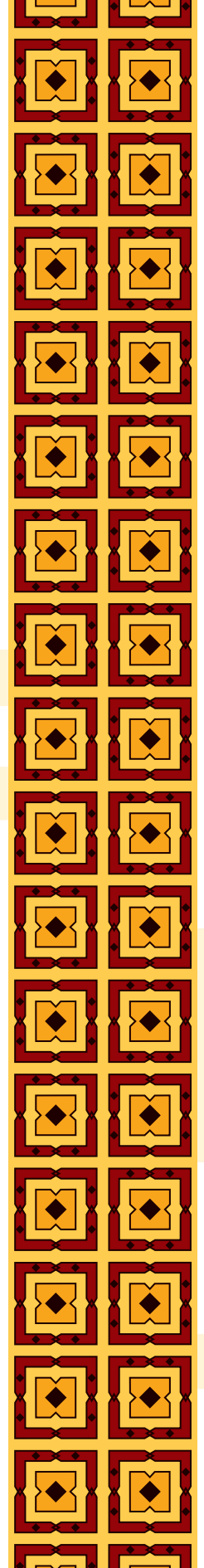






Le Centre William Rappard

# OEUVRES D'ART ET AUTRES TRÉSORS



# Au carrefour de la diplomatie et des arts

Selon l'architecte de l'unité européenne Jean Monnet, « la disposition des espaces de travail peut faciliter celle de l'esprit ». <sup>27</sup> À l'époque où Georges Épitoux travaillait sur les plans et la construction du Centre William Rappard, les gouvernements, les institutions et les individus de nombreux pays espéraient trouver de nouveaux modes de progrès après la fin de la Première Guerre mondiale.

De nombreux États adhèrent à la Société des nations et à l'Organisation internationale du travail (O.I.T.) dans l'espoir de faire progresser la compréhension entre les nations et d'assurer un avenir pacifique. Le présent chapitre est une introduction à la richesse architecturale et artistique du Centre William Rappard, due en grande partie aux dons faits par les États et les institutions. Il décrit en détail les principales œuvres d'art et donne des renseignements sur leur contexte et leur origine, leur interprétation et la façon dont elles ont été accueillies.

«  
Détail des sculptures sur bois réalisées par des artisans suédois dans la Salle X, qui était antérieurement le bureau du président du Conseil d'administration de l'O.I.T. Le gouvernement suédois fit don des sculptures et du mobilier d'origine le 29 mai 1925.

**S** *i vis pacem cole justitiam* (« Si tu veux la paix, cultive la justice »). Tels sont les mots inscrits sur un document placé sous le Centre William Rappard lors d'une cérémonie officielle le 21 octobre 1923, avec quelques pièces de monnaie et trois pierres de fondation représentant les travailleurs, les employés et les gouvernements. Cette déclaration pacifiste est une reprise transformée de la devise séculaire *Si vis pacem para bellum* (« Si tu veux la paix, prépare la guerre ») inscrite par le stratège militaire romain Flavius

Vegetius Renuus dans son *De re militari* (IV<sup>e</sup> siècle environ après J.-C.), qui exerça une grande influence sur l'Europe au Moyen Âge.

La transformation de ce dicton romain reflète les espoirs de la nouvelle période au cours de laquelle fut inauguré le Centre William Rappard. Albert Thomas et d'autres représentants de la Société des nations et de l'O.I.T. avaient exprimé le besoin des pays occidentaux de trouver des solutions pacifiques aux conflits internationaux et d'éviter les révolutions sociales à l'intérieur de leurs frontières.

Le gouvernement suisse fut l'un des premiers à encourager ces efforts de paix grâce à une contribution concrète. En faisant don en 1923 de la Villa Bloch et des 3,4 hectares du magnifique parc des rives du lac Léman qui en faisaient partie, il fut l'initiateur des dons faits ensuite par d'autres gouvernements et institutions. Cette propriété avait appartenu à d'éminentes familles genevoises et françaises, parmi lesquelles les Pictet, Odier, Menet, Du Roux, La Rochefoucauld, Rouff et Bloch. Elle avait été transférée à la Confédération suisse en 1921 par le fabricant d'armes et de munitions Jules Bloch en paiement de ses impôts sur les revenus de la guerre. Le gouvernement suisse fit don de la Villa Bloch et de son terrain à la Société des nations le 18 juin 1923. Cette contribution exceptionnelle fut suivie par de nombreux autres dons suisses, notamment les statues monumentales *La Justice* et *La Paix* de Luc Jaggi qui ornent le bâtiment. Elle marqua le point de départ de la tradition des dons aux organisations internationales, qui se poursuit encore aujourd'hui.

Le Centre William Rappard étant le premier siège édifié pour une organisation internationale à Genève, il n'est pas étonnant que les États et les institutions aient voulu contribuer à sa décoration et aient passé commande d'œuvres d'art pour représenter leurs intérêts. Ils avaient parfaitement compris l'importance du cadeau comme marque distinctive de la diplomatie.

## Politique du don et dissimulation

Les raisons pour lesquelles les États et les institutions font des dons et la nature de ces dons sont étroitement liées à la pensée idéologique, politique et culturelle qui prédomine à leur époque. Au Centre William Rappard, certains dons expriment des visions opposées. L'exemple le plus frappant est la magnifique *Dignité du travail* de Maurice Denis



Carte du Brésil dorée à la feuille d'or de ►  
Jean Desnos (1910-1950), illustrateur,  
peintre et créateur de meubles Art Déco.  
La carte du Brésil et les meubles ont été  
offerts par le gouvernement brésilien pour  
décorer la Salle C (« Salle brésilienne »).

placée sur le côté gauche de l'escalier d'honneur, offerte en 1931 par la Confédération internationale des syndicats chrétiens (C.I.S.C.). Ce don fut fait en réaction au panneau en céramique de Delft d'Albert Hahn Jr. accroché dans le hall d'entrée, qui avait été offert en 1926 par la Fédération syndicale internationale (F.S.I., connue également sous le nom d'Internationale d'Amsterdam).

Ce qui incita les syndicalistes chrétiens à passer commande de cette nouvelle peinture était l'absence totale de symboles religieux dans le panneau de Delft. Le dialogue entre ces deux œuvres illustre le débat de l'époque entre la vision matérialiste du mouvement des travailleurs et les valeurs sociales défendues par l'Église catholique romaine et les autres églises chrétiennes, qui jouèrent un rôle très actif durant les premières décennies de l'O.I.T.

Le panneau de Delft fut installé en janvier 1927 dans le hall d'entrée du Centre William Rappard. Avec l'agrandissement du bâtiment et l'arrivée d'autres occupants, certaines œuvres furent déménagées, tandis que d'autres étaient recouvertes, perdues ou même détruites. En 1936, par exemple, les 2000 carreaux du panneau de Delft furent soigneusement démontés et réassemblés sur leur emplacement actuel. En 1975, le Directeur général du G.A.T.T., Olivier Long, fit recouvrir le panneau. Comme il représentait la déclaration fondatrice de l'O.I.T. relative à la paix et à la justice, il estimait que « la présence de ce panneau ne convenait pas à un bâtiment qui [était] désormais le siège du GATT ». <sup>28</sup> Ce n'est qu'en avril 2007 que les panneaux de bois qui dissimulaient les carreaux ont été retirés et que le panneau de Delft a de nouveau été offert aux yeux du public. L'affirmation de son caractère inadapté était peut être due au désir de constituer une identité institutionnelle singulière pour le G.A.T.T. Mais il se peut aussi qu'elle ait reflété les valeurs idéologiques et politiques antagonistes présentes dans les deux organisations dans le contexte de la guerre froide. ■■■





Le Centre William Rappard

## Oeuvres d'art et autres trésors

■ ■ ■ Que ce soit pour des raisons idéologiques ou pratiques, lorsque l'O.I.T. quitta le Centre William Rappard en 1975, plusieurs œuvres d'art furent déménagées dans le bâtiment nouvellement construit du Grand-Saconnex. Toutefois, le directeur général de l'O.I.T., David Abner Morse, et les membres du Conseil d'administration ainsi que des représentants de la Suisse et de Genève estimèrent que certaines œuvres devraient rester sur place afin de préserver le caractère historique du bâtiment. Ainsi, les panneaux en céramique de Jorge Colaço, au premier étage, et les peintures murales de Maurice Denis et de Seán Keating, dans l'escalier d'honneur, ne furent pas déplacés. Il y eut néanmoins des discussions entre les représentants du G.A.T.T. et ceux de la ville de Genève sur l'éventualité de recouvrir *La Dignité du travail* de Maurice Denis, discussions apparemment influencées par le besoin du G.A.T.T. d'attirer de nouveaux membres parmi les pays du Moyen-Orient et de l'O.P.E.P.

Détail de la maçonnerie en pierre ▼  
située au-dessus des portes d'entrée  
de la Salle Wyndham White (Salle W).



Le *Pygmalion* peint par Eduardo Chicharro y Agüera, qui se trouve actuellement dans la zone du bar de la Salle des pas perdus (à l'origine Salle des correspondants), fut jugé « inconvenant » par les autorités du G.A.T.T., qui le firent recouvrir, très probablement pour en cacher la nudité. Les éblouissantes peintures murales de Dean Cornwell dans la « Salle Gompers » (Salle A) furent retirées et entreposées dans la villa des jardiniers en 1975. Déjà au temps de l'O.I.T., certains responsables jugeaient qu'elles étaient « trop monumentales » et disproportionnées par rapport à la pièce et avaient donc un effet intimidant sur les délégués qui y travaillaient. 29 Les autorités du G.A.T.T. les ont tout simplement ôtées, lassées sans doute par les réactions des représentants du commerce au message explicite des œuvres et aux nus qui y sont représentés.

La série de peintures murales *La Paix triomphante* de Gustave-Louis Jaulmes, commandée par l'O.I.T. et installée en 1940, fut elle aussi dissimulée et recouverte durant les années 1960, peut être pour améliorer l'acoustique de la Salle des pas perdus et rendre l'atmosphère plus sobre que celle dégagée par les scènes joyeuses des tableaux. Les responsables de l'O.I.T. et du G.A.T.T. interprétèrent littéralement le sens de l'ancienne maxime *ars est celare artem* (« l'art consiste à dissimuler l'art »).

Quarante ans plus tard, les recherches ont commencé afin de retrouver les œuvres qui avaient été recouvertes. Fiona Rolian et Remo

Becci, de l'O.I.T., Victor Do Prado et Robert Luther, de l'O.M.C., ainsi que d'autres fonctionnaires et experts d'art ont finalement fait enlever les panneaux de bois et de lin qui avaient servi à dissimuler diverses œuvres, de sorte que celles-ci sont désormais de nouveau visibles.

### À l'approche du Centre William Rappard

Depuis la première vision du bâtiment avenue de la Paix, avec ses tours pointant au-dessus des arbres, jusqu'aux élégantes statues de *La Paix* et de *La Justice* à l'entrée principale, aux couloirs et halls sobrement décorés de formes géométriques et aux salles ornées de peintures colorées, le visiteur peut avoir au premier abord l'impression d'un bâtiment exposant de nombreuses œuvres disparates. Mais en y regardant de plus près, il sera captivé par ses détails décoratifs. C'est la subtilité de sa décoration qui confère au Centre William Rappard son attrait singulier.

Les bâtiments et les œuvres d'art du Centre William Rappard ainsi que son parc remontent à 1785, date à laquelle fut construite la Villa Rappard originelle, qui continue d'évoluer avec l'édification d'une nouvelle annexe dont l'achèvement est prévu pour 2012. Après la fondation du bâtiment actuel, le 6 juin 1926, de nombreux dons furent faits par des institutions et des États (le Brésil, l'Espagne, l'Irlande, le Portugal, la Suisse et d'autres pays). Dans un cas seulement, celui des tableaux de Gustave-Louis Jaulmes, le commanditaire fut l'O.I.T.

Les œuvres d'art s'adressent aux spectateurs de différentes manières, qu'il s'agisse des fonctionnaires, des délégués ou des visiteurs. Dans certains cas, le spectateur est tenu à distance, et dans d'autres il est directement sollicité. Les œuvres offertes par des syndicats transmettent un message particulièrement évident.

La plupart des peintures murales du Centre William Rappard peuvent être décrites comme narratives et réalistes. Qu'elles soient religieuses, mythiques ou historiques, elles illustrent les relations au sein des sociétés et entre elles, enseignent des préceptes et représentent notamment les attitudes et les comportements des travailleurs, de leurs familles et de leurs employeurs. Parfois, l'artiste a utilisé certains aspects de la technique des portraits et des paysages, mais l'accent est mis sur la structure narrative qui incite le spectateur à découvrir de nouvelles manières de juger l'activité humaine. La méthode est réaliste et fait appel



Poignées décorées de la porte d'entrée de la Salle des pas perdus, avec à l'arrière-plan les figures géométriques du sol.

à des références aisément identifiables par la plupart des spectateurs. Une analyse détaillée aide à comprendre le contexte idéologique du donateur de chaque œuvre et la position de l'artiste comme travailleur opérant à l'intérieur de certaines limites.

### Sexe et personnifications

À travers les œuvres d'art du Centre William Rappard, le spectateur peut observer l'évolution du monde de la politique et du travail dominé par les hommes durant les années 1920 et 1930 vers une plus grande égalité entre les sexes dans les peintures ultérieures. Toutes les œuvres situées à l'intérieur du bâtiment ont été créées par des artistes masculins. Parmi les tendances esthétiques de la période, on trouve la figure masculine représentant la force et la figure féminine les valeurs émotionnelles. Parallèlement, un plus grand équilibre s'est instauré dans les organismes publics, les syndicats et les organisations internationales, avec une présence accrue des femmes aux postes professionnels, de direction et de pouvoir.

Qu'ils soient masculins ou féminins, les modèles de jeunesse et de santé prédominent dans le paysage humain de ces œuvres. Même si l'on relève quelques personnages plus âgés, presque tous sont de jeunes adultes en bonne condition physique et généralement beaux. Dans certains cas, des enfants et des nourrissons complètent le cercle de la vie représenté dans les tableaux.

La plupart des personnages sont des représentations du travail sous ses diverses formes. Ils symbolisent généralement différentes professions (Léon Perrin, Seán Keating), les fruits du travail (Luc Jaggi), le syndicalisme (Maurice Denis) ou le travail lui-même (Jorge Colaço, Albert Hahn Jr., Dean Cornwell). Mais ils ne jouent pas tous le même rôle. On le voit dans les tableaux de Cornwell et Keating et les panneaux en céramique de Colaço, où sont figurés des ouvriers et des travailleurs

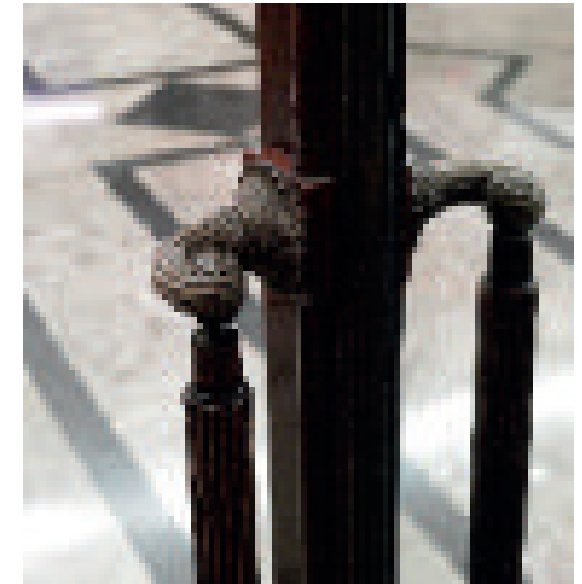
qualifiés, des supérieurs et des contremaîtres, ainsi que d'autres indicateurs de l'organisation hiérarchique du travail et de la société.

Plusieurs personnages ne sont cependant pas liés au travail. Ils sont issus de la mythologie classique et représentent la force unificatrice des idéaux communs tels que la paix, l'unité et le progrès.

Quel est donc le message principal qui se dégage des œuvres d'art du Centre William Rappard ? Au-delà de l'objectif consistant à décorer le bâtiment, que nous disent les artistes, les commanditaires, les États, les institutions et le personnel des organisations internationales au travers de ces œuvres ? S'il y a une réponse commune à ces questions, elle concerne l'identité.

Les œuvres d'art sont un hommage aux valeurs et aux attitudes de la période et de la sphère sociale dans lesquelles elles ont été conçues et exécutées. L'un des désirs manifestes qui y est représenté est le besoin de paix et d'harmonie sociale après une période de guerre et de révolution sociale, et l'aspiration à la justice. Plusieurs tableaux offrent des images de valeurs spirituelles, de plein emploi, d'autonomie, de santé et de droits des femmes, qui étaient plus un vœu qu'une réalité pour la plupart des travailleurs à l'époque où ces œuvres ont été créées. Les tableaux classiques de la Salle des pas perdus sont peut-être l'exemple le plus frappant de cette identification. Créés durant la Seconde Guerre mondiale dans un pays isolé et menacé par ses puissants voisins, ils ont été installés en 1940, quelques mois seulement avant que l'O.I.T. ne quitte le bâtiment pour se réfugier à l'Université McGill de Montréal. Au-delà des scènes apparemment pacifiques du *Triomphe de la paix* et des autres peintures de Jaulmes, il y a l'expression sous-jacente de la frustration, de la peur et de la privation ressenties à Genève à cette époque.

Les œuvres d'art du Centre William Rappard offrent de multiples exemples de souhaits et de désirs cachés. Depuis l'architecture sobre du bâtiment symbolisant l'atmosphère retenue et solennelle qui allait marquer la Genève internationale au fil des ans, jusqu'aux représentations les plus riches dans les peintures et les sculptures, la question de l'identité présente dans les œuvres allait donner pendant plus de 80 ans le ton des relations internationales dans les domaines du travail et du commerce. ■



Les œuvres d'art sont un hommage aux valeurs et aux attitudes de la période et de la sphère sociale dans lesquelles elles ont été conçues et exécutées. L'un des désirs manifestes qui y est représenté est le besoin de paix et d'harmonie sociale après une période de guerre et de révolution sociale, et l'aspiration à la justice.



Le Centre William Rappard

Oeuvres d'art et autres trésors

1924 • LUC JAGGI

# La Paix et La Justice

Pour la plupart des visiteurs du Centre William Rappard, la première vision du bâtiment est encadrée par les deux imposantes statues qui flanquent l'entrée principale : *La Paix* (à gauche en regardant le bâtiment) et *La Justice* à droite. Se détachant sur le cadre plus large des bas-reliefs qui ornent la porte, le dessus des fenêtres et les murs, elles confèrent à l'entrée un caractère monumental et solennel.

Offertes par la Confédération suisse le 28 novembre 1924, ces statues ont été sculptées par Luc Jaggi, artiste natif de Genève. *La Justice* représente une jeune femme ayant un serpent à ses pieds. Elle est assise le dos droit sur un bloc de pierre et tient une colombe dans la main gauche. Des voiles recouvrent son bras gauche et une partie de son corps, et ses cheveux sont tressés. Elle regarde vers le nord, à peu près dans la direction de l'autre personnage féminin, *La Paix*, elle-même accompagnée d'un enfant à ses pieds qui lui offre un rameau d'olivier. *La Paix*, assise sur des gerbes de blé, a le regard tourné vers le rameau d'olivier.

Au lieu de représenter la justice de façon traditionnelle comme une femme aveugle tenant une balance et une épée – comme la plupart des images de Thémis, la déesse grecque de la justice et de la loi –, l'artiste a incorporé une colombe et un serpent. Dans l'art, les femmes ont souvent été associées à un serpent ou à un dragon. Dans le judaïsme,

le christianisme et l'islam, le serpent symbolise le mensonge et la tromperie, alors que la justice a essentiellement pour but de révéler la vérité. Alors que le serpent représente les fausses allégations, la colombe illustre la vérité. On retrouve le serpent et la colombe sur les peintures des vases anciens et les reliefs en pierre sculptés de la Grèce classique.

*La Paix* reçoit un rameau d'olivier, symbole traditionnel de relations amicales et durables entre les sociétés. La maternité est considérée comme un aspect important de la paix, car l'harmonie sociale repose sur les relations familiales, dont la relation mère-enfant constitue un aspect essentiel. Selon Virgile, l'olivier est *placitam pacis*, « propice à la paix », car sa croissance lente signifie qu'il ne peut être planté qu'en temps de paix ou de stabilité.<sup>30</sup> En outre, la paix est associée à la croissance et à l'abondance protectrices symbolisées par les gerbes de blé.

Comme ces statues sont placées de part et d'autre des marches conduisant à l'entrée, le spectateur doit passer entre elles. L'artiste concevait le spectateur comme soumis à l'épreuve de *La Justice* et de *La Paix* pour prouver son engagement à l'égard de ces valeurs. Par conséquent, l'entrée dans le bâtiment devient un rituel d'initiation par lequel le visiteur marque son engagement à l'égard des idéaux de justice et de paix. C'est en fait un rite de passage.

Luc Jaggi fut aussi chargé des travaux de décoration de la porte et du dessus des fenêtres. Cette décoration est faite d'un assemblage éclectique de symboles des arts, du commerce, du théâtre, de l'agriculture et de l'industrie. On y trouve également des instruments de musique, une ancre et un caducée – bâton enlacé par deux serpents et surmonté d'ailes – qui se réfère au dieu grec Hermès (ou au Mercure romain).

Hermès est le protecteur des marchands, des bergers et des joueurs. Dans la mythologie romaine, Mercure symbolise le commerce et la négociation, l'échange équitable et la réciprocité. Sans surprise, l'artiste a inclus une référence directe au commerce dans la représentation du travail qui date d'avant l'arrivée du G.A.T.T. dans le bâtiment. En agissant ainsi, Jaggi et ses commanditaires avaient indéniablement à l'esprit la pertinence historique du travail par rapport au commerce, à ses bienfaits sociaux et à ses abus comme le trafic d'esclaves et l'échange de marchandises et de services produits par des esclaves. ■

*La Justice*, statue de pierre de Luc Jaggi ►  
(1924), 2,15 m de haut, 2,05 m de large.



OMC WTO





- ◀ *La Paix*, statue de pierre de Luc Jaggi (1924), 2,15 m de haut, 2,05 m de large.
- ▶ Entrée principale du Centre William Rappard, *La Paix* (à gauche), *La Justice* (à droite) et les encadrements sculptés de la porte et des fenêtres réalisés par Luc Jaggi (1924).

## Luc Jaggi (1887-1976) ■

Luc Jaggi naquit à Genève le 28 octobre 1887 de parents suisses et français. Il étudia l'architecture à l'École d'arts et métiers de Genève et poursuivit ses études à Rome et à Paris, avant de rentrer en 1909 pour ouvrir un atelier dans la région genevoise de Servette. La ville lui commanda de nombreuses œuvres pour embellir ses espaces publics. Parmi elles figurent le *Taureau*, sculpture en granit située dans le parc du Muséum d'histoire naturelle, et d'autres sculptures qui se trouvent dans le parc Geisendorf, le parc de la Golette, les Jardins botaniques, la place Neuve et la place Cornavin (*Rêverie*). En France, la sculpture impressionnante de Jaggi *La Pleureuse*, monument aux morts de la Première Guerre mondiale situé à Termignon, en Haute Maurienne, a fait l'objet de nombreux éloges. ●





Le Centre William Rappard

**Œuvres d'art et autres trésors**



◀ *Néréide tenant un marteau*, de Léon Perrin (1925), panneau en plâtre du plafond de la Bibliothèque, 1,45 m de haut, 1,7 m de large.

▼ *Travailleuse rurale*, bas-relief en pierre de Léon Perrin (1925) sur la façade ouest, 80 cm de diamètre.



*Ouvrier agricole*, de Léon Perrin ►  
(1925), panneau en plâtre du  
plafond de la Bibliothèque,  
1,7 m de haut, 1,45 m de large.

1925 • LÉON PERRIN

# Sculptures décoratives

Les panneaux de plafond de la Bibliothèque du Centre William Rappard et les médaillons qui ornent les façades du bâtiment d'origine montrent des images à la fois réalistes et stylisées du travail, de la famille et de la mythologie. Les panneaux de la Bibliothèque sont en plâtre et représentent différents métiers (construction, agriculture, métallurgie, charpenterie), une mère et son enfant accompagnés de livres, et des allégories classiques (un faune avec une chèvre, une Néréide tenant un marteau). Les dix-huit médaillons de pierre (sept sur la façade ouest, huit à l'est et trois dans la cour sud) illustrent d'autres professions (bûcheron, compositeur typographe, menuisier, mineur, conducteur de tracteur, chauffeur, opérateur de tour, ouvrier agricole, pêcheur, etc.). Les professions illustrées couvrent la plupart des travaux manuels et sont représentatives des syndicats les plus visibles à l'O.I.T. durant ses premières décennies d'existence.

Ces sculptures décoratives furent directement commandées par l'architecte Georges Épitoux. Léon Perrin (1886-1978), de La Chaux-de-Fonds, dans le canton de Neuchâtel, travailla avec Georges Aubert et Charles-Édouard Jeanneret (plus connu sous le nom de Le Corbusier). Le musée Léon Perrin expose le travail de l'artiste au château de Môtiers, à Val-de-Travers, dans le canton de Neuchâtel. ■





1925 • EDUARDO CHICHARRO Y AGÜERA

# Pygmalion

« Le Directeur [Harold Butler] s'est étonné que l'on ait placé le tableau espagnol du peintre Chicharro, à la salle de correspondance. Il désire le voir enlevé et placé dans un endroit moins visible ». <sup>31</sup> Cette communication interne d'un responsable de l'O.I.T. au sujet du *Pygmalion* d'Eduardo Chicharro y Agüera n'est qu'un exemple d'une série d'échanges concernant cette œuvre : entre le mythe et l'œuvre d'art, entre les modèles et leur représentation, entre l'artiste et le commanditaire, entre la peinture et le spectateur. En fait, le « vœu » d'Harold Butler fut exaucé de la manière la plus radicale : *Pygmalion* fut recouvert de panneaux de bois et il est ainsi resté dissimulé à la vue d'au moins 1951 jusqu'en 2007, date à laquelle l'œuvre a de nouveau été exposée aux yeux du public. Quelle sorte de création a pu provoquer une telle réaction de la part des autorités de l'O.I.T., puis du G.A.T.T. ? Est-ce la nudité ou la représentation du mythe qui heurtait leur sens de la moralité ?

Dans cette peinture à l'huile narrative, Chicharro illustre l'histoire célèbre du Pygmalion d'Ovide, le sculpteur qui s'éprend de sa statue féminine. <sup>32</sup> Pygmalion demande à Vénus de transformer sa statue d'ivoire en une femme réelle. La déesse exauce son vœu et envoie Cupidon baiser la main de la statue afin qu'elle prenne vie (des auteurs ultérieurs ont donné à la femme le nom de la nymphe Galatée). Le sculpteur et sa création se marièrent avec la bénédiction de Vénus et eurent un fils, Paphos.

Quelques éléments distinguent cette peinture symbolique de Chicharro de la représentation courante du mythe. Le messenger de Vénus, Cupidon, prend la forme de quatre oiseaux qui baisent le corps de la statue. Le sculpteur implorant ressemble à un Pygmalion féminin, et la seule présence masculine dans l'atelier est la sculpture à moitié achevée d'un homme sans tête auquel il manque une jambe. L'aspect le plus remarquable de la peinture est sa qualité temporelle. Alors que la



◀ *Pygmalion*, huile sur toile d'Eduardo Chicharro y Agüera (1925), 3,12 m de haut, 1,67 m de large.

Détail. ▶

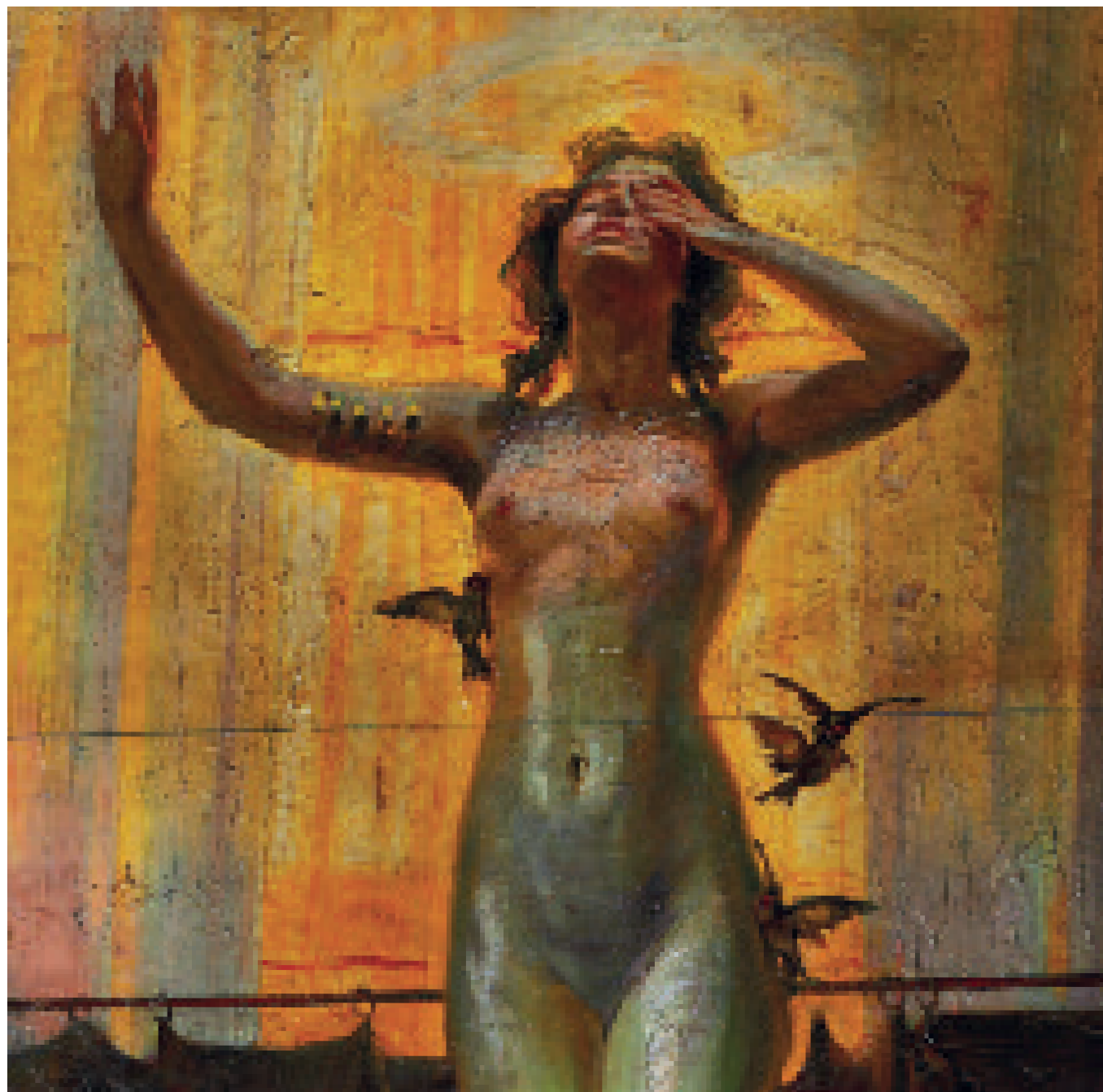
plupart des artistes représentent Galatée soit comme un personnage silencieux (Paul Delvaux, 1939), soit comme une femme déjà humaine et aimant son créateur (René Magritte, 1928), cette peinture montre l'instant exact de l'éveil.<sup>33</sup> Cela lui confère un sens d'éternité, sans passé ni avenir. C'est l'instant précis où la déesse donne une âme à la statue, évoquant l'expérience de la conversion religieuse. Il est accentué par la façon dont l'artiste utilise la lumière, divisant le tableau entre une zone sombre où Pygmalion prie à genoux et la lueur qui entoure le corps en éveil de sa statue bien aimée.

Le 14 mai 1925, le gouvernement espagnol offrit le *Pygmalion* à l'O.I.T. comme décoration pour le nouveau bâtiment. Il est peu probable que le tableau ait été commandé en pensant à l'O.I.T. Il n'y a aucune référence directe au travail, à la paix, à la politique, au développement ou à d'autres aspects des relations internationales. S'il y a un rapport quelconque avec les règles internationales dans cette œuvre, c'est peut-être sous la forme des intermédiaires humains et divins qui réalisent les idéaux de relations pacifiques entre les personnes et les nations. ■

## Eduardo Chicharro y Agüera (1873-1949) ■

**N**atif de Madrid, Eduardo Chicharro y Agüera, diplômé de l'École de San Fernando, était un disciple de Joaquín Sorolla y Bastida. Portraitiste (il représenta notamment Alphonse XIII) et paysagiste de talent, il fut influencé par le modernisme espagnol. Il était célèbre pour sa façon de traiter les sujets exotiques et son intérêt symboliste pour la lumière et la couleur. Fondateur de l'Association espagnole des peintres et sculpteurs,

Eduardo Chicharro travailla à Rome, où il fut ensuite nommé directeur de l'Académie royale espagnole. C'est là qu'il peignit cette version de *Pygmalion*. Plus tard, il rentra en Espagne où il reçut de nombreuses récompenses prestigieuses, parmi lesquelles des médailles d'or pour ses célèbres peintures *Las Uveras* et *Armida*. Parmi ses disciples figurent son fils, le peintre et poète Eduardo Chicharro Briones, et le muraliste Diego Rivera. ●





◀ *Le Génie*, statue de pierre de Maurice Sarki (1926), environ 4,3 m de haut, 0,50 m de large.

▶ *Les Trois Grâces*, bas reliefs en pierre de Maurice Sarki (1926), 3 m de haut, 0,72 m de large chaque.

1926 • MAURICE SARKI

# Le Génie et les Trois Grâces

Le monumental *Génie* de Maurice Sarki sur la façade nord du Centre William Rappard fut sculpté dans la pierre au moment de la construction du bâtiment et placé sur une plate forme contre le mur extérieur de la Bibliothèque. Haut de 4,3 mètres, il s'étend du troisième au quatrième étage. *Le Génie* est la représentation d'un être humain nu et ailé ayant le visage d'un jeune homme mais le corps d'une femme. Malheureusement, durant la construction du quatrième étage, le pouce de sa main droite et tous les doigts de sa main gauche se détachèrent. *Le Génie* de Sarki regarde d'un air menaçant vers la rive du lac et semble prêt à prendre son envol pour commencer le combat, comme s'il était troublé par les dangers qui menacent l'édifice.

Bien que les représentations des génies puissent prendre diverses formes, peu d'entre eux sont figurés avec des ailes. Dans la religion romaine, le génie est la divinité d'une personne, d'une institution ou d'un lieu. Le *genius loci* est l'esprit qui imprègne les lieux sacrés ou les bâtiments publics. Du point de vue panthéiste, le génie peut être considéré comme la nature divine présente dans chaque personne, lieu, objet ou événement. Dans les premiers écrits chrétiens, puis également dans la tradition de l'islam, des anges gardiens ont été représentés après l'interdiction du culte des génies.<sup>34</sup> L'ange gardien n'est cependant pas un dieu, il est le messager de Dieu, alors que le génie est l'esprit de la personne ou du lieu protégés.

« Entendez-moi, Charites aux grands noms, illustres filles de Zeus et d'Eunomia aux seins profonds, Aglaïa, Thalia et Euphrosinè

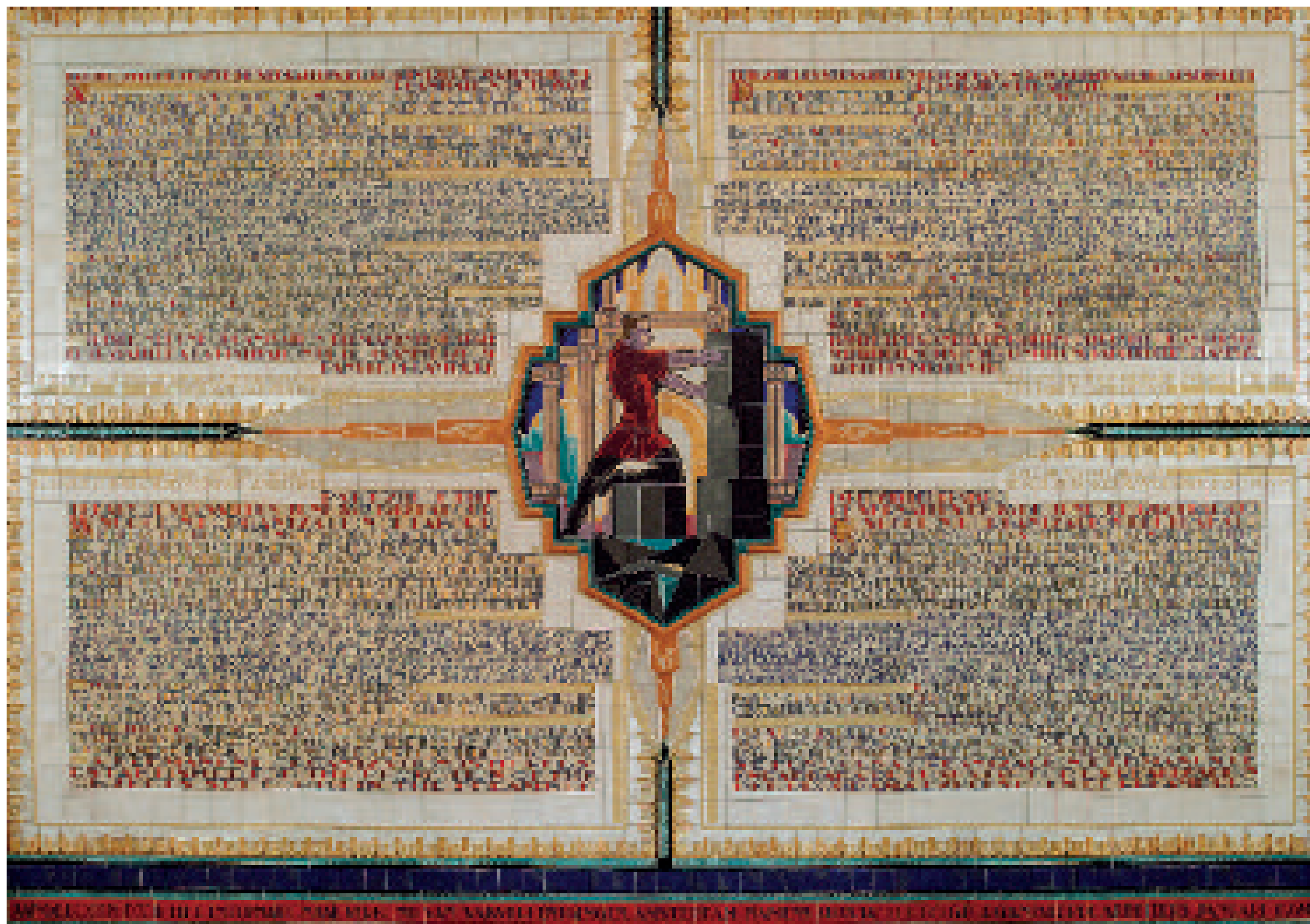
pleine de félicité, mères des délices, adorables, bienveillantes et pures, aux beautés de toutes couleurs. »<sup>35</sup> Thalie, Aglaé et Euphrosyne sont connues collectivement dans la mythologie romaine comme les *Gratiae* (*Charites* dans la mythologie grecque). Parfois figurées à deux, parfois beaucoup plus, les Grâces sont normalement au nombre de trois et sont représentées sous la forme de belles femmes. Déeses de l'inspiration, de la fête, du charme et de la fertilité, elles sont les suivantes de Vénus. Dans l'art, elles sont une figure classique de la beauté féminine qui remonte à 115 après J.-C. et sont habituellement montrées se tenant par la main, enlacées et dansant en cercle.

Les *Trois Grâces* sculptées par Maurice Sarki décorent la façade ouest du Centre William Rappard. Elles se trouvent entre les portes de l'ancienne Salle des Commissions, où elles forment un arrière-plan élégant aux marches descendant vers la terrasse et le parc des bords du lac. Conformément à la tradition, elles sont représentées comme des jeunes femmes nues et elles sont décorées de motifs stylisés Art Déco, deux d'entre elles levant le bras de façon symétrique. *Le Génie* et les *Trois Grâces* ont été commandés par l'architecte Georges Épitoux pour décorer le bâtiment d'origine.

Né à Tiflis (Géorgie), Maurice Sarki [né Sarkisoff] (1882-1946) était un peintre et sculpteur disciple d'Auguste de Niederhäusern à Paris. Il enseigna à l'École des arts industriels de Genève et mourut à Taizé, en Bourgogne. ■









◀ Panneau en céramique d'Albert Hahn Jr. (1926), 3,28 m de haut, 4,72 m de large, composé d'environ 2000 carreaux peints à la main d'environ 8 cm de haut et 10,5 cm de large.

1926 • ALBERT HAHN JR.

# Panneau en céramique

Le panneau en céramique situé derrière le bureau d'accueil dans l'entrée principale du Centre William Rappard fut conçu par Albert Hahn Jr. Le texte est écrit en quatre langues : français (coin supérieur gauche), allemand (coin supérieur droit), anglais (coin inférieur gauche) et espagnol (coin inférieur droit). Il s'agit d'un extrait du Préambule de la partie XIII du Traité de Versailles, qui établit le principe selon lequel la paix universelle « ne peut être fondée que sur la base de la justice sociale », la paix et l'harmonie universelles exigeant l'amélioration des conditions de travail. Les signataires du Traité, « mu[s] par des sentiments de justice et d'humanité aussi bien que par le désir d'assurer une paix mondiale durable », convinrent de créer l'O.I.T. Le texte ajouté au bas du panneau indique en néerlandais que celui-ci fut « offert par la Fédération syndicale internationale, Amsterdam, au nom d'environ 14 millions de travailleurs organisés ». <sup>36</sup> L'ensemble du texte est solidement composé en lettres capitales, dans un élégant style Art Déco. ■■■



◀ Détail.

Albert Hahn Jr. (1894-1953) ■

Albert Hahn Jr. (né Albert Pieter Dijkman) était le gendre et disciple de l'illustrateur Albert Hahn, habile caricaturiste des Pays Bas. Il obtint en 1916 le diplôme de l'école des arts décoratifs Quellinus à Amsterdam. Dès 1915, il réalisa des illustrations pour *De Amsterdammer* et *De Notenkraaker* (magazine satirique antinazi), auxquels il livra plus de 1000 couvertures et caricatures politiques. Il dessina également des affiches et d'autres documents – dont beaucoup pour l'Association hollandaise des syndicats (N.V.V.) et le Parti social-démocrate des travailleurs (S.D.A.P.). Il publia aussi ses propres livres d'illustrations. Albert Hahn Jr. mourut le 23 janvier 1953 à Amsterdam. ●



Le Centre William Rappard

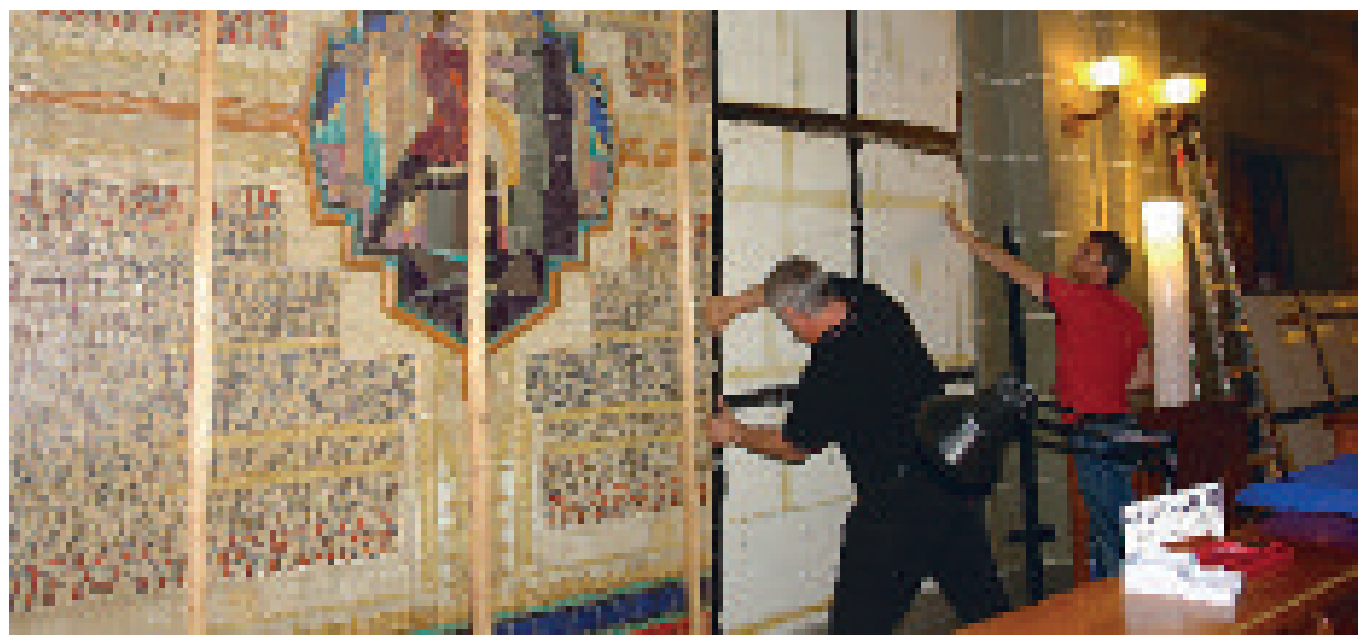
**Œuvres d'art et autres trésors**

## Préambule de la partie XIII du Traité de Versailles

« **A**ttendu que la Société des Nations a pour but d'établir la paix universelle, et qu'une telle paix ne peut être fondée que sur la base de la justice sociale ;  
Attendu qu'il existe des conditions de travail impliquant pour un grand nombre de personnes l'injustice, la misère et les privations, ce qui engendre un tel mécontentement que la paix et l'harmonie universelles sont mises en danger, et attendu qu'il est urgent d'améliorer ces conditions : par exemple, en ce qui concerne la réglementation des heures de travail, la fixation d'une durée maxima de la journée et de la semaine de travail, le recrutement de la main-d'œuvre, la lutte contre le chômage, la garantie d'un salaire assurant des conditions d'existence convenables, la protection des travailleurs contre les maladies générales ou professionnelles et les accidents résultant du

travail, la protection des enfants, des adolescents et des femmes, les pensions de vieillesse et d'invalidité, la défense des intérêts des travailleurs occupés à l'étranger, l'affirmation du principe de la liberté syndicale, l'organisation de l'enseignement professionnel et technique et autres mesures analogues ;  
Attendu que la non-adoption par une nation quelconque d'un régime de travail réellement humain fait obstacle aux efforts des autres nations désireuses d'améliorer le sort des travailleurs dans leurs propres pays ;  
Les hautes parties contractantes, mues par des sentiments de justice et d'humanité aussi bien que par le désir d'assurer une paix mondiale durable, ont convenu ce qui suit :  
Il est fondé une organisation permanente chargée de travailler à la réalisation du programme exposé dans le préambule. » ●

▼ Membres de services techniques découvrant le panneau en céramique d'Albert Hahn Jr. en novembre 2007. Le panneau était resté dissimulé pendant de nombreuses décennies.



► Panneau en céramique d'Albert Hahn Jr. (1926). Détail du travailleur de la construction dans la section centrale du panneau.

■■■ La puissante image centrale est celle d'un ouvrier du bâtiment vêtu de rouge, qui pose les briques de fondation de l'édifice. Elle combine des éléments de réalisme socialiste, d'Art Déco et de cubisme et présente un aspect caricatural lorsqu'elle est vue avec le texte. Le personnage ostensiblement masculin personnifie le pouvoir du mouvement syndical international dans les années 1920.

Le panneau se compose de plus de 2000 carreaux d'environ 10,5 x 8,5 cm (numérotés au dos pour être assemblés facilement), fabriqués par l'usine hollandaise De Porceleyne Fles (dénommée Joost Thoof & Labouchère de 1876 à 1940).

L'œuvre fut commandée par la Fédération syndicale internationale (F.S.I.), connue également sous le nom d'Internationale d'Amsterdam ou d'Internationale jaune. Le Secrétariat international des Centres syndicaux nationaux, qui devint par la suite la F.S.I., fut créé en 1901 par les centres syndicaux européens politiquement affiliés à la Deuxième internationale socialiste. En 1926, à l'époque où le panneau de Hahn Jr. fut installé au Centre William Rappard, la F.S.I. était en proie à des querelles nationalistes et idéologiques et subissait la concurrence des mouvements ouvriers chrétiens et communistes, et elle traversait une crise financière. Le texte inscrit sur le panneau véhicule un message qui dépasse le sens des mots. On peut aussi le « lire » au travers de ses qualités de forme, de couleur et de proportion par rapport à la figure du travailleur manuel. En fait, l'artiste est parvenu à donner au texte le rôle dominant.

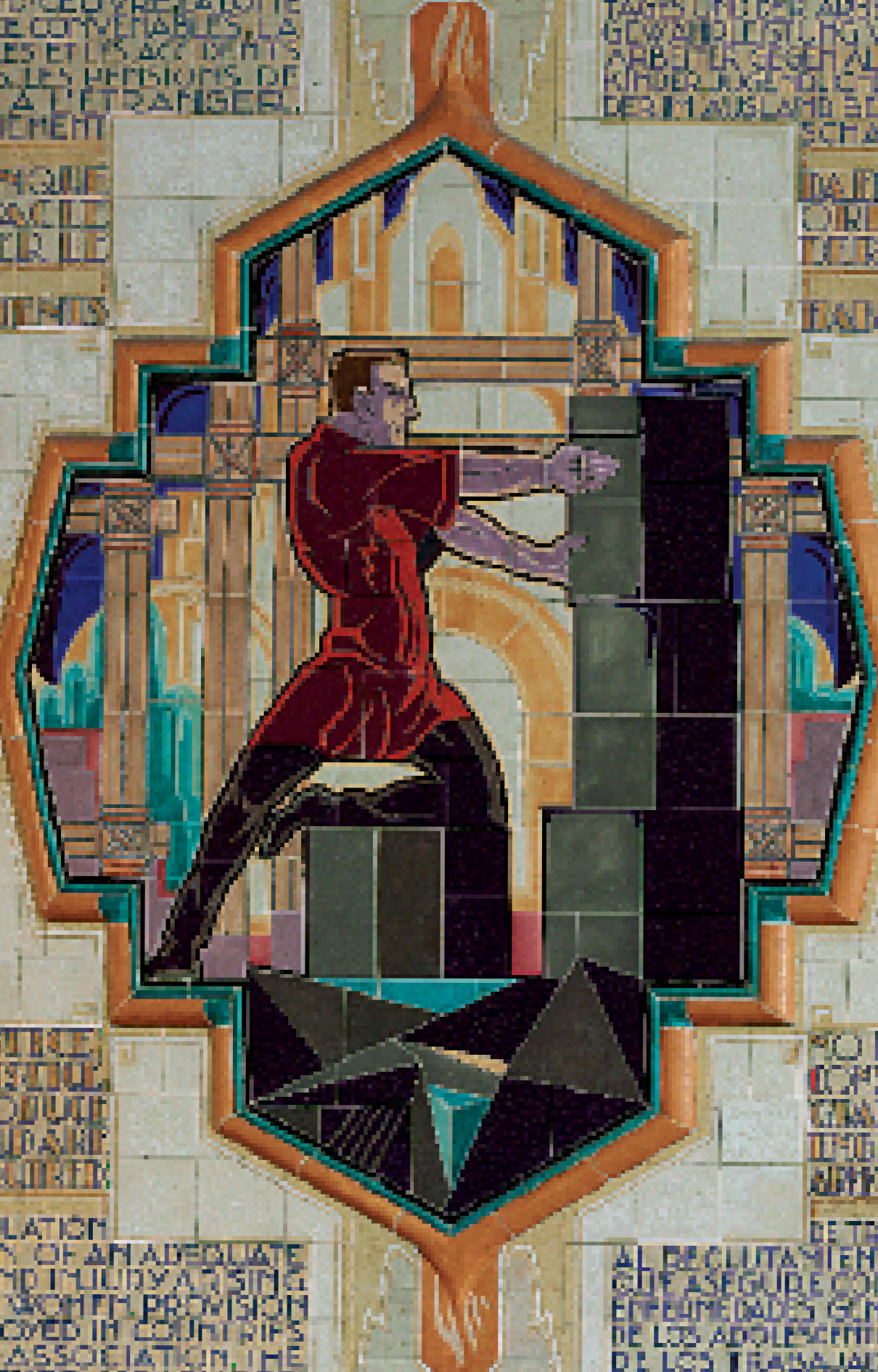
Le choix du français, de l'allemand, de l'anglais et de l'espagnol pour le texte n'est pas sans importance. L'anglais, l'espagnol et le français étaient les langues officielles de la Société des Nations, tandis que l'allemand fut ajouté, comme l'expliqua le secrétaire général de la F.S.I. Jan Oudegeest, parce que l'Allemagne était sur le point d'adhérer à la S.D.N. et que « les Allemands ont contribué pour bien plus de la moitié à la valeur du don ». <sup>37</sup> ■

ARTICLE PREMIER DE LA CHARTE INTERNATIONALE  
DES DROITS FONDAMENTAUX DU TRAVAIL, LA  
GÉNÉRALES OU PROFESSIONNELLES ET LES ACCIDENTS  
DES ADOLESCENTS ET DES FEMMES, LES PENSIONS DE  
DES TRAVAILLEURS OCCUPÉS À L'ÉTRANGER,  
L'ORGANISATION DE L'ENSEIGNEMENT  
LOCAUX.

PAR UNE PRATIQUÉ QUÉRISSIME  
ET PRINCIPALMENT FAIT OBSTACLE  
ENVELOPPÉS PAR L'ÉLÉMENT LE  
PROPRE FAISON  
S'ÉLÈVE PAR LES SENTIMENTS  
SUIVANT LE DESIR D'ÊTRE  
ET CONVIENDRE QUE SUIVANT  
LE MANÈGE CHARGÉ  
PROGRAMME DE LA  
ANSTE PREAMBULE

ART XIII OF THE  
26<sup>TH</sup> 1919. LABOUR  
ION OF LABOUR  
IT HAS FOR ITS OBJECT  
SUI, AND SUCH A PÉRIODE  
BASED UPON SOCIAL JUSTICE,  
AND INVOLVING SUCH INJUSTICE,  
MERS OF PEOPLE AS TO PRODUCE  
HARRISONS OF THE WORKDAY  
MILLIONS IS URGENTLY REQUIRED  
URS OF WORK.

OR THE DAY AND WEEK, THE REGULATION  
RE EMPLOYMENT, THE PROVISION OF AN ADEQUATE  
AGAINST SICKNESS, DISEASE AND INJURY ARISING  
CHILDREN, YOUNG PERSONS AND WOMEN, PROVISION  
RESTS OF WORKERS WHEN EMPLOYED IN COUNTRIES  
PRINCIPLE OF FREEDOM OF ASSOCIATION, THE



TAGS UND FREI ZEIT, DIE FÜR DIE VERBESSERUNG  
GEWÄHRLEISTUNG VON FÜR JECHSICHEN ANGEHÖRIGEN  
ARBEITEN SECHS ALLGEMEIN UND BERUFSKARFÄHIGKEIT  
KINDER, JUGENDLICHE UND FRAUEN, DER ALTERS- UND ITA  
DER IM AUSLAND BESCHÄFTIGTEN ARBEITER, DER ANGER  
SCHÄFTLICHEN ZUSAMMENSTELLUNGS

TECHNISCHE  
WÄHREND DER DIENSTZEIT AN NIMME  
DREHUNG DURCH TRIBUNO  
DER ANTIKRISEN AUF DIE VER  
THEREM ERG  
BESTEN DIE HOCHEN VEREINIGUNG  
GEBIETEN DER GERECHTIGKEIT  
WUNSCH EINEIN DADURCH  
IS WIRD EINE STÄNDIGE  
WIRKLICHUNG DES IN  
ARBEITEN ERGEBT IS

PARTIE III EL TRAI  
DE VERSAILLES DE  
C SECCION I O  
CONSIDERANDO QUE  
POR OBJETO ESTABLE  
NO PUEDE FUNDARSE SI NO S  
CONSIDERANDO QUE EXISTEN OCH  
GRAN PERIODO DE VELOCIDAD DE  
INDIVIDUAL RESPONDIENDO QU  
APROPIA UNIVERSALES Y CONSIDERAN  
TRABAJOS

DE TRABAJO A LA PLAZACION DE UNA DURAC  
AL RECLUTAMIENTO DE LA MANO DE OBRA, A LA LU  
QUE ASEGURE CONDICIONES DE EXISTENCIA DE COROS  
ENFERMEDADES GENERALES O PROFUNDALES Y LOS AC  
DE LOS ADOLESCENTES Y DE LAS MUJERES A LAS PENSIONES  
DE LOS TRABAJADORES OCCUPADOS EN EL EXTRAJER



Le Centre William Rappard

**Œuvres d'art et autres trésors**

1926 • GILBERT BAYES

# Le garçonnet à l'habit bleu

Une fontaine surmontée d'une statue dénommée *Le Garçonnet à l'habit bleu* de l'artiste britannique Gilbert Bayes fut offerte à l'O.I.T. par le Syndicat national des marins et chauffeurs (N.S.F.U.) du Royaume Uni en 1926. Elle se trouvait dans la cour intérieure du Centre William Rappard jusqu'en 2011, avant d'être enlevée en raison des travaux de rénovation. Elle devrait être réinstallée dans le parc environnant.

Cette statue, également dénommée *L'Enfant au poisson*, représente un garçon vêtu d'une tunique bleue, serrant tendrement un poisson vert aux nageoires disproportionnées et les feuilles d'un nénuphar. L'eau s'écoule par la bouche du poisson dans une fontaine circulaire. Le garçon, debout sur un piédestal carré au centre de la fontaine, regarde vers le bas.

À la base du piédestal, deux panneaux en relief représentent un voilier (à l'avant) et un bateau à vapeur (à l'arrière). Six autres jets d'eau en forme de tête de poisson sont disposés autour de la fontaine. Le socle comporte une inscription à l'avant : « Ô fleuve de la vie, que tu coules vite ou lentement / tous les fleuves finissent un jour dans la mer », et une à l'arrière : « Don du Syndicat national des marins et chauffeurs – 1926 ». Le nom de l'artiste ainsi que celui du fabricant, Royal Doulton, sont gravés sur le côté du piédestal.

La cour nord avec la fontaine et la statue du *Garçonnet à l'habit bleu* de Gilbert Bayes (1926) avant les travaux de rénovation engagés en 2011. ►

Le garçon, âgé de quatre ou cinq ans, tient affectueusement le poisson comme un petit garçon étreindrait son animal favori. Sans doute influencé par les ouvrages en céramique d'Andrea della Robbia (Renaissance), *Le Garçonnet à l'habit bleu* de Bayes rappelle vaguement les représentations de la Madone et de l'Enfant Jésus, quoique dans un environnement très différent.

Le vers inscrit sur le socle fut composé par l'artiste, même si l'on peut y voir une certaine inspiration religieuse.<sup>38</sup> Son sens est que l'humanité entière, indépendamment de l'origine et des croyances (« que tu coules vite ou lentement »), est destinée à « finir dans la mer », c'est à dire la vie éternelle. Il y a une référence biblique évidente au rôle de Jésus comme pêcheur d'âmes, ainsi qu'à la fraternité et au destin commun des travailleurs.

*Le Garçonnet à l'habit bleu* fait partie de la série d'enfants créée par Gilbert Bayes. *L'Enfant de l'eau* (1927) et *La Sirène* (1938) illustrent un thème similaire. La première fontaine du *Garçonnet à l'habit bleu* fut exposée à plusieurs reprises après le succès remporté lors de l'Exposition de Paris, où le directeur adjoint de l'O.I.T., Harold Butler, la découvrit en 1925. M. Butler écrivit ensuite à la N.S.F.U., qui demanda à Bayes de créer la statue de la fontaine pour le Centre William Rappard. ■





◀ *Garçonnet à l'habit bleu*, statue de pierre de Gilbert Bayes (1926), 1,06 m de haut, 0,30 m de large.

▶ Le socle en céramique représente un voilier et comporte une inscription de l'artiste : « Ô fleuve de la vie, que tu coules vite ou lentement / tous les fleuves finissent un jour dans la mer ».

## Gilbert Bayes (1872-1953) ■

**G**ilbert Bayes, membre réputé du mouvement de la Nouvelle sculpture dans l'Angleterre du début du xx<sup>e</sup> siècle, naquit à North London dans une famille d'artistes. Il enseigna à l'école d'art de Camberwell et reçut en 1911 la première d'une série de commandes importantes, le Grand sceau du Roi George V. Il connut la renommée avec son œuvre intitulée la *Paix*, exposée à l'Académie royale en 1917 et suivie un an plus tard par la *Guerre*. Il adhéra ensuite à l'Art Workers Guild, dont il devint Maître en 1925. Bayes exerça les fonctions de président de la Société royale des sculpteurs britanniques durant les années 1930. Son œuvre la plus connue est la *Reine du temps* (1908) richement ornementée qui soutient l'horloge placée au-dessus de l'entrée principale du grand magasin Selfridge's d'Oxford Street, à Londres. Sa frise monumentale *La Poterie à travers les âges* (1939) est exposée au Victoria and Albert Museum de Londres. Il est considéré par beaucoup comme l'un des meilleurs représentants de la sculpture britannique du xx<sup>e</sup> siècle. Gilbert Bayes mourut le 10 juillet 1953. ●





◀ *La Pêche*, de Jorge Colaço (1928),  
2,52 m de haut, 2,05 m de large,  
carreaux de céramique émaillés.

▼ *L'Agriculture*, de Jorge Colaço (1928),  
2,52 m de haut, 2,05 m de large,  
carreaux de céramique émaillés.





1928 • JORGE COLAÇO

# Pêche, Vendange et Agriculture

Les azulejos (panneaux de carreaux émaillés) de Jorge Colaço représentent l'effort humain partagé dans le contexte du travail. Disposées au sommet de l'escalier menant au premier étage du Centre William Rappard, la *Pêche (Pesca)*, la *Vendange (Vindima)* et l'*Agriculture (Lavoura)* illustrent la production d'aliments au moyen de scènes typiques de la vie rurale portugaise. Ces œuvres furent offertes à l'O.I.T. par le gouvernement portugais en août 1928.

La *Pêche* montre un bateau de pêche franchissant les vagues en direction de la haute mer. Le centre est constitué du bateau et de ses hommes qui rament vigoureusement, avec en arrière plan un horizon nuageux où volent quelques mouettes. Le bateau à rames *meia lua* (en demi-lune) est l'embarcation de pêche traditionnelle de la région côtière d'Aveiro, au Portugal, dotée d'une proue et d'un gouvernail hauts caractéristiques. Onze pêcheurs sont visibles à bord, dont l'un est assis sur la proue à côté du filet de pêche (sans doute pour faire contrepoids à la force des vagues), tandis que les autres rament. Ce sont des hommes jeunes ou d'âge moyen, dont tous sauf un ont la tête couverte. Quatre d'entre eux portent le *barrete*, bonnet traditionnel des pêcheurs.

Le panneau central, la *Vendange*, représente la vendange et le transport du raisin comme premières étapes de la fabrication du vin. L'arrière-plan est constitué par un village et des collines boisées, tandis qu'au premier plan un chariot tiré par un attelage de bœufs transporte une lourde charge de raisin sur une route pavée. Trois femmes et deux hommes déploient de vigoureux efforts pour faire avancer le chariot le long de la route. Dans la partie droite du panneau, des villageois sont



occupés à vendanger et à charger les grappes sur un autre chariot. Deux femmes cueillent le raisin dans la vigne, tandis qu'à l'arrière-plan des hommes et des femmes (dont l'une porte un petit enfant) sont occupés à d'autres tâches.

Sur le panneau de droite, l'*Agriculture*, une jeune femme tend un pichet (contenant du vin ou une autre boisson) à un berger assoiffé, tandis qu'un chien surveille son troupeau de moutons. À l'arrière-plan, un paysan laboure le champ avec deux bœufs, tandis qu'un autre sème. Comme pour la *Vendange*, la femme porte un foulard et a les pieds nus, tandis que les hommes portent des bottes. Tous quatre ont des chapeaux pour se protéger du soleil.

Le trait commun de ces trois panneaux est le drame du travail. Les sujets paraissent tendus, car leur travail exige un grand effort physique et mental. Ils exploitent les fruits de la terre et de la mer, mais doivent lutter contre les forces de la nature pour les récolter. Les références religieuses sont évidentes dans le choix des scènes bibliques habituelles de la pêche, de la vendange et de l'agriculture.<sup>39</sup>

Hommes et femmes travaillent en étroite collaboration et en nombre égal, même s'ils jouent des rôles différents. Il y a de bonnes relations de travail entre les sujets et aucune hiérarchie n'est visible (mis à part l'absence de chaussures chez les femmes). ■

▲ Détail de la *Pêche*, de Jorge Colaço (1928).





Le Centre William Rappard

## Œuvres d'art et autres trésors

*Vendange*, de Jorge Colaço (1928), ►  
1,98 m de haut, 5,55 m de large.

### Jorge Colaço (1868-1942)

Jorge Colaço naquit au consulat du Portugal à Tanger (Maroc), d'une famille franco portugaise de musiciens, acteurs, sculpteurs et peintres. En 1879, il entra à l'École des arts de Lisbonne, puis étudia la peinture à Madrid. En 1903, il s'intéressa à la technique ancienne des azulejos (de l'arabe *al zulaydj*), un style de mosaïque typique du Maroc à base de carreaux de céramique peints et émaillés. La technique de l'azulejo fut introduite dans la péninsule ibérique au xv<sup>e</sup> siècle. Jorge Colaço développa son art avec l'aide de son ami James Gilman, propriétaire de la Fabrica de Loiças à Sacavém, au Portugal. Il créa des œuvres importantes

destinées à des bâtiments publics, à des églises, à des gares, à des résidences privées, à des marchés et à des jardins. Grâce à des contacts familiaux et professionnels, il reçut de nombreuses commandes d'œuvres publiques au Portugal, en France, en Angleterre, au Vatican, en Californie, à Cuba, au Brésil, en Argentine, en Uruguay, à Goa et au Mozambique. Parmi elles figurent les impressionnants panneaux de la gare de São Bento à Porto (environ 20 000 carreaux couvrant 551 mètres carrés), qui représentent des scènes célèbres de l'histoire portugaise. Jorge Colaço mourut le 23 août 1942 à Lisbonne. ●







1931 • MAURICE DENIS

# La Dignité du travail

**L**a *Dignité du travail* illustre une vision chrétienne des relations de travail. Située sur le côté gauche de l'escalier d'honneur du Centre William Rappard, cette peinture murale de Maurice Denis montre Jésus dans son atelier de Nazareth parlant à un groupe de travailleurs. Commandée par la Confédération internationale des syndicats chrétiens (C.I.S.C.), elle fut offerte à l'O.I.T. le 9 juin 1931, en présence du directeur Albert Thomas et des représentants des 40 pays qui participaient à la 15<sup>e</sup> session de la Conférence internationale du travail à Genève.

Mesurant environ 3 mètres de haut et 6 mètres de large, le tableau de Denis est centré sur Jésus prêchant à ses compagnons travailleurs. Sur un arrière plan de vignes et de vendanges typique de la France rurale, les personnages principaux sont Jésus et les travailleurs, et dans une moindre mesure Marie et Joseph. Jésus est au centre, assis sur le muret de l'atelier et entouré d'outils de charpentier, d'une roue et de quelques ouvrages inachevés. Son apparence plutôt féminine est soulignée par sa peau légèrement mate et ses cheveux longs. Il a les pieds nus et porte une longue et ample tunique rouge pâle. Ses cheveux fins encadrent un visage à l'expression douce et compatissante tandis qu'il s'adresse à l'auditoire, levant la main droite et croisant les pieds comme s'il réfléchissait à une question qui le laisse perplexe.

Même si Jésus ne s'adresse pas directement à ses parents, Joseph et Marie le regardent attentivement. Joseph est représenté comme un homme mature portant la barbe, vêtu d'une longue tunique et coiffé du foulard traditionnel, le *keffieh*, maintenu par l'*agal*. Selon la tradition de l'art chrétien, la Vierge Marie paraît beaucoup plus jeune que lui. Elle est à genoux, vêtue d'une tunique bleue, d'un châle blanc et d'un

foulard bleu foncé, tandis que ses mains sont occupées à tricoter. Deux autres femmes au premier plan sont assises sur un banc aux pieds de Jésus, les yeux levés vers lui. À l'exception de quatre autres femmes (portant des cruches sur la tête) et peut être d'autres dans les vignes et la ferme à l'arrière-plan, tous les personnages sont des hommes. Le travail féminin semble limité au service domestique, comme dans l'art religieux en général.

Parmi les seize hommes qui écoutent Jésus (à part Joseph), il y a un mélange d'ouvriers et de travailleurs qualifiés, reconnaissables à leurs vêtements : les premiers portent des chapeaux, des chemises à col ouvert, des vestes et des blouses bleues ou sont torse nu, tandis que les seconds portent des cravates et ont l'air pensif. Leur âge varie depuis l'adolescent vêtu d'une chemise blanche à manches longues jusqu'au travailleur d'âge mûr debout au milieu avec un chapeau et une moustache blanche. Jésus semble s'adresser aux travailleurs au crépuscule – moment idéal pour eux à la fin d'une longue journée pour écouter les paroles sacrées et réfléchir à ce qu'ils entendent. Dans cette atmosphère paisible, seuls les personnages de l'arrière-plan sont actifs, cueillant du raisin, tandis que ceux du premier plan sont absorbés par le message spirituel.

*La Dignité du travail* peut être vue comme une juxtaposition d'éléments issus d'époques et de lieux différents. L'anachronisme le plus évident est l'habillement, certains personnages étant vêtus comme au temps de Jésus et d'autres portant des vêtements de la période où le tableau a été peint. Les outils de charpentier sont également anachroniques. Les pinces, le marteau, la scie, le rabot et la hache ne ressemblent pas à ceux que Jésus aurait utilisés durant sa vie de charpentier et correspondent davantage aux vêtements de l'époque. Le troisième décalage dans le temps concerne le ministère de Jésus. Il est généralement admis que Jésus commença son ministère au moment où il quitta son foyer et son atelier de Nazareth pour suivre Jean-Baptiste. Or, dans ce tableau, il est déjà représenté comme le Messie prêchant à la foule, même s'il est encore accompagné par ses parents et se trouve apparemment à Nazareth. Il y a également une interaction spatiale dans le tableau, l'atelier de charpenterie évoquant la Palestine, tandis que l'arrière-plan représente un vignoble qui pourrait se trouver dans ■■■

*La Dignité du travail*, huile sur toile  
de Maurice Denis (1931),  
2,8 m de haut, 6,25 m de large.





◀ *La Dignité du travail*, de Maurice Denis. Détail représentant entre autres Jules Zirnheld (avec la moustache blanche), vice président de la C.I.S.C.

▶ *La Dignité du travail*, de Maurice Denis. Détail représentant entre autres les dirigeants syndicaux Gaston Tessier, Petrus Serrarens (tous deux assis à gauche), Bernhard Otte (croisant les bras) et Herman Amelink (au premier plan, les mains dans le dos).

■■■ la région de Bordeaux, où vivait l'artiste. Les caractéristiques architecturales de l'atelier et de la ferme rappellent aussi le style rural français des premières décennies du XX<sup>e</sup> siècle plutôt que la Palestine au temps de Jésus.

Les éléments (vêtements, outils) issus de deux périodes séparées par dix-neuf siècles, ainsi que les paysages mêlés de Nazareth et d'Europe, se combinent pour exprimer le caractère intemporel des paroles du Christ et souligner leurs qualités permanentes et universelles. En cette époque qui faisait suite à la Révolution bolchevique de 1917 et aux autres mouvements marxistes et athées, la C.I.S.C. et l'artiste proposaient des valeurs chrétiennes comme moyen de résoudre les conflits du travail et de réaliser l'harmonie dans les relations sociales.

En 1928, les membres exécutifs de la C.I.S.C. avaient décidé de faire un don à l'O.I.T. « capable de rivaliser avec le grand panneau (le Préambule) offert par la FSI [panneau en céramique d'Albert Hahn Jr.] et installé deux ans auparavant et de proclamer "hautement et pleinement" le message chrétien ». <sup>40</sup> Le maître d'école et homme politique catholique hollandais Petrus Serrarens, premier secrétaire général de la C.I.S.C., eut des consultations avec le syndicaliste français Gaston Tessier et prit contact avec Maurice Denis en février 1929. Réputé pour ses peintures réalistes religieuses, Maurice Denis rencontra à Paris son ami Arthur Fontaine, président du Conseil d'administration de l'O.I.T., et lui proposa de travailler sur le « Christ dans son atelier de Nazareth, pur décor "palestinien" ». <sup>41</sup>

Au début, les membres du Comité exécutif de la C.I.S.C. s'opposèrent à cette idée, préférant un sujet moins évidemment chrétien afin de tenir compte de la neutralité religieuse des syndicats allemands. Toutefois, inspirée et appuyée par Arthur Fontaine, la conception de l'artiste l'emporta et fut approuvée par le directeur de l'O.I.T., Albert Thomas. Maurice Denis exprima à ce dernier sa gratitude pour son « intervention

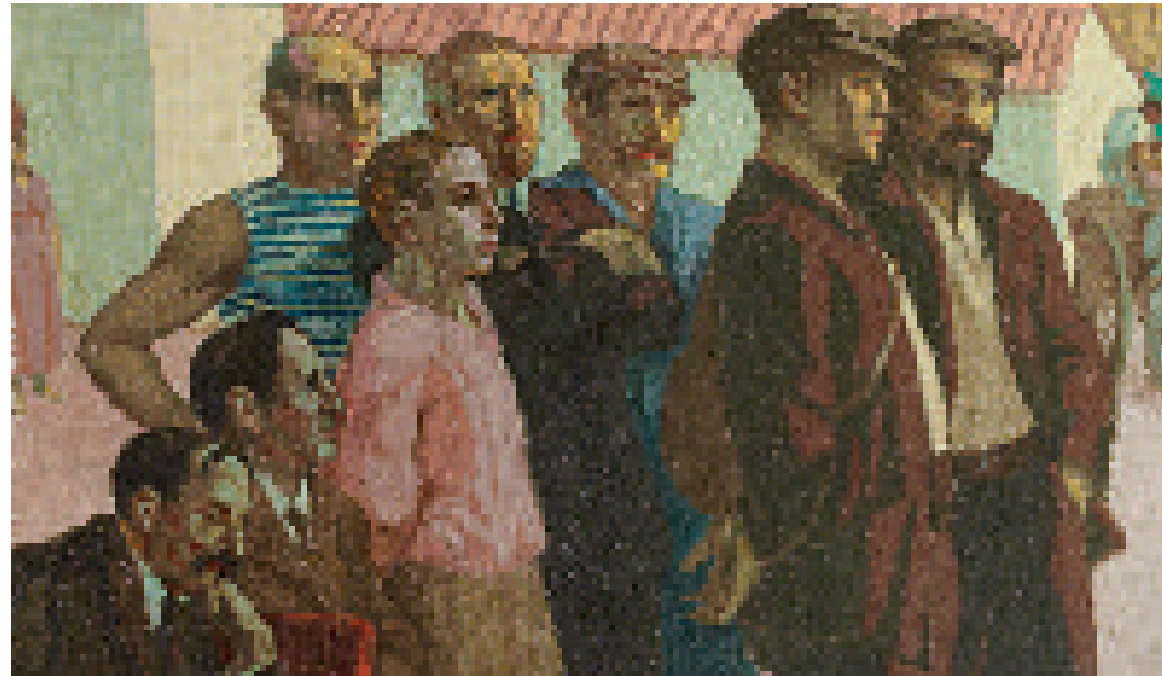


dans cette affaire » et lui dit qu'il était « reconnaissant d'avoir exercé sa haute influence en sa faveur auprès des syndicats chrétiens ». <sup>42</sup>

Afin de tranquilliser le Comité de la C.I.S.C., Denis prit comme modèles des photos de ses dirigeants, dont les susmentionnés Tessier et Serrarens (assis à l'extrémité gauche du tableau en costumes marron). Parmi les autres personnages représentés figurent Bernhard Otte (président de la Confédération allemande des syndicats chrétiens, debout à l'arrière-plan les bras croisés, en costume sombre), Herman Amelink (trésorier de la C.I.S.C. et syndicaliste hollandais, debout au premier plan, les mains dans le dos) et Jules Zirnheld (vice président de la C.I.S.C., debout près de Jésus, la main gauche tenant le revers de sa veste, page 56). Les syndicalistes chrétiens Heinrich Fahrenbrach et Adam Stegerwald ont sans doute aussi servi de modèle pour d'autres personnages. La figure du Christ est inspirée de l'épouse de Denis, Marthe Meurier, et l'adolescent debout à l'avant du groupe de gauche pourrait être le fils de l'artiste.

Le fait de représenter des personnalités connues du mouvement des travailleurs de l'époque en Europe, qui étaient en même temps les commanditaires de l'œuvre, crée un effet de réalisme, tout en soulignant les anachronismes et les juxtapositions d'éléments disparates dans le tableau. Maurice Denis voulait en outre intituler son tableau « Le Christ parlant aux travailleurs ». Comme autres titres possibles, il y avait « Le Charpentier de Nazareth » ou « Le Christ à Nazareth », mais MM. Fontaine et Serrarens insistèrent sur « La Dignité du travail ». Leur but était de sanctifier quasiment les relations industrielles, le Christ étant considéré comme « le seul capable de donner au travail sa dignité [...] le seul qui inspire le syndicalisme chrétien ». <sup>43</sup>

Les autres œuvres de Maurice Denis qui se trouvent à Genève sont *La Vie de Saint Paul*, tableau mural de 1916 visible dans l'église paroissiale Saint Paul de Cologny, les dessins réalisés pour les vitraux *La Solitude du Christ* (1918) et la mosaïque *Le Baptême du Christ* (1923) dans la même église, et le tableau mural *Fiat pax in virtute tua* (1938) destiné à la Salle de l'Assemblée du Palais des Nations. À Thonon-les-Bains, Denis peignit le tableau *Marie Médiatrice* (1940) de la chapelle de l'Institut du Sacré-Cœur de Crête et les peintures du *Chemin de croix* de la basilique Saint-François de Sales (1943). ■



### Maurice Denis (1870-1943)

**N**é en Normandie, Maurice Denis (1870-1943) était le fils unique d'un employé athée des Chemins de fer de l'Ouest.

Il vécut avec sa famille à Saint-Germain-en-Laye, avant d'être envoyé au lycée Condorcet à Paris, où il reçut une éducation classique. Adolescent, il prit des cours de peinture et affirma sa foi catholique. Après le lycée, il suivit une formation au Louvre, à l'académie Julian et à l'École nationale des beaux-arts de Paris. Il fonda avec Paul Sérusier le groupe des « nabis », composé d'artistes postimpressionnistes, qui fut actif en France durant les dix dernières années du XIX<sup>e</sup> siècle. Les nabis s'inspiraient des peintures de Paul Gauguin et cherchaient une inspiration

spirituelle dans les philosophies orientales et auprès d'autres sources ésotériques. À partir des années 1890, l'art de Denis devint plus décoratif, et il reçut de nombreuses commandes pour de vastes peintures murales destinées à des habitations privées. Il juxtaposait des images historiques et des éléments plus modernes. Il combinait les légendes du Moyen Âge avec des images de femmes de son époque au repos dans leur jardin et faisait usage de couleurs nuancées pour accentuer un sentiment de rêverie. Après avoir voyagé en Italie, il s'intéressa aux paysages, ce qui allait avoir un effet durable sur son œuvre. Le décès prématuré de son épouse et les horreurs de la Première Guerre

mondiale l'amènèrent à consacrer son talent à l'art religieux. Fervent catholique, il était membre du Troisième Ordre de Saint-Dominique et cofondateur de l'Atelier du Sacré-Cœur. Les peintures qu'il réalisa pour des églises et des bâtiments publics privilégient souvent des sujets religieux. Nationaliste et catholique, Maurice Denis était un traditionaliste religieux, hostile à la république. Après la Première Guerre mondiale, il était au faite de sa renommée, et ses œuvres figurèrent dans des expositions importantes telles que la Biennale de Venise (1922) et le Pavillon de Marsan à Paris (1925). Il fut renversé par un véhicule à Paris en 1943 et mourut à l'hôpital Cochin le 13 novembre de la même année. ●



58 • Le Centre William Rappard, Siège de l'Organisation mondiale du commerce, Genève



1940 • GUSTAVE-LOUIS JAULMES

# Dans la joie universelle, Le Travail dans l'abondance et Le Bienfait des loisirs

En juin 1939, l'O.I.T. commanda à Gustave-Louis Jaulmes la décoration des murs de la Salle des pas perdus nouvellement construite. L'artiste présenta une proposition qui consistait en quatre peintures murales représentant « la Paix triomphante dans la Joie universelle [qui] produit l'Abondance et la Joie de vivre ». <sup>44</sup> Cette description servit de titre aux tableaux. Jaulmes acheva son œuvre au début de 1940, quatre mois environ avant que l'O.I.T. ne quitte le bâtiment pour se réfugier à l'Université McGill de Montréal (Canada) en raison de la guerre.

Le panneau intitulé *Dans la joie universelle* représente un groupe de jeunes femmes et d'enfants tenant des frondes de palmier et marchant vers le spectateur. Deux petites filles au premier plan serrent une fronde de palmier et se tiennent la main, tandis que des colombes battent des ailes à leurs pieds. À l'arrière-plan se trouvent des arbres fruitiers parés de guirlandes de feuilles, qui recouvrent aussi une pergola à gauche. Derrière la procession des femmes et des enfants apparaissent des voiliers anciens amarrés dans un port tranquille. Des montagnes sont également représentées sous un ciel radieux. Le deuxième panneau, *Le Travail dans l'abondance*, représente les vendanges. Hommes et femmes portent des paniers de raisins, accompagnés par un chariot à deux roues chargé de grappes, tiré par des chevaux. Pendant ce temps,

une jeune femme à peine vêtue fait une pause et parle avec un garçon joyeux, tandis que d'autres portent des produits agricoles. À l'arrière-plan, des silhouettes d'arbres se détachent sur un ciel doré.

Dans le tableau de gauche, *Le Bienfait des loisirs*, la scène se compose d'hommes, de femmes et d'enfants occupés à parler, jouer et cueillir des fruits dans un jardin en terrasse surmonté d'une pergola. À droite, une porte basse en bois mène à la campagne en arrière-plan, où l'on distingue des terres agricoles, des arbres et un village dans un paysage typique du nord de l'Italie ou de la Gascogne française. Un couple portant un nourrisson se tient debout sur des marches de pierre et regarde son enfant d'un air heureux. Le quatrième tableau, *La Paix triomphante*, se trouvait originellement à droite de l'entrée principale qui menait à la Salle des correspondants. Manquant à l'appel, il a peut-être été retiré et entreposé quelque part lorsque le bar de la cafétéria a été agrandi au début des années 1960. Il représentait une femme conduisant un chariot classique à quatre chevaux. Une foule joyeuse l'accueille avec des guirlandes et des bannières.

La plupart des sujets sont pieds nus et portent des tuniques sans manches classiques. Ils paraissent jeunes, en bonne santé et heureux. Les scènes pastorales illustrées dans les tableaux allégoriques de Jaulmes perpétuent un style de représentation particulier commun à l'art ■■■

◀ La Salle des pas perdus, avec les trois tableaux de Gustave-Louis Jaulmes (1940) qui ont survécu.

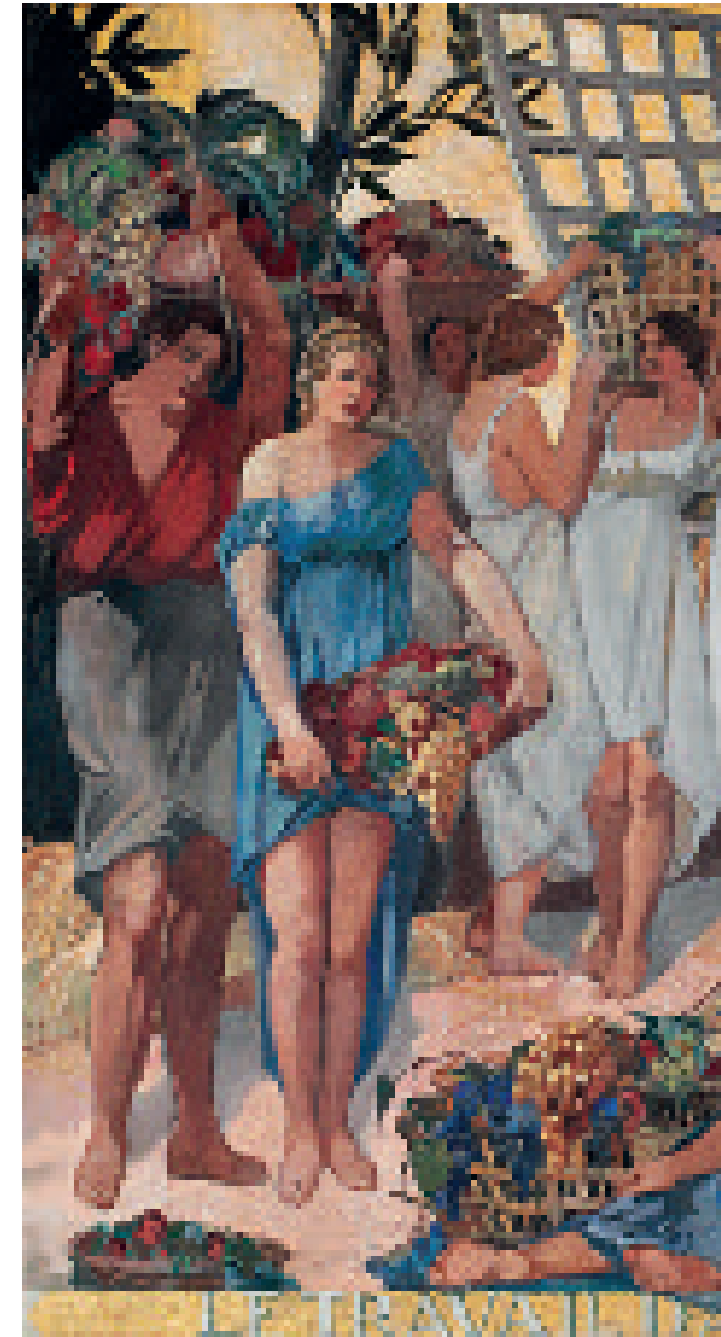
▶▶ *Dans la joie universelle* (à gauche), *Le Travail dans l'abondance* (au centre) et *Le Bienfait des loisirs* (à droite), de Gustave-Louis Jaulmes (1940), huiles sur toiles mesurant chacune 2,49 m de haut sur 2,85 m de large.





Le Centre William Rappard

**Œuvres d'art et autres trésors**







### Gustave-Louis Jaulmes (1873-1959)

**G**ustave-Louis Jaulmes naquit à Lausanne (Suisse). Son père était un pasteur protestant français et sa mère la fille d'un missionnaire méthodiste britannique. Il servit dans l'armée française durant la Première Guerre mondiale et dans le service de propagande du ministère des Arts français. Il étudia l'architecture à l'École nationale des beaux-arts de Paris, mais s'orienta vers la peinture et les arts décoratifs en 1902. À l'académie Julian, il apprit le style néoclassique. Pour les célébrations de la

victoire en juillet 1919, il reçut des commandes destinées aux Champs-Élysées et à l'Arc de triomphe. Cofondateur de la Compagnie des arts français, il réalisa une série de décorations diverses dans le style Art Déco, parmi lesquelles des peintures murales, des tableaux, des affiches publicitaires, des illustrations de livre et des dessins pour des tapisseries décoratives ainsi que pour des poteries et de la vaisselle de Sèvres, des meubles et même des rideaux de théâtre. Il fut admis à l'Académie des beaux-arts en 1944 et mourut à Paris le 7 janvier 1959. ●

■■■ néoclassique tardif. Les idéaux de paix, d'amitié, de famille, de nature abondante et de célébration apparaissent tous dans ces peintures conçues durant l'entre-deux-guerres. Des symboles tels que les colombes et les frondes de palmier, ainsi que les visages détendus des personnages, rappellent le besoin de paix en Europe en ces temps difficiles où planait en permanence la menace des horreurs de la guerre. De même, les relations pacifiques au sein de la société, qui n'est que trop vulnérable aux bouleversements de la guerre et de la révolution, sont illustrées par les rapports harmonieux entre les sujets.

À côté de l'atmosphère générale de célébration, le retour aux valeurs familiales traditionnelles est symbolisé par la présence d'enfants vivant en harmonie avec leurs parents. C'est la nature, plutôt que l'industrie ou les produits fabriqués par l'homme et les machines, qui est omniprésente dans ces tableaux. Le but des personnages représentés est non seulement de récolter les fruits de la nature, mais aussi de célébrer l'harmonie avec l'environnement. Qu'ils soient au travail ou au repos, les personnages affichent un contentement général. Priorité est donnée au plaisir de la vie, dans laquelle le travail a sa place comme activité gratifiante, et aux relations familiales harmonieuses. Il y a une absence totale de conflit social ou lié au travail.

Le sens de l'harmonie, le retour à la nature et la perspective d'horizons nouveaux évoqués par des éléments tels que les voiliers prêts à appareiller pour de nouvelles destinations suggèrent des valeurs qui allaient devenir prévalentes durant les années 1960. Mais les tableaux rappellent aussi l'idéalisme des cercles des classes moyenne et supérieure à la fin des années 1930 en Europe, qui croyaient que les conflits sociaux et nationalistes seraient surmontés grâce à une meilleure compréhension au sein des sociétés et entre elles.

Mis à part quelques tâches spécifiques dans *Le Travail dans l'abondance* accomplies par des hommes (par exemple l'homme guidant les chevaux), les rôles sexuels ne sont définis qu'en termes de famille et d'amitié. De même, il n'y a pas de hiérarchies sociales ou professionnelles visibles dans les tableaux, ce qui évoque la réalisation de l'égalité grâce à la coopération économique et sociale. On peut voir là une réaction contre la notion marxiste de lutte des classes. En outre, chacun semble partager la propriété des moyens de production : la terre et les récoltes,

◀ *La Paix triomphante*, de Gustave-Louis Jaulmes, détail des esquisses pour le tableau manquant qui initiait la série.

*Le Travail dans l'abondance*, de Gustave-Louis Jaulmes (1940), détail.

le chariot, les chevaux et les paniers. Les personnages ne sont assurément pas montrés comme divisés en prolétaires et bourgeois – travail et capital – opposés par un conflit révolutionnaire.

Dans le quatrième panneau, le titre joue un rôle intrinsèque à l'œuvre. Ayant déjà décidé des titres au moment de réaliser les dessins, Jaulmes voulait que le spectateur interprète ses tableaux d'une manière spécifique. Cela pourrait traduire l'incertitude et l'insécurité qui régnaient à cette époque à Genève et à l'O.I.T.

Dans ces peintures, le travail n'est pas conçu en tant qu'activité dynamique, comme il l'est dans les tableaux de Dean Cornwell, Seán Keating ou Jorge Colaço, et encore moins en tant que source de conflit, comme dans les scènes de *l'Industrie de Detroit* (1933) de Diego Riviera, par exemple. Pour l'artiste, le travail est associé à une activité relativement statique et pacifique, ou du moins à la jouissance des fruits de la nature et à l'harmonie sociale. Les idéaux du travail sont de récolter les fruits de la terre et de jouir du rapport sensuel avec la nature. Le travail est représenté comme inextricablement lié au loisir.

Bien que les panneaux décoratifs de Jaulmes aient été commandés directement par l'O.I.T., ils furent recouverts au début des années 1960, apparemment pour améliorer l'acoustique de la pièce. Ils furent brièvement découverts, puis recouverts au moment où le bâtiment passa aux mains du G.A.T.T. en 1975. La double couche de toile a finalement été retirée le 31 mars 2007, et les tableaux ont retrouvé leur splendeur initiale.

Parmi les œuvres les plus connues de Jaulmes figurent les décorations de la Villa Kérylos à Beaulieu-sur-Mer, le Palais de Chaillot à Paris, l'Hôtel de Ville d'Arras, la salle du *Baiser* au musée Rodin à Paris, le théâtre de Carcassonne, la synagogue de Boulogne-Billancourt, l'hôtel Évian Royal Palace et le casino d'Évian, et la Mairie du V<sup>e</sup> arrondissement de Paris. ■





Le Centre William Rappard

Œuvres d'art et autres trésors

1955 • DEAN CORNWELL

# Peintures murales

► Peintures murales de Dean Cornwell (1955). Détail de la section centrale, avec des représentations allégoriques du Nouveau Monde (femme blonde à gauche), du Travail (homme au centre) et de l'Ancien Monde (femme brune à droite).

▼ L'une des deux sections manquantes des peintures murales de Dean Cornwell représentant un plateau de tournage et des danseuses.



Par un bel après midi de printemps, le 1<sup>er</sup> avril 2007, Dominique Plaza et Jukka Piitulainen, de l'unité de Services Techniques de l'O.M.C., et Pierre Joubert, de la F.I.P.O.I.,<sup>45</sup> remarquèrent cinq grands rouleaux de toile dans les remises de l'ancienne villa des jardiniers située dans l'enceinte du Centre William Rappard. Ces rouleaux n'étaient pas en bon état, et il fallut de gros travaux de nettoyage et de restauration pour révéler ce qu'ils cachaient.

Après avoir examiné les toiles, les responsables de l'O.M.C. et les archivistes de l'O.I.T. se sont rendus compte qu'il s'agissait des spectaculaires peintures murales réalisées par Dean Cornwell qui avaient été accrochées en juin 1956 dans la Salle Samuel Gompers, précédemment dénommée Salle des travailleurs (Salle A). Les couleurs éblouissantes des scènes de travail et d'activité humaine représentées par l'artiste expliquent qu'elles aient fait l'objet d'une telle admiration après leur installation, et sans doute aussi qu'elles aient été retirées une vingtaine d'années plus tard, étant considérées comme trop distrayantes. Elles sont ensuite restées dissimulées à la vue pendant 30 ans.

La Fédération américaine du travail (A.F.L.) avait passé commande de ces peintures à Cornwell comme don à l'O.I.T. en 1938. En raison de la Seconde Guerre mondiale et parce qu'il avait d'autres engagements, Cornwell n'acheva ces peintures qu'en 1955. Lorsque l'O.I.T. quitta le bâtiment 20 ans plus tard, elles furent retirées. Cinq des sept sections ont été réinstallées en 2008, mais deux manquent toujours à l'appel.

L'idée de cette commande était venue du directeur général de l'O.I.T., Harold Butler, qui avait pris contact avec des dirigeants syndicaux aux États-Unis afin d'étudier la possibilité d'un don de meubles et de

décorations pour la Salle des travailleurs qui, avait-il précisé, serait décorée « selon le style américain ». <sup>46</sup> L'A.F.L. joua un rôle de premier plan dans le don et son exécution et informa le Président Franklin D. Roosevelt, qui concevait cette décoration comme « une interprétation de notre civilisation américaine dans la Salle des travailleurs de l'OIT ». <sup>47</sup>

En septembre 1938, Cornwell soumit ses dessins portant sur les sujets du commerce, de l'industrie, du travail de bureau et des arts. L'A.F.L. et l'O.I.T. les approuvèrent et envoyèrent des photographies de travailleurs et de groupements syndicaux pour servir de modèles. Les responsables des deux organisations insistèrent pour que les peintures soient prêtes en juin 1939. Entre-temps, Cornwell avait été pris par d'autres commandes, et la guerre éclata. L'A.F.L. accepta néanmoins de payer la somme exigée (15 000 dollars au départ) pour les peintures et le mobilier de la Salle A.

Ce n'est qu'en juin 1953 que Dean Cornwell put « s'atteler à temps complet aux peintures de la Salle Gompers ». <sup>48</sup> Durant les années qui suivirent et jusqu'en octobre 1955, il y travailla dans son atelier de New York, et, en novembre, il embarqua pour l'Europe avec ses tableaux pour aider à leur installation et procéder aux dernières retouches à Genève. « Je suis ravi des peintures de M. Cornwell, écrit le directeur général de l'O.I.T. David Morse, ce sont des œuvres d'art dont l'OIT et la Fédération américaine du travail peuvent être fières. » <sup>49</sup> Les peintures furent solennellement inaugurées le 29 juin 1956 en présence du Conseil d'administration de l'O.I.T. et du président de l'A.F.L.-C.I.O. George Meany, ainsi que de la presse et du public.

La grande section centrale (large de plus de 10 mètres et haute de 3 mètres) a une forme irrégulière pour pouvoir épouser la porte d'entrée et la bibliothèque de la Salle A. Au centre (page 65), on voit deux femmes descendre du ciel en portant une torche, avec à leurs côtés un travailleur. Une pluie d'étoiles se déverse sur le travailleur, comme pour le libérer. Il porte un tablier en cuir et de robustes chaussures, et une masse est posée à ses pieds. Des chaînes brisées pendent à ses poignets et gisent près de son pied gauche. Les femmes, l'une blonde et l'autre brune, sont jeunes, en bonne santé et les seins dénudés. Avec leurs boucliers et leurs longues capes flottant derrière elles, elles figurent des déesses. La femme aux cheveux sombres semble passer la





Le Centre William Rappard

## Œuvres d'art et autres trésors



■■■ torche à sa blonde compagne. La puissance dégagée par les deux déesses paraît libérer l'énergie nécessaire à l'humanité pour le travail et la procréation. À leurs pieds se trouve un globe où apparaissent l'océan Atlantique Nord, l'Amérique du Nord et l'Europe (l'Irlande étant effacée ou unie à l'Angleterre). On voit également des pinces, une équerre, un compas et une caravelle miniature.

Les références à la « découverte » de l'Amérique évoquent la rencontre entre l'Ancien et le Nouveau Monde. La position des continents et des femmes laisse penser que la femme aux cheveux sombres représente l'Europe, considérée comme l'Ancien Monde, et la femme aux cheveux clairs l'Amérique, vue comme le Nouveau Monde. Selon la vision de l'artiste, l'Europe a apporté à l'Amérique les instruments de la modernisation et du progrès, et aujourd'hui, l'Ancien Monde passe littéralement la torche au Nouveau.

Le travail à la manière « ancienne » (européenne) est associé aux contraintes, voire à l'esclavage, comme chez les bâtisseurs des pyramides d'Égypte, tandis que les travailleurs d'Amérique sont affranchis des hiérarchies et des limitations sociales. Le travail, personnifié par l'ouvrier, regarde vers l'Amérique et tourne le dos à l'Europe. En regardant vers la droite, il indique que l'énergie qui traverse ces tableaux va de droite à gauche (contrairement au mouvement conventionnel de gauche à droite). Cela est encore souligné par la direction des avions, par

Peintures murales de Dean Cornwell ▲ (1955). Détail de la section centrale représentant des travailleurs qualifiés et des ouvriers sur un chantier.

Peintures murales de Dean Cornwell ► (1955). Section représentant des employées de bureau, 1,58 m de haut, 0,70 m de large.





exemple. En fait, le sens du progrès est montré du point de vue des personnages représentés, qui font généralement face au spectateur et pour qui le mouvement va, selon la convention, de gauche à droite.

Des travailleurs ou des esclaves apparaissent au bas du tableau, tirant une très lourde charge vers le centre. En revanche, la fertilité suggérée par les seins nus des déesses et par leur jeunesse et leur vigueur indique l'énergie sexuelle des habitants du Nouveau Monde dans lequel les générations futures vivront grâce aux efforts de la génération actuelle des travailleurs.

Plusieurs autres scènes apparaissent dans les peintures murales, représentant toutes des situations de travail réalistes de l'époque. Parmi elles, on voit des ouvriers construisant un barrage (avec les seules personnes à la peau foncée du tableau) et divers modes de transport tels que l'avion, le bateau, le train, le camion et la voiture, symbolisant la modernisation des transports. La sécurité au travail est un thème récurrent, illustré par les gants que portent de nombreux ouvriers, ainsi que par leurs casques et l'inscription « Safety first » (« Sécurité d'abord ») sur une bétonnière.

Parmi les autres métiers représentés figurent des ouvriers du bâtiment, des peintres et des travailleurs qualifiés tels qu'un arpenteur se servant d'un théodolite et un ingénieur parlant à un maître d'œuvre à l'aide d'un plan, ainsi que des ouvriers sur un chantier, dans une fonderie et dans un atelier automobile. Il y a aussi d'autres travailleurs tels que des mineurs, des maçons, des ouvriers, des femmes utilisant des machines à coudre et des secrétaires. On voit également des garçons qui aident leurs parents, une écolière, des supérieurs et leurs employés, un enseignant à l'air sévère, des danseuses séduisantes, des musiciens, et l'artiste lui-même comme client d'un coiffeur (représenté dans l'une des sections manquantes). Au total, 195 personnages apparaissent dans ces tableaux. Ce sont surtout des hommes, mais les femmes jouent aussi un rôle dans les bureaux, les ateliers, les écoles et les arts.

Les tableaux de Dean Cornwell consacrés au travail sont une contribution importante à la représentation de la vie et de la société industrielles de l'après-guerre aux États-Unis. Pleine de vigueur, cette peinture exprime avec fermeté les attitudes et les valeurs profondément ancrées dans la mentalité capitaliste des dirigeants industriels aux

États-Unis durant les années 1950. La parabole implicite du pouvoir libérateur du travail symbolise la formule de Ford selon laquelle la production en série et la normalisation des produits permettent d'accroître les salaires et la consommation et d'offrir ainsi une vie meilleure à la classe ouvrière. Ce message est exprimé par l'air satisfait des travailleurs, leur santé physique, leur jeunesse (à quelques exceptions près) et leur robustesse, ainsi que par leurs vêtements – aucun des personnages n'est vêtu misérablement –, leurs bijoux (montres, boucles d'oreille) et le maquillage et les ongles manucurés des femmes.

Pour ces tableaux, Cornwell a utilisé la technique narrative des scènes multiples propre aux bandes dessinées, représentant simultanément des activités qui ont lieu à des époques ou dans des lieux différents. Il a illustré les anciens esclaves au bas de la section centrale, près de la caravelle et du voilier, qui sont les seuls éléments d'évolution historique.

La « symphonie » du travail, des machines, de l'industrie et du progrès est presque audible, célébrant le caractère harmonieux des règles de l'industrie et du travail. L'énergie humaine fait partie intégrante du tableau, représentée par les attitudes vigoureuses et animées des personnages au travail.

Le mouvement est exprimé par la multiplicité des scènes et des actions individuelles de chaque personnage. Il symbolise la marche vers un avenir meilleur, où les conditions de travail seront plus ■■■■

► Peintures murales de Dean Cornwell (1955). Section placée à l'origine sur le mur ouest de la Salle Gompers (Salle A), représentant l'activité minière (à gauche), l'activité manufacturière et la construction automobile (au centre), et l'industrie textile (à droite), huile sur toile, 1,6 m de haut, 5,5 m de large.

▼ Peintures murales de Dean Cornwell (1955). Détail de la section centrale représentant des ouvriers du bâtiment et l'inscription partiellement visible « Safety First » (Sécurité d'abord) sur une bétonnière.





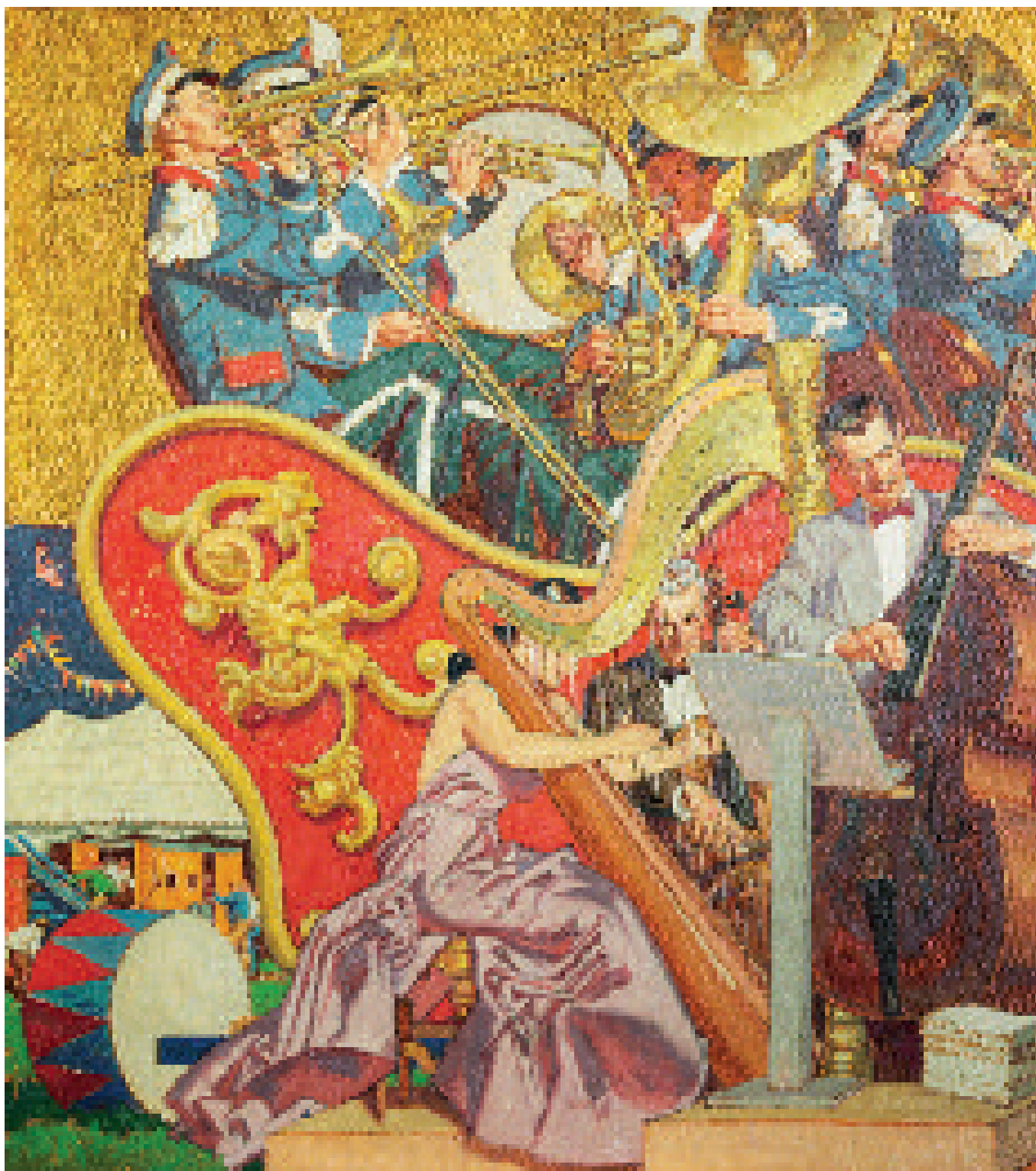


Le Centre William Rappard

**Oeuvres d'art et autres trésors**







◀ Peintures murales de Dean Cornwell (1955). Section représentant des musiciens et un cirque, 1,58 m de haut, 1,43 m de large.

## Dean Cornwell (1892-1960)

Reconnu au début de la période de la guerre froide comme le « Doyen [Dean] des illustrateurs » dans les milieux artistiques aux États-Unis, Dean Cornwell naquit à Louisville (Kentucky). Il fit ses études à l'Institut d'art de Chicago en 1911, tout en acceptant déjà de petites commandes comme illustrateur commercial pour dessiner des vitrines et réaliser des bandes dessinées destinées à la presse. Durant les années 1920 et 1930, il publia régulièrement des illustrations pour des publicités, des articles et des feuillets dans des magazines et des journaux à grand tirage. Ses illustrations exprimaient les espoirs, les attitudes et les principes des hommes et des femmes de la classe moyenne aux États Unis, tels que les lecteurs de *Cosmopolitan*, *Heart's* et *Harper's Bazaar*. Au début des années 1930, il chercha à développer ses techniques décoratives et suivit une formation à la peinture murale. Les peintures murales les plus connues de Dean Cornwell se trouvent dans la rotonde centrale de la Bibliothèque publique

de Los Angeles, au mémorial Lincoln de Redlands (Californie), dans le bâtiment de l'Office d'État du Tennessee à Nashville (Tennessee), dans le bâtiment d'Eastern Airlines à Rockefeller Plaza, au bureau de poste de Chapel Hill (Caroline du Nord) et dans la salle Raleigh de l'hôtel Warwick à New York. Cornwell signa les tableaux du Centre William Rappard et d'autres œuvres du suffixe « N.A. », qui signifie « National Academy ». Il s'agit d'une association honoraire d'artistes, qui est aussi l'une des principales écoles des Beaux-Arts de New York, où il étudia et enseigna et dont il fut élu académicien en 1940. Trop âgé pour servir lors de la Seconde Guerre mondiale, il créa de nombreuses affiches patriotiques et œuvres de propagande durant cette période. Après la guerre, il continua d'illustrer des publicités pour General Motors, Seagram's, Coca-Cola, Goodyear et d'autres sociétés qui finançaient ses projets muraux plus ambitieux. Dean Cornwell mourut le 4 décembre 1960 dans son atelier de la 67<sup>e</sup> rue Ouest à New York. ●



◀ Peintures murales de Dean Cornwell (1955). Section représentant une scène d'école, 1,58 m de haut, 0,49 m de large.

▶ Dean Cornwell travaillant aux derniers détails de la section centrale, septembre 1955.

■■■ favorables pour les travailleurs et leur famille, et donc pour la société tout entière.

Les tableaux représentent de nombreux personnages, qui affichent toutefois certaines caractéristiques communes. La plupart sont blancs et occidentaux (seuls deux Afro-Américains sont identifiables, et ils ne semblent pas autochtones mais hispaniques ou asiatiques). Ils ont tous des rôles clairement différenciés, qui s'accordent sans heurt ; il semblerait que la société idéale soit faite de ce puzzle harmonieux. Ce sont essentiellement des adultes jeunes ou d'âge mûr, à l'exception d'un nourrisson et de deux garçons. Il n'y a pratiquement pas de gens plus âgés. Les personnages sont censés appartenir aux classes moyennes ouvrières et urbaines.

Les individus représentés sur les tableaux sont en bonne santé et aptes à des activités éprouvantes. Ils sont d'ailleurs tous actifs. Ils ont l'air satisfaits et généralement heureux, ou affichent au moins une confiance en soi et un sentiment d'accomplissement dans l'exécution de leur travail. Même ceux qui ont les métiers les plus exigeants, comme les ouvriers qui manient des marteaux pneumatiques, ont l'air concentrés et sûrs d'eux. Ils semblent tous heureux de leur sort. Il est important de noter qu'aucun d'eux ne se révolte contre l'ordre social. En fait, ils apportent une contribution à la société en remplissant leur rôle dans la vie.

Tous les sujets exécutent leurs tâches du mieux qu'ils peuvent et dans les conditions les plus sûres. Leur progression dans la vie dépend de la longue chaîne d'actions à laquelle ils participent. Leur rôle dans la société correspond à leur position dans la chaîne d'assemblage, et ils semblent déterminés à le jouer avec succès. Les travailleurs qualifiés, les enseignants, les musiciens et les artistes sont intégrés sans rupture dans un réseau social et de travail plus large. Les hiérarchies ne sont pas déterminées par la naissance mais par le rôle des travailleurs dans les tâches manuelles, les bureaux ou les métiers artistiques et éducatifs. ■





Le Centre William Rappard

**Oeuvres d'art et autres trésors**

1961 • SEÁN KEATING

# Le Développement industriel irlandais

Le 19 juin 1961, Jack Lynch, alors ministre de l'Industrie et du Commerce, fit officiellement don au nom du gouvernement irlandais de la peinture murale intitulée *Le Développement industriel irlandais*. Celle-ci se trouve dans l'escalier d'honneur du Centre William Rappard, sur le mur qui fait face à *La Dignité du travail* de Maurice Denis.

L'Irlande était membre de l'O.I.T. depuis son admission à la Société des nations en septembre 1923, moins de deux ans après la fondation de l'État libre irlandais, alors que les blessures dues à la guerre civile qui s'ensuivit n'étaient pas encore refermées. L'invitation faite par l'O.I.T. en 1926 de contribuer à la décoration de ses nouveaux locaux fut bien accueillie par le jeune gouvernement irlandais, dont les représentants proposèrent un vitrail connu sous le nom de « Vitrail de Genève », de l'artiste Harry Clarke.

Clarke travailla durant trois ans à la réalisation de ce vitrail, inspiré par la Renaissance littéraire irlandaise du début du XX<sup>e</sup> siècle, et notamment par les images du folklore irlandais décrites par William B. Yeats et d'autres écrivains. Le « Crépuscule celtique » était dépeint avec des références aux légendes et des textes empruntés à de célèbres écrivains du renouveau irlandais, mais les commanditaires du ministère irlandais de l'Industrie et du Commerce émirent des objections à l'encontre de l'œuvre une fois celle-ci terminée et décidèrent que le gouvernement n'était pas disposé à l'accepter pour le but auquel elle était destinée. Il y avait notamment des contestations au sujet de l'un des personnages représentés, le « M. Gilhooley » de Liam O'Flaherty, qui « un verre de malt à la main regarde d'un air trouble une femme

légèrement vêtue ». <sup>50</sup> Sur un autre panneau du vitrail figurait une bouteille de Guinness, et les commanditaires interprétèrent généralement l'œuvre comme exprimant des « idées libérales » et manquant d'éléments religieux. La mort soudaine de l'artiste le 6 janvier 1931, en Suisse, après un traitement médical à Davos, mit fin au projet. Le « Vitrail de Genève » fut conservé par le ministère à Dublin et ne fut jamais envoyé à Genève au motif qu'il évoquait le « sexe, l'ivresse et le péché ». <sup>51</sup>

Bien des années plus tard, en avril 1957, à l'issue de nouveaux contacts entre le gouvernement irlandais et l'O.I.T. (représentée par Michael O'Callaghan), l'idée d'un don institutionnel refit surface. Trente ans après le rejet ignominieux de Clarke, son ami Seán Keating reçut commande d'une nouvelle œuvre en 1959. En mai 1960, il se rendit à Genève pour examiner le lieu d'accrochage, et il y retourna en 1961 pour installer les panneaux avant qu'ils ne soient officiellement dévoilés lors de la 45<sup>e</sup> session de la Conférence internationale du travail.

Avec son aspect flamboyant, *Le Développement industriel irlandais* offre une vision traditionnelle de l'Irlande, en même temps qu'une perspective positive de son développement. L'artiste poursuivit dans la même veine pour réaliser son œuvre destinée au pavillon irlandais de l'Exposition universelle de New York, qui représentait sur un mode très réaliste les prouesses de construction du pays.

L'historien d'art Joseph McBrinn fit observer que le placement du *Développement industriel irlandais* face à *La Dignité du travail* « conviendrait parfaitement au projet plus large du tableau catholique « néo-traditionniste » embrassé par Denis ». <sup>52</sup> Il pointa les affinités ■■■

*Le Développement industriel irlandais*, ►  
de Seán Keating (1961), huile sur toile,  
3,58 m de haut, 6,25 m de large.





◀ Vue de l'escalier menant à la fresque.

■■■ visuelles et idéologiques frappantes entre les peintures politico-religieuses de Denis et de Keating, notamment celles du Centre William Rappard. *Le Développement industriel irlandais* a aussi des liens étroits avec les peintures murales de Dean Cornwell en ce qui concerne la représentation des hiérarchies sociales entre les travailleurs et les employeurs.

Le tableau de Seán Keating représente diverses scènes du développement industriel et agricole de l'Irlande au moyen de la technique des scènes multiples qui consiste à montrer simultanément des événements situés à des époques ou dans des lieux différents.

À gauche, un groupe de quatre hommes travaille sur des câbles électriques. Toujours à gauche, sous une échelle de construction, l'artiste s'est représenté regardant directement le spectateur, en compagnie de Jack Lynch les yeux levés. Au premier plan, un groupe de trois scientifiques en blouse de laboratoire travaille, une boîte à outils à leurs pieds. Au centre, un ouvrier du bâtiment se tient devant ce qui semble être une citerne à eau rouge, surmontée d'une haute tour de stockage de céréales en arrière-plan. La section droite du tableau représente un navire à quai, une grande grue, une voiture et un tracteur, observés par un homme en habits ordinaires.<sup>53</sup> Séparés du navire par un bosquet de bouleaux, un village traditionnel et une route de campagne servent d'arrière-plan à un jockey à cheval flanqué de bovins.

Diverses références ont été incluses dans ce tableau afin d'illustrer le développement économique de l'Irlande. Le navire à quai sur la droite évoque l'Irish Shipping Ltd., une compagnie détenue en majorité par l'État et créée en 1941 pour assurer les livraisons de nourriture et d'autres marchandises durant la guerre. Sur sa coque, on lit le mot « Arch », qui pourrait faire référence au cargo *Irish Larch*, propriété de l'Irish Shipping entre 1956 et 1968.<sup>54</sup>

Le jockey monté sur le pur-sang fait référence à l'industrie des courses en Irlande, et notamment au Sweepstake des hôpitaux irlandais,



qui exploitaient une loterie basée sur les grandes courses hippiques. Les gagnants étaient déterminés en fonction du résultat des courses, parmi lesquelles le Derby, le Cambridgeshire et le Grand National. Le « Sweep » était une source importante de recettes qui servit à financer la construction de nombreux hôpitaux irlandais entre 1930 et 1986. Une part importante de ce financement provenait d'Irlandais immigrés au Royaume-Uni et aux États-Unis, où les loteries étaient généralement illégales.

Le groupe de quatre hommes travaillant sur des câbles rappelle l'intérêt de Keating pour l'électricité. Son travail artistique sur la station hydroélectrique d'Ardnacrusha, d'abord appelée projet Shannon, est un témoignage évocateur et coloré du plus grand ouvrage industriel des premières années de l'État libre irlandais.

Les trois scientifiques en blouse de laboratoire blanche au premier plan travaillent sur un ordinateur, selon Éimear O'Connor. Il est peu probable que l'artiste ou ses commanditaires aient pu deviner que, 50 ans plus tard, l'Irlande allait devenir l'un des plus importants exportateurs d'ordinateurs et de logiciels au monde.<sup>55</sup> Néanmoins, on peut voir dans cette scène une vision prémonitrice du développement économique du pays au XXI<sup>e</sup> siècle. ■



### Seán Keating (1889-1977)

Seán Keating naquit à Limerick, aîné des onze enfants d'un aide comptable de la classe moyenne et de sa femme. Après ses études secondaires, il quitta Limerick : « Nous étions très pauvres. Je suis parti parce que je détestais cela. [...] Je savais que je voulais devenir peintre. »<sup>56</sup> Keating reçut une bourse d'études pour la Metropolitan School of Art de Dublin et suivit une formation d'artiste et de professeur d'art. Il était partisan du nationalisme, ce qui se traduit dans les peintures qu'il réalisa durant la Première Guerre mondiale. Il produisit des images idéalistes de l'ouest de l'Irlande, qui allaient évoluer progressivement vers des

représentations allégoriques et réalistes du paysage et des habitants de la région. Il représenta au moyen d'images iconiques la guerre d'indépendance et la guerre civile irlandaises. À la fin des années 1930 et durant les années 1940, son désenchantement à l'égard de la situation économique et politique se traduisit dans sa peinture. Il fut admis à la Royal Hibernian Academy, qui l'élit comme président de 1949 à 1962. Il joua un rôle très actif en faveur du soutien public aux milieux artistiques. Il publia de nombreux articles et prit part à des émissions de radio. Seán Keating mourut le 21 décembre 1977 à l'âge de 88 ans. ●

- ▲ Détail montrant des travaux publics.
- ◀ Jack Lynch (à gauche) et le directeur général de l'O.I.T. David A. Morse (à droite) lors de la remise du *Développement industriel irlandais* le 19 juin 1961.

