

For a common defense.

I learned my politics at Museum of Modern Art.
- Nelson Rockefeller -

En septembre 2003, la télévision publique française diffusait un documentaire intitulé *Enquête sur l'Opération Condor*¹. Martin Almeda, réalisateur de ce documentaire avait enquêté sur les événements du Chili durant la dictature Pinochet et notamment la disparition de personnalités politiques, d'intellectuels, d'opposants ou de simples citoyens.

Cette diffusion, coïncidait alors avec le trentième anniversaire de la prise de la Moneda et de la chute du gouvernement démocrate de Salvador Allende, le 11 septembre 1973.

Un autre événement, tout aussi important, coïncida avec la diffusion de cette enquête. Aux États-Unis, le *National Security Archives* déclassait la troisième tranche des archives sur le Chili de la CIA et du Département d'État. Le déclassé de ces archives permis de montrer l'ingérence des États-Unis dans les affaires chiliennes via la CIA et notamment le rôle très actif qu'ils eurent dans la chute de Salvador Allende, la mise en place du régime Pinochet et celle du plan Condor².

Ces actions participaient ainsi à l'avènement d'une nouvelle vision de la politique étrangère américaine, et devenaient le point d'orgue d'un faisceau d'actions entreprises dans toute l'Amérique Latine.

Quelques semaines avant la diffusion de ce documentaire, je terminais le livre de Serge Guilbaut, *Comment New York vola l'idée d'art moderne*. En s'appuyant sur un ensemble de faits, d'événements, d'écrits et d'œuvres, Guilbaut montre que « l'avant-garde réussit à s'imposer parce que son travail et l'idéologie qui le sous-tendait, distillés dans les écrits des peintres comme dans leur imagerie, coïncidèrent assez précisément avec l'idéologie qui vint à dominer la vie politique après les élections présidentielles de 1948 »³. La réussite de cette nouvelle scène artistique n'est pas seulement le fruit d'une révolution esthétique mais aussi celui d'un support économique et idéologique. D'ailleurs, à la fin de cette étude Serge Guilbaut évoque, sans rentrer plus dans l'analyse, le rôle de certaines organisations gouvernementales (CIA) dans la promotion de cette nouvelle avant-garde américaine, l'École de New York et les artistes tels Rothko, Motherwell, De Kooning ou Pollock... , au moment de la guerre froide.

Certes, la relation entre politique et art n'est pas une chose nouvelle dans l'histoire, c'est un sujet déjà débattu, exploré, exposé. Mais au gré de la lecture de ce livre et de la diffusion de ce documentaire, je me suis interrogé sur les relations qu'il pouvait y avoir entre ces deux formes d'histoire, géopolitique d'un côté et (géo)artistique de l'autre. Quelles stratégies communes peuvent-elles mettre en place ? Au-delà de cela, je me suis demandé ce qui faisait entrer l'art dans la post-modernité de la seconde moitié du XX^{ème} siècle.

Souhaitant rendre visible cette interrogation, le projet m'est venu de réaliser une installation dans laquelle ces deux parties de l'histoire seraient mises en relation critique. Il m'est très vite apparu nécessaire de faire l'effort d'une compréhension historique plus large pour mieux appréhender le champ artistique. J'ai donc estimé fondamental d'entamer une réelle démarche de recherche et d'écriture sur ces deux aspects de l'histoire, ceci me permettant à la fois de résoudre un certain nombre de problèmes inhérents à la réalisation plastique et d'appuyer les questions que j'aborde sur des faits concrets, des personnages précis, des temporalités particulières, gardant ainsi à l'esprit la *théorie critique de l'histoire* selon Walter Benjamin.

Et déjà, alors que j'introduis ce projet et que je commence à mettre en relation mes idées avec les documents que je trouve, les sites internet que je visite, les personnes que je consulte, cette question de ce qui fait entrer l'art dans la post-modernité me semble trop unilatérale, plaçant l'art dans une situation trop inerte. Il me semble que cela appelle finalement une autre question, sorte de pendant ou d'antithèse :

ne peut-on considérer que l'art et l'avant garde américaine ont concouru à faire passer la société dans une nouvelle modernité, celle des nouveaux réseaux ? Comment ces avant-gardes se sont-elles projetées sur le

monde ? Et finalement, n'est-ce pas cette participation (active) aux enjeux politiques, économiques et sociaux, qui inscrit l'art de cette période dans la post-modernité et dans la mise en place d'un Nouvel Ordre Mondial ?

Dans la réflexion de ce projet, il ne s'agit pas seulement de réaliser une œuvre plastique qui pose un certain nombre de questions sur l'histoire de l'art, il s'agit aussi de documenter une démarche et d'apporter par l'écrit un regard critique sur la réalisation plastique. Cette double manière du récit et de l'œuvre plastique me permet de recontextualiser une production donnée dans son histoire et dans ses effets esthétiques, éthiques et politiques en m'appuyant sur deux aspects fondamentaux d'une recherche critique : la théorie et la praxis.

Lorsque l'on regarde la situation...

Lorsque l'on regarde la situation artistique jusqu'à la fin de la seconde guerre mondiale, on est loin d'imaginer que les artistes américains puissent un jour servir un quelconque intérêt politique pour le gouvernement. Le mouvement de l'Expressionnisme Abstrait fut l'objet d'attaques, « par la droite, par la gauche, par la presse populaire et même par le Président Truman lui-même. »⁴ Cela ne semble pourtant pas paradoxal avec le succès qu'eut ce mouvement par la suite.

Truman considérait que l'art n'était pas innocent mais fortement imprégné de politique. Et ce Président républicain, conservateur et anti-communiste stricte, était tout aussi fortement attaché à des valeurs traditionnelles dans le domaine des arts.

À propos d'une visite discrète dans un des musées de Washington, il écrivit :

« Fais un tour à dix heures du matin. Suis allé à la Mellon Gallery. Ai réussi à convaincre le gardien de service de me laisser entrer. Regardé les vieux maîtres trouvés dans une mine de sel en Allemagne. Certaines toiles très connues d'Holbein, Franz Hals, Rubens, Rembrandt et autres. C'est un plaisir de regarder la perfection quand on pense à la paresse de ces timbrés de modernes. C'est comme si l'on comparait le Christ à Lénine. Puisse-t-il y avoir un autre réveil. On a besoin d'un Isaïe, d'un Jean-Baptiste, d'un Martin Luther — puisse-t-il venir bientôt. »⁵

Le président Truman exprimait là la difficulté de bon nombre d'américains face à ces nouvelles formes artistiques. Pour autant, il n'était pas aussi radical et virulent que certains représentants issus d'une Amérique beaucoup plus puritaine, animée par des convictions religieuses profondément ancrées dans une culture régionaliste résiduelle issue du XIX^e siècle. Qui plus est, ces représentants symbolisaient le fer de lance d'un anticommunisme qui ouvrira les portes du MacCarthysme des années 50. Georges Dondero, député républicain, se fit ainsi le porte voix d'une Amérique traditionaliste et lobbyiste, déclarant dans de grands effets rhétoriques :

« Le Cubisme aspire à la destruction par la discordance du dessin. Le Futurisme aspire à la destruction à travers le mythe de la machine... Le Dadaïsme aspire à la destruction par le ridicule. L'Expressionnisme aspire à la destruction en singeant le primitif et l'insane... »⁶

effets qui se conclurent logiquement sur les artistes modernes dont l'histoire prend sa source dans les différents mouvements incriminés :

« les artistes ultramodernes sont inconsciemment utilisés comme des outils par le Kremlin. »⁷

Certains voyaient d'ailleurs dans la peinture moderne le moyen, pour qui savait la lire (en l'occurrence les communistes), d'accéder aux points faibles de la défense américaine⁸. Les peintures étaient vues comme des documents codés qui pouvaient voyager librement sous couvert du sceau « œuvre d'art ».

Et, même si les artistes et l'intelligentsia américaine avaient subi entre 1935 et 1941 une « dé-marxisation »⁹, il n'en reste pas moins que des artistes comme Jackson Pollock, Motherwell ou Rothko¹⁰ avaient, dans les années 30, eu une production artistique et des positions politiquement engagées voire pour certains révolutionnaires. Pollock, par exemple, avait expérimenté la technique de la fresque de propagande aux côtés de Siqueiros. Ce type de position ne pouvait être oublié par les combattants anti-communistes.

On voit bien la valeur politique qui charge l'art à fortiori. Mais on peut se demander comment et pourquoi les artistes de l'école de New York peuvent-ils devenir les prophètes inattendus d'une politique américaine en pleine mutation, politique qui passait alors d'un isolationnisme systémique à un internationalisme basé toujours un peu plus sur ce que Henry Kissinger appellera plus tard la *Realpolitik* ?

Il est évident que pour endosser cette figure du prophète, les artistes n'auraient pas pu y arriver seuls. L'alliance, plus ou moins consentie avec le politique est nécessaire et la mise en place d'un réel réseau (au sens contemporain que ce terme peut prendre) se révèle donc indispensable.

Ce rôle de prophète, les États-Unis avaient l'habitude de l'endosser. Déjà durant la seconde guerre mondiale, le gouvernement américain prodiguait ses conseils et ses mises en garde aux pays d'Amérique Latine – pays qui ont toujours représenté une certaine instabilité politique sur le continent, tout en étant un *el dorado* pour les compagnies américaines (pétrolières, minières, puis de télécommunications ou d'investissement). Le gouvernement américain avait mis en place toute une batterie d'outils en collaboration avec les services de renseignements de ces pays afin, notamment, de contrer l'espionnage nazi. Dans cette lutte, il avait reçu le soutien des studios de production d'Hollywood qui produisaient un grand nombre de petits films de propagande baptisés *Pour une défense commune*. Comme le suggère Pierre Abramovici, « on pourrait dater de cette période les origines de ce qui va devenir l'opération Condor »¹¹ et, plus largement, je daterais de cette période ce qui va devenir pour certains une politique d'établissement d'un Nouvel Ordre Mondial¹².

La situation politique des pays d'Amérique Latine était assez instable depuis déjà le XIX^{ème} siècle. Premiers pays affranchis de leurs métropoles coloniales européennes et par là même à remettre en cause l'ordre mondial établi, ils subissaient régulièrement des luttes armées, des guérillas, des changements politiques, les faisant alterner entre démocratie, dictature militaire et révolution.

Le cas de la Bolivie est assez exemplaire de cette situation. Lorsqu'en 1964 le Général Barrientos Ortuna renversa le Président Paz, ce coup d'état marqua le 185^{ème} changement de gouvernement (le chiffre donné est une estimation) en 139 années d'indépendance de la Bolivie. Et très peu de ces changements de gouvernement le furent à la suite d'élections.¹³

Autre exemple, l'histoire politique de l'Argentine depuis 1816, date de son indépendance. Celle-ci se caractérisa par des luttes armées, des dictatures (Juan Manuel Rosas, Perón) et des génocides (1873-83, la quasi totalité des indiens de la Pampa sont exterminés).

Évidemment, les États-Unis étaient déjà impliqués dans le déroulement historique de ces états, mais cette implication revêtait une forme moderne, classique en terme d'interventions ; c'est le cas par exemple, en 1912 au Nicaragua, lorsque les marines débarquent pour consolider le pouvoir du Président Diaz. Ils n'en repartiront qu'en 1925 pour revenir en 1929, lorsque de nouveaux troubles explosèrent.

La guerre va réellement marquer une transition vers la post-modernité et le passage d'une conception impérialiste historique du monde à une conception plus proche de la notion d'Empire telle que peuvent la penser des auteurs comme Antonio Negri et Michael Hardt dans leur ouvrage du même nom.¹⁴ Non pas que dans la seconde moitié du XX^{ème} siècle, les interventions américaines ne s'appuient sur l'envoi de troupes. Mais tout ce système de réseaux et de centres qui sont mis en place par les responsables américains révèle ce passage de l'impérialisme à l'Empire, cette émergence de nouvelles conceptions de gouvernances.

En 1945, fut organisé, à Chapultepec (Mexique), la première conférence panaméricaine qui réunissait une grande partie des états d'Amérique Latine aux côtés des États-Unis. Lors de cette conférence les États-Unis mirent en garde « les militaires sud-américains »¹⁵ contre la tentation communiste et proposèrent de nouvelles structures de coopération inspirées par celles mises en place durant la guerre contre les nazis. Et dès 1951, des accords pour une coopération militaire furent signés entre les participants de cette conférence et les États-Unis¹⁶. Au delà de simples accords militaires visant à protéger les États-Unis de l'expansion communiste, nous verrons un peu plus loin que ces accords correspondaient aussi à une politique étrangère visant à permettre aux intérêts economico-politiques américains de pénétrer et d'établir leur domination sur cette partie du monde et, comme je le disais plus haut, de permettre l'avènement d'un Nouvel Ordre Mondial par la création d'un hémisphère occidental unifié.

La seconde guerre mondiale avait profité...

La seconde guerre mondiale avait « profité » à l'avant-garde américaine. Les artistes européens qui éclairaient la scène artistique parisienne avaient, pour beaucoup, émigré aux États-Unis et venaient renforcer le rayonnement culturel d'une Amérique à la recherche d'une autre place. L'intelligentsia européenne s'étant exilée à New York, les artistes américains allaient pouvoir profiter pleinement de cet héritage qui venait à eux. Et, alors que les allemands organisaient des expositions rejetant les artistes modernes aux confins de la « dégénération », ces mêmes artistes se trouvaient, par un effet inverse, assimilés voir revendiqués par une nation américaine qui avait l'impression qu'elle se devait d'avoir « une conscience développée de l'art et une structure artistique qui puisse permettre que s'élaborent les dialogues et les controverses »¹⁷ afin de ne pas ressembler à ces barbares qui ravageaient l'Europe.

La guerre et le déplacement des intellectuels, scientifiques et autres chercheurs remettaient en cause l'organisation du monde basé sur l'équilibre des pouvoirs issus du XIX^{ème} siècle telle qu'elle était alors établie selon la hiérarchie qui plaçait au premier rang les nations européennes. Au contraire, la nation américaine profita de ce moment pour se restructurer fondamentalement autour de valeurs internationalistes puis universalistes. La situation de la scène artistique américaine se développait ; toute une structure sociale, culturelle et politique avait été dynamitée et modernisée. La scène artistique devenait une, américaine, nationale, laissant derrière elle ses particularismes régionaux. Avec la fin de la guerre, c'est une vision globale et une conception internationale de sa valeur qui naissait.

Ainsi en mars 1948, Clement Greenberg, dans un article intitulé *The declin of Cubism*¹⁸ publié dans *Partisan Review*, proclamait pour la première fois la suprématie de la scène artistique américaine à un moment où l'Amérique réunissait « tous les atouts dans son jeu : la bombe atomique, une économie prospère, une armée puissante et maintenant la suprématie artistique et la supériorité culturelle. »¹⁹ L'art participa ainsi à la mise en place des outils dont l'Amérique et ses dirigeants avaient besoin afin d'établir progressivement un Nouvel Ordre Mondial.

Déjà, en 1946, le gouvernement américain et le Président Truman avaient mis en place une série de mesures destinées à faciliter la pénétration de l'idéologie américaine, par le biais de la culture, sur le territoire dévasté de la vieille Europe.

Les craintes de voir une Europe « rouge » obligeaient les dirigeants américains à déployer une série de propositions visant à permettre le redressement des économies de l'Europe, ce qui permettrait aux démocraties du vieux continent de résister aux soviétiques. Le 28 mai 1946, la France signa – à travers la signature de son représentant Léon Blum – ce que l'on nomma les *accords Blum-Byrnes*. Dans ces accords économiques – ils précédaient les accords du plan Marshall qui visait à aider les pays de l'Europe à se reconstruire – était incluse une clause culturelle sur le cinéma. Avant la guerre, la France avait établi des barrières d'importation importantes vis à vis des cinémas étrangers qui réservaient, selon le quota, sept semaines sur treize pour les films français. Les accords réduisirent ce quota à quatre semaines sur treize. Avec ce type de clause, les américains précipitaient la chute de la scène artistique française comme centre à valeur internationale. Bientôt c'est l'ensemble de l'art américain qui allait être érigé non pas en un modèle international mais universel. La culture américaine rejoignait ainsi la puissance économique et militaire comme garante des libertés démocratiques ; son mode de vie était érigé en modèle ; Jackson Pollock en devenait la représentation.

Ce type de traités que sont les accords Blum-Byrnes participe à la mise en place d'un réseau d'accords auxquels participent également la conférence de Chapultepec et les traités qui la suivirent entre les États-Unis et certains pays d'Amérique Latine.

Ce moment de rapprochement entre les deux hémisphères américains correspond à ce renouveau de la politique étrangère des États-Unis qui – profitant de sa force économique et de sa nouvelle stature politique – érige en valeur universelle, le mode capitaliste. Afin de soutenir cet effort, le gouvernement américain, créa un certain nombre de commissions et de bureaux chargés, entre autre, des relations avec les pays d'Amérique Latine et nomma à leurs têtes, certains membres de son élite.

C'est ainsi que...

C'est ainsi que Nelson Rockefeller prit diverses responsabilités sous les présidences de Roosevelt, Truman et Eisenhower. « Spéculant sans réserve » sur son nom²⁰, Nelson Rockefeller occupa régulièrement des postes au sein de l'administration américaine, en particulier aux affaires étrangères. Ainsi « il remplit les fonctions de Coordinateur du Bureau des Affaires Inter-Américaines (CIAA, 1940-44), celle de Président de la Commission Inter-Américaine (1940-47) et de Sous-Secrétaire d'État pour l'Amérique Latine (1944-45). »²¹ Après un aparté durant lequel il se consacra à diverses activités philanthropiques et à la présidence du MOMA, Rockefeller devint assistant aux affaires étrangères du Président Eisenhower (1954-55) avant de se retrouver à la tête du *Forty Committee*²² chargé de superviser les opérations secrètes de la CIA. L'Agence avait été créée en juillet 1947 dans la continuité de la Doctrine Truman. La participation des plus actives de Rockefeller à la politique extérieure des États-Unis lui permit de promouvoir sa vision nouvelle de l'organisation du monde qui correspondait avec le nouveau statut que souhaitait se donner le pays.

Nelson Rockefeller était un internationaliste²³ qui usa régulièrement de son influence et de ses relations afin de promouvoir sa vision d'un Nouvel Ordre Mondial. Tout en soutenant la construction de l'Organisation des Nations Unies, il prôna l'organisation des pays en blocs régionaux particuliers dans la perspective d'un hémisphère occidental unifié sous la houlette des États-Unis. Cette organisation permettrait alors aux intérêts économiques américains de pénétrer ou, pour ceux qui y étaient déjà, d'asseoir leurs activités et leurs dominations sur ces territoires. Cela correspondait aussi aux intérêts économiques sur lesquels la fortune de Rockefeller s'était en partie bâtie – fortune qui était en grande partie issue du pétrole et qui s'était progressivement recentrée sur d'autres formes d'investissement comme la banque (Chase Manhattan). Rockefeller faisait partie d'un réseau assez vaste de personnes dont les intérêts étaient à défendre en Amérique Latine face à la tentation communiste.

Cette peur de voir les pays latinos américains s'orienter...

Cette peur de voir les pays latinos américains s'orienter vers des régimes sociaux-démocrates ou communistes, influença l'attitude des États-Unis à leur encontre. Alors que les pays d'Amérique Latine réclamaient, pour beaucoup, une aide économique et financière, les américains s'intéressèrent plus à la stabilité, à la sécurité des régimes (même dictatoriaux) ainsi qu'au développement des échanges commerciaux sans interventions des états. Afin de s'en assurer, les États-Unis menèrent différentes actions dans le but de protéger les entreprises américaines ayant investi dans cette partie du continent et de se protéger contre les influences communistes. L'une des deux actions fondatrices de cette nouvelle politique fut le coup d'état contre Jacobo Arbenz, Président du Guatemala. Lorsqu'en 1950, celui-ci décida une redistribution des terres de plus de 90 hectares non cultivés, la *United Fruit Compagny* fut concernée avec 50 000 hectares de terre distribuables²⁴. En 1952, la CIA rédigea un mémorandum dans lequel elle « décrivait la situation au Guatemala comme étant « hostile aux intérêts américains » à cause de « l'influence communiste (...) fondée sur un plaidoyer militant en faveur de réformes sociales et de politiques nationalistes. »²⁵ Certains des membres du Gouvernement Eisenhower étaient liés à des compagnies comme la *United Fruit Compagny*. Le Secrétaire d'État, John Foster Dulles, en était l'administrateur légal alors que son frère, Allen Dulles, Directeur de la CIA, avait été Président de cette compagnie qui comprenait aussi un réseau de chemin de fer et le réseau de téléphone et de télégraphie du Guatemala.²⁶ Un premier coup d'état eut lieu en 1953²⁷, mais il échoua. En 1954 un nouveau coup d'état réussit et renversa Arbenz installant jusqu'à aujourd'hui un régime dictatorial, qui reçut le soutien des États-Unis jusque dans les années 80.

La nouvelle situation politique du monde et surtout la nouvelle conception d'un autre ordre mondial, avait eu comme aboutissement la nécessité de construire de nouveaux organismes, comme la CIA et de nouveaux réseaux de collaboration. Il était nécessaire de répondre à la nouvelle situation politique mondiale. Les États-Unis ne pouvaient plus s'engager officiellement comme par le passé dans une politique agressive de défense de

leurs intérêts et de leur hégémonie. Mener officiellement des actions comme celle du Guatemala ç'eût été s'exposer au mécontentement, à la protestation et au veto du Congrès et d'une partie de l'électorat.

De la même façon, promouvoir officiellement les expositions d'art moderne n'était pas possible pour le gouvernement. Mais n'est-ce pas la pratique des politiques postmodernistes que d'intégrer les valeurs et les voix des opposants marginalisés ? De plus, le gouvernement était, là aussi, face à une nécessité : la culture et particulièrement les arts plastiques représentaient un espace de lutte idéologique fort dont ne manquaient pas de se servir les Soviétiques. Et, malgré le désaccord esthétique, mais aussi social, qui pouvait exister entre les artistes de l'avant-garde et le gouvernement américain, l'art moderne représentait pour ce dernier une idéologie de la liberté.

Comment faire, dans ce cas ? En raison d'une forte opposition intérieure – les membres du congrès n'auraient jamais voté ce soutien – le gouvernement tenta de mettre en place des projets par l'intermédiaire de différentes agences comme l'USIA (*United States Information Agency*), mais beaucoup durent être annulés en raison de l'opposition qu'ils rencontraient. Par exemple, en juin 1956, l'USIA avait brutalement annulé une exposition d'envergure *100 American Artists*. « L'exposition était organisée pour l'USIA par l'*American Federation of Arts* ... qui refusa de coopérer avec l'USIA qui tentait de la forcer à exclure 10 artistes considérés par l'Agence comme ... inacceptables pour des raisons politiques. »²⁸ L'USIA était surtout « menottée » par certains membres du congrès, comme le virulent Georges Dondero. Ce fut sans compter sur l'implication de Nelson Rockefeller qui proposa très rapidement une solution ; « en 1956 la base financière et les objectifs du programme international du MOMA furent fortement étendus »²⁹ ; deux ans plus tard l'exposition *100 American Artists* était produite par le MOMA sous un nouveau titre *The New American Painting*³⁰.

On s'en doute, ceux qui sont au bout de la chaîne sont les artistes. Et même si, à l'étranger, les artistes pouvaient représenter *l'américain way of life*, la libre entreprise, la liberté d'expression dans une société ouverte et libre, même si un artiste comme Jackson Pollock représentait le « véritable américain, pas un européen transplanté, certainement pas un homme de l'Est, certainement pas quelqu'un qui vient de Harvard... [quelqu'un] qui ne pouvait pas être influencé par les européens autant qu'il l'a été par les [notre] – Mexicains, Indiens d'Amérique, et tant d'autres »³¹ un cow-boy taciturne, il ne pouvait pas être soutenu par le gouvernement.

L'hystérie des années 50 et du MacCarthysme n'invitait pas les hommes politiques à s'engager auprès des artistes qui, bien qu'ils aient laissé derrière eux leur intérêt pour l'activisme politique, restaient des suspects aux yeux des américains et particulièrement de leurs représentants.

Il était donc nécessaire de se tourner vers des organismes qui défendraient et feraient la promotion de l'avant-garde comme modèle de la liberté américaine. Une fois de plus, le gouvernement s'est très vite adressé à des organisations indépendantes dont la CIA. C'est d'ailleurs là que réside l'un des paradoxes d'un art qui est l'expression d'une liberté et d'une démocratie, puisque le processus démocratique est lui même annulé par les méthodes mises en place pour sa promotion. Et, « une fois de plus, la CIA se tourna vers le secteur privé pour atteindre ses objectifs. »³² Elle se tourna en particulier vers le Museum of Modern Art de New York qui avait été créé par les Rockefeller en 1929. En effet, aux États-Unis la plupart des musées et des collections d'art sont privés. Il était donc plus intéressant pour les dirigeants américains d'accorder un soutien à ces musées et fondations privées – celui-ci sera dissimulé et nié pendant longtemps tout comme l'appui aux dictatures latino américaines – ces musées et fondations ayant déjà l'habitude de soutenir l'Expressionnisme Abstrait. Cela permettait aussi d'éviter un veto du Congrès : comment remettre en cause un soutien privé à l'avant-garde ? Comment remettre en cause des choix aux « apparences privées » ? Le problème du passé de certains artistes ayant eu des relations avec la gauche ne posait ainsi plus de problème du fait que cela était un territoire familier pour ces mécènes.

Nelson Rockefeller, par exemple, n'avait-il pas soutenu et passé commande à des artistes comme le révolutionnaire mexicain Diego Rivera lequel ne cachait pas son appartenance au parti communiste et qui « avait chanté *Death to the Gringos!* devant une ambassade américaine. »³³. Qui plus est, l'envie chez Nelson Rockefeller, d'un homme qui « devait être libre pour suivre sa destinée unique et individuelle – une croyance reposant sur sa [notre] foi infaillible en la fraternité, attribut de l'humanité tout entière »,³⁴ correspondait avec la

figure libre de l'artiste à la destinée exceptionnelle que pouvait représenter l'artiste expressionniste abstrait, Pollock, Motherwell ou un autre.

Tom Braden, agent responsable de l'action culturelle à la CIA au moment de la guerre froide, comprenait ce « patronage comme une manière d'instruire, de former les gens à accepter non pas ce qu'ils veulent, ou ce qu'ils pensent vouloir, mais ce qu'ils doivent avoir.³⁵»

Côté MOMA, on comprenait ce patronage de façon assez similaire. Durant la seconde guerre mondiale, John Hay Whitney, Président du *Trustees Board* du Musée, concevait celui-ci comme « une arme pour la défense nationale, pour éduquer, inspirer et élever les cœurs et les volontés de l'homme libre dans la défense de sa propre liberté. »³⁶

L'implication du MOMA dans la politique étrangère américaine...

L'implication du MOMA dans la politique étrangère américaine était importante durant cette période. Durant la guerre, le musée avait signé 38 contrats pour produire des projets culturels d'un total de 1 590 234 dollars. Ces différents contrats avaient été passés avec *l'Office of War Information*, *l'Office of the Coordinator of Inter-American Affairs*. Pour ce dernier, le MOMA avait notamment produit « 19 expositions de peinture américaine contemporaine qui furent montrés dans un grand circuit en Amérique Latine (...) »³⁷. Le programme international du MOMA produisait ainsi, dans différentes capitales du monde (Londres, Sao Paulo, Paris...), des expositions d'art contemporain américain et, au demeurant, principalement de l'Expressionnisme Abstrait. Le musée, en assumant ainsi un caractère quasi officiel, assumait, de fait, la représentation américaine là ou les autres nations étaient représentées par des supports gouvernementaux aux expositions. L'exemple le plus flagrant, est le refus du Département d'État de prendre la responsabilité du pavillon américain durant les Biennales de Venise entre 1954 et 1962. La gestion de ce pavillon national fut donc confiée au MOMA avec l'argent de la CIA.

La collaboration entre les deux organismes se faisait à travers un système dans lequel la CIA finançait des fondations privées, qui, à leur tour, redistribuaient l'argent à des institutions comme le MOMA, sur le conseil de responsables de la CIA. Par exemple, « dans le but de soutenir l'exposition *the Young Painters*, de nombreuses donations furent faites au MOMA par la *Fondation Fairfield*, notamment 2000 \$ donnés à son *International Council* en 1959 afin de fournir des livres d'art moderne aux lecteurs polonais. »³⁸ Il a été établi, à partir des registres de la *Fondation Fairfield*, que ces fonds provenaient de la CIA.

De la même manière en 1960, ouvrit, au Musée des Arts Décoratifs de Paris, une exposition appelée *Antagonisme*. Dans cette exposition on retrouvait, entre autres, Sam Francis, Jackson Pollock, Mark Rothko, Mark Tobey... Cette exposition avait été orchestrée par la CIA et présentée en partie à Vienne pour faire contrepoids au festival des jeunes communistes qui avait lieu l'année précédente³⁹. « Cette exposition avait coûté à la CIA 15 365,00 \$ mais pour sa version augmentée à Paris »,⁴⁰ 10 000,00 \$ de plus furent injectés par la CIA via la *Fondation Hoblitzelle*.

Certaines pratiques de la CIA dans le milieu culturel, peuvent être comparées à celles que l'Agence a l'habitude de mener dans les pays d'Amérique Latine.

Là aussi, le gouvernement américain ne peut pas intervenir officiellement dans la politique intérieure des états souverains de cette région, même si la politique de ceux-ci ne correspond pas avec la politique étrangère américaine. Toutes les fois où le gouvernement s'est ingéré dans la politique d'autres pays – tel que ce fut le cas au Vietnam par exemple – cela eut pour conséquence une désapprobation très forte de l'opinion publique et d'autres pays notamment à l'intérieur de l'ONU. Sur le continent américain, les États-Unis ne peuvent pas intervenir en dehors de certains cadres sans avoir une forte opposition des autres pays membres de *l'Organisation des États Américains*.

La CIA fut donc à nouveau mise à contribution afin d'agir sur la vie politique, sociale, économique et culturelle de certains pays du continent américain. Entre 1953 et 1994, c'est tout le continent latino-américain qui fut l'objet des actions de la CIA. Couvert par certains politiques et hauts responsables gouvernementaux (Mc Namara,

Kissinger, Nixon, Kennedy...), la CIA a utilisé tous les outils de la subversion, de la répression et de la subvention. Je ne développerai pas l'aspect criminel de ces activités (tortures, massacres, techniques de destructions...) même si elles sont toujours d'actualité ; cela n'ajouterait pas à l'analyse de ce projet et nécessiterait que l'on y consacre un récit en particulier.

Cette période est marquée par ce que Kissinger appela la *Réalpolitik*, nouveau concept des relations étrangères qui est « fondé sur l'estimation des rapports de forces et l'intérêt national »⁴¹, ce qui s'apparente à la raison d'état.

Pour permettre cette politique, la CIA a utilisé un certain nombre de stratégies en fonction des contingences politiques, sociales, militaires des pays d'Amérique Latine ⁴² : financement, armement et formation des militaires, création de syndicats et d'associations d'opposition aux gouvernements progressistes qui sont en place, formation de syndicalistes, fabrication de campagnes de presses, etc.

Philip Agee, ancien officier de la CIA stationné en Équateur entre 1960 et 1963, rapporte dans son journal les différentes activités subversives mises en place dans ce pays pour déstabiliser le gouvernement Ibarra, élu démocratiquement, mais qui refusait de répondre aux priorités du gouvernement américain : « la rupture des relations avec Cuba et la prise de mesures autoritaires contre les communistes et l'extrême gauche. »⁴³ La CIA créa ainsi de toutes pièces des organisations politiques, des « groupes de citoyens », des syndicats afin de concurrencer et de s'approprier les organisations de gauches nationales. « L'Agence glissait, dans les journaux coopératifs, de faux rapports destinés à discréditer les communistes. » Le ministre des Postes, lui-même salarié par la CIA, envoyait « régulièrement à l'Agence le courrier en provenance de Cuba et du bloc soviétique, afin qu'elle puisse l'inspecter à loisir ». Lorsqu'en novembre 1961 le président Velasco fut forcé de démissionner et fut remplacé par son vice-président Arosemana, le nouveau vice-président, ancien président du Sénat, était un agent de la CIA dont le salaire mensuel passa de 700 à 1000 \$.⁴⁴

Au Chili, la CIA fut impliquée dans le coup d'état qui renversa Salvador Allende en 1973. Lorsque Allende arriva au pouvoir, le gouvernement américain, « tout en suspendant l'aide économique », augmenta l'aide militaire apportée en 1972 et 1973.

« Ils continuèrent également à former le personnel militaire chilien aux États-Unis et à Panama », tout comme ce fut le cas pour un certain nombre de militaires des autres pays du continent.⁴⁵ A Santiago du Chili, la CIA finançait des journaux comme *El Mercurio*, qui ciblaient particulièrement les militaires.

Toutes les interventions dans les pays d'Amérique Latine étaient pensées en fonction des conditions historiques, sociales, économiques et politiques de chaque pays mais une constante revenait : l'assistance financière systématique de l'opposition au gouvernement en place, que cette opposition soit militaire, civile, fasciste, démocrate...

L'action de l'agence et des militaires américains sur le territoire d'autres pays du continent était justifiée par les représentants politiques comme une nécessité afin d'éviter la déstabilisation de l'hémisphère occidental. À propos du Chili, Kissinger avait déclaré :

« Je ne vois pas pourquoi on aurait besoin de rester là à observer un pays virer au communisme à cause de l'irresponsabilité de son propre peuple. Les enjeux sont trop importants pour laisser les électeurs chiliens décider eux-mêmes. »⁴⁶

Etrange similitude avec les conceptions culturelles de Tom Braden !

L'autre particularité des activités de la CIA...

L'autre particularité des activités de la CIA : la coordination, entre-elles, des actions dans les différents pays — ce qui implique la mise en place d'un réseau qui, on peut le dire fut « l'avant-garde » du projet Condor.

Ce réseau était lui-même constitué par d'autres et permettait aux États-Unis d'unir les différentes forces en présence contre les gouvernements qu'ils souhaitaient voir tomber. L'une des principales actions menées fut de former des centaines de militaires, syndicalistes, militants de partis d'extrême droite, de policiers, à la guerrilla, la torture, la contestation, la répression, etc, en fonction des profils politiques des pays concernés. Pour cela on retrouve un maillage d'écoles, de bases militaires et d'organisations américaines : les centres de formations de la CIA (*International Police Services*, Los Frenos, Texas), de l'armée (Fort Hood, Texas), de l'OPS (*Office of Public Safety*) du FBI (Federal School, Texas) et d'autres vinrent renforcer les centres de formation que les États-Unis installèrent secrètement directement sur les territoires des pays d'Amérique Latine : *Inter American Police Academy*, Fort Gulick, *School of the Americas*, toutes trois au Panama, mais aussi *l'Escuela Superior de Guerra* à Rio de Janeiro ou « Fort Bragg miniature⁴⁷ » dans la jungle péruvienne. Je ne vais pas égrener plus longtemps les exemples, mais juste donner encore quelques chiffres importants : en 1969, l'OPS avait formé aux techniques de répressions plus de 100 000 hommes et 523 officiers du Brésil ; en 1970 plus de 30 000 membres de la police guatémaltèque étaient passés par les entraînements de ce même service, sans compter les membres de la police uruguayenne.⁴⁸

Les États-Unis se servaient aussi d'un maillage de bases militaires installées dans cette région suite à des accords de sécurité mutuelle: base de Mendoza (Argentine) et autres bases au Nicaragua Honduras et Panama. En outre, les services secrets américains mirent régulièrement la *Subversive control watch list* à disposition des forces de police des dictatures sud américaines. Cette liste regroupait l'identité, les habitudes et les caractéristiques de personnes suspectées d'actions subversives anti-américaines, procommunistes... : étudiants, syndicalistes, hommes politiques, paysans, fonctionnaires... C'est d'ailleurs la même liste qui permit la collaboration des différents pays ayant adhéré au plan Condor.

L'appui des multinationales américaines fut aussi décisif dans les activités de déstabilisation de la CIA — leurs implantations sur le continent et dans la vie économique, sociale et même politique des différents états, leur conféraient un pouvoir certain.⁴⁹

Cette configuration et ces méthodes ne sont pas l'apanage de la seule politique étrangère américaine. On retrouve ces modèles dans les relations culturelles entre le MOMA, le gouvernement américain et l'avant-garde. Plus encore, les deux réseaux ont des centres communs qui permettent une certaine cohérence quant à la manière de faire avancer les nouvelles conceptions politiques du monde.

Le principal centre que je dégage est Nelson Rockefeller. Dès 1951, il développe un vocabulaire mettant en exergue l'importance des réseaux : il parle « d'interdépendance économique » entre les pays, et de « relations internationales... devenues véritablement planétaires. »

D'un autre côté, il a alterné les responsabilités entre Directeur du MOMA et diverses fonctions au sein du gouvernement américain (voir plus haut).

Par sa politique de philanthropie issue d'une longue tradition familiale, non seulement Nelson Rockefeller a joué un rôle prépondérant dans l'établissement de ce que l'on appelle le Nouvel Ordre Mondial avec comme base de référence la culture américaine mais il a su préserver ses intérêts économiques. Alors qu'entre 1940 et 1944, il était Coordinateur du Bureau des Affaires Inter-Américaines, c'est lui qui commanda au MOMA les 19 expositions qui circulèrent en Amérique Latine dont j'ai parlé plus haut. Ces expositions passèrent particulièrement au Venezuela et au Brésil, pays où Rockefeller avait d'importants investissements notamment dans le pétrole⁵⁰. Un an plus tard, Rockefeller préparait la conférence de Chapultepec dont j'ai déjà parlé.

De même, durant les années 50, il menait une politique d'assistance à destination des pays d'Amérique Latine, afin d'empêcher ces derniers de se diriger vers le communisme et de les amener à se fédérer en un bloc régional dont les États-Unis pourraient être le leader. Il créa ainsi l'AIA (*American International Association*) qui eut pour but « d'aider les peuples à travers le monde à se développer, à surpasser l'illettrisme, la pauvreté, la maladie et la haine nationaliste. »⁵¹ On voit bien le croisement des réseaux qui sont mis en place. Les

motivations d'un homme comme Rockefeller n'étaient pas uniquement altruistes. Rockefeller était très clair en considérant ce type d'actions comme un moyen d'atteindre ses fins :

« Tenant compte de la menace communiste et des problèmes mondiaux »⁵² il affirmait que « la (notre) progression vers l'unité doit maintenant s'étendre à des actions aussi bien à l'intérieur des régions qu'entre elles ». ⁵³

Sa philanthropie devient ainsi un pouvoir, une arme dans le combat contre le communisme, qui permettait d'une part aux États-Unis de maintenir leur prédominance dans ces territoires et, d'autre part, de préserver les intérêts économiques des Rockefeller, comme la Creol Petroleum, filiale de la Standard Oil of New Jersey, entreprise pétrolière familiale.

Finalement, la CIA ne peut-elle trouver, elle aussi, une quelconque justification dans cette pensée ?

Afin de permettre cette politique...

Afin de permettre cette politique, Rockefeller s'entoure donc de différentes personnalités de l'administration américaine. En 1944, lors de son voyage en Amérique Latine, dont le but est de préparer les accords de Chapultepec et d'informer Roosevelt sur la situation, Rockefeller prend comme guide Avra Warren qui travaillait au *Foreign Office*. Celui-ci avait pour particularité d'avoir longuement travaillé en collaboration avec la junte militaire bolivienne – il négocia par exemple la reconnaissance du gouvernement bolivien par les États-Unis.⁵⁴ Après son départ de l'administration Eisenhower, Rockefeller employa Henry Kissinger qui deviendra responsable de la politique étrangère des États-Unis et sera à l'origine du soutien américain à des junte militaires et des coups d'état bien connus, je pense par exemple au Chili le 11 septembre 1973.⁵⁵

Rockefeller fut particulièrement en relation avec la CIA durant les années 50 et 60. Il se retrouva, comme je l'ai déjà stipulé, à la tête du *Forty Committee* qui était chargé de superviser les opérations secrètes de l'Agence ; son implication fut telle qu'il se retrouva membre de l'*Operation Coordinating Board* (OCB) en 1954 aux côtés du Sous-Secrétaire d'État, du Secrétaire à la Défense, du Directeur du Foreign Operations Administration et du directeur de la CIA. L'OCB était alors chargé de superviser les plans et la politique des actions clandestines de la CIA. Mais Rockefeller qui, jusqu'alors, avait juste été nommé à tous ces postes, proposa dès son arrivée à l'OCB de créer un groupe spécial (*Planning Coordination Group*) constitué de quatre personnes (Sous-secrétaire d'État, du Secrétaire à la Défense, Directeur de la CIA et lui-même) qui aurait un potentiel de pouvoir considérable et supplanterait l'OCB.⁵⁶

Régulièrement après la guerre, des responsables de la CIA ou du Bureau des Affaires Inter-Américaines furent transférés au MOMA. Dans son livre *Who paid the piper ? The CIA and the cultural cold war*, Frances Stonor Saunders montre avec précision comment de nombreux responsables des activités du MOMA et particulièrement des expositions qui montrèrent les expressionnistes abstraits à l'étranger, furent des transferts des diverses administrations américaines où avait évolué Rockefeller. William Burden avait rejoint Rockefeller lorsque celui-ci était Coordinateur des Affaires Inter-Américaines. En 1947, il retourna au MOMA et devint président du musée en 1956.

« Sous la présidence de Burden, la politique d'exposition était menée par (René) d'Harnoncourt (...) qui avait émigré aux États-Unis en 1932 et travaillé, durant la guerre, à la section artistique du Coordinateur des Affaires Inter-Américaines »⁵⁷, en l'occurrence Nelson Rockefeller. « Après la guerre, Nelson avait recruté d'Harnoncourt pour le musée, où il était devenu directeur en 1949. »⁵⁸

Je ne vais pas réécrire la liste des personnes qui ont suivi ce chemin, la chose ayant été faite de manière suffisamment complète par Frances Stonor Saunders. Je me contenterai donc de la citer longuement car, malgré tout, il me semble important de montrer comment Rockefeller s'est assuré un réseau dense afin de défendre la politique du gouvernement américain mais aussi et surtout sa vision du monde.

« William Paley, actuellement à la Congress Cigar Compagny, était aussi un autre administrateur (trustee) du musée avec des relations étroites dans le milieu des services secrets. Ami personnel d'Allen Dulles⁵⁹, Paley permit à CBS, le réseau qu'il possédait, de servir de couverture à des employés de la CIA, grâce à un arrangement similaire à celui autorisé par Henri Luce dans son empire Time-Life (Luce a aussi été administrateur du MOMA). (...) Ainsi vont les noms, ainsi vont les liens. Par exemple, Joseph Verner Reed était administrateur du MOMA en même temps qu'il était administrateur à la Farfield Foundation. Tout comme Gardner Cowles. Tout comme Julien Fleischmann. Tout comme Cass Canfield. Oveta Culp Hobby, un des membres fondateurs du MOMA, siégea au bureau du Comité pour l'Europe Libre, et permit l'utilisation de sa fondation familiale pour renseigner la CIA. (...) Avant de rejoindre la CIA, Tom (Braden) avait aussi travaillé pour Nelson Rockefeller en tant que secrétaire exécutif du Musée d'art moderne entre 1947 et 1949. »⁶⁰

On s'aperçoit de l'enchaînement des relations, qui permet de dire au delà de ce qu'affirme Eva Cockcroft dans son article *Abstract Expressionism : Weapon of the cold war* que la politique internationale d'exposition du MOMA, correspond avec une nouvelle conception du monde, conception plus universaliste⁶¹.

Sans inscrire ce projet, mais surtout l'ensemble des réseaux dont il est question, dans un mouvement cloisonné – cela serait antinomique avec la réalité des faits – je reviendrai quand même sur le début de ce projet, tout particulièrement sur la collaboration d'Hollywood dans la propagande anti-nazi en Amérique Latine durant la seconde guerre :

« L'un des amis intimes de Rockefeller était John 'Jock' Hay Whitney, longtemps administrateur du MOMA, qui servit aussi comme président et vice président du bureau. (...) En tant que directeur de la division cinéma au comité des Affaires Inter-Américaine de Rockefeller en 1940-42, Jock supervisa la production de certains films comme *Saludas amigos* de Disney, qui débordait de bonnes intentions interaméricaines. »⁶²

Il ne s'agit pas d'une prise de conscience du pouvoir politique de l'art...

« Pour comprendre les raisons du succès de tel ou tel mouvement artistique dans une constellation historique donnée, il faut étudier en détail les caractéristiques du mécénat et les besoins idéologiques de la classe dominante. »⁶³

Au regard de ce projet que je prépare, cette remarque d'Eva Cockcroft interpelle la question de la valeur artistique ajoutée d'une valeur d'usage (politique). Acceptée ou ignorée, cette valeur confère aux œuvres de cette époque et à leurs créateurs une autre dimension conceptuelle et historique. Les artistes recevaient ainsi un soutien non négligeable qui venait renforcer la valeur artistique nationale et, nous l'avons vu, internationale de leurs productions. En effet, c'est dans cette phase de diffusion que se transforme la scène artistique internationale qui commence à se comprendre dans une globalité toute nouvelle.

La notion de Nouvel Ordre Mondial – qui est apparue au fil de ma recherche – marque, dès la fin de la seconde guerre mondiale, une nouvelle vision politique d'un certain nombre d'élites américaines, qu'elles soient issues des mouvements intellectuels, du gouvernement, des élites financières. Cette notion entre en résonance avec différents aspects de l'art américain qui, nous l'avons vu, « en quelques années... passa du nationalisme à l'internationalisme, puis de l'internationalisme à l'universalisme ⁶⁴ » ; les conceptions nationales et régionales d'art ne répondant plus aux réalités de la guerre froide. Ces conceptions rejoignent la pensée postmoderniste dans le développement de nouveaux paradigmes de pratiques intellectuelles et politiques. Certes, les conceptions que je réunis derrière cette expression de Nouvel Ordre Mondial, ne sont pas forcément identiques. Mais elles se rejoignent en une chose essentielle qui, parmi d'autres, marque la naissance du concept contemporain de globalisation, je veux parler de cet universalisme. L'internationalisme de Rockefeller et de certaines autres personnalités politiques américaines a fini par entrer en résonance avec l'universalisme des artistes modernes. À l'affirmation de Rockefeller

qu'« aucune nation ne peut aujourd'hui défendre sa liberté ou satisfaire les besoins de sa population depuis l'intérieur de ses frontières... l'Etat Nation, comme entité séparée, menace à bien des titres de devenir aussi anachronique que l'État Cité des Grecs antiques... »⁶⁵

ne peut-on associer les remarques des peintres américains tel que Pollock

« Les problèmes fondamentaux de la peinture contemporaine ne dépendent d'aucun pays »⁶⁶

ou Motherwell qui, en 1946, déclarait déjà :

« L'art n'a pas de pays. Se contenter d'être un peintre américain ou français c'est n'être rien. Ne pas parvenir à dépasser son cadre initial, c'est ne jamais atteindre l'humain. »⁶⁷

La conception artistique des Expressionnistes Abstraits n'est elle pas, elle aussi, un défi à la conception moderniste de la notion d'appartenance à une nation en déconstruisant les concepts basés sur une vision manichéiste ? N'affirment-ils pas la multiplicité des différences ? Qui plus est, la coïncidence historique de ces conceptions avec la libération des pays du tiers-monde qui revendiquent la multiplicité va contribuer à ce que Antonio Négri et Michael Hardt vont décrire comme la fin de l'état nation. Justement, quelle meilleure façon pour saper la force des nationalismes du tiers monde et de l'Amérique Latine alors naissant, leur volonté de ne pas être alignés sur les deux blocs qui se font face (volonté affirmée par la conférence de Bandung), que de proclamer la fin de l'état nation. Toutes ces nouvelles conceptions furent des moments privilégiés pour l'action de la CIA.

Les relations étrangères, devenues « planétaires », comme le disait Nelson Rockefeller, marquaient la véritable nécessité de les repenser, d'où l'importance de la mise en réseau des différentes sphères que j'ai décrites tout au long de ce projet.

Derrière cette conception, il est important de comprendre les notions de libre marché, d'institution supranationale, de suprématie des États-Unis ainsi que la défaite du communisme. L'art américain ne restera pas à l'écart de ces notions : le libre marché, il en bénéficiera pleinement, l'évolution des ventes de ces artistes le montre bien⁶⁸. La suprématie des États-Unis est, d'après moi, affirmée dans la volonté de voir l'art américain comme universaliste, et la défaite du communisme fut poursuivie comme je l'ai déjà décrit par la mise en place d'une réelle collaboration propagandiste entre le MOMA, organisations gouvernementales et les artistes, que ces derniers soient d'accord ou pas. À long terme, le renouveau de l'art américain permet d'établir une nouvelle vision du monde artistique tout comme l'émergence de la superpuissance américaine offre un regard nouveau sur la conception politique de l'Ordre Mondial.

Cette nouvelle vision du monde semble passer par une écriture particulière de l'histoire et tout particulièrement de l'histoire de l'Expressionnisme Abstrait, dans laquelle le MOMA et la CIA tiennent un rôle non négligeable. Justement, ce rôle de la CIA me semble être assez pervers : ne prend-elle pas, quelque part, la posture d'un « critique d'art » ? Qui plus est, cette posture lui permet d'émettre un avis d'autorité non seulement sur ce que les gens doivent savoir mais aussi sur la validité des œuvres par rapport à des critères uniquement idéologiques.

Néanmoins, il ne faut pas se méprendre sur de telles constatations qui ne remettent pas en cause la révolution et l'innovation plastique de ces artistes.

Les actions d'intelligence et d'information qui se sont développées avec l'apparition de la CIA me semblent être un socle au processus *d'informatisation* que décrivent Antonio Négri et Michael Hardt dans *Empire*. Ce processus fait passer la société d'une forme moderne (industrielle) à une forme postmoderne (informatisation) de la société et de sa production.⁶⁹

Quel principe moral dans la façon du gouvernement américain de soutenir les artistes modernes ? Celle d'une *Réalpolitik* – ce soutien répond tout simplement à une simultanéité idéologique, à des considérations pratiques, à des intérêts nationaux. Nous l'avons vu, la *Réalpolitik* « autorise » le traité avec les dictatures, si cela sert l'intérêt national ou supranational. Pourquoi n'autoriserait elle pas de traiter avec des artistes ayant eu, par le passé, une activité révolutionnaire pour certains, politiquement marquée à gauche pour beaucoup, si cela peut servir l'intérêt national et supranational ?

Au moment où je conclus ce texte, un événement, relevé dans la revue de presse mensuelle du Musée d'art moderne Lille Métropole où je travaille, contribue à ancrer ce projet dans la *Théorie critique de l'Histoire*. Dans un article publié dans ses colonnes, le journal *Libération* fait écho à un ensemble de critiques des médias allemands quant à l'exposition de 205 œuvres du MOMA à la Neue Nationale Galerie de Berlin. En effet, comme le précise la journaliste, tout Berlin est recouvert « d'une affiche rose bonbon, avec des lettres dorées : La star est là. Le MOMA est à Berlin. »⁷⁰ Derrière ce slogan qui en dit long quant à la conception du MOMA comme étant la référence culturelle, beaucoup de critiques et en particulier les médias allemands voient en cette tournée exceptionnelle un acte plus politique qu'artistique », reprochant ainsi à Berlin de panser les plaies ouvertes entre l'Allemagne et les États-Unis depuis la prise de position anti-guerre du Chancelier Schröder lors du conflit Irakien.

Lille, mars 2004.

¹ *Enquête sur l'opération Condor*, Martin Almada, diffusée en septembre 2003 sur la 5^{ème} dans l'émission hebdomadaire « Les repères de l'histoire ».

² Condor : un réseau qui relie entre elles plusieurs dictatures sud-américaines soutenues par les États-Unis. Conçue et mise en place en 1975 par le général Contreras, chef de la Dina, les tristement célèbres services secrets chiliens, l'opération Condor a pour but l'échange d'informations, de méthodes de répression et de prisonniers. Objectif final : contrer l'opposition politique qui se manifeste un peu trop au goût des régimes dictatoriaux latino-américains.

³ Serge Guilbaut, *Comment New York vola l'idée d'art moderne*, éditions Jacqueline Chambon, Nîmes, 1996, *Introduction : Expressionnisme abstrait, liberté et guerre froide*, pages 11 et 12.

⁴ Idem.

⁵ Idem.

⁶ Georges Dondero, cité par William Hauptman, *The Suppression of Art in the MacCarthy Decade*, Art Forum, Octobre 1973. « (...) Cubism aims to destroy by designed discord. Futurism aims to destroy by the machine myth... Dadaismus aims to destroy by ridicule. Expressionism aims to destroy by aping the primitive and insane (...) »

⁷ Harold Harby cité par William Hauptman, *The Suppression of Art in the MacCarthy Decade*, Art Forum, Octobre 1973. « (...) ultramodern artists are unconsciously used as tools of the Kremlin (...) »

⁸ Frances Stonor Saunders, *Who paid the piper ?, the CIA and the cultural cold war*, Granta Books, Londres, 1999, *Yanqui Doodles*, page 253.

⁹ Serge Guilbaut, *Comment New York vola l'idée d'art moderne*, éditions Jacqueline Chambon, Nîmes, 1996, *Chapitre 1, New York, 1935-1941 : la "dé-marxisation" de l'intelligentsia*, page 27.

¹⁰ Mark Rothko fut certainement l'artiste chez qui la question de l'engagement politique posa le plus de difficultés.

" ... l'idée d'un art politiquement engagé lui était insupportable (...) il craignait que l'adhésion à un quelconque groupement politique d'artistes ne vienne 'changer la nature de son art et lui faire perdre son identité'. Peut-être a-t-il rallié l'*Artist Union* lorsqu'en janvier 1936 son ami le peintre Joseph Solman ... succéda à Stuart Davis comme rédacteur en chef d'*Art Front* ; peut-être le vit-on brandir une banderole dans un défilé pour défendre une manifestation de danse qui semblait menacée ; sans doute a-t-il rejoint en 1936 le *Congrès des Artistes Américains* contre la guerre et le fascisme parce qu'il accueillait "les artistes de toutes tendances esthétiques... mais jamais il ne put se résoudre à suivre ce que Stuart Davis nommait "le processus historique" forçant l'artiste à abandonner son isolement individualiste. (...)"

Eric Michaud, *Rothko, la violence et l'histoire*, in *Mark Rothko*, catalogue de l'exposition rétrospective, Musée d'art moderne de la Ville de Paris, 1999, page 76.

Malgré cela, la question qui se pose est la suivante : en dépit de ce refus d'un art politiquement engagé, Rothko réussit-il à échapper à l'histoire ?

¹¹ Pierre Abramovici, *Opération Condor, cauchemar de l'Amérique latine*, Le Monde Diplomatique, mai 2001, pages 24 et 25.

¹² « Les relations des États-Unis avec l'Amérique Latine sont emblématiques de la politique étrangère américaine pendant la guerre froide. » Après la seconde guerre, il faut situer celles-ci dans « le contexte d'une longue évolution historique. Howard Zinn résume ainsi l'un des moments de ces relations : [Les États-Unis] ont envoyé 5000 marines au Nicaragua en 1926 pour stopper une révolution... sont intervenus en République Dominicaine pour la quatrième fois en 1916 (...). Interventions à Cuba quatre fois, au Nicaragua deux fois, au Panama six fois, au Guatemala une fois, au Honduras sept fois. En 1924 les finances de la moitié des vingt états d'Amérique Latine étaient en quelque sorte dirigées par les États-Unis. En 1935, plus de la moitié des exportations de l'acier US et du coton étaient vendues en Amérique Latine. »

Howard Zinn, *A People's History of the United States*, Harper and Row, New York, 1980, page 399. Cité dans *La politique étrangère des États-Unis depuis 1945. De la guerre à la mondialisation*, Michel Allner et Larry Portis, Ellipses, Paris, 2000, Chapitre 4. *L'hégémonisme américain, 1950-1973*, page 61.

Mais déjà en 1938, ces modèles hégémoniques et politiques étaient repensés. John D. Rockefeller Junior, dans un courrier adressé à Raymond B Fosdick "prédissait la fin de l'état nation et y retraçait le cours de l'évolution que ses fils s'efforceraient de réaliser, telle une prophétie de leur propre prospérité :

Chaque jour passant, avec son lot de nouvelles inventions augmentant la rapidité des transports et facilitant la communication, la coopération entre les hommes et les nations devient plus importante. Les nations sont rendues plus interdépendantes que jamais. Les aiguilles de l'horloge de l'histoire ne pourront plus faire marche arrière. L'ancien ordre mondial de l'isolement géographique, de l'autosuffisance personnelle et nationale est définitivement obsolète. Le futur de la civilisation humaine sera déterminé par le degré de succès de l'apprentissage de la coopération et du savoir vivre ensemble des hommes nations. (...)"

Will Banyan, *le très convaincant Raymond B Fosdick*, in *l'Internationalisme des Rockefeller*, Revue en ligne Nexus (www.nexusmagazine.com).

La citation de Rockefeller est issue de *John D. Rockefeller Jr : A Portraits*, Raymond Fosdick, Harper & Brothers Publishers, 1956, pages 397-398.

¹³ William Blum, *Les guerres scélérates, Les interventions de l'armée américaine et de la CIA depuis 1945*, Parangon, Paris, 2004, *Bolivie, 1964-1975. A la poursuite de Che Guevara au pays du coup d'état*, page 239.

¹⁴ Michael Hardt et Antonio Negri, *Empire*, Exils, Paris, 2000.

¹⁵ Pierre Abramovici, *Opération Condor, cauchemar de l'Amérique Latine*, Le Monde Diplomatique, mai 2001, pages 24 et 25.

¹⁶ Idem.

"(...) des accords bilatéraux d'assistance militaire seront effectivement signés en 1951 : approvisionnement en armes et financements américains, stationnement de conseillers militaires et entraînement des officiers latino-américains aux États-Unis et à l'École des Amériques, dans la zone américaine du Panama. (...)"

¹⁷ Serge Guilbaut, *Comment New York vola l'idée d'art moderne*, éditions Jacqueline Chambon, Nîmes, 1996, *Chapitre 2, la seconde guerre mondiale et l'essai d'implantation d'un art américain indépendant*, page 71.

¹⁸ Clement Greenberg, *The Declin of Cubism*, Partisan Review, volume XV, n°3 (1948) p 369.

¹⁹ Serge Guilbaut, *Comment New York vola l'idée d'art moderne*, éditions Jacqueline Chambon, Nîmes, 1996, *Chapitre 4, Le succès international. Comment New York vola le concept d'art moderne : 1948-1950*, page 220.

²⁰ Will Banyan, *Du technocrate au politicien*, in *l'Internationalisme des Rockefeller*, Revue en ligne Nexus (www.nexusmagazine.com).

²¹ idem.

²² Idem.

²³ Nelson Rockefeller se distingua très vite de ses frères par la conception peu classique qu'il avait de la politique. Deux de ses frères avaient endossé le style de vie patriarcal empreint de philanthropie et d'investissements tout en tentant d'influencer la politique gouvernementale depuis les coulisses. Lawrence avait eu un engagement militaire durant la guerre qu'il prolongea par la suite dans le cadre de coopérations militaro économiques. Les deux autres eurent des carrières dans la banque (David) ou comme gouverneur de l'Arkansas (Winthrop). Le vaste appétit de pouvoir de Nelson Rockefeller le propulsa sur le devant de la scène politique internationale. On pourrait rapprocher cette divergence avec ses frères de celle qu'il avait avec son père à propos de l'art moderne. En effet "le goût de son père était décoratif et conventionnel. Junior n'avait jamais réussi à comprendre ces éclaboussures et ces taches sur la toile qui excitaient tant sa femme et son fils." Joseph E. Persico, *The Imperial Rockefeller, A biography of Nelson A. Rockefeller*, Simon and Schuster, New York, 1982, *Art the faithful mistress*, page 176.

Si l'on met en relation ces deux éléments de biographie, il est intéressant de voir que l'opposition entre Nelson Rockefeller et ses père et frères marque à l'intérieur même de cette famille la rupture politique et les transformations des relations internationales vers un Nouvel Ordre Mondial. L'opposition « ordre ancien » / Nouvel Ordre Mondial se retrouve dans l'opposition entre père et frères d'un côté et Nelson Rockefeller de l'autre qui symbolise les nouvelles conceptions des relations internationales.

²⁴ *La politique étrangère des États-Unis depuis 1945. De la guerre à la mondialisation*, Michel Allner et Larry Portis, Ellipses, Paris, 2000, *Chapitre 4. L'hégémonisme américain, 1950-1973*, page 62-63.

²⁵ Noam Chomsky, *Les dessous de la politique de l'Oncle Sam*, Éditions Écosociété, Éditions EPO, éditions Le Temps des Cerises, Montréal, 1996, *Chapitre II, Transformer le Guatemala en un champ de la mort*, pages 54-55.

²⁶ *La politique étrangère des États-Unis depuis 1945. De la guerre à la mondialisation*, Michel Allner et Larry Portis, Ellipses, Paris, 2000, *Chapitre 4. L'hégémonisme américain, 1950-1973*, page 62-63.

²⁷ William Blum, *Les guerres scélérates, Les interventions de l'armée américaine et de la CIA depuis 1945*, Parangon, Paris, 2004, *Guatemala, 1953-1954. Et le monde regardait...*, page 79.

"(...) En mars 1953, la CIA se mit en relation avec des éléments revendicateurs de la droite de l'armée guatémaltèque, et leur fit parvenir des armes. La United Fruit leur offrit 64 000 \$ en espèces. (...)"

²⁸ Eva Cockcroft, *Abstract Expressionism, weapon of the cold war*, in *Art Forum* n°12, juin 1974, pages 39-41.

²⁹ Idem.

³⁰ Idem.

³¹ Budd Hopkins cité dans *Hidden Hands : A different history of modernism*, Frances Stonor Saunders, Channel 4 Television, Londres, 1995.

³² Frances Stonor Saunders, *Who paid the piper ? the CIA and the cultural cold war*, Granta Books, Londres, 1999, *Yanqui Doodles*, page 257.

"(...) Once again, the CIA turned to private sector to advance its objectives. (...)"

³³ Idem.

³⁴ Will Banyan, *le Nouvel Ordre Mondial de Nelson Rockefeller*, in *l'Internationalisme des Rockefeller*, Revue en ligne Nexus (www.nexusmagazine.com).

³⁵ Frances Staunor Saunders, *Who paid the piper ? the CIA and the cultural cold war*, Granta Books, Londres, 1999, *Yanqui Doodles*, page 259.

³⁶ Eva Cockcroft, *Abstract Expressionism, weapon of the cold war*, in *Art Forum* n°12, juin 1974, pages 39-41.

³⁷ Idem.

³⁸ Frances Stonor Saunders, *Who paid the piper ? the CIA and the cultural cold war*, Granta Books, Londres, 1999, *Yanqui Doodles*, page 273.

³⁹ Dans l'introduction du catalogue de l'exposition *The New American Painting*, Alfred J Barr, Jr démontra le rôle de l'Expressionnisme Abstrait dans la propagande de la guerre froide. Voir le texte de Eva Cockcroft, *Abstract Expressionism, weapon of the cold war*, in *Art Forum* n°12, juin 1974, pages 39-41.

⁴⁰ Frances Stonor Saunders, *Who paid the piper ?, the CIA and the cultural cold war*, Granta Books, Londres, 1999, *Yanqui Doodles*, page 273.

⁴¹ Henry Kissinger.

On peut, selon William Banyan, définir la Réalpolitik selon deux angles :

Dans un premier temps, 'Realpolitik' renvoie à la structure des relations internationales qui sont menées. Idéalement, selon ce qui convient à votre pays, on doit construire des relations à intérêts [politiques] à court et/ou à long termes, ce qui, concrètement, signifie que des alliances, des balances de pouvoir, ou autres arrangements multilatéraux sont acceptables. Dans un second temps, 'Realpolitik' signifie que en suivant ces procédés, sans donner aucune préférence particulière, les questions telles que la moralité de telles décisions ne rentrent pas en compte. C'est-à-dire qu'il n'y aura aucune gêne à faire des traités avec des dictateurs de quelque nature idéologique que ce soit, et peu importe leurs respects des droits de l'homme. Ce sera fait parce que cela vous apporte quelque chose et est dans l'intérêt national. 'Realpolitik' ne signifie pas que vous voulez changer le monde, vous voulez seulement obtenir ce qui convient le mieux à votre pays, sans penser à ce que cela coûte aux autres.

En ce qui concerne la 'Realpolitik' en action, il suffit de penser à des choses telles que les relations entre différents gouvernements occidentaux au travers des années avec les dictatures des pays producteurs de pétrole du Moyen-Orient. Immoraux pour sûr, mais nécessaire au vu des intérêts nationaux impliqués.

⁴² "(...) Le 3 septembre 1969, sept mois après que la mission fut annoncée, Nelson Rockefeller présenta son rapport sur l'Amérique Latine à Richard Nixon ... il conseilla vivement qu'il était plus raisonnable d'apprendre à vivre avec ces gouvernements (il s'agit là des dictatures d'Amérique Latine) plutôt que de les isoler. (...)" Joseph E. Persico, *The Imperial Rockefeller, A biography of Nelson A. Rockefeller*, Simon and Schuster, New York, 1982, *Mission for Nixon*, page 106

⁴³ William Blum, *Les guerres scélérates, Les interventions de l'armée américaine et de la CIA depuis 1945*, Parangon, Paris, 2004, *Equateur, 1960-1963. Subversion, travaux pratiques*, page 165.

⁴⁴ Idem pages 165-167.

⁴⁵ William Blum, *Les guerres scélérates, Les interventions de l'armée américaine et de la CIA depuis 1945*, Parangon, Paris, 2004, *Chili, 1964-1973. Et leurs enfants porteront la marque du marteau et de la faucille sur le front...*, page 229.

⁴⁶ Idem, page 227.

⁴⁷ William Blum, *Les guerres scélérates, Les interventions de l'armée américaine et de la CIA depuis 1945*, Parangon, Paris, 2004, *Chili, 1964-1973. Pérou 1960-1965, Fort Bragg s'installe dans la jungle*, page 189.

⁴⁸ Pour plus d'informations, lire William Blum, *Les guerres scélérates, Les interventions de l'armée américaine et de la CIA depuis 1945*, Parangon, Paris, 2004.

⁴⁹ Pour plus d'informations, lire William Blum, *Les guerres scélérates, Les interventions de l'armée américaine et de la CIA depuis 1945*, Parangon, Paris, 2004. Dans l'ensemble de son livre, William Blum met en évidence les actions de plusieurs entreprises américaines relevant de différents secteurs d'activités économiques. Il est question de la United Fruit Company dont j'ai déjà parlé, mais aussi de ITT, de la Export-Import Bank, la Gulf Oil Corporation, la Monsanto Chemical Company, Esso, Standart Fruit Company. Certaines entreprises américaines marquèrent encore plus leur soutien en formant et en équipant les forces de police des dictatures latinos américaines ; ce fut le cas par exemple pour Smith et Wesson, premier fabricant mondial d'armes.

⁵⁰ Cary Reich, *The Life of Nelson A. Rockefeller. Worlds to conquer, 1908-1958*, DoubleDay, New York, 1996, *Miraculous Mandarin*, pages 409. La Creol Petroleum, filiale de la Standart Oil of New Jersey était en particulier implantée au Venezuela. Au Brésil, La famille Rockefeller avait investi dans la banque et l'exploitation minière.

⁵¹ "... to help people throughout the world to help themselves to overcome illiteracy, poverty, disease, and nationalistic hatred. (...)"

Cary Reich, *The Life of Nelson A. Rockefeller. Worlds to conquer, 1908-1958*, DoubleDay, New York, 1996, *Miraculous Mandarin*, pages 406-407.

⁵² Will Banyan, *le Nouvel Ordre Mondial de Nelson Rockefeller*, in *l'Internationalisme des Rockefeller*, Revue en ligne Nexus (www.nexusmagazine.com).

⁵³ Idem.

⁵⁴ Cary Reich, *The Life of Nelson A. Rockefeller. Worlds to conquer, 1908-1958*, DoubleDay, New York, 1996, *Changing Course*, pages 267-269.

Rockefeller s'impliquera d'ailleurs directement dans ce type de démarche. Dans les années 50, il soutint Perón dans les négociations d'entrée de l'Argentine à l'ONU.

⁵⁵ Joseph E. Persico, *The Imperial Rockefeller, A biography of Nelson A. Rockefeller*, Simon and Schuster, New York, 1982, *Running for President*, page 82.

Henri Kissinger fut embauché par Nelson Rockefeller en 1955.

⁵⁶ Cary Reich, *The Life of Nelson A. Rockefeller. Worlds to conquer, 1908-1958*, DoubleDay, New York, 1996, *Over and Cover*, pages 559-561.

On peut résumer les prérogatives de ce nouveau groupe comme ceci : officiellement « conseiller et assister les responsables opérationnels des agences (de la CIA) dans le développement des plans et des programmes » afin de défendre la politique et la sécurité nationales des États-Unis. Officieusement, ce groupe devra être informé le premier des opérations secrètes de la CIA et sera le « canal officiel pour tout accord politique aux programmes. »

⁵⁷ Frances Stonor Saunders, *Who paid the piper ? the CIA and the cultural cold war*, Granta Books, Londres, 1999, *Yanqui Doodles*, page 261-262.

⁵⁸ Idem.

⁵⁹ Directeur de la CIA.

⁶⁰ (...) William Paley, heir to the Congress Cigar Company, was yet another MOMA trustee with close links to the intelligence world. A personal friend of Allen Dulles, Paley allowed CBS, the network he owned, to provide cover for CIA employees, in an arrangement similar to that authorized by Henri Luce at his Time-Life empire (Luce was also a MOMA trustee) ... On and on go the names, on and on go the links. Joseph Verner Reed, for example, was a MOMA trustee at the same time as he was a trustee of the Fairfield Foundation. So was Gardner Cowles. So was Junkie Fleischmann. So was Cass Canfield. Oveta Culp Hobby, a founding member of MOMA, sat on the board of the Free Europe Committee, and allowed her family foundation to be used as a CIA conduit ... Tom (Braden), before he joined the CIA, had also worked for Nelson Rockefeller, as the Museum of Modern Art's executive secretary from 1947 to late 1949 (...)"

Frances Stonor Saunders, *Who paid the piper ? the CIA and the cultural cold war*, Granta Books, Londres, 1999, *Yanqui Doodles*, page 262-263.

⁶¹ Eva Cockcroft, *Abstract Expressionism, weapon of the cold war*, in Art Forum n°12, juin 1974, pages 39-41.

Dans cet article, elle explique que le MOMA était connecté au programme gouvernemental de guerre froide culturelle.

⁶² (...) Rockefeller's close friend was John 'Jock' Hay Whitney long-time trustee of MOMA, who also served as its president and chairman of the board ... As director of Rockefeller's motion picture division at CIAA, in 1940-42, Jock oversaw production of such films as Disney's *Saludas amigos*, which brimmed with inter-American goodwill (...)"

Frances Stonor Saunders, *Who paid the piper ? the CIA and the cultural cold war*, Granta Books, Londres, 1999, *Yanqui Doodles*, page 261.

⁶³ Eva Cockcroft, *Abstract Expressionism, weapon of the cold war*, in Art Forum n°12, juin 1974, pages 39-41.

⁶⁴ Serge Guilbaut, *Comment New York vola l'idée d'art moderne*, éditions Jacqueline Chambon, Nîmes, 1996, *Chapitre 4, Le succès international. Comment New York vola le concept d'art moderne : 1948-1950*, page 223.

⁶⁵ Will Banyan, *le Nouvel Ordre Mondial de Nelson Rockefeller*, in *l'Internationalisme des Rockefeller*, Revue en ligne Nexus (www.nexusmagazine.com).

⁶⁶ Serge Guilbaut, *Comment New York vola l'idée d'art moderne*, éditions Jacqueline Chambon, Nîmes, 1996, *Chapitre 4, Le succès international. Comment New York vola le concept d'art moderne : 1948-1950*, page 223.

⁶⁷ Idem.

⁶⁸ Voir Serge Guilbaut, *Comment New York vola l'idée d'art moderne*, éditions Jacqueline Chambon, Nîmes, 1996.

⁶⁹ Michael Hardt et Antonio Negri, *Empire*, Exils, Paris, 2000, III.4. *La postmodernisation ou l'informatisation de la production*, page 343.

Par informatisation, il ne faut pas entendre *informatique* mais *information*. Il s'agit de la francisation de l'anglo-saxon *informatization*.

⁷⁰ Libération du 5 mars 2004, Culture, page 36, *Le MOMA divise Berlin* par Odile Benyahia-Kouider.

<http://www.das-moma-in-berlin.de/>