x 195 cm

N° Inventaire : 1266

Localisation : Dépôt LOOM;

Riel 110.A

Sans titre, date inconnue

Lithographie, 64 x 50 cm

N° Inventaire : 2564

Localisation : Dépôt LOOM,
P-2/C1

Envoi Julio Le Parc, 2006

Œuvre non exposée en France



Gina Pellón (1926, Cienfuegos, Cuba – 2014, Paris)

Sans titre, 1973

Huile sur toile, 81 x 65,2 cm

N° Inventaire : 1295

Localisation : Dépôt LOOM;

Riel 4.B



Alberto Quintanilla del Mar
(1934, Cuzco, Pérou)

Sans titre, 1971

Lithographie, 76,2 x 56,6 cm

N° Inventaire : 2562

Localisation : Dépôt LOOM,
P-2/C1

Œuvre non exposée en France

Envoi Julio Le Parc, 2006

Los que vienen, 1973

Lithographie, 76,1 x 56,3 cm

N° Inventaire : 2578

Localisation : Dépôt LOOM,
P-2/C1

Envoi Julio Le Parc, 2006



José Pereira Rodriguez (1940,
Montevideo, Uruguay)
Sans titre, 1974
Huile sur toile, 116 x 89 cm
N° Inventaire : 1854
Localisation : Dépósito segundo
piso; Uruguay; Fila 1

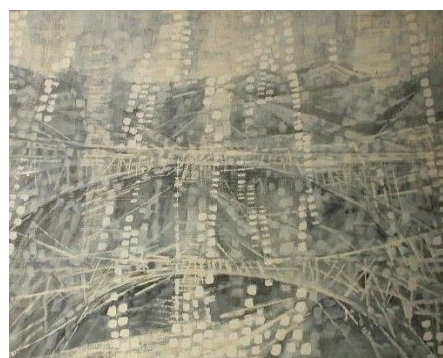


Mihailo S. Petrov (1902,
Belgrade, Serbie – 1983,
Belgrade)
Epitaphe, 1966
Acrylique sur toile, 99,8 x 81 cm
N° Inventaire : 1435
Localisation : Dépósito LOOM;
44.A

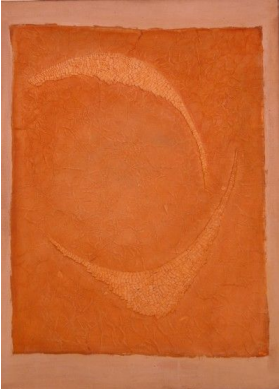
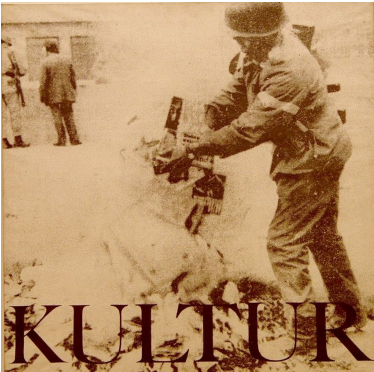
Sans titre, 1977
Huile sur toile, 80,8 x 100 cms
N° Inventaire : 2593
Localisation : Dépósito LOOM,
Sector Rieles, cajón
Envoi Julio Le Parc, 2006
Œuvres non exposées en France



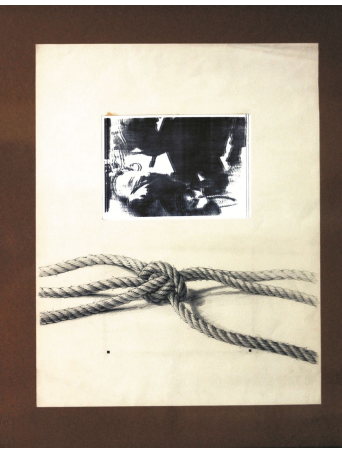
Cesare Peverelli (1922, Milan –
2000, Seillans, France)
Sans titre, 1961
Huile sur toile, 76 x 96 cm
N° Inventaire : 1321
Localisation : Dépósito LOOM;
Riel 41.A

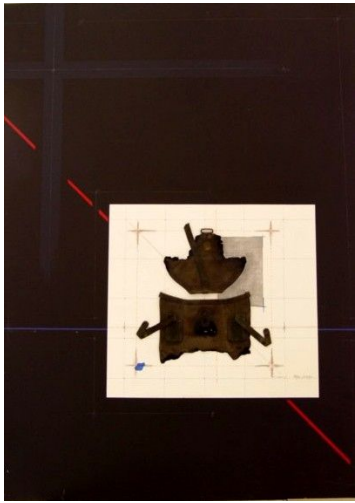


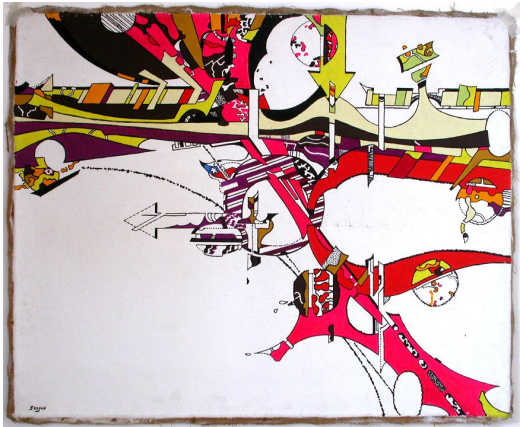
Enrique Peycere (1927, Argentine – 1988) <i>Entre tiempos</i>, 1975 Calcographie (eau teinte et pointe sèche), 76,2 x 56,5 cm N° Inventaire : 1368 Localisation : Dépôt segundo piso; Papel; Argentina; Fila 1 <i>Sans titre</i>, date inconnue Calcographie, 76 x 56 cm N° Inventaire : 2550 Localisation : Dépôt LOOM P-2/C1 <i>Œuvre non exposée en France</i> <i>Envoi Julio Le Parc</i>, 2006	 
Jean Picart le Doux (1902-1982) <i>L'oiseau ivre de soleil</i>, 1976 Tapisserie, 150 x 100 cm <i>Œuvre disparue</i>	
James Pichette (1920, Châteauroux – 1996, Paris) <i>Cercle rouge sur fond brun</i>, 1973 Huile sur toile, 100 x 100 cm N° Inventaire : 1245 Localisation : Dépôt LOOM, Riel, 67.A	
Edouard Pignon (1905, Bully-les-Mines – 1993, La Couture-Boussey) <i>Tête de guerrier rouge noire</i>, 1970 Huile sur toile, 118 x 90 cm N° Inventaire : 1506 Localisation : Dépôt LOOM; Riel 42.B	

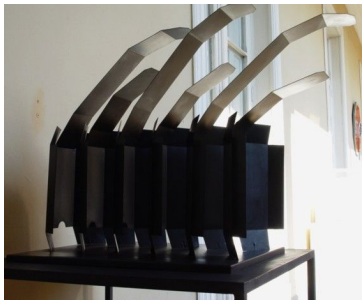
Edouard Pignon <i>Titre inconnu</i>, 1968 Gouache sur papier 57,6 x 77,8 cm N° Inventaire : 2580 Localisation : Dépôt LOOM, P-2/C1 <i>Envoi Julio Le Parc, 2006</i>	
Ernest Pignon-Ernest (1942, Nice) <i>Chili, résistance</i>, 1977 Dessin et acrylique, 70 x 100 cm N° Inventaire : 1479 Localisation : Depósito segundo piso; Francia; Fila 1	
Jorge Piqueras (1925) <i>Stop</i>, 1976 Plastique et métal, ø 60 cm <i>Œuvre disparue</i>	
Athur-Luiz Piza (1928, São Paulo) <i>Collage n°55</i>, 1964 Collage sur toile, 81 x 60 cm N° Inventaire : 1487 Localisation : Depósito LOOM; Riel 18.B	
Joan Rabascall (1935, Barcelone) <i>Kultur, la destruction des livres au Chili</i>, 1973 Emulsion photographique sur toile 120 x 120 cm N° Inventaire : 1037 Localisation : Depósito LOOM, Riel 36.A	

Saturno Ramirez (1946-2002) De la série <i>Espectadores</i>, 1976 Pastel sur papier, 126 x 86 cm <i>Œuvre disparue</i>	
Bernard Rancillac (1931, Paris) <i>Le tour de France</i>, 1965 Huile sur toile, 195 x 217 cm N° Inventaire : 1263 Localisation : Depósito LOOM; Riel 99.A	
Juvenal Ravelo (1934) <i>Sans titre</i>, date inconnue Bois et métal, 60 x 60 cm <i>Œuvre disparue</i>	
Paul Rebeyrolle (1926-2002) <i>Sans titre</i>, date inconnue Sérigraphie, 123,5 x 86 cm <i>Œuvre disparue</i>	
Emma Reyes (1919, Bogota – 2003, Bordeaux) <i>Rostro</i>, 1974 Encre sur Napier, 77 x 66 cm N° Inventaire : 1328 Localisation : Depósito segundo piso; Papel; Colombia; Fila 1 <i>Œuvre non exposée en France</i>	
Henri Richelet (1944, Frebécourt) <i>Derniers outrages</i>, date inconnue, Huile sur toile, 100 x 81 cm N° Inventaire : 1241 Localisation : Depósito LOOM; Riel 1.A <i>Œuvre non exposée en France</i>	

Fabio Rieti (1925) <i>Imperavit</i>, 1967 Acrylique sur agglomérat 122,4 x 101,1 cm N° Inventaire : 2601 Localisation : Dépôt LOOM, Sector Rieles, cajón <i>Envoi Julio Le Parc, 2006</i> <i>Œuvre non exposée en France</i>	
Hugo Rivera Scott (1943, Viña del Mar) <i>Sic...</i>, 1979 Dessin, collage, 66,5 x 51 cm N° Inventaire : 1300 Localisation : Dépôt segundo piso; Papel; Chile; Fila 5	
Maria Roclore (1934) <i>Codage 145</i>, 1980 Tryptique, carton, peinture synthétique à l'eau, mixte sur agglomérat, 44,8 x 23,5 cm N° Inventaire : 1280 Localisation : Dépôt segundo piso; Francia; Fila 1	
Emilio Rodriguez-Larrazin (1928) <i>Pyramide</i>, 1973 Sculpture, aluminium 34 x 34 x 42 cm <i>Œuvre disparue</i>	
Guy de Rougemont (1935) <i>Loin du mur</i>, 1972 P.V.C. laqué, 114 x 60 x 11 cm <i>Œuvre disparue</i>	

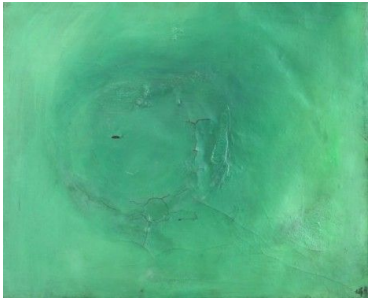
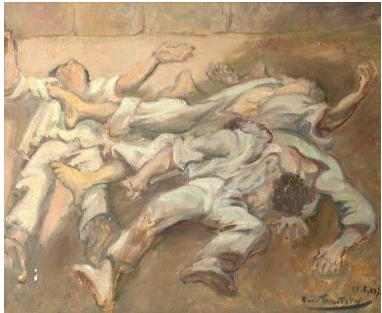
Félix Rozen (1938, Moscou – 2013, Boulogne-Billancourt) <i>Porc-chérie</i>, 1976 Huile sur toile, 146 x 114 cm N° Inventaire : 1243 Localisation : Dépósito segundo piso; Rusia; Finlandia; Fila 1	
Jean Rustin (1928, Montigny-lès-Metz – 2013, Paris) <i>Cinq femmes dans la chambre</i>, 1973 Acrylique sur toile, 160 x 132 cm N° Inventaire : 1253 Localisation : Dépósito LOOM; Riel 116.A	
Mohand Saci (1949, Algérie) <i>Militaire</i>, 1974 Acrylique sur toile, 130 x 97 cm N° Inventaire : 1235 Localisation : Dépósito LOOM; Riel, 33.B	
Francisco Salazar (1937, Quiriquire, Venezuela) <i>Pulvérisation n°319</i>, 1975 Peinture sur bois, 55 x 55 cm N° Inventaire : 1522 Localisation : Dépósito Esculturas; 71	

Antonio Saura (1930, Huesca, Espagne – 1998, Cuenca, Espagne) <i>Portrait imaginaire de Felipe II</i> 1973 Acrylique sur papier, 50 x 65 cm N° Inventaire : 1040 Localisation : Depósito segundo piso, Fila 1	
Antonio Segui (1934) <i>L'éléphant</i> Acrylique, 130 x 130 cm Œuvre disparue	
Jaroslav Serpan (1922, Karlštejn, République Tchèque – 1976, massif des Pyrénées ariégeoises) <i>KSRN</i>, 1973 Acrylique sur toile, 81,2 x 100 cm N° Inventaire : 2598 Localisation : Depósito LOOM; sector Rieles; Cajón <i>Envoi Julio Le Parc</i>, 2006 Œuvre non exposée en France	
Flavio Shiro (1928, Sapporo, Japon) <i>Sans titre</i>, date inconnue Huile sur papier, 58 x 77 cm N° Inventaire : 781 Localisation : Depósito segundo piso; Francia; Fila 1	
Alain Simon (1955, France) <i>Sans titre</i>, date inconnue Chalcographie, 28,3 x 38,1 cm N° Inventaire : 2569 Localisation : Dépôt LOOM P-2/C1 Œuvre non exposée en France <i>Envoi Julio Le Parc</i>, 2006	

María Simón (1922, Aguilares, Argentine – 2009, Buenos Aires) <i>Développement de boîtes</i>, 1973 Sculpture en fer, 48 x 57 x 58 cm N° Inventaire : 1512 Localisation : Dépósito Esculturas, cajón 52	
Gabriella Simossi (1926-1999) Tête avec cube, date inconnue Sculpture en plâtre 35 x 30 x 30 cm <i>Œuvre disparue</i>	
Gail Singer (1924, Galveston – 1985, Paris) <i>Le petit monstre</i>, 1962 Huile sur toile, 65,3 x 54,4 cm N° Inventaire : 1238 Localisation : Dépósito LOOM, Riel 64.A <i>Œuvre non exposée en France</i>	
Pierre Skira (1938, Paris) <i>Musée</i>, 1974 Huile sur toile, 55 x 45 cm N° Inventaire : 788 Localisation : Dépósito LOOM, Riel 3.A	
Francisco Sobrino (1932, Guadalajara, Espagne – 2014, Bernay, France) <i>T.J.-M.G.</i>, 1968 Plexiglas, 60 x 30 x 10 cm <i>Œuvre disparue</i>	
Carlos Solano (?) <i>L'ordre règne au Chili</i>, 1977 Collage, 50 x 65 cm <i>Œuvre disparue</i>	

Jeanne Socquet (1928, Paris) <i>La foire</i>, 1974 Huile sur toile, 148 x 116 cm N° Inventaire : 1251 Localisation : Dépôt, segundo piso; Francia; Fila 1	
Dominique (?) Sohier <i>Droits de l'homme</i>, 1980 Technique mixte 91 x 60 x 10,5 cm N° Inventaire : 1276 Localisation : Dépôt, segundo piso; Fila 1	
Raúl Sotomayor (Sotelo) (1938) <i>Sans titre</i>, 1972 Crayons de couleur sur papier 54 x 36,4 cm N° Inventaire : 1302 Localisation : Dépôt, second étage, papier, file 4	
Jesús-Rafael Soto (1923, Ciudad Bolívar, Venezuela – 2005, Paris) <i>Tes con brique</i>, 1974 Relief, bois, métal, peinture 60 x 60 x 10 cm N° Inventaire : 1526 Localisation : non spécifiée	

Pierre Soulages (1919, Rodez) Peinture, 19 octobre 1969 Huile sur toile, 130 x 162 cm N° Inventaire : 1509 Localisation : Dépósito LOOM; Riel 8.B	
Giangiaco Spadari (1938, San Marino, Italie – 1997, Milan) <i>Garibaldi</i>, 1975 Dessin, 68,5 x 48,5 cm N° Inventaire : 1347 Localisation : Dépósito segundo piso; Papel; Italia; Suiza; Fila 1	
Joël Stein (1926-2012) <i>Sans titre</i>, date inconnue Sérigraphie, 68,6 x 68,9 cm N° Inventaire : 1458 Localisation : Dépósito LOOM; P-3/C1	
Nathalie Stern (1929-2007) <i>Masses</i>, 1973 Huile sur toile, 73 x 92 cm N° Inventaire : 1268 Localisation : Dépósito LOOM; Riel 58.A	
Ricardo Suanes (1946, Temuco, Chili) <i>Titre inconnu</i>, 1977 Huile sur toile, 130,2 x 195 cm N° Inventaire : 1338 Localisation : Dépósito segundo piso; Chile; Fila 3 <i>Œuvre non exposée en France</i>	

Uno Svensson (1929-2012) <i>Portrait</i>, 1978 Acrylique sur toile, 162 x 130 cm <i>Œuvre disparue</i>	
Árpád Szenes (1897, Budapest – 1985, Paris) <i>Island</i>, 1967 Tempera sur papier, 67 x 67 cm N° Inventaire : 1319 Localisation : Dépósito LOOM; P-1/C2	
Pierre Tal-Coat (1905, Clohars-Carnoët – 1985, Vernon) <i>Du manoir</i>, date inconnue Huile sur toile, 64 x 78 cm N° Inventaire : 1237 Localisation : Dépósito LOOM; Riel 38.A	
Viliano Tarabella (1937-2003) Sculpture, date inconnue Bronze, 71 x 44 x 24 cm <i>Œuvre disparue</i>	
Boris Taslitzky (1911, Paris – 2005, Paris) <i>Chili</i>, 1976 Huile sur toile, 46 x 38 cm N° Inventaire : 1324 Localisation : Dépósito LOOM ; Riel 36.B	
Eugenio Téllez (1939, Santiago du Chili) <i>Hommage à Bautista Van Schowen, et au silence, à Concepción et à la tête froide et au cœur chaud</i>, 1977 Pastel et acrylique, 150 x 150 cm N° Inventaire : 1283 Localisation : Dépósito segundo piso; Chile; Fila 4	

Tipohurobuth (?)

Sans titre, 1974

Huile sur toile, 138,4 x 100,3 cm

N° Inventaire : 2608

Localisation : Dépôt LOOM,
sector Rieles, cajón

Envoi Julio Le Parc, 2006



Sans titre, 1976

Huile sur toile, 141,5 x 127,6 cm

N° Inventaire : 2609

Localisation : Dépôt LOOM,
sector Rieles, cajón

Envoi Julio Le Parc, 2006

Œuvres non exposées en France



Gérard Tisserand (1934-2010)

Un tel téléphone, 1975

Huile sur toile, 80 x 80 cm

N° Inventaire : 1239

Localisation : Dépôt LOOM;
Riel 22.A



Sans titre, 1975

Sérigraphie, 63,3 x 46,5 cm

N° Inventaire : 2553

Localisation : Dépôt LOOM,
P-2/C1

Œuvre non exposée en France

Envoi Julio Le Parc, 2006



Gérard Titus-Carmel (1942, Paris)

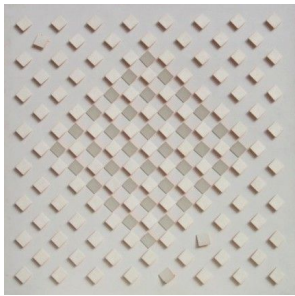
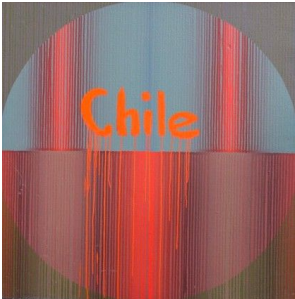
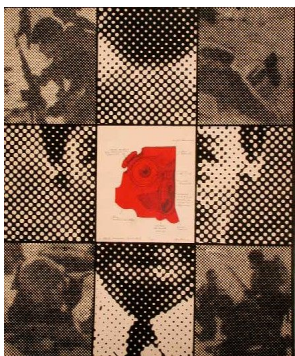
Hampe, 1975

Crayon, encre et collage sur
papier, 75 x 54 cm

N° Inventaire : 1278

Localisation : Dépôt segundo
piso; Papel; Francia; Fila 1



Luis Tomasello (1915, La Plata, Argentine – 2014, Paris) <i>Atmosphère chromoplastique n°319</i>, 1973 Acrylique sur bois, 74 x 74 cm N° Inventaire : 1267 Localisation : inconnue	
Vittorio Tongiani (?) <i>Ricardo di M.R.</i>, 1978 Huile sur toile, 51 x 70 cm <i>Œuvre disparue</i>	
Leopoldo Torres Agüero (1924, La Rioja, Argentine – 1995, Paris) <i>Chili</i>, n°317, 1972 Acrylique, 130 x 130 cm N° Inventaire : 1265 Localisation : Dépósito LOOM; Riel 84.A	
Claudio Tozzi (1944, São Paulo) <i>O Retrato</i>, 1971 Sérigraphie, 57,8 x 47,7 cm N° Inventaire : 1348 Localisation : Dépósito segundo piso; Papel; Italia; Suiza; Fila 1 <i>Œuvre non exposée en France</i>	
Luis Troncoso (Chili) <i>Femmes chiliennes</i>, date inconnue Sculpture en pierre <i>Œuvre inconnue</i> <i>Pablo Neruda</i>, date inconnue Sculpture en pierre 53 x 34 x 18 cm N° Inventaire : 2335 Localisation : Dépósito; Esculturas, 19	 

Pedro Uhart (1938)

Le général, 1973

Mural flottant, toile,

136 x 180 cm

Œuvre disparue



Jack Vanarsky (1936, General

Roca, Argentine – 2009, Paris)

Souvenir, 1978

Sculpture animée, 70 x 50 x 15
cm

N° Inventaire : 1309

Localisation : Dépósito

Esculturas; cajón 60



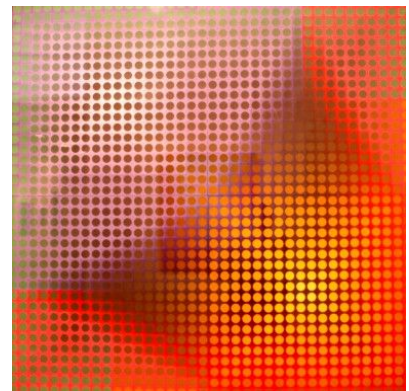
Victor Vasarely (1906, Pécs,
Hongrie – 1997, Paris)

N° 1082 Fény-C, 1973

Collage, 114 x 114 cm

N° Inventaire : 1519

Localisation : Dépósito LOOM



Vladimir Velickovic (1935,
Belgrade, Serbie)

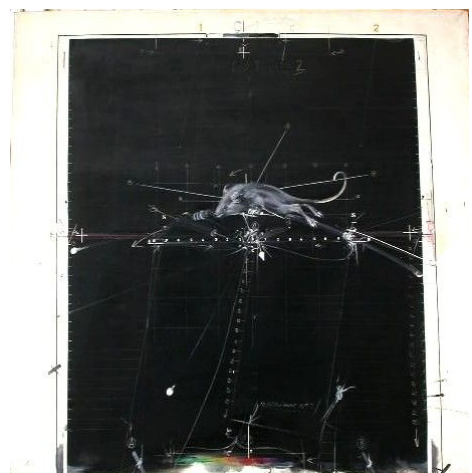
Expérience rat n°2, 1972

Huile sur toile, 195 x 195 cm

N° Inventaire : 1311

Localisation : Dépósito LOOM;

100.A



Maria Helena Vieira da Silva

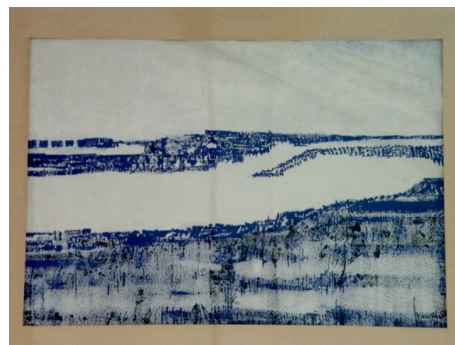
(1908, Lisbonne, Portugal –
1992, Paris)

Lagon, 1970

Tempéra sur papier, 50 x 34 cm

N° Inventaire : 1995

Localisation : Dépósito segundo
piso; Papel; Portugal; Vietnam;
Fila 1



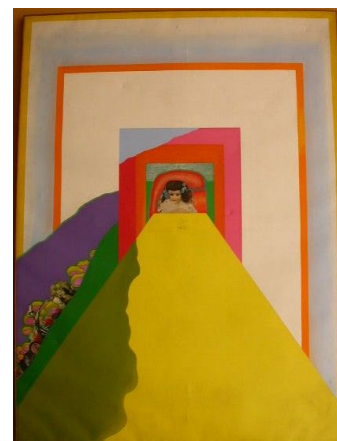
Virgilio Villalba (1925, Santa
Cruz de Tenerife, Espagne –
2009, Paris)

Altar, 1972

Acrylique sur toile, 97 x 130 cm

N° Inventaire : 1336

Localisation : Dépósito segundo
piso; Argentina ; Fila 2



Norberto Villarreal

La Reina, 1972

Dessin, gouache sur papier

64,7 x 50 cm

N° Inventaire : 2555

Localisation : Dépósito LOOM,
P-2/C1

Œuvre non exposée en France

Envoi Julio Le Parc, 2006



Claude Viseux (1927,
Champagne-sur-Oise – 2008,
Anglet)

Tropiques, 1969

Sculpture acier inoxydable

98 x 68 x 68 cm

N° Inventaire : 2333

Localisation : Dépósito

Esculturas

Sans titre, 1972

Sérigraphie, 59,9 x 59,8 cm

N° Inventaire : 2574

Localisation : non spécifiée

Envoi Julio Le Parc, 2006



Hugh Weiss (1925, Philadelphie – 2007, Paris)

Le grand guignol, 1971

Huile et acrylique sur toile

135 x 195 cm

N° Inventaire : 1258

Localisation : Dépósito LOOM;

Riel 18.A



Théo Xenos (1939)

Chili, 1974

Huile sur toile, 200 x 250 cm

Œuvre disparue



Claude Yvel (1930)

Sans titre, 1972

Dessin sur papier, 32 x 24 cm

N° Inventaire : 2546

Localisation : Dépósito LOOM,

P-2/C1

Œuvre non exposée en France



Patricio Zamora (1937, Chili)

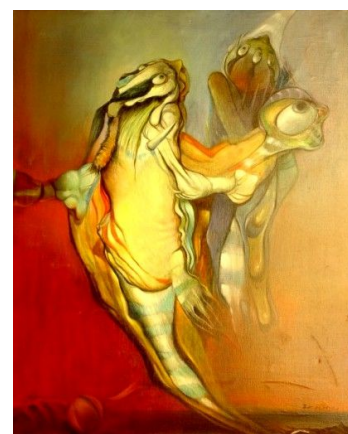
Sans titre, 1973

Acrylique sur toile, 55 x 66 cm

N° Inventaire : 1293

Localisation : Dépósito LOOM;

Riel 46.B



Enrique Zañartu (1921, Paris – 2000)

Re-formandose, 1976

Acrylique sur toile, 116 x 89 cm

N° Inventaire : 1294

Localisation : Dépósito LOOM;

Riel 62.B



Christian Zeimert (1934, Paris)

Le Prix du silence, 1973

Dessin et technique mixte

41,7 x 43,6 cm

N° Inventaire : 2570

Localisation : Dépósito LOOM

P-2/C1

Envoi Julio Le Parc, 2006

Œuvre non exposée en France



Luis Zilveti (1941, La Paz, Bolivie)

Vieja con generalito, 1973-1976

Huile sur toile, 100 x 81 cm

N° Inventaire : 1326

Localisation : Dépósito LOOM ;

Riel 38.B



Artistes multiples

Affiches du Musée, dates inconnues

Sérigraphie, 80 x 60 cm

N° Inventaire : 2576

Localisation : Dépósito segundo

piso; Papel; cajón

Envoi Julio Le Parc, 2006

Selon Gontran Guanaes Netto, ces affiches auraient été créées en solidarité avec le peuple argentin, durant la dictature argentine (1976-1983)



BIBLIOGRAPHIE

Ouvrages

ARAUJO Ana-Maria, VÁZQUEZ Ana, *Exils latino-américains. La malédiction d'Ulysse*, Paris, CIEMI, L'Harmattan, 1988.

ARENAS Patricio, GUTIERREZ Rosa, VALLESPER Oscar, *Salvador Allende : un monde possible*, Paris, éd. Syllepse, 2004.

BARTOU Louis, *Mirabeau*, Paris, Hachette, 1913.

BECKER Jean-Jacques, *Histoire politique de la France depuis 1945*, Paris, Armand Colin, coll. Cursus, 7^{ème} éd., 2000. BECKER Jean-Jacques, *Nouvelle histoire de la France contemporaine*, Paris, Seuil, Vol. 19 : *Crises et alternance 1974-1995*, 2002.

BERGADAA Michelle (dir.), LE GALL-ELY Marine, URIEN Bertrand, *Don et pratiques caritatives*, Bruxelles, De Boeck, 2011.

BONITO-OLIVA Achille, CHALUMEAU Jean-Luc, FERRIER Jean-Louis, LEENHARDT Jacques, « Art et médias », actes de colloque, organisé par la revue de peinture contemporaine "Eighty", les "Dernières Nouvelles d'Alsace" et le Conseil de l'Europe, Strasbourg, Conseil de l'Europe, 1990.

BONNET Eric et SOULAGES François (dir.), *Lieux & mondes : arts, cultures & politiques*, Paris, L'Harmattan, 2015.

BORGEAUD-GARCIANDIA Natacha, LAUTIER Bruno, PEÑAFEL Rocard, *Penser le politique en Amérique latine : la recréation des espaces et des formes du politique*, Paris, Karthala, 2009.

BOUCHERON Patrick, DELALANDE Nicolas (dir.), *Pour une histoire-monde*, Paris, PUF, 2013.

BROSSAT Alain, « Résistance(s) et pouvoir(s) chez Michel Foucault », in *Résistances et transferts*, érès, 2004, p. 115-119.

CAHEN Gérard (dir.), *Résister : le Prix du Refus*, Paris, éd. Autrement, 1994.

CAILLE Alain, *Don, intérêt et désintéressement. Bourdieu, Mauss, Platon et quelques autres*, Paris, le Bord de l'eau, 2014.

CAMACHO PADILLA Fernando, *Suecia por Chile: una historia visual del exilio y la solidaridad, 1970-1990*, Santiago, LOM, 2009.

CAMUS Albert, *La Peste*, Paris, Gallimard, Folio, [1947], 2010.

CASTORIADIS Cornelius, *Les carrefours du labyrinthe*, tome 4, Paris, Le Seuil, 1989.

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

CHANIAL Philippe, *La société vue du don : manuel de sociologie anti-utilitariste appliquée*, Paris, la Découverte, MAUSS, 2008.

CHONCHOL Jacques, MARTINIERE Guy, *L'Amérique latine et le latino-américanisme en France*, Paris, l'Harmattan, 1985.

COMPAGNON Olivier (dir.) et MOINE Caroline (dir.), *Chili 1973, un événement mondial*, Rennes, Presses Universitaires de Rennes, 2015.

CONTRERAS OSORIO Rodrigo, *La dictature de Pinochet en perspective : sociologie d'une révolution capitaliste et néoconservatrice*, préfacé par Alain Touraine, Paris, l'Harmattan, 2007.

CORTAZAR Julio (dir.), MUCHNIK Mario (dir.) et SILVA CASTRO Raúl (dir.), *Chili : le dossier noir*, Paris, Gallimard, [1974], 1999.

CUECO Henri, *Cueco*, éd. Cercles d'Art, 1995.

DAHMANE Hadj, *Le Théâtre algérien : de l'engagement à la contestation*, Paris, Orizons, 2011.

DAVAL Jean-Luc, *Histoire de la peinture abstraite*, Paris, Hazan, 1988.

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

D'ELME Patrick, *Peinture et politique*, Tours, Mame, 1974.

DERLON Brigitte (dir.) et JEUDY-BALLINI Monique (dir.), *L'art en transfert*, Paris, l'Herne, 2015.

DESVALLEES André, *Vagues. Une anthologie de la nouvelle muséologie*, Vol. 1, Macon et Savigny-le-Temple, MNES, 1992.

DEVIN Guillaume, « Les solidarités transnationales, phénomène social à l'échelle mondiale », dans *Les solidarités transnationales*, actes du troisième colloque de la Section d'études internationales de l'Association française de science politique, Paris, 21-22 octobre 2003, sous la direction de Guillaume Devin, Paris, L'Harmattan, 2004.

DROGUET Noémie, *Le Musée de société : de l'exposition de folklore aux enjeux contemporains*, Paris, Armand Colin, 2015.

DUBOIS Jacques, GUILLOUËT Jean-Marie et VAN DEN BOSSCHE Benoît, « Le "déplacement" comme problème : les transferts artistiques à l'époque gothique », dans Jacques Dubois (dir.), *Les transferts artistiques dans l'Europe gothique : repenser la circulation des artistes, des œuvres, des thèmes et des savoir-faire, XIIIe-XVIe siècle*, Paris, Picard éditions, 2014.

DUFRENNE Mikel, *Art et Politique*, Paris, Union générale d'éditions, 1974.

ESPARBES Hervé (d'), *Une contribution de l'image de l'Amérique Latine dans la presse française : crise et démographie au Chili, au Pérou et en Colombie*, dans « *Le Monde* », « *Le Figaro* » et « *L'Humanité* » 1984-1986, Thèse de doctorat, Université de Bordeaux 3, B. LAVALLE (dir.), 1996.

FAJARDIE Frédéric, ROGALSKI Michel et TABET Jean (dir.), *Crise et avenir de la solidarité internationale. Hommage à Henri Curiel*, Paris, éd. Association 64 Blanqui, 1998.

FLICOTEAUX Muriel, « La construction des identités du Musée national de l'histoire et des cultures de l'immigration : vers un nouveau modèle muséal ? », Thèse de doctorat, Sciences de l'information et de la communication, Avignon, sous la direction de Bernadette Dufrêne, 2010.

FOUCAULT Michel, « Les intellectuels et le pouvoir », dans *Dits et Ecrits I. 1954-1975*, Paris, Gallimard, « Quarto », 2001.

FREROT Christine, « Introduction » dans *Art contemporain d'Amérique latine : chroniques françaises, 1990-2005*, Paris, L'Harmattan, 2005, p.14-19.

- FREROT Christine, *Echanges artistiques contemporains, la France et le Mexique*, Paris, L'Harmattan, « Recherches et Documents Amériques latines », 1996.
- FROSSARD RAZAFY Alisa, « La place de l'art contemporain dans un musée de société : l'exemple de la Cité nationale de l'immigration », mémoire de Master en médiation culturelle, Université Paris 3 Sorbonne Nouvelle, sous la direction de Cécile Camart, 2013.
- GAILLARD Anne-Marie, *¿El fin de un exilio? El caso de los chilenos exiliados en Francia*, Paris, Mimeo, 1992.
- GALLORO Piero-D. (dir.), *L'exil des sud-américains en Europe francophone*, Nancy, Presses Universitaires, 2010.
- GÁRATE Manuel, *La revolución capitalista de Chile (1973-2003)*, Santiago de Chile, Editorial Universidad Alberto Hurtado, 2012.
- GAUDICHAUD Franck, *Chili 1970-1973 : mille jours qui ébranlèrent le monde*, préfacé par Michael Löwy, Rennes, Presses universitaires de Rennes, 2013.
- GIRARD Augustin, « Les politiques culturelles d'André Malraux à Jack Lang : histoire d'une modernisation », in SAEZ Guy (dir.), *Institutions et vie culturelles*, Paris, La Documentation française, coll. Les Notices, 2004 (1ère éd. 1996), p. 14-20.
- GODBOUT Jacques, « Religion, art et science : l'énigme du don » dans CHANIAL Philippe (dir.), *La société vue du don : manuel de sociologie anti-utilitariste appliquée*, Paris, La Découverte, MAUSS, 2008.
- GODELIER Maurice, *L'Enigme du don*, Paris, Flammarion, 2002.
- GRAMSCI Antonio, *Guerre de mouvement et guerre de position. Textes choisis et présentés par Razmig Keucheyan*, Paris, La Fabrique, 2011, p. 159-269
- GRAMSCI Antonio, *Cahiers de prison*, nrf Gallimard, Bibliothèque de Philosophie, 1990.
- GRATALOUP Christian, *Géohistoire de la mondialisation : le temps long du monde*, Paris, Armand Colin, [2007], 2010.
- GUILBAUT Serge, *Comment New York vola l'idée d'art moderne : expressionnisme abstrait, liberté et guerre froide*, Nîmes, J. Chambon, 1983.
- HACHIN Jean, « De la cause en matière de donation », Thèse de droit, Paris, Carvin, 1907.
- HEINICH Nathalie, *Guerre culturelle et art contemporain : une comparaison franco-américaine*, Paris, Hermann, 2010.
- HEINICH Nathalie, *Être artiste : les transformations du statut des peintres et des sculpteurs*, Paris, Klincksieck, 2005.
- HEINICH Nathalie, *La sociologie de l'art*, Paris, La Découverte, 2004.
- MAUSS Marcel, « Essai sur le don », in *Sociologie et anthropologie*, Paris, PUF, 2013, (1^{ère} éd. 1950).
- JANKELEVITCH Vladimir, *L'irréversible et la Nostalgie*, Paris, Flammarion, 1983.
- JEANNESSON Stanislas, *La guerre froide*, Paris, La Découverte, 2014.
- JIMENEZ Marc, *La querelle de l'art contemporain*, Paris, Gallimard, 2005.
- JOUE Miryam, « Aspects culturels de l'exil politique chilien en France 1973-1989 », mémoire de l'IPEALT, Université Toulouse 2 – Le Mirail, (dir. Michel Bertrand), 2003.

- KALFON Pierre, *Allende : Chili, 1970-1973 : Chronique*, préfacé par FERRO Marc, Biarritz, éd. Atlantica, 1998.
- KALINOWSKI Isabelle, « Leçons wébériennes sur la science et la propagande », dans Max Weber, *La Science, profession et vocation*, Marseille, Éditions Agone, 2005.
- LABIN Suzanne, *Chili : le crime de résister*, Paris, Debresse, 1980.
- LABORIE Pierre, « L'idée de Résistance, entre définition et sens : retour sur un questionnement », in *Les Français des années troubles*, Paris, Seuil, 2003.
- LABORDE ETCHEPAREBORDE Félix, *Chili : 40 ans après*, Paris, 7 écrit, 2013.
- LACAN Jacques, *Écrits*, Paris, Seuil, 1966.
- LE GOFF Jacques, *Histoire et mémoire*, Paris, Gallimard, 1988.
- LEENHARDT Jacques et KALFON Pierre, *Les Amériques Latines en France*, Paris, Gallimard, coll. Découverte, Association française d'action artistique, 1992.
- LEFEBVRE Bernard, « Le musée à la confluence de la culture et de l'éducation », in *Musée, culture et éducation*, compte-rendu de colloque, Québec, éd. MultiMondes, 2000.
- LEFEBVRE Denis, « Claude Fuzier, le Chili et l'Amérique latine », in *Cahier & Revue de l'OURS*, n°147, janvier 1984, et n°148, février 1984.
- LOSURDO Domenico *Le révisionnisme en histoire : problèmes et mythes*, Paris, Albin Michel, 2005.
- LOWĬ Michael, *El marxismo en América Latina. Antología, desde 1909 hasta nuestros días*, Santiago du Chili, LOM ediciones, 2007.
- MALDONADO Carlos, *El arte moderno y la teoría marxista del arte*, Santiago du Chili, Trigono, 1971.
- MAUCLAIR Camille, « Les métèques contre l'art français », *La farce de l'art vivant*, II, Éditions La Nouvelle Revue critique, Paris, 1930.
- MARCUSE Herbert, *La dimension esthétique. Pour une critique de l'esthétique marxiste*, Paris, Seuil, 1979.
- MARÈS Antoine (dir.) et Pierre Milza (dir.), *Le Paris des étrangers depuis 1945*, Paris, Publications de la Sorbonne, 1995.
- MARIÁTEGUI José Carlos, *El artista y la época*, Lima, Amauta, 1959.
- MARTIN Laurent, *Jack Lang : une vie entre culture et politique*, Paris, éd. Complexe, 2008.
- MICHAUD Éric, *Les Invasions barbares*, Paris, Gallimard, 2015.
- MEDIGUE Alice, *Mémoires latino-américaines contre l'oppression : témoignages d'exilés du Cône sud (1960-2000)*, Paris, Indigo & côté-femmes, 2008.
- MILLET Catherine, *L'art contemporain en France*, Flammarion, 1987.
- MOINE Caroline, « Les festivals artistiques de la guerre froide : quel rôle dans le renouveau de l'espace culturel européen ? (années 1940-1960) », dans *Une histoire des festivals : XXe-XXIe siècle*, actes du colloque international, organisé par le Centre d'histoire sociale du XXe siècle de l'Université Paris 1 et le Centre d'histoire culturelle des sociétés contemporaines de l'Université Saint-Quentin-en-Yvelines, en automne 2011, Paris, Publications de la Sorbonne, 2013.
- MONNIER Gérard et VOVELLE José (dir.), « Un art sans frontières : l'internationalisation des arts en Europe : 1900-1950 », actes de la table ronde internationale réunie au Centre

Mahler, [Paris], le 23 et le 24 octobre 1992 par le Centre interuniversitaire de recherche en histoire de l'art contemporain, CIRHAC, Université de Paris I, Paris, Publications de la Sorbonne, 1994.

MOULINIER Pierre, *Les politiques publiques de la culture en France*, Paris, Presses Universitaires de France, coll. Que sais-je ?, 1999.

OLAVE CASTILLO Patricia, *El proyecto neoliberal en Chile y la construcción de una nueva economía*, Mexico, UNAM, 1997.

OLIVIER Florence et BUDILLON PUMA Pascal (dir.), *Exils, migrations, création*, Indigo, « Etudes romanes », 2008.

ORLANDO Sophie (éd.), GRENIER Catherine (dir.) *Art et mondialisation : décentremements. Anthologie de textes de 1950 à nos jours*, Paris, Centre Georges Pompidou, 2013.

ORY Pascal, *L'entre-deux mai, histoire culturelle de la France mai 1968 – mai 1981*, Paris, Seuil, 1983.

PARENT Francis et PERROT Raymond, *Le Salon de la Jeune Peinture, une histoire 1950-1983*, Paris, Jeune Peinture, 1983.

PERROT Raymond, *Le collectif antifasciste, 1974-1977*, Paris, E.C. Editions, 2001.

POIRRIER Philippe, « Les pouvoirs publics et la culture : le ministère de la Culture 1959-2009, quel bilan, quelles orientations ? » in *Les politiques culturelles*, Cahiers français, n°348, janvier-février 2009, p. 2-7.

PROGNON Nicolas, “Producción cultural de los exiliados chilenos en Francia: la construcción de una indispensable memoria de la Unidad Popular para la democracia chilena”, in *Chile en el siglo XXI: ¿nuevos recorridos artísticos, nuevos caminos históricos?*, sous la direction de Laetitia Boussard et Benoît Santini, Col. Piso Diez Ediciones, Santiago, 2013, p.59-77.

PROGNON (N.), « La diaspora chilienne en France : l'exil et le retour (1973-1994) », thèse de l'université Toulouse 2 Le Mirail, (dir. Pierre Vayssière), 2002.

PROGNON (N.), « L'accueil des réfugiés chiliens en France, une marque de la résonance de l'Unité populaire au sein de la société française », colloque international *"European solidarity with Chile 1970s-1980s : visions, practices and infrastructures of transnational activism"*, Université catholique de Leuven, 2011.

RAGON Michel, *50 ans d'art vivant, chronique vécue de la peinture et de la sculpture 1950-2000*, Fayard, 2001.

RANCIÈRE Jacques, *Malaise dans l'esthétique*, Paris, Galilée, 2004.

RANCILLAC Bernard, *Le Regard idéologique*, Paris, Somogy éd. d'art, Ed. M. Guéna, 2000.

ROGER Philippe, *L'ennemi américain : généalogie de l'antiaméricanisme français*, Paris, Editions du Seuil, 2002.

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

ROJAS-MIX Miguel, « L'Amérique imaginaire : recherches sur l'image de l'Amérique latine dans le monde européen », Thèse, La Sorbonne, 1985.

ROJAS MIX Miguel, *El Imaginario. Civilización y cultura del siglo XXI*, Prometeo, Buenos Aires, 2006

- SAID Edward, *Réflexions sur l'exil et autres essais*, Trad. de l'anglais par Charlotte Woillez, Arles, Actes Sud, 2008.
- SARGET Marie-Noëlle, *Histoire du Chili de la conquête à nos jours*, Paris, L'Harmattan, 1996.
- SARTRE Jean-Paul, *Situations II*, Paris, Gallimard, 1948.
- SEGUEL-BOCCARA Ingrid, *Les passions politiques au Chili durant l'Unité populaire, 1970-1973*, Paris, l'Harmattan, 1997.
- SENNA FIGUEIREDO (DE) Carlos Eduardo, *Mario Pedrosa: retratos do exilio*, Rio de Janeiro, Antares, 1982.
- SEUPHOR Michel et RAGON Michel, *L'art abstrait, 4., 1945-1970, Amérique Afrique-Asie-Océanie*, Paris, Maeght, 1974.
- SEUPHOR Michel et RAGON Michel, *L'art abstrait. 5. 1970-1987*, Paris, Maeght, 1988.
- SIBONY Daniel, *Entre-deux, l'origine en partage*, Paris, Le Seuil, « La couleur des idées », 1991.
- SIMONIN A., CLASTRES H. (dir.), *Les idées en France 1945-1988, une chronologie*, Paris, Gallimard, coll. Folio-histoire, 1989.
- SITRUK Patricia (dir.), *Guide de l'exposition permanente*, Paris, La Cité Nationale de l'Histoire de l'Immigration, 2009.
- SOULAGES Pierre, *Ecrits et propos*, Paris, Hermann, 2009.
- SOUTOU Georges-Henri, *La guerre-froide : 1943-1990*, Paris, Fayard, 2011.
- SARTRE Jean-Paul, *Situations III, Littérature et engagement, février 1947-avril 1949*, Paris, Gallimard, Nouvelle édition revue et augmentée, 2013.
- TAPIÉ Michel, *Un art autre où il s'agit de nouveaux dévidages du réel*, Paris, Gabriel-Giraud et fils, 1952.
- TÁPIES Antoni, *La pratique de l'art*, Paris, Gallimard, 1994 (1^{ère} édition en 1974).
- TODOROV Tzvetan, *L'homme dépaycé*, Paris, Le Seuil, « l'Histoire immédiate », 1996.
- TOUSSAINT Evelyne, *La fonction critique de l'art : dynamiques et ambiguïtés*, Bruxelles, La Lettre volée, 2009.
- TOUSSAINT Evelyne et PARSONS Michel, *Partages d'espaces : regards croisés sur l'art et la géopolitique*, compte-rendu de colloque, Pau, 10-12 mai 2012, Presses de l'Université de Pau et des Pays de l'Adour, 2014.
- TSE-TOUNG Mao, *Sur la littérature et l'art*, Paris, éd. du Sandre, 2008 (1^{ère} éd. 1965).
- VALDÉS Juan Gabriel, *Pinochet's Economists: The Chicago School of Economics in Chile*, Cambridge University Press, 1995.
- VAN ESSCHE Eric (dir.), TOUSSAINT Evelyne, GILSOUL Sarah, *Aborder les bordures : l'art contemporain et la question des frontières*, actes de colloque, Bruxelles, Institut supérieur pour l'étude du langage plastique, les 22, 23 et 24 avril 2010, Bruxelles, La Lettre volée, 2014.
- VAYSSIERE Pierre, *Le Chili d'Allende et de Pinochet dans la presse française : passions politiques, informations et désinformation : 1970-2005*, Paris, l'Harmattan, 2005.
- VAYSSIERE Pierre, *Les Révolutions d'Amérique latine*, Paris, Points, 2001.

VAZQUEZ Ana et ARAUJO Ana Maria, *Exils latino-américains : la malédiction d'Ulysse*, Paris, L'Harmattan, 1988.

VERGER Annie, « Le champ des avant-gardes », dans *Actes de la recherche en sciences sociales*, vol. 88, juin 1991, p. 2-40.

VOLOVITCH-TAVARES Marie-Christine, « La Cimade et l'accueil des « réfugiés en provenance du Chili », du coup d'Etat militaire au début des années 1980 », in KEVONIAN Dzovinar, DREYFUS-ARMAND Geniève, BLANC-CHALEARD Marie-Claude, AMAR Marianne, *La Cimade et l'accueil des réfugiés*, Paris, Presses Universitaires de Paris Ouest, 2013, pp.183-198.

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

YOCELEVZKY RETAMAL Ricardo A., *Chile: partidos políticos, democracia y dictadura 1970-1990*, Santiago de Chile, Fondo de Cultura Económica, 2002.

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

ZERÁN Faride, *Carmen Waugh: la vida por el arte*, Santiago du Chili, Lumen, 2012.

Revues et périodiques

ABTOUR Georges-Henri, « L'URSS et l'Amérique latine pendant la guerre froide », dans *Outre-mers*, tome 94, n°354-355, 1^{er} semestre 2007, « L'URSS et le sud », sous la dir. de Marie-Pierre Rey, p. 9-22.

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

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

BÉDARIDA François, « L'histoire de la résistance. Lectures d'hier, chantiers de demain », in *Vingtième Siècle. Revue d'histoire*, n°11, juillet-septembre 1986, p. 75-90.

BOISARD Stéphane, HEREDIA Marina, « Laboratoires de la mondialisation économique. Regards croisés sur les dictatures argentine et chilienne des années 1970 », *Vingtième Siècle. Revue d'histoire*, vol. 105, n°1, 2010, p. 109-125.

BOLZMAN Claudio, « De l'exil à la diaspora : l'exemple de la migration chilienne » dans *Autrepart*, n° 22, 2/2002, p. 91-107.

BRIEUX Jean-Jacques, « La Tricontinentale » dans *Politique étrangère*, n°1, vol. 31, 1966, p. 19-43.

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

CAMACHO PADILLA Fernando, « El golpe de Estado en Chile y la reacción de Suecia », dans *Cuadernos Americanos* 154, México, 2015/4, p. 203-238.

DOUKI Caroline, MINARD Philippe, « Histoire globale, histoires connectées : un changement d'échelle historiographique ? Introduction », *Revue d'histoire moderne et contemporaine*, n° 54-4bis, 2007/5, p. 7-21.

Ecole des Hautes Etudes en Sciences Sociales (dir.), « Une histoire à l'échelle globale », numéro spécial de la revue *Annales. Histoire, Sciences sociales*, janvier-février 2001, n°56-1, 2001.

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

CHRISTIAENS Kim, GODDEERIS Idesbald, GOEDERTIER Wouter, « Inspirées par le Sud ? Les mobilisations transnationales Est-Ouest pendant la guerre froide », dans *Vingtième Siècle. Revue d'histoire* 2011/1, n° 109, p. 155-168

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

LANDSBERGER Hanry et MCDANIEL Tim, "*Hypermobilization in Chile 1970-1973*", in *World Politics*, Vol. 28, No. 4, Juillet 1976, p. 502-541.

MASSARDO Jaime, « Les rapports entre les États-Unis et l'Amérique latine pendant la guerre froide », in *Matériaux pour l'histoire de notre temps*, n°54, 1999, p. 3-8.

MAUREL Chloé, « La World/Global History. Questions et débats », *Vingtième Siècle. Revue d'histoire*, n° 104, 2009/4, p. 153-166.

POINSOT Marie et TORO Bernardo (dir.), *L'exil chilien en France*, Paris, *Hommes & Migrations*, n°1305, Musée de l'histoire de l'immigration, 2014.

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

PROGNON (N.), "L'exil chilien entre mobilités transnationales et échanges", *Amnis*, n°12, 2013.

PROGNON (N.), « L'intégration des exilés chiliens en France ou les méandres dénigrés de l'exil », *L'Ordinaire Latino américain*, n°193, 2003, p.121-130.

RAYNAL Henri, « Donation, apparaître, art, nature, travail et gratuité », *Revue du MAUSS*, n° 27, 1/2006, p. 453-457.

REYES MORALES Nina, « Le baril de poudre de l'imagination », dans *Le Monde diplomatique*, septembre 2003.

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

SAÚL Ernesto, "Museo abierto", in *Ahora*, Santiago du Chili, n°2, 27 avril 1971.

VARINE Hugues (de), « Autour de la table-ronde de Santiago », dans « L'écomusée : rêve ou réalité », sous la direction de André Desvallées, *Publics & Musées*, n° 17 – 18, 2000 p. 180-183.

VIDAL Virginia, "Museo de la Solidaridad no tiene precedentes", in *El Siglo*, Santiago du Chili, 12 avril 1972.

Histoire globale, histoires connectées : un changement d'échelle historiographique ?, numéro spécial de la *Revue d'histoire moderne et contemporaine*, Paris, Société d'histoire moderne et contemporaine, n° 54-4 bis, octobre 2007.

Ecrire l'histoire du monde, numéro spécial de la revue *Le Débat*, n°154, mars-avril 2009.

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

Pages Web

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

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

El Diario : http://www.eldiario.es/cultura/arte/pasado-inquieto-arte-exilio_0_359064262.html, consulté le 11 avril 2014.

LEFEBVRE Denis, « Claude Fuzier, le Chili et l'Amérique latine, de l'OURS à Bondy », disponible sur : <http://www.lours.org/default.asp?pid=343>, consultée le 22 décembre 2014.

GALERIA MAGNA : <http://galeriamagna.com/es/biografia.php?id=50&pid=105>

Imaginos de la Resistencia, MIRANDA Carla, matériel d'appui pédagogique pour l'exposition homonyme du 26 juin au 7 septembre 2013, Musée de la solidarité Salvador Allende, Santiago du Chili. Consultée le 12 décembre 2014. Disponible sur : http://www.estaciondelasartes.com/wpcontent/uploads/gravity_forms/267af245c3a56c245328a35ecd40fbac/2013/07/material-apoyo-imaginos-resistencia.pdf.

MATTA Roberto : <http://revoluciondemocratica.cl/la-guerrilla-interior-por-roberto-matta/>

PORTAL DE ARTE, « José Balmes », consulté le 20 février 2015. Disponible sur : <http://www.portaldearte.cl/autores/balmes.htm>.

RUBY Christian, « La « résistance » dans les arts contemporains », EspacesTemps.net, mai 2002. Disponible sur : <http://www.espacestemp.net/articles/la-resistance-dans-les-arts-contemporains/>, consultée le 23 mars 2015.

TORRES AGUËRO Leopoldo : <http://www.artelatinoamericanoparis.com/leopoldo-torres-aguero.html>

VIDAL Virginia, « La Payita: Valor y lealtad de mujer », in *Punto Final*, n°806, 13 de junio, 2014. Consulté le 25 janvier 2016. Disponible sur : <http://www.puntofinal.cl/806/payita806.php>.

Articles encyclopédiques

COMPAGNON Olivier, « L'Unité populaire (1970-1973) », dans Raimundo AVALOS, Olivier COMPAGNON, Roland PASKOFF, Sergio SPOERER, Universalis, Sébastien VELUT, « CHILI », Universalis éducation [en ligne]. *Encyclopædia Universalis*, Disponible sur :

<https://www-universalis--edu-com.nomade.univ-tlse2.fr/encyclopedia/chili/>, consulté le 21 avril 2015.

ENCICLOPEDIA ITAU CULTURAL, *Mário Pedrosa*, Sao Paulo, Itau Cultural, 2015. Disponible sur : <http://enciclopedia.itaucultural.org.br/fr/pessoa445/mario-pedrosa>. Consulté le 20/02/2015.

Documents audiovisuels

GUZMAN Patricio, *Salvador Allende et Chili, la mémoire obstinée*, films documentaires, Paris, 1 DVD, Montparnasse, 2005.

MARKER Chris, *Le fond de l'air est rouge. Scènes de la Troisième Guerre mondiale (1967-1977)*, 1977.

SOTO MANSILLA Claudia, BIDERMANN Jaco, *Les enfants des mille jours*, film documentaire, Arcueil, Iskra (éd.), 2013, 1 DVD, 1 h 30 min.

TRUJILLO NOVOA Pablo, *Balmes: el doble exilio de la pintura*, film documentaire, TripioFilms producciones, 2012.

Catalogues d'exposition

L'art en guerre : France, 1938-1947, Laurence Bertrand Dorléac et Jacqueline Munck (dir.), cat. expo., Paris, Musée d'art moderne de la Ville de Paris, 12 octobre 2012 – 17 février 2013, Paris, Paris Musées, 2012.

Artistes du monde contre l'apartheid, Art contre/against Apartheid, Paris, éd. bilingue, Les artistes du monde contre l'apartheid, 1983.

Artistes du monde contre l'apartheid, Art contre apartheid : 78 artistes des années 80 = Art against apartheid: 78 Artists from the 80's, cat. expo., Paris, éd. bilingue, Les artistes du monde contre l'apartheid, 1995.

Compromiso y Transformación, Selección de obras Iberoamericanas Museo de la Solidaridad Salvador Allende, cat. expo., Santiago du Chili, MSSA, août 2001.

Les fruits de l'exil : l'Amérique latine à Paris, cat. expo., Paris, Grand-Palais, du 8 au 15 décembre 1982, Paris, Droits socialistes de l'homme, 1982.

Homenaje y Memoria. Centenario Salvador Allende. Obras del Museo de la Solidaridad, BALMES José, NAVARRO Mariano (dir.), PASTRO MELLADO Justo, cat. expo., Madrid, Sociedad Estatal para la Acción Cultural Exterior de España (SEACEX), 2008.

Mujer: arte y compromiso: visibilizando la solidaridad de las artistas del mundo, MIRANDA VASCONCELLO Carla (dir.), BRITO Eugenia, ANTIVILO Julia, cat. expo., Santiago de Chile, MSSA, du 21 juillet au 31 octobre 2009, Santiago de Chili, Fundación Salvador Allende, 2009.

Museo de la Solidaridad Chile: Fraternidad, Arte y Política 1971-1973. Donación de los artistas al Gobierno Popular, ASHTON Dore, MACCHIAVELLO Carla, MIRANDA Carla, ZÁLDIVAR Claudia (dir.), cat. expo., Santiago du Chili, MSSA, Claudia Záldivar (éd.), 2013.

La peinture après l'abstraction : Martin Barré, Jean Degottex, Raymond Hains, Simon Hantai Jacques Villeglé : 1955-1975, cat. expo., Paris, Musée d'art moderne de la Ville de Paris, 20 mai-19 septembre 1999, Paris musées, 1999.

La Russie et les avant-gardes, Jean-Louis Prat (dir.), cat. expo., Saint-Paul de Vence, du 2 juillet au 5 novembre 2003, Paris, Fondation Maeght, 2003, p. 237-245.

SOURCES

Archives du Musée de la Solidarité Salvador Allende (A-MSSA)

- Classeur B010, période « Résistance », catégorie administration

a0002, « *Un Museo Internacional para la Resistencia Chilena* », 1975.

a0003, « Liste des membres du comité français de soutien au Musée International de la Résistance Salvador Allende », 1975-1976 (?)

a0004, « Lettre de José Balmes à la Maison de la Culture de Nanterre », 1977 (?)

a0007, « Lettre de remerciement du Parti Socialiste Chilien à la mairie d'Avignon », 1977 (?)

a0008, « Communiqué du secrétariat du MIRSA relatif à la création du MIRSA et de ses comités », date inconnue.

a0014, « Lettre du secrétariat du MIRSA à Jean Cassou », le 20 mai 1976.

a0015, « Lettre de José Balmes à l'artiste Pagés », le 31 mai 1976.

a0016, « Lettre de Jean-Pierre Faye au MIRSA », le 12 février 1976.

a0017, « Lettre d'Alain Touraine à Mario Pedrosa », le 21 juillet 1976.

a0018, « Lettre de Lázaro Veliz à José », le 27 septembre 1976.

a0021, « Lettre de Pierre Gaudibert au secrétariat du MIRSA », le 20 octobre 1976.

a0022, « Lettre de Serge Guillou au secrétariat du MIRSA », le 1^{er} décembre 1976.

a0023, « *Informe de actividades del Secretario y los Comités del MIRSA* », le 21 janvier 1977.

a0025, « Lettre de Carmen Waugh à Jack Lang », le 5 juin 1977.

a0026, « Envoi de trois œuvres de l'Association des Artistes Visuels de Yougoslavie au comité parisien du MIRSA », le 12 juillet 1977.

a0028, « Lettre du Maire de Béziers Paul Balmigère à José Balmes », le 26 avril 1978.

a0077, « Lettre du Maire de Marseille Marcel Paoli au secrétariat du MIRSA », le 2 mai 1978.

a0029, « Lettre de la mairie de Suresnes au secrétariat du MIRSA », le 3 mai 1978.

a0030, « Lettre de François Pairault, délégué aux affaires culturelles d'Angoulême, au secrétariat du MIRSA », le 5 mai 1978.

a0031, « Lettre de Marcel Paoli à Miria Contreras », le 10 mai 1978.

a0033, « Lettre de Pierre Mauroy à Miria Contreras », le 1^{er} septembre 1978.

a0034, « Lettre de J. Drezner, directeur d'Athos Animation, à Pedro Miras », le 4 septembre 1978.

a0035, « Lettre de la Maison de la Culture de La Rochelle au secrétariat du MIRSA », le 19 septembre 1978.

a0036, “*Carta del Nucleo Aix-Marseille del Partido Socialista de Chile informando al MIRSA que la gestión de una exposición en Marseille ha sido fructífera y solicitando datos de la muestra*”, le 18 décembre 1978.

a0037, « Lettre de Pedro Miras à Gaston Defferre, maire de Marseille », le 1^{er} février 1979.

a0038, « Convention officielle signée entre le Centre Culturel Suédois et le MIRSA pour l'organisation d'une exposition dans ce centre », le 19 juillet 1979.

a0040, « Lettre de Jean Henri, directeur de la Maison de la Jeunesse et de la Culture de Mérignac, au secrétariat du MIRSA », le 22 janvier 1980.

a0041, « Lettre de Michel Delebarre à Miria Contreras », le 25 janvier 1980.

a0042, « Lettre de Marcel Paoli à Pedro Miras », le 29 janvier 1980.

a0043, « Lettre de Pedro Miras à la municipalité de Lille », le 26 février 1980.

a0044, « Lettre de François Larran, pour l'office socioculturel de Mérignac, au secrétariat du MIRSA », le 8 juillet 1980.

a0047, « Invitation des représentants du MIRSA à un apéritif organisé par l'Association Bondy Culture », le 31 janvier 1981.

a0048, « Lettre de Michel Delebarre à Pedro Miras », le 22 janvier 1981.

a0049, “*Carta de Pedro Miras a Soto, agente del Partido Socialista de Chile en France informándole del protocolo para la selección de obras, el montaje y la inauguración de la exposición en Marseille*”, le 9 février 1981.

a0051, « Lettre de Pedro Miras à A. Boulard, conservatrice du Musée Borely », le 30 mai 1981.

a0052, “*Carta de Miria Contreras a Jacques Leenhardt ofreciéndole el borrador de un contrato para el envío de obras a una exposición de arte latinoamericano en Berlín*”, le 19 mars 1982.

a0053, « Lettre du conseiller artistique d'Allonnes, Rémy Le Guillerm, au secrétariat du MIRSA », le 30 septembre 1982.

a0054, « Lettre de Pedro Miras au Centre Culturel de Garges-lès-Gonesse », le 25 novembre 1982.

a0055, « Lettre de Pedro Miras à la Maison de la Culture Latino-américaine de Bordeaux accusant réception du chèque de 700 francs », le 25 novembre 1982.

a0056, « Lettre de Christian Daubresse pour la mairie de Lens, au secrétariat du MIRSA », le 2 mars 1983.

a0057, « Lettre du Centre Rencontre et Recherche de Pau à Pedro Miras », le 21 février 1983.

a0059, « Lettre de Pedro Miras aux fondateurs de la Casa Chile à Ambères », le 5 mai 1983.

a0060, « Lettre de Pedro Miras à Patricio Calderón de l'Association Action Solidaire », le 14 mai 1983.

a0061, « Lettre du directeur du collège Camille Corot de Chelles-les-Coudreaux, remerciant Pedro Miras », le 11 juin 1983.

a0062, « Lettre de Jacqueline Dossat pour la Maison des Congrès et de la Culture de Clermont-Ferrand, à Pedro Miras », le 1^{er} août 1983.

a0063, « Lettre de Jacqueline Dossat au MIRSA », le 28 septembre 1983.

a0064, « Lettre de Lisette Rosenfeld de l'Association A.C.A.C.I.A., au MIRSA », le 15 octobre 1983.

a0065, « Lettre de Dominique Peyret pour la mairie de Combs-la-Ville, à Pedro Miras », le 26 octobre 1983.

a0066, « Lettre de Pedro Miras à Jacqueline Dossat », le 15 décembre 1983.

a0067, « *Carta de Carlos Martínez a Pedro Miras sobre la exposición del MIRSA en Sevrán* », le 21 janvier 1986.

a0068, « Lettre de Pedro Miras à Georges Lemoine de la mairie de Chartres », le 4 juin 1986.

a0069, « Lettre de la Manne Association de Vacances et de Loisirs de Bormes, à Pedro Miras », le 23 juin 1986.

a0070, « Contrat location INCLA pour une exposition du MIRSA », le 12 avril 1987.

a0071, « Lettre du Comité Municipal d'Action Culturelle d'Eysines à Pedro Miras », le 30 avril 1987.

a0072, « Lettre de la Mairie de Bondy à Pedro Miras », le 31 mars 1989.

a0073, « Lettre de Jacques Leenhardt à la mairie de Bondy », le 23 mars 1990.

a0074, « Brouillon énumérant les requêtes techniques et financières pour les déplacements, montage et supervision d'une exposition complète du MIRSA », date inconnue.

a0076, « Lettre de Jacques Leenhardt à la mairie de Bondy », le 14 février 1989.

a0078, « Lettre de Jacques Leenhardt à la municipalité de Bondy », le 8 mars 1989.

- **Classeur B011, période « Résistance », catégorie administration**

b0016, « Lettre de Robert Krieps et J.L. Koltz, du Musée d'Histoire et d'Art du Grand-Duché du Luxembourg, à Pedro Miras », 30 octobre 1985.

b0018, « Lettre de J.L. Koltz et Gérard Thill à Pedro Miras », 12 mars 1986.

b0019, « Lettre de J.L. Koltz à Pedro Miras », le 17 avril 1986.

b0044, « Lettre de Miria Contreras », La Havane, décembre 1975.

b0046, « Invitation type appelant à participer au projet du MIRSA », 1976.

b0052, « Lettre de Clodomiro Almeyda à Miria Contreras », 10/10/1977.

- **Classeur B021, « Résistance », programmation**

b0070, « Liste des œuvres présentes à l'exposition du MIRSA à Avignon », 1977.

b0074, « Affiche de l'exposition du MIRSA à Avignon ».

b0076, « Prospectus de l'exposition du MIRSA à Nanterre ».

b0077, « Dépliant avec article du *Monde* à l'occasion de l'exposition de Nancy », 1977.

b0078, « Carton d'invitation du Maire de Châtenay-Malabry à l'exposition du MIRSA », 1977.

S/C, « Carton d'invitation au vernissage du MIRSA à Calais ».

- **Classeur B030, « Résistance », diffusion, coupures de presse**

d0004, MUCHNIK Nicole, « Le Musée de la Diaspora chilienne », dans *Le Nouvel Observateur*, le 16 août 1976.

d0039, UNESCO, Commission nationale cubaine, « *Un museo único en el mundo* », Juillet 1977.

Sur l'exposition du MIRSA à Nancy :

d0008, CLERC Jean-Pierre, « Au Festival Latino-américain de Nancy, M. Mitterand : si le parti socialiste arrive au pouvoir il rompra avec le Chili », *Le Monde*, le 7 mai 1977.

d0010, "*Allende-Witwe zu Nancy Festival erwartet*", France Journal, le 12 janvier 1977.

d0011, « Musée International de la Résistance « Salvador Allende », 1^{ère} exposition en France, du 28 avril au 8 mai 1977, Festival mondial du théâtre-Nancy, Palais des Congrès », 1977.

d0012, « Grande première d'une exposition à Nancy : le musée de la Résistance chilienne sera inauguré par Mme Allende », *L'Est Républicain*, le 30 avril 1977.

d0013, « Mme Allende inaugure le musée de la mémoire de son mari », *Républicain Lorrain*, le 4 mai 1977.

d0014, « Au musée S.-Allende, le bouleversant témoignage des femmes chiliennes », *Les Echos*, le 5 mai 1977.

d0015, POULET Jacques, « "Musée" et peinture fraîche pour le Chili », dans *L'Humanité*, le 5 mai 1977.

d0016, « En l'absence de Mme Allende souffrante, le musée en exil inauguré hier à Nancy », *L'Est Républicain*, le 5 mai 1977.

d0017, MAZZOLINI Andrée, « Mitterrand à Nancy : Nous rompons avec le Chili de la dictature », dans *Le Matin de Paris*, le 6 mai 1977.

d0018, « François Mitterrand au musée Allende », *L'Est Républicain*, le 6 mai 1977.

d0019, LAPREVOTE Charles, « Un musée Allende inauguré à Nancy », dans *Les Dépêches*, le 6 mai 1977.

d0020, « Mme Allende et Mitterrand à Nancy : L'Amérique latine au cœur de l'Europe », *L'Est Républicain*, le 6 mai 1977.

d0021, « Otelo de Carvalho au festival de Nancy », *Libération*, le 7 mai 1977.

d0022, MINGALON J.-L., « Festival de Nancy, les artistes solidaires de l'Amérique latine », dans *Le Matin de Paris*, le 7 mai 1977.

d0023, BRASSART Philippe, « Au festival de Nancy, l'Amérique latine dialogue avec l'Europe libre », *Nouvelles d'Alsace*, le 7 mai 1977.

d0026, CLERC Jean-Pierre, « La répression en Europe et en Amérique latine est exhumée au Festival de Nancy », *Le Monde*, le 8 mai 1977.

d0027, MANNONI Eugène, « Au festival de l'exil », dans *Le Point*, le 9 mai 1977.

d0028, « Le Chili, le Chili, je vous répète... », *Rivarol*, le 12 mai 1977.

d0029, LERRANT Jean-Jacques, « Au festival de Nancy. La peinture dans le parc », dans *Le Progrès*, le 15 mai 1977.

d0030, LACOUTURE Jean, « Une chaise vide à Nancy », *Le Nouvel Observateur*, le 16 mai 1977.

Sur l'exposition du MIRSA à Calais :

d0067, MARNEFFE Claude, « 160 œuvres du "Musée Allende" sont arrivées à Calais », le 24 juillet 1980.

Sur l'exposition du MIRSA à Lille :

d0070, « Exposition à Salvador Allende à l'hôtel de ville », *Le Matin*, le 27 janvier 1981.

d0071, « Le "Musée en exil" Salvador Allende », dans *La Voix du Nord*, le 27 janvier 1981.

d0072, « A la mairie le 3 février exposition Salvador Allende », *Nord-Eclair*, le 29 janvier 1981.

d0073, RENARD Pascal, « Exposition "Chili" à l'hôtel de ville de Lille, un cri d'espoir! », *Liberté*, le 4 février 1981.

d0074, « A l'hôtel de ville, hier soir : Inauguration du "Musée Salvador Allende" », *La Voix du Nord*, le 4 février 1981.

d0075, DUROZOI Gérard, « Le Musée Allende à l'hôtel de ville, au-delà de l'hommage, l'affirmation de l'espoir », *Le Matin*, le 5 février 1981.

Sur l'exposition à Nanterre :

d0006, « Musée chilien à Nanterre », 1977.

- **Classeur E030, « Résistance »**

e0301, « Liste des œuvres exposées au Musée Bossuet », Meaux, 1987.

- **Non classées**

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

Archives Municipales d'Avignon (AMA)

328W5, « Liste d'œuvres », 1977.

328W5, « Notes », 1977.

328W5, « Revue de presse » :

Doc. 1, MANIACI Alain, « Du 16 juillet au 10 août (Palais des Congrès d'Avignon), 141 toiles accrochées au musée international de la Résistance Salvador Allende », dans *Le Provençal*, le 10 juillet 19 d0007, « Nous savons que comme en Espagne la démocratie refleurira au Chili (Dominique Taddei) », Juillet 1977.

Doc. 2, « Le parti socialiste dans le festival. Le musée de la Résistance Salvador Allende au palais des congrès pendant un mois », *Le Dauphiné Libéré*, le 11 juillet 1977.

Doc. 4, « Demain au Palais des Papes: inauguration du musée international de la Résistance Salvador-Allende », *Le Dauphiné Libéré*, le 15 juillet 1977.

Doc. 5, FAGE L.H., « L'inauguration du musée de la résistance Allende au Palais des Papes : une preuve de la solidarité des artistes », le 18 juillet 1977.

Doc. 6, SERRES Olivier (de), « Le Musée Salvador Allende au Palais des Papes: "Nous savons que comme en Espagne la démocratie reflourira au Chili" (Dominique Taddei) », *Le Provençal*, le 18 juillet 1977.

Doc. 7, SERRES (de) Olivier, « Les derniers compagnons d'Allende sont venus nous voir : "L'Alternative, c'est le fascisme ou la démocratie" (Annibal Palma, ancien ministre de l'Education) », *Le Provençal*, le 19 juillet 1977.

Doc. 8, GRAND Jean-Baptiste, « A propos d'un musée », *Le Méridional*, le 21 juillet 1977.

Archives Municipales de Bondy (AMB)

6405, « Invitation pour l'inauguration du Centre Salvador Allende », janvier 1975.

1S75, r°-v°, « Musée Allende, présentation exposition », septembre-octobre 1981.

« Inauguration de l'Espace Marcel Chauzy : Bondy rend hommage à Salvador Allende », *Le Bondynois*, n°279, pp 4-5, octobre 1981.

Service Communication de la Ville de Bondy (SCVB), « Photographies de l'inauguration de l'Espace Marcel Chauzy en présence de Mme Allende et de Claude Fuzier », le 26 septembre 1981.

SCVB, « Photographies de la démolition de l'INCLA », le 29 septembre 1990.

Archives Municipales de Calais (AMC)

S/C, « En bref..., en bref..., en bref... », Bulletin Municipal *Calais-Réalité*, n°26.

S/C, « Photographie de l'exposition Musée Allende à la Maison pour Tous », Bulletin Municipal *Calais-Réalité*, n°26.

Archives Municipales de Savigny-le-Temple (AM-SLT)

41 W 34, « Compte-rendu du conseil municipal du 30 septembre 1983 », p. 13.

Cote inconnue, « Une journée latino-américaine », *La République*, le 8 octobre 1983.

Cote inconnue, « Savigny-le-Temple : exposition Allende à la maison Allende », *Le Parisien*, le 4 octobre 1983.

Archives Municipales de Sevrans-Beaudottes (AM-SB)

S/C, « Convention exposition », 1985-1986.

S/C, « Invitation pour le vernissage de l'exposition du MIRSA », janvier 1986.

S/C, « Information concernant l'exposition du MIRSA », janvier-février 1986.

Bibliothèque du Musée Borely de Marseille

Liasse 65, 1739 I, « Gazette de la Vieille Charité », avril 1981.

Archives CNAC-GP

- Coordination des Manifestations, 92005/029

« Fiche de prêt, Pierre Soulages, exposition CNAC-GP »

« Lettre de Renaud Benoit-Cattin à Jean Maheu », le 19 mai 1983

« Fiche de l'association Ac. So. à propos des œuvres du MIRSA », 1983

« Lettre de CNAC-GP à Gras Savoye »

« Notes de réunion du CNAC-GP pour l'exposition du MIRSA », 1983

« Lettre de Jean Maheu à Renaud Benoit-Cattin », le 10 juin 1983

« Devis pour l'exposition du MIRSA au CNAC-GP », septembre 1983

« Lettre du CNAC-GP à Empreinte Communication », le 6 septembre 1983

« Lettre de Serge Louveau à Jean-Louis Young », le 11 août 1983

- Bibliothèque Kandinsky

EX 253 2563 39, « Diapositive Irene Dominguez, *En famille*, 1973 »

Centre de documentation Ernst Goldschmidt, MAC, Marseille

1979 PARI, « Le Centre culturel suédois présente les collections suédoises et françaises du musée international Salvadore Allende : [exposition], Paris, Centre culturel suédois, du 15 mai au 15 juillet 1979 », catalogue d'exposition.

Archives privées d'Alejandro Marcos

« Lettre de Joë Nordmann aux artistes », Paris, le 6 mai 1974.

« Lettre type de présentation du MIRSA », La Havane, 1976.

Archives privées de Jacques Leenhardt

S/C, « Affiche du MIRSA ».

S/C, « Affiche de l'exposition de Nancy », 1977.

S/C, « Affiche de l'exposition de Nanterre », 1977.

S/C, « Catalogue *Künstler aus Lateinamerika* », 1982.

Archives privées d'Irene Dominguez

« Les artistes solidaires » dans *Le Monde*, 13 septembre 1983, p. 2.

Archives privées de Theo Xenos

« Cartel d'invitation à l'exposition *Viva Chile* », novembre 1973.

Sources audiovisuelles :

WOLFF, Matias. *Julio Cortázar presenta el Museo Internacional de la Resistencia "Salvador Allende"* (1977), Canal Antenne 2, programme "Aujourd'hui madame". France, 1977 [consulté le 23 décembre 2014].

Disponible sur : <http://www.youtube.com/watch?v=Qu54mzWbQAM>

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

TABLE DES MATIÈRES

VOLUME I

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

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

23

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

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

67

1. Les œuvres figuratives de la collection française du MIRSA	67
1.1. Une figuration à l'épreuve de l'hégémonie culturelle nord-américaine	68
1.2. Les Imaginaires de la Résistance dans la collection française du MIRSA	71
2. Les œuvres abstraites de la collection.....	82

2.1. L'abstraction cinétique, vers un nouveau rapport à l'art	83
2.2. Les œuvres abstraites lyriques et informelles.....	87
2.3. L'engagement des artistes abstraits par l'acte de donation	91
3. Des artistes « militants » ?	93
3.1. À bâbord ! Des convictions au service de la solidarité	94
3.2. Aux arts ! Les combats des artistes.....	97

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

1. La circulation des artistes donateurs.....	102
1.1. Du déplacement volontaire à la migration subie des artistes vers Paris	102
1.2. Des artistes mobiles ?	108
2. Exil chilien et implantation mondiale du MIRSA : une corrélation ?.....	112
2.1. L'accueil des exilés chiliens en France	113
2.2. Organiser la résistance en exil	116
2.3. Exil chilien et pays d'implantation du MIRSA : une histoire de politique ?	121
3. Le MIRSA, une source d'inspiration	126
3.1. Le Musée de la Solidarité pour la Palestine	126
3.2. Le Musée de la Solidarité pour le Nicaragua	129
3.3. L'exposition "Art contre/against Apartheid"	130
3.4. Vers un nouveau type de musée ?	133
 CONCLUSION	 135
INDEX DES PERSONNES.....	141

VOLUME II

TABLE DES ANNEXES ET DES ILLUSTRATIONS	3
ANNEXES	7
ILLUSTRATIONS	77
ENTRETIENS	93
Denis Lefebvre.....	93
Jacques Leenhardt	99
Miguel Rojas-Mix.....	105
Jack Lang.....	113
André Elbaz	117
Jaime Azócar.....	123
Ximena Armas	127
Jacqueline Dauriac	133
Jean Lancri.....	137
Mustafa Altintas	141
Joachim Gélinier	143
Ivan Messac	147
Theo Xenos.....	155
Pedro Uhart.....	159
Claude Lazar	165
Luis Zilveti	171
Julio Le Parc	175
Gontran Guanaes Netto	179
Ernest Pignon-Ernest.....	183
Ricardo Suanes.....	197
Irene Dominguez.....	203
Nicolas Prognon.....	207
CATALOGUE RAISONNÉ	211
BIBLIOGRAPHIE	269
Ouvrages	269

Revue et périodiques	275
Pages Web	277
Article encyclopédiques.....	277
Documents audiovisuels	278
Catalogues d'exposition.....	278
 SOURCES	 281
Archives du Musée de la Solidarité Salvador Allende (A-MSSA)	281
Archives Municipales d'Avignon.....	286
Archives Municipales de Bondy	287
Archives Municipales de Calais.....	287
Archives Municipales de Savigny-le-Temple	287
Archives Municipales de Sevrans-Beaudottes	288
Bibliothèque du Musée Borely de Marseille	288
Archives CNAC-GP	288
Centre de documentation Ernst Goldschmidt, MAC, Marseille	288
Archives privées d'Alejandro Marcos.....	289
Archives privées de Jacques Leenhardt.....	289
Archives privées d'Irene Dominguez	289
Archives privées de Theo Xenos.....	289
Sources audiovisuelles.....	289
 TABLE DES MATIERES	 291

Constancia de entrega de imágenes Colección MSSA

Con fecha 25 de mayo de 2016, este documento deja constancia de la entrega en formato digital de las imágenes de las obras correspondientes a las donaciones entregadas en Francia a la Colección Resistencia del Museo de la Solidaridad Salvador Allende, a la Srta. Elodie Lebeau, para ser incorporadas en su trabajo académico titulado "Le Musée International de la Résistance Salvador Allende en France (1975-1991): l'histoire d'un musée en exil", apartado "Catalogo razonado", que será presentado para la obtención de su Master en Historia de Arte, en la Universidad Toulouse II - Jean Jaurès, bajo la dirección de Mme. Evelyne Toussaint. Las imágenes serán proporcionadas exclusivamente para su incorporación en esta publicación académica, respetando la ley de propiedad intelectual.

Queda constancia además de que se solicitó que cada imagen sea acompañada de su crédito de autor e institucional, aclarando que la entrega de imágenes no va acompañada de la autorización de uso del autor ya que el Museo no cuenta con la cesión de estos derechos. De parte del museo se requiere la incorporación del crédito institucional asociado a cada imagen: Donación al Museo Internacional de la Resistencia Salvador Allende. Colección MSSA, Chile

La Srta. Elodie Lebeau, se compromete a borrar todo registro de las imágenes luego de su aplicación y a no ocuparlas con otros fines que los acordados entre las partes.

Sin otro particular, firma en duplicado para ambas partes,



Carol Yasky
Encargada Colección MSSA



Elodie Lebeau
Estudiante