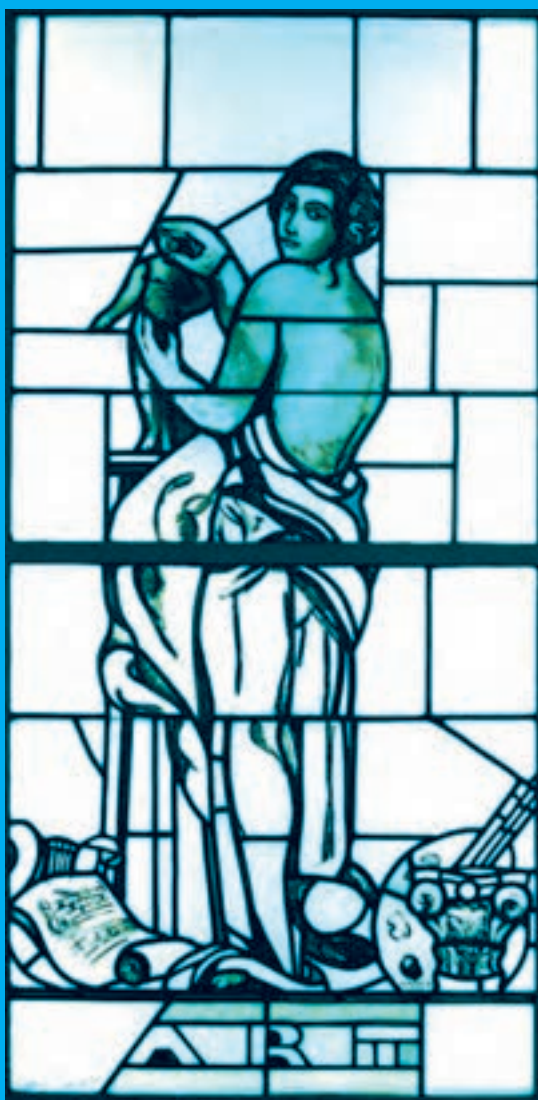




LA REPRÉSENTATION DE L'HUMANITÉ

COLLECTION DES ŒUVRES D'ART
DE L'OFFICE DES NATIONS UNIES À GENÈVE



NATIONS UNIES

H U M A N I T É

LA REPRÉSENTATION DE L'HUMANITÉ

Collection des œuvres d'art de l'Office des Nations Unies à Genève



Anneleen de Jong



NATIONS UNIES
Genève, 2001

Les appellations employées dans la présente publication et la présentation des données qui y figurent n'impliquent de la part du Secrétariat de l'Organisation des Nations Unies aucune prise de position quant au statut juridique des pays, territoires, villes ou zones, ou de leurs autorités, ni quant au tracé de leurs frontières ou limites.

UN/LIB/2001/68

Copyright © Nations Unies, 2001. Tous droits réservés. Imprimé en Suisse.

Publication des Nations Unies
Numéro de vente: GV.F.01.0.14
ISBN 92-1-200357-5

TABLE DES MATIÈRES

5 Préface
7 Introduction
L'histoire, l'art et la représentation de l'humanité
L'histoire de la collection
Les dix premières années
La construction du Palais des Nations
La collection à l'époque de l'Organisation des Nations Unies
La période récente (1990-2001) – L'ère du changement
Le dialogue entre les civilisations
41 Caricatures et portraits dessinés à l'époque de la Société des Nations
66 Estampes
114 Portraits et bustes
152 Los Derechos Humanos
Une série de trente œuvres d'art commémorant la Déclaration universelle des droits de l'homme
234 Tableaux
318 Vingt-six œuvres contemporaines sur papier
356 Rauschenberg <i>Tribute 21</i>
380 Peintures murales
412 Sculptures
464 Œuvres diverses
491 Notes
503 Bibliographie

Nous exprimons nos remerciements à tous ceux qui ont bien voulu accorder leur généreux soutien à la réalisation de ce livre, en particulier :

République et Canton de Genève

Mission permanente d'Allemagne auprès de l'Office des Nations Unies et des autres organisations internationales à Genève

Mission permanente de l'Italie auprès de l'Office des Nations Unies et des autres organisations internationales à Genève

Fonds Rapin de l'Etat de Genève

P R É F A C E



L'une des tâches les plus plaisantes qui m'incombent en tant que Directeur général de l'Office des Nations Unies à Genève (ONUG) est peut-être la conservation des œuvres d'art qui constituent la riche collection de l'Office.

L'ONU a hérité un nombre considérable d'œuvres de la Société des Nations, qui occupait le même bâtiment, le Palais des Nations. Et, depuis la seconde guerre mondiale, et surtout depuis une dizaine d'années, cette collection s'est remarquablement agrandie grâce à la générosité des États Membres de l'ONU.

On pourrait dire sans exagérer que le Palais est devenu l'un des grands centres culturels d'Europe : par son ampleur, sa variété et sa qualité artistique, sa collection pourrait en effet rivaliser aujourd'hui avec celles de beaucoup de musées. Elle compte en effet un très grand nombre d'œuvres (sculptures, fresques, vitraux, tapisseries, peintures, portraits, estampes, affiches et même caricatures) dont certaines sont uniques ou inhabituelles, notamment en raison du choix des matériaux ou des techniques employés par l'artiste.

On pourrait d'ailleurs dire que cette collection tout entière est unique. Contrairement en effet à la plupart des musées, qui sont spécialisés dans certaines périodes de l'histoire ou dans certaines écoles artistiques, l'ONUG n'a pas de contrainte. Au Palais des Nations, la variété des genres est infinie : œuvres d'artistes contemporains de nombreux pays, art traditionnel, antiquités, peintures et fresques exécutées dans la tradition classique européenne, etc. En somme, la collection se distingue par son étendue, à la fois dans le temps, parce qu'elle couvre une période extrêmement longue, et dans l'espace, parce qu'elle représente un grand nombre de cultures qui existent sur notre planète.

Le Palais des Nations est le lieu de multiples activités culturelles, allant des concerts à l'édition de publications multimédia sur l'art, en passant par l'organisation d'expositions d'œuvres d'art et la diffusion de la collection de l'ONUG sur l'Internet. C'est que l'art, à l'Organisation des Nations Unies, n'a pas seulement une fonction esthétique : il sert aussi l'un des principaux objectifs de l'Organisation, qui est d'unir l'humanité dans toute sa diversité culturelle.

Le 3 mars 1997, l'Assemblée générale des Nations Unies a adopté une résolution par laquelle elle proclamait l'an 2000 Année internationale de la culture de la paix ; se déclarant profondément inquiète de la prolifération de la violence et des conflits dans plusieurs régions du monde, elle y appelait les États à travailler à une culture de la paix fondée sur les principes proclamés dans la Charte des Nations Unies – respect des droits de l'homme, démocratie, tolérance, dialogue, diversité culturelle et réconciliation – et à multiplier les efforts en faveur du développement économique et social, de l'éducation au service de la paix, de la libre circulation de l'information et d'une plus grande participation des femmes, s'inscrivant dans une approche intégrée de la prévention de la violence et des conflits, afin de créer des conditions favorables à l'instauration et à la consolidation de la paix.

L'Assemblée générale a adopté, le 4 novembre 1998, une autre résolution importante, dans laquelle elle proclamait 2001 Année des Nations Unies pour le dialogue entre les civilisations ; elle y réaffirmait aussi les buts et les principes de la Charte des Nations Unies, et saluait les réalisations des différentes civilisations comme témoignages du pluralisme culturel et de la diversité des formes de la créativité humaine, en soulignant l'importance de la tolérance dans les relations internationales, en déclarant que la tolérance et le respect de la diversité facilitent la promotion et la protection universelles des droits de l'homme et en affirmant que les réalisations des différentes civilisations constituent le patrimoine commun de l'humanité.

Et c'est bien en effet le pluralisme culturel du monde moderne – autrement dit, les différences entre les cultures nationales – qui encourage les peuples de la terre à partager des valeurs communes. Pendant des siècles, les civilisations se sont interpénétrées et influencées mutuellement, contribuant ainsi à former nos conceptions esthétiques et nos notions du bien et du mal, qui, il est intéressant de le relever, sont essentiellement identiques partout dans le monde.

Le catalogue qui suit est le fruit de l'esprit d'initiative, de l'énergie et du dévouement de Pierre Pelou, directeur de la Bibliothèque de l'ONUG et président du Comité des expositions de l'Office, et aussi du travail acharné d'Anneleen de Jong, historienne d'art. Qu'ils soient tous deux chaleureusement remerciés.

Vladimir Petrovsky

Directeur général de l'Office
des Nations Unies à Genève

INTRODUCTION

*Kunst ist die Überwindung der Vergangenheit. Alles ist Gegenwart in der Kunst. Es wird Gegenwart.*¹

[L'art est une victoire sur le passé. Tout dans l'art appartient au présent, tout devient le présent.]

(Hans Georg Gadamer, 1997) [fig.1]

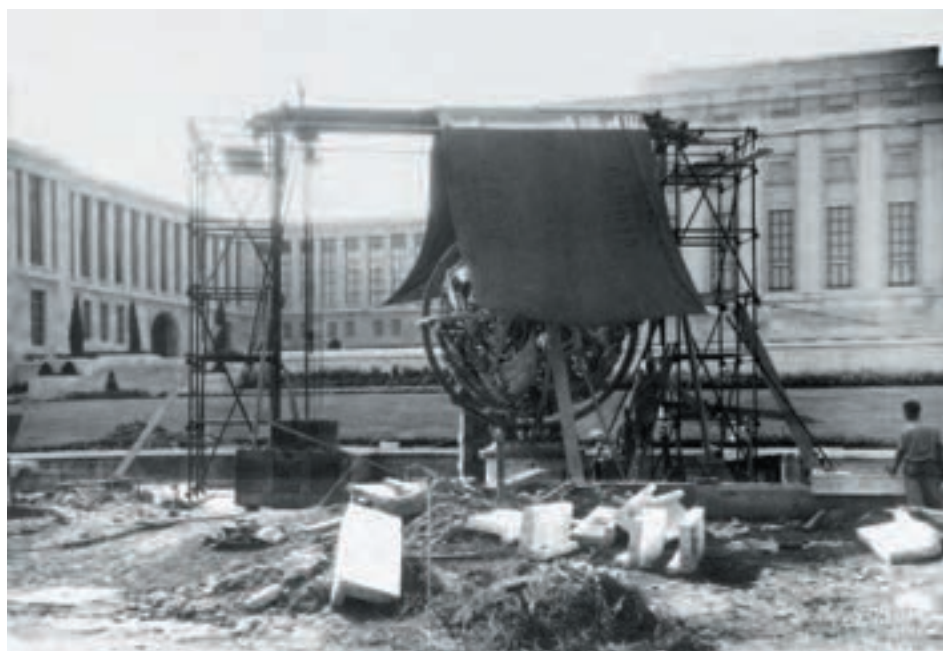


Fig. 1

Ce catalogue, où est présentée, pour la première fois, la collection des œuvres d'art de l'Office des Nations Unies à Genève (ONUG), s'attache à montrer la spécificité d'une collection historique, qui est le résultat de 80 années de coopération internationale. La valeur artistique de cette collection tient à l'importance internationale des artistes qui y sont représentés, à la manière dont leurs œuvres aident à comprendre certains mouvements artistiques du XX^e siècle en les replaçant dans une perspective globale, et aussi à la manière dont elles reflètent les idéaux de l'Organisation. Depuis 1919, de véritables bouleversements se sont opérés dans la conception de l'image et de son rôle dans la communication des idées et des pensées – bouleversements qui sont eux-mêmes liés aux grands événements qu'a traversés l'histoire mondiale, comme la création de la Société des Nations, la poursuite de la coopération internationale par l'ONU et la fin de la guerre froide. La collection de l'ONUG a donc un intérêt particulier pour qui veut étudier le rôle que joue l'art dans la coopération internationale. Dans le patrimoine culturel de l'ONU, elle occupe une place à part étant donné que ses débuts remontent au temps de la SDN et qu'elle couvre l'entre-deux-guerres. Elle compte aujourd'hui plus de 800 œuvres, qui sont pour la plupart des dons des États Membres.

Avant de retracer l'histoire de la collection, en distinguant quatre périodes – les 10 premières années, la construction du Palais des Nations, l'époque de l'Organisation des Nations Unies, et les 10 dernières années – nous tenterons d'expliquer brièvement le titre du catalogue: *La représentation de l'humanité.*

H U M A N I T É

L'histoire, l'art et la représentation de l'humanité

L'art est représentation. Représenter un objet, c'est le "re-présenter", c'est rendre présent et sensible ce qui était absent. La représentation se fait toujours au moyen d'une image, ce qui donne à l'art la capacité de communiquer de multiples manières, et donc de servir de multiples fins. Dans l'image se rencontrent et se mêlent ce que perçoit le spectateur et ce qu'exprime l'artiste. L'œuvre d'art doit sa signification au processus d'interprétation et de compréhension qu'engendre cette rencontre. C'est une herméneutique qui est inhérente à l'art. Comme le dit le philosophe allemand Gadamer, *In Kunst ist ja Urteil* [l'art implique un jugement].² Gadamer explique que la représentation confère à l'art un *Zuwachs an Sein* : il y gagne en être, ce qui signifie que l'acte de représentation fait apparaître dans l'objet quelque chose qui n'y était pas présent à l'origine.³ C'est là, selon Gadamer, l'apparence véritable de l'objet.⁴ Dans son traité *De Anima*, Aristote assimile l'acte de la représentation à l'acte de la perception, qui, intervenant entre les impressions des sens et la pensée, permet la formation de concepts mentaux et transforme l'œil en regard.⁵

Si l'art est représentation, l'image ne fait naître quelque chose que lorsqu'on la regarde. Le regard du spectateur est donc implicite dans la conception de toute œuvre d'art. Dans *Wahrheit und Methode*, Gadamer souligne l'importance du rôle du spectateur, qu'il explique en établissant un parallèle entre l'œuvre d'art et le jeu.⁶ Ce qui est fondamental dans l'un et dans l'autre, dit-il, c'est l'expérience qu'ils supposent. Le jeu place les joueurs dans des circonstances nouvelles et inconnues qui les forcent à adapter leurs opinions et leurs attitudes, et celles-ci influent à leur tour sur l'évolution du jeu. Les difficultés et les problèmes rencontrés par les joueurs n'existent que dans la réalité du jeu, mais ils doivent être surmontés. Le jeu se déroule donc dans une réalité qui lui est propre, mais qui n'en dépend pas moins de la participation des joueurs. Gadamer retrouve les mêmes caractéristiques dans l'art, qu'il décrit donc comme une *Verwandlung ins Gebilde* [Métamorphose en images].⁷

La conception de l'art dans une culture donnée et à un moment donné dépend pour beaucoup de la manière dont les œuvres d'art y sont perçues. Lorsque ces œuvres franchissent les frontières de la culture dans laquelle elles sont nées, le rapport initial avec le spectateur est rompu et une forme différente de compréhension s'instaure. L'art, ou la représentation, dépend de facteurs subjectifs, et ceux-ci existent toujours dans le présent. C'est ce qui rend intéressante la relation entre l'art et l'histoire. Gadamer et le peintre Emil Schumacher, après avoir longuement débattu de ce sujet, concluent :

Das was eigentlich bleibt, was eigentlich die Kunst ist, ist nämlich gar nicht die Geschichte. Das ist ein Wahn zu meinen, als wäre die Geschichte der Kunst das eigentliche Gemeint. Gemeint ist, dass es Kunst ist, was in dieser Geschichte begegnet. Dass es Kunst ist, ist niemals Vergangenheit. Es gibt Geschmackswendungen, Stilwendungen. Das gibt es alles.⁸

[Ce qui reste réellement, ce qu'est réellement l'art, ce n'est pas du tout l'histoire. C'est une absurdité de croire que l'histoire serait le Pensé même de l'art. Il est vrai que l'art s'inscrit dans l'histoire. Mais il n'appartient jamais au passé. Ce sont les goûts qui changent, ce sont les styles qui changent.]

Cette façon d'envisager l'art comme un processus, comme un devenir constant, est utile pour comprendre l'histoire de la collection de l'Office des Nations Unies à Genève. Les œuvres qui la composent sont très variées : elles appartiennent à des cultures différentes, elles ont été créées à des périodes différentes, et elles ont des contenus très différents. Néanmoins, elles existent dans un même contexte. Elles ont un but commun qui est d'exposer, à l'intérieur des murs d'une organisation internationale, la manière dont les pays honorent la culture. De plus, qu'elles représentent un philosophe pacifiste ou un important délégué à la Société des Nations, ou qu'elles illustrent de façon abstraite un article de la Déclaration universelle des droits de l'homme, toutes ces œuvres tournent autour de l'idée d'humanité – le mot "humanité"

ayant ici un double sens, le sens courant de "genre humain" et le sens moral de "compassion pour le malheur d'autrui". Il serait faux, bien sûr, de laisser entendre que la collection représente l'humanité dans toute sa diversité, car la chose est impossible. Dans le titre *La représentation de l'humanité*, le mot "représentation" a lui aussi ses deux sens : l'ONU représente l'humanité dans la mesure où elle agit au nom des peuples du monde, et les artistes prolongent l'œuvre de l'Organisation en représentant l'humanité à leur manière.

Dans la collection de l'ONUG, la représentation de l'humanité se fait sur quatre plans. Premièrement, chaque œuvre d'art représente le pays qui en a fait don ou le pays d'origine de l'artiste, ce qui n'est pas sans importance puisque la collection reflète l'augmentation du nombre des États Membres de l'Organisation depuis sa création. Sur les 189 États Membres que comptait l'ONU en 2000, 80 sont représentés dans la collection. Cette diversité était d'ailleurs déjà manifeste à l'époque de la Société des Nations car, à côté des nombreux dons provenant des pays d'Europe, on trouvait au Palais une salle chinoise, la décoration offerte par l'Aga Khan pour le bureau du Président de l'Assemblée, et des tapis iraniens.

Deuxièmement, le don d'une œuvre d'art exprime l'intention du donateur. La plupart du temps, il traduit l'adhésion de celui-ci aux buts humanitaires poursuivis par l'Organisation. Dans le cadre du renouveau artistique que connaît le Palais des Nations depuis le début des années 90, l'appui apporté par les pays donateurs aux activités artistiques et culturelles traduit directement l'engagement personnel des représentants de ces pays, et les dons ne peuvent être acceptés que s'il existe une coopération entre l'ONU et le pays intéressé.

Troisièmement – et c'est très important –, ces œuvres représentent l'humanité organisée en société. Elles mettent en lumière le rôle de l'artiste en tant que vecteur d'idées nouvelles sur l'art et la société. Comme toute collection, celle de l'ONU est aussi une collection de pensées. Dans toute culture, l'artiste occupe une place particulière dans la société, peut-être parce qu'il est capable de communiquer, de restituer objets et émotions, en essayant de partager une expérience avec chaque individu. Et, dans les sociétés contemporaines comme dans les civilisations plus anciennes, la représentation des juxtapositions des dynamiques sociales amène les artistes à franchir les limites convenues, ce qui a conduit beaucoup d'entre eux à l'exil.

Enfin, la collection de l'ONUG est aussi une représentation formelle de l'humanité en ce sens que les artistes ont souvent recours à la figure humaine pour exprimer leurs idées. Ils le font de manière immédiate, en utilisant une forme humaine figurative, mais aussi de façon plus implicite, en faisant appel à la subjectivité du spectateur. Cette forme de représentation directe de l'humanité est cruciale pour l'intelligence des œuvres et de leur signification pour la collection. C'est sur ce quatrième plan de la représentation de l'humanité que s'établit le lien entre les idées qui sont à l'origine de l'œuvre d'art et l'idéal auquel aspire l'Organisation. Les œuvres d'art sont la contrepartie visuelle de la diversité des pensées et des expériences qui nous entourent. En observant cette diversité, on comprend à quel point l'art est un instrument multiple de communication.

Les différentes interprétations que l'on peut donner de la fonction de l'image humaine sont résumées dans le mot allemand *Menschenbild*, qui combine le concept métaphorique d'homme et sa représentation. Dans la plupart des descriptions des œuvres reproduites dans ce catalogue, on a essayé de montrer comment cette image est construite. La raison qui nous a amenés à étudier la collection sous cet angle, comme une collection de *représentations de l'humanité*, est avant tout pratique, mais, en se concentrant sur un élément commun, essentiel, on a aussi fait ressortir d'autres détails : c'est ainsi qu'il est apparu que beaucoup d'artistes avaient exploré dans leurs œuvres la manière de faire passer un message à travers une forme esthétique. Dans bien des cas, le contenu du message de l'artiste l'emporte sur ses objectifs esthétiques, et c'est notamment ce qui donne à la collection son caractère particulier.

Comment faire pour *représenter l'humanité* ? Tel est le message contenu dans chaque œuvre, et que nous avons voulu étudier dans ce catalogue. Pour chaque œuvre, nous avons indiqué le nom de l'artiste, le titre de l'œuvre, la date de sa création, la technique utilisée, l'identité du donateur, l'occasion à laquelle le don a été fait, sa date, en ajoutant une brève description des idées de l'artiste. Nous nous sommes attachés au contexte culturel et historique et à la signification des œuvres plutôt qu'à l'interprétation politique des dons. Pour l'histoire du bâtiment lui-même, et des explications détaillées sur la décoration des différentes salles de conférence, nous renvoyons le lecteur à l'ouvrage passionnant et très complet de Jean-Claude Pallas, *Histoire et Architecture du Palais des Nations (1924-2001): L'Art déco au service des relations internationales*, qui retrace et illustre toute l'histoire du bâtiment.

Les œuvres sont présentées par genre; chaque genre fait l'objet d'un chapitre, à l'intérieur duquel les œuvres sont presque toujours classées selon la date du don. Si celle-ci n'est pas connue, elles sont classées selon la date de la création. Ce classement devrait donner au lecteur une idée de l'importance historique et de la richesse de la collection, qui représente presque un siècle de communication par l'art. Il montre aussi l'évolution qui s'est produite dans la manière de dépeindre l'humanité. La représentation de l'humanité par le peintre français Maurice Denis dans les années 30 est très différente de celle de l'artiste camerounais Bili Bidjocka en 1984, qui est elle-même radicalement différente de celle de l'artiste russe Mikhail Romadin (1999). Ces différences sont avant tout formelles, mais elles ne sont pas sans rapport avec l'importance de plus en plus grande que l'individu a prise au cours du siècle dernier. Alors que, à l'époque de la SDN, le thème prédominant était la lutte contre la guerre, considérée comme l'ennemi commun de l'humanité, l'accent est mis aujourd'hui sur les droits de l'homme et la libération de l'individu. L'image inspirée et unifiée de l'humanité qu'offrait le symbolisme de l'époque de la SDN a fait place aujourd'hui à un kaléidoscope d'images qui diffèrent non seulement par leur style, mais aussi par leur façon d'aborder la diversité culturelle.

Si l'on compare, par exemple, l'œuvre de Jože Ciuha (1997) et celle de José-María Sert (1936), le contraste est frappant. Alors que Sert montrait l'humanité dans toute sa force, unie par la volonté de s'opposer à la guerre (fig. 2 et 3), Ciuha se demande comment un idéal esthétique et idéologique de l'humanité pourrait se dégager aussi longtemps que tant de gens vivent encore dans des *favelas* (bidonvilles):



Fig. 2



Fig. 3

c'est pourquoi les figures humaines chez Ciuha sont quelque peu distordues. Les différences formelles et idéologiques entre les deux artistes n'impliquent pas, cependant, qu'il y ait une contradiction entre leurs œuvres. Elles se trouvent l'une et l'autre dans la même collection, elles ont été acceptées en vertu de la même politique artistique, dont le premier principe, comme on le verra plus loin, est que les dons ne doivent

pas contredire les objectifs de l'Organisation. Lorsque des idéaux semblables sont exprimés par des formes complètement différentes, c'est que la métamorphose en images (*Verwandlung ins Gebilde*) a emprunté des voies différentes. C'est lorsqu'on observe cette évolution, qui s'est produite dans le cadre d'une politique artistique constante et de la multiplication du nombre des cultures et des idéaux représentés, que la collection des œuvres d'art de l'ONUG prend tout son sens.

H I S T O I R E

L'histoire de la collection

Les dix premières années

Les dix premières années de la Société des Nations constituent l'une des périodes les plus intéressantes de cette collection. La Société des Nations fut créée par la signature du Traité de Versailles le 28 juin 1919 et celle du Pacte de la Société des Nations le 10 janvier 1920. En 1919, lors de la Conférence de la paix de Paris qui précéda le Traité de Versailles, il fut décidé que la Société des Nations serait établie à Genève, ce qui fut fait en octobre 1920 : la SDN commença alors ses travaux à l'hôtel National, qui devait lui servir de siège pendant les dix-sept années suivantes. En 1924, cet édifice du XIX^e siècle fut rebaptisé Palais Wilson, en l'honneur du président des États-Unis, Thomas Woodrow Wilson, qui avait été l'inspirateur de la Société des Nations. Le Pacte était fondé sur les célèbres 14 points pour la paix mondiale que Wilson avait présentés dans son discours au Congrès des États-Unis le 8 janvier 1918.⁹ Dans le quatorzième point, il déclarait : "Une association générale des nations doit être formée en vertu de pactes particuliers pour offrir des garanties mutuelles d'indépendance politique et d'intégrité territoriale aux États, grands ou petits." Le Pacte de la SDN, en particulier dans son préambule, montre bien quels étaient les buts et les idéaux de cette nouvelle Organisation :

*Les Hautes Parties Contractantes, considérant que, pour développer la coopération entre les nations et pour leur garantir la paix et la sûreté, il importe d'accepter certaines obligations de ne pas recourir à la guerre, d'entretenir au grand jour des relations internationales fondées sur la justice et l'honneur, d'observer rigoureusement les prescriptions du droit international, reconnues désormais comme règle de conduite effective des Gouvernements, de faire régner la justice et de respecter scrupuleusement toutes les obligations des Traités dans les rapports mutuels des peuples organisés, adoptent le présent Pacte qui institue la Société des Nations.*¹⁰

Il était prévu dans le Pacte qu'une Assemblée se réunirait à intervalles réguliers. Comme cela était impossible au Palais Wilson, à cause de l'exiguïté du bâtiment, les Assemblées, depuis la première en 1920 jusqu'à la neuvième en 1929, se tinrent dans la salle de la Réformation puis, entre 1929 et 1936, au Bâtiment électoral, à Genève.

La création de la Société des Nations suscita beaucoup d'intérêt dans le monde et, lors des premières sessions, des milliers de personnes se pressaient des deux côtés de la rue sur tout le trajet entre le Palais Wilson et la salle de la Réformation (fig. 4). Les délégués, représentant



Fig. 4

plus de cinquante pays et vêtus de leurs costumes traditionnels, faisaient grande impression sur le public; parmi eux figuraient un certain nombre de personnalités des mondes de l'art et de la littérature, venues en qualité de représentants spéciaux.¹¹ De nombreux journalistes et photographes étaient là pour rendre compte des débats, mais il y avait aussi des artistes, car, pendant les dix premières années, portraitistes et caricaturistes furent invités à venir peindre les délégués. L'importance qui était donnée aux individus témoigne de l'optimisme de l'époque: on pensait que la Société des Nations serait une institution où des hommes et des femmes éminents trouveraient des solutions pour mettre fin à la guerre; on croyait aussi qu'un groupe d'individus serait capable de faire régner l'ordre dans la société. Les centaines de portraits et de caricatures au crayon et à la craie qui subsistent de cette période illustrent très bien ces dix premières années de la Société des Nations, et ils permettraient à eux seuls d'écrire l'histoire des événements politiques qui les ont marquées.

Une dizaine d'artistes semblent avoir été particulièrement actifs à l'époque, notamment deux femmes, Erna Plachte et Violet Oakley, qui dessinèrent des centaines de portraits. Le journal de Violet Oakley, en particulier, est très révélateur de l'idéologie et des espérances qui présidèrent à la création de la SDN. Les caricaturistes, en revanche, en particulier les Hongrois Alois Derso et Emery Kelen, jettent une lumière différente sur l'institution, en soulignant ironiquement la dimension humaine des événements qui allaient orienter l'histoire.

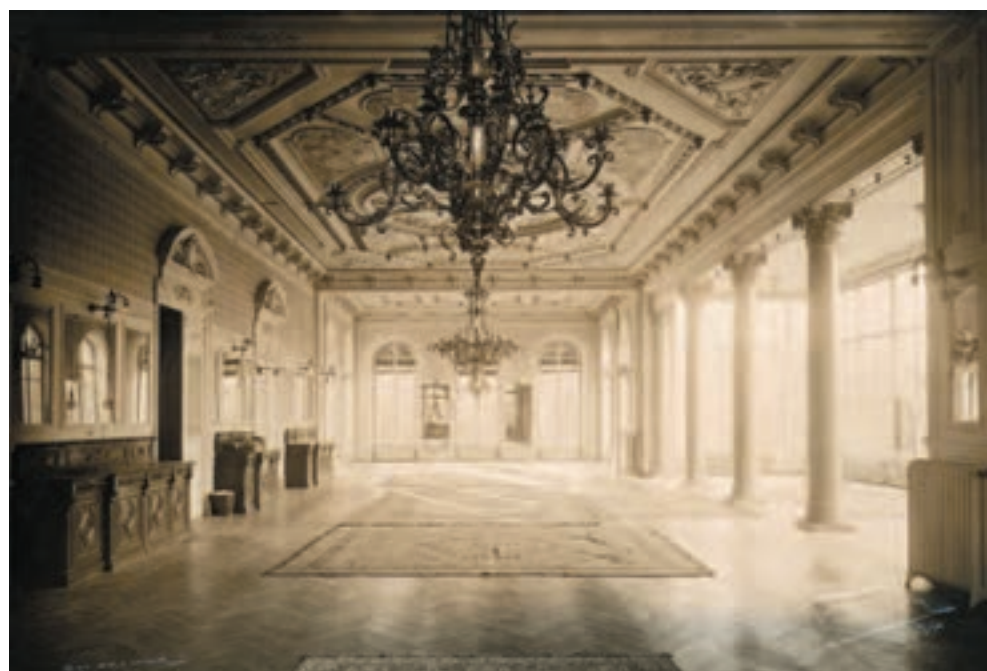


Fig. 5

On n'a pas retrouvé de registre des acquisitions ou des donations datant de l'époque où la SDN siégeait dans le riche Palais Wilson (fig. 5), mais de nombreuses offres de dons, surtout de portraits de délégués, ont été retrouvées dans les archives de la Société des Nations. La plupart de ces offres ont été rejetées, la raison essentielle, outre le manque d'espace, étant que le cas n'avait pas été prévu et qu'il n'y avait donc pas de règlement permettant d'accepter les dons. Ce sont néanmoins ces offres qui, des années plus tard, ont fait naître l'idée de constituer une collection de portraits historiques. Ce projet est mentionné pour la première fois dans une lettre du 19 novembre adressée à Mme Wilson :

*En fait, nous commençons à peine, modestement, à mettre sur pied une sorte de musée historique des hommes politiques qui ont contribué à la création et au développement de la Société des Nations... M. Briand a promis d'essayer d'obtenir un bas-relief de M. Bourgeois; le Gouvernement allemand serait prêt à offrir un buste de M. Stresemann, et la délégation suédoise essaie de se procurer un portrait de M. Branting [...]*¹²

Dans les années 20, on avait encore l'impression qu'accepter une œuvre d'art d'un pays risquait de créer dans les autres États Membres un sentiment d'inégalité. Cependant, lorsqu'avec la multiplication des propositions, il devint évident qu'il fallait définir une politique artistique, on résolut de le faire en liaison avec la construction du bâtiment de la SDN sur les rives du lac Léman, qui avait été décidée par la cinquième Assemblée, en 1924. On prévoyait alors que de nombreux pays proposeraient des dons d'œuvres d'art, et le comité créé pour superviser la construction et la décoration du bâtiment fut chargé de s'occuper de la question.¹³

Parmi les œuvres refusées, par exemple, figure une sculpture intitulée *La Guerre*, de l'artiste américain Hills Sheldon, qui montre bien la forme d'art censée exprimer les idées associées à la Société des Nations (fig. 6). Le don fut proposé en 1927 par Bernard Allen, qui décrit ainsi cette sculpture : "La guerre est représentée sous la forme d'un être brutal écrasant les corps étendus d'un homme, d'une femme et d'un enfant d'un type délicat et raffiné." ¹⁴

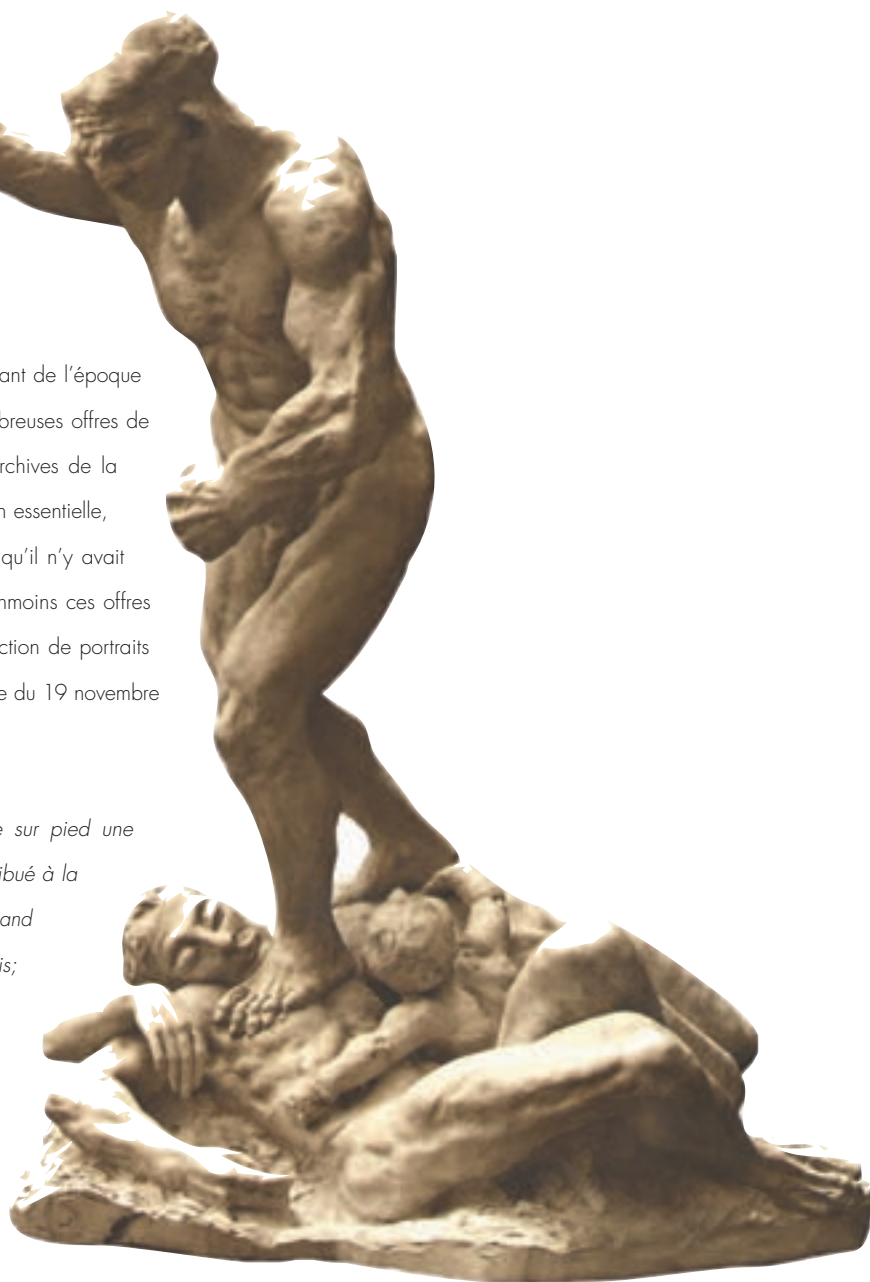


Fig. 6



Fig. 7

Les recherches faites pour préparer ce catalogue ont montré que la collection compte néanmoins de nombreuses œuvres acquises pendant ces 10 premières années, même si l'on ignore encore leur provenance exacte. Les plus importantes sont les suites d'eaux-fortes et de gravures sur bois d'Otto Dix et de Käthe Kollwitz, qui dépeignent les horreurs de la première guerre mondiale et rappellent les nombreux mouvements pacifistes des années 20. Dans de nombreux pays d'Europe, des manifestations furent organisées pour attirer l'attention sur la misère des populations, exiger la libération des prisonniers de guerre, et affirmer la nécessité de créer un avenir meilleur pour la génération suivante. L'idée que la guerre ne résout pas les conflits était l'une de celles qui avaient inspiré la création de la Société des Nations, et on trouve dans les archives de la SDN de nombreuses affiches concernant ces mouvements pacifistes, affiches qui furent exposées à Munich, en 1927, avec les estampes de Dix et de Kollwitz, à l'Exposition de la Paix (fig. 7).¹⁵ La SDN ayant collaboré avec de nombreux mouvements pacifistes, il est vraisemblable que ces œuvres ont été offertes par l'un de ces mouvements qui les ont conservées dans leurs archives avant que celles-ci ne soient remises aux archives de la Société des Nations.

Les premiers dons enregistrés sont une peinture de l'artiste et botaniste anglais George Flemwell, et un curieux groupe de trois énormes peintures formant triptyque, œuvre de l'artiste austro-suisse Harry Hausser (fig. 8). Une note au dos du triptyque, qui est daté de 1919, explique qu'il a été peint pour une occasion spéciale, l'exposition éducative pour la paix qui avait été organisée par plusieurs mouvements pacifistes et fut inaugurée à Genève, au Palais de l'Athénée, le 29 juillet 1929. Le panneau central est connu sous le titre *Les cris, les appels de l'humanité vers le ciel, demandant la paix et la concorde*. On ne sait rien de l'artiste, ni de la manière dont cette œuvre est parvenue à la Société des Nations.



Fig. 8



Fig. 9

L'idée que l'on se faisait alors de la contribution que l'art pouvait apporter aux objectifs de la Société des Nations est nettement illustrée par l'exemple du concours international de 1929 : les artistes de tous les pays, même non membres, étaient invités à dessiner le drapeau et l'emblème de la Société des Nations.¹⁶ L'idée émanait à l'origine d'un Américain, Frederick L. Brooks, qui écrivait en 1927 au Secrétaire général de la SDN :

*Mon idée est de confier à un comité spécialement désigné et réunissant des représentants de toutes les nations le soin de dessiner le drapeau. Celui-ci pourrait alors flotter sur les capitales de tous les pays, plus haut même que les drapeaux auxquels nous sommes fidèles depuis des générations. L'ÈRE DE L'INTERNATIONALISATION VA S'OUVRIRE. Le pouvoir de la suggestion est grand, et son influence sur la conscience des hommes est énorme. UNIS-SONS TOUTE L'HUMANITÉ SOUS LES COULEURS D'UN MÊME DRAPEAU. [sic]*¹⁷

Des centaines de dessins affluèrent de 36 pays, et l'Union internationale des sociétés de la SDN à Bruxelles, organisatrice du concours, en choisit 100 qui furent exposés à Bruxelles (fig. 9). Quatre dessins furent récompensés par un prix offert par le Gouvernement néerlandais, mais aucun ne fut finalement considéré comme assez universel pour pouvoir symboliser la Société des Nations. Celle-ci n'eut donc jamais son propre emblème.

Les cent dessins sélectionnés, qui sont conservés dans les archives de la Société des Nations, montrent clairement comment des artistes de toutes les régions du monde traduisaient en symboles visuels l'idée d'une Société des Nations (fig. 10 à 17).¹⁸ Fidèles à l'internationalisme incarné par la SDN, la plupart d'entre eux s'efforcèrent d'exprimer leurs idées sans recourir à un langage pictural nationalement ou culturellement défini, cherchant au contraire à créer un emblème qui puisse convenir à tous les pays et représenter des valeurs éternelles. Les dessins témoignent d'une grande attention au symbolisme des couleurs, mais on n'y trouve curieusement aucune trace des mouvements d'avant-garde de l'époque, si l'on fait exception d'un dessin assez abstrait. Dans tous les autres cas, et quelle que soit l'origine de l'artiste, c'est le symbolisme classique qui domine, avec des références directes à la mythologie antique.



Fig. 10-11



Fig. 12



Fig. 13



Fig. 14



Fig. 15



Fig. 16



Fig. 17

Plusieurs des dessins proposés étaient accompagnés d'une explication des symboles utilisés. L'une des plus détaillées est celle de *Finit Coronas Opus*¹⁹ (fig. 18):

Ce dessin représente sous forme de symboles quelques-unes des grandes idées qu'incarne la Société des Nations. La colombe, couronnée des lauriers de la Victoire et de l'auréole de la Paix surmontée de l'étoile de l'Espérance, la poitrine barrée d'une banderole sur laquelle on lit le mot 'Pax', se tient, les ailes déployées, au-dessus de l'Écu. L'Écu, qui symbolise la Sécurité ou la Protection, porte quatre éléments symboliques et un bandeau horizontal représentant le nouveau bâtiment de la Société des Nations. À sénestre (gauche), dans le quartier supérieur, le globe terrestre, symbolisant l'activité mondiale de la Société des Nations et, dans le quartier inférieur, le Chêne, symbole de vie et de force. À dextre (droite), dans le quartier supérieur, la Botte de blé et la Faucille, symbolisant l'Industrie et la Prospérité, et, dans le quartier inférieur, la Balance de la Justice, représentant l'équité du traitement accordé à toutes les nations par la Société des Nations.

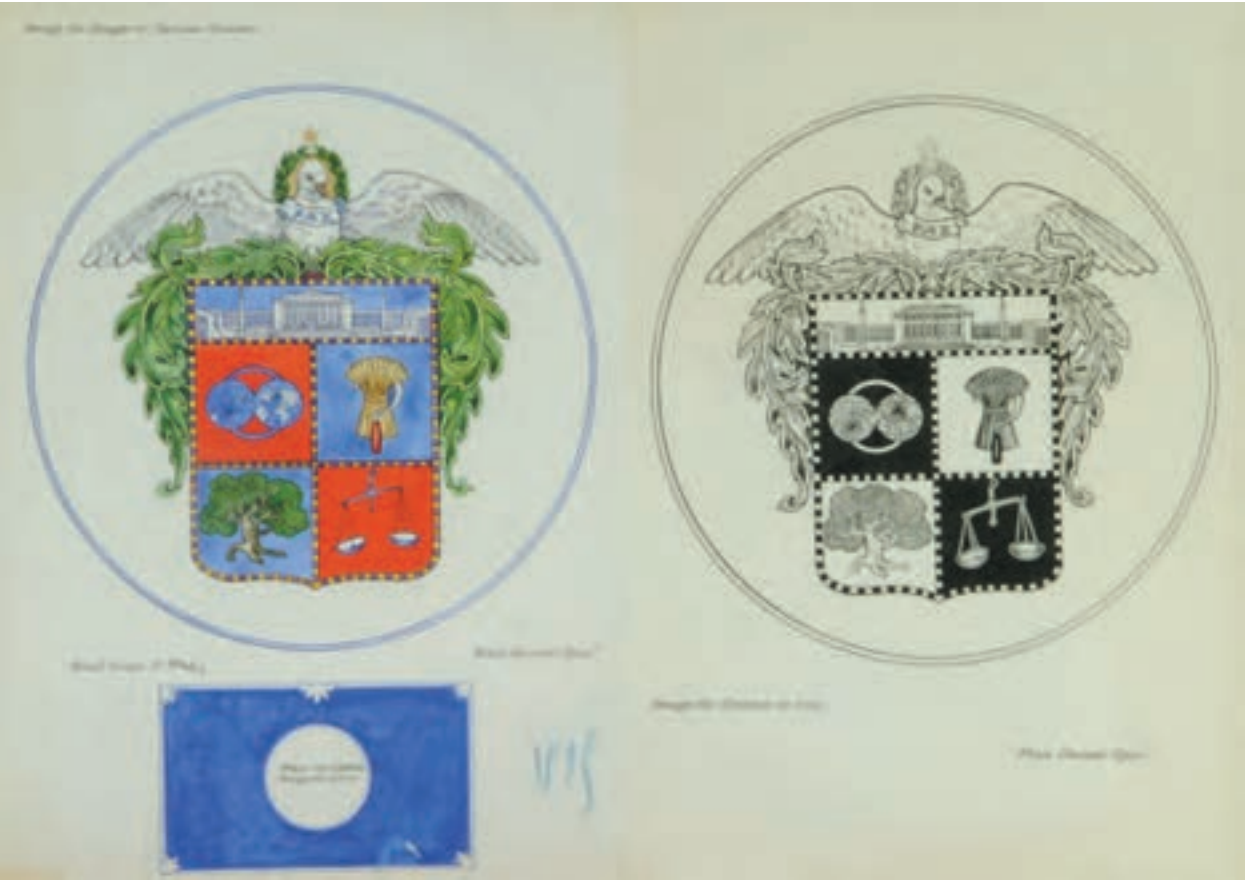


Fig. 18

PALAIS DES NATIONS

La construction du Palais des Nations

Face au besoin croissant en salles de réunion et conformément à une résolution de la cinquième Assemblée, il fut décidé en 1924 de construire une nouvelle salle de conférence. La sixième Assemblée ayant décidé que l'on avait besoin d'un bâtiment entier, on organisa un concours international qui devait être jugé par des architectes renommés de neuf pays. Le jury, dirigé par Victor Horta (Belgique) était composé de H. P. Berlage (Pays-Bas), Sir John J. Burnet (Royaume-Uni), Carlos Gato (Espagne), Josef Hoffmann (Autriche), Charles Lemaire (France), Karl Moser (Allemagne), Attilio Muggia (Italie) et Ivar Tengbom (Suède). Les architectes des 55 États Membres, et aussi de l'Allemagne, Danzig et la Sarre, furent invités à y participer et, en janvier 1927, le jury dépouilla plus de 10 000 dessins et plans présentés par 377 architectes au total.²⁰ Il décida cependant qu'il ne pouvait recommander l'exécution d'aucun de ces 377 projets, aucun n'ayant entièrement respecté les conditions matérielles exigées.

Vingt-sept projets, répartis en trois groupes, furent néanmoins récompensés. Divers articles écrits au sujet de ce concours d'architecture montrent que, si aucun des projets n'avait été retenu, c'était en réalité à cause de la nature même de la Société des Nations. Le bâtiment étant destiné à abriter une organisation internationale dont le but était d'instaurer la paix, il ne devait avoir de liens avec aucune tradition architecturale nationale ou régionale particulière. La seule autre solution était de choisir un projet complètement moderne comme celui qu'avait envoyé Le Corbusier, mais celui-ci fut jugé trop révolutionnaire.²¹ Représentant un grand nombre de grandes puissances, la SDN devait nécessairement faire référence au passé et appuyer son autorité sur celui-ci, tout en employant un langage nouveau. Comme le précisait le règlement du concours, le bâtiment devait non seulement être pratique, mais symboliser l'idée que la Société des Nations apporterait la paix et la coopération internationales au monde du XX^e siècle.

Il fut décidé en conséquence de recourir à un compromis et de confier à un groupe d'architectes venus d'horizons différents le soin d'établir un projet. Un comité de diplomates fut désigné en septembre 1927 pour choisir ces architectes. Ce comité des Cinq, composé de Francisco José Urrutia (Colombie), Stefan Osusky (Tchécoslovaquie), Nicolas Politis (Grèce) et Edwards Hilton Young (Royaume-Uni), sous la présidence de Mineitiro Adatci (Japon), décida qu'un nouveau projet devait être présenté, sur la base de celui qu'avaient soumis Henri-Paul Nénot (France) et Julien Flegenheimer (Suisse) [fig. 19]. En collaboration avec Carlo Broggi (Italie), Camille Lefèvre (France) et Jozsef Vágó (Hongrie), ceux-ci mirent au point un projet définitif qui fut accepté par le Conseil et l'Assemblée en 1929. Ce projet était un véritable compromis, combinant différentes réinterprétations du classicisme en une même structure. La décoration intérieure, bien que réalisée selon les mêmes principes, comme on le verra plus loin, était de manière générale plus expressive et plus audacieuse que l'architecture du bâtiment.



Fig. 19

En 1929, le Secrétaire général publia un mémorandum concernant la procédure à suivre pour l'acceptation et la coordination des nouveaux immeubles, où il disait :

Le Conseil se souviendra que, le 6 mars 1928, il a approuvé le rapport sur la question des nouveaux immeubles, que lui avait soumis le Comité spécial des Cinq, institué par la résolution de l'Assemblée du 26 septembre 1927. Ce rapport contenait une recommandation portant que, un certain nombre de dons pour les nouvelles constructions ayant déjà été offerts par divers gouvernements, la question de l'acceptation de toute donation devrait être déferée au Comité du bâtiment, qui se prononcerait après avoir consulté les architectes. On prévoit que, comme pour le Bureau international du Travail, de nombreux gouvernements voudront offrir pour les nouveaux immeubles de la Société quelque don qui, non seulement témoignera, sous une forme concrète, de l'intérêt qu'ils portent à l'œuvre de la Société, mais qui sera également caractéristique de l'art ou de l'industrie de leurs pays respectifs.²²

Le Comité du bâtiment avait proposé une procédure d'acceptation des dons, pour garantir que ceux-ci augmentent l'intérêt et la valeur artistique des nouveaux bâtiments. Cela lui paraissait non seulement préférable du point de vue des constructions elles-mêmes, mais aussi utile aux donateurs éventuels qui seraient peut-être "heureux de recevoir des suggestions quant à la forme que devraient prendre leurs dons et qui, en tout cas, ne voudraient pas faire des dons qui ne fussent pas en harmonie avec le plan général d'aménagement". Le Comité du bâtiment suggérait donc que toutes les propositions de dons lui soient renvoyées : il ne les accepterait qu'après consultation des architectes, en se réservant la faculté de formuler d'autres suggestions. Les dons étaient répartis en trois catégories : matériaux destinés à la construction ou à la décoration extérieure, décoration intérieure (de préférence décoration complète ou lambrisage d'une pièce), et meubles ou objets d'art. Le mémorandum précisait encore :

Il est demandé que les offres de la première catégorie parviennent au plus tard en décembre 1930, celles de la seconde catégorie, au plus tard en décembre 1931, et celles de la troisième catégorie, au plus tard en décembre 1932. Il est désirable que les offres de dons soient accompagnées, autant que possible, de dessins, d'échantillons de matériaux, etc., et qu'il soit bien entendu que toute suggestion que pourrait formuler le Comité du bâtiment, après avoir consulté les architectes, aura exclusivement pour objet d'obtenir le meilleur résultat possible, du point de vue artistique.²³

On notera que, selon le mémorandum, les offres de dons confirmaient le désir qu'avaient de nombreux gouvernements d'apporter au bâtiment une contribution qui témoignerait de l'intérêt qu'ils portaient aux travaux de la Société, et qui, en même temps, serait représentative de l'art ou de l'industrie de leur pays. C'est bien ce qui se produisit, et le nouveau bâtiment Art déco fut décoré dans différents styles nationaux. Chaque donateur s'adressa à ses meilleurs artistes ou ateliers pour créer une œuvre d'art ou réaliser la décoration d'une salle de conférence dans un style reflétant l'art contemporain du pays. La plupart du temps, même les matériaux utilisés provenaient du pays, par exemple les boiseries de la salle sud-africaine (salle IX) [fig. 20]. Le Palais des Nations devint ainsi une "maison des cultures" à laquelle 23 des 58 États Membres (en 1936) firent une contribution.²⁴ D'autres pays, comme l'Italie, qui n'étaient pas sur la liste des donateurs officiels, furent néanmoins chargés de décorer une salle : la salle de conférence XII, par exemple, fut confiée à des décorateurs italiens et contient une peinture murale d'un peintre italien (fig. 21).



Fig. 20



Fig. 21

Les œuvres d'art les plus remarquables de cette période sont les peintures murales de José-María Sert faites pour la salle des Conseils, les peintures murales des artistes nabis Chastel, Denis, Roussel et Vuillard, faites pour la salle des Assemblées, les fresques des artistes suisses Hügin et Barraud, et un bas-relief en marbre de l'artiste anglais Eric Gill. Les exceptionnelles décorations du salon français, du salon tchèque et slovaque et du salon hongrois, de même que la décoration hollandaise du bureau du Secrétaire général existent toujours. Avec le temps, cependant, certaines salles de conférence ont été transformées, et l'évolution des styles et des goûts a amené à écarter une partie du mobilier et des œuvres d'art. Pour connaître la décoration originale du Palais des Nations avant la seconde guerre mondiale, il faut se reporter aux albums réunissant les photographies prises dans les années 30 par Charles Edouard Boesch. Beaucoup de transformations ont été faites depuis cette époque. Ainsi, l'un des albums montre deux peintures murales qui n'existent plus : œuvres de Pierre A. Ekman, elles étaient placées dans le restaurant des délégués, au huitième étage (fig. 22).

A côté des dons des États Membres et d'autres pays, on trouve aussi ceux de certaines institutions : en 1939, la fondation Woodrow Wilson offrit la Sphère armillaire, œuvre de l'artiste américain Paul Manship. Certaines offres de dons ne se concrétisèrent jamais : en 1935, par exemple, le Gouvernement mexicain proposa de faire don d'une fresque de Diego Rivera pour une salle de conférence ou une galerie.²⁵ Il existe un dessin d'architecte indiquant un emplacement possible pour cette fresque, mais on n'a pas trouvé de documentation expliquant pourquoi le projet ne fut pas exécuté (fig. 23).



Fig. 22



Fig. 23

La plupart des dons datant de cette époque étaient destinés à la décoration intérieure du bâtiment, et on y trouve peu de peintures ou de sculptures isolées. Le dossier mentionne bien une œuvre qui avait été proposée par un artiste lituanien en 1939-1940, mais celle-ci fut refusée (fig. 24).²⁶ Intitulée *Ne tue pas*, elle exprimait certainement le pressentiment de la perte de l'indépendance de la Lituanie en 1940.



Fig. 24

À l'occasion de l'inauguration du nouveau bâtiment, en 1937, un ouvrage fut publié par *L'illustration* sur le bâtiment et sa décoration. Louis Chéronnet les décrit ainsi dans l'introduction :

*Extérieurement, son architecture devait être la noble expression d'une idée magnifique, et, intérieurement, mêler le faste nécessaire aux séances publiques aux exigences d'une organisation administrative des plus complexes. En outre, 'propriété commune des peuples unis dans un même effort de solidarité collective' et manifestation moderne d'un désir humain vieux comme le monde, ce Palais ne pouvait être la représentation d'une personnalité nationale, pas plus qu'il ne pouvait être marqué du signe d'un temps. Il devait être une œuvre collective et ses formes devaient s'inspirer de l'équilibre classique et du dépouillement moderne afin de lui assurer une valeur de permanence.*²⁷

Ces deux éléments, l'équilibre classique et son expression moderne, sont les deux piliers de la conception architecturale du Palais des Nations. La plupart des décorations murales et des sculptures sont de style semi-classique, utilisant une forme narrative symbolique, tandis que le bâtiment lui-même et l'ameublement sont essentiellement Art déco. Cette association s'explique par la coexistence à cette époque de courants artistiques opposés : d'un côté, les artistes qui avaient conservé les idéaux de l'époque symboliste, utilisant des images mythologiques et cherchant à exprimer des valeurs abstraites de manière figurative et toujours fidèle à la nature; de l'autre, ceux qui avaient épousé l'idéologie du constructivisme, distanciant l'art de la nature et recherchant un "retour à l'ordre" par une division fonctionnelle de l'espace et l'abstraction des lignes. Pour représenter tout ce

que symbolisait la Société des Nations, il était impossible de faire un choix entre ces deux styles.²⁸ Le parti adopté fut celui de l'éclectisme, le but étant de créer un ensemble harmonieux. Les volumes énormes offerts par les différentes parties du bâtiment appelaient un art visuel monumental et figuratif, qui réclamait la présence de la forme humaine. Il n'est donc pas étonnant que la France se soit adressée aux anciens nabis, Denis, Roussel, Vuillard et Chastel, pour décorer les quatre murs d'angle de la salle des Assemblées. Dans les années 30, on commençait à s'éloigner de l'abstraction mécanique qui constituait l'avant-garde dans les années 20, et à ressentir le besoin de rétablir les valeurs spirituelles et un sentiment de l'origine qui permettraient à l'art d'être un modèle pour la société. Les artistes nabis, alors âgés de 75 ans ou plus, n'avaient jamais cessé de travailler de cette manière, condamnant vigoureusement l'abstraction de la forme, et le "retour à l'homme" était depuis toujours leur philosophie.²⁹ La diversité des artistes, ainsi que les différences dans leurs conceptions de l'art monumental, font qu'il est finalement impossible de définir précisément le style et l'architecture du bâtiment. C'est seulement en lisant l'histoire de chacune des salles et des œuvres d'art que l'on comprend un peu ce que représente cette diversité.

Cette dualité – symbolisme conventionnel et modernisme – se retrouve aussi dans le projet du bâtiment de la SDN qu'il fut question un certain temps de construire à New York, et qui fut dessiné en 1938 par Alois Derso (fig. 25). Redécouvert tout récemment, le dessin était accompagné d'une lettre disant : "C'est un immeuble en angle droit, comportant un demi-arc-en-ciel où s'inscrivent les mots 'Société des Nations', avec le nouveau système d'éclairage. L'effet serait certainement très frappant, surtout la nuit. L'effet de jour paraît plus difficile à imaginer. En tout cas, je vous transmets ceci à toutes fins utiles."

Mais il n'y eut jamais de bâtiment de la Société des Nations à New York, et le Palais des Nations ne fut pas utilisé très longtemps par la Société des Nations. La seconde guerre mondiale ayant éclaté, le Conseil tint sa dernière session en 1939 et la plupart des représentants quittèrent Genève peu après pour retourner dans leur pays. En 1940, le bâtiment fut fermé. La dernière session de l'Assemblée de la Société des Nations s'ouvrit le 8 avril 1946. Quelques mois plus tard, le Palais de la Société des Nations devenait l'Office européen des Nations Unies.



Fig. 25

NATIONS - UNIES

La collection à l'époque de l'Organisation des Nations-Unies

Le nom "Nations Unies", proposé par le président des États-Unis, Franklin Delano Roosevelt, fut utilisé pour la première fois dans la *Déclaration des Nations Unies* du 1^{er} janvier 1942, signée par les représentants de 26 pays réunis à Washington pour s'engager à soutenir la Charte de l'Atlantique.³⁰ En septembre et octobre 1944, l'Union soviétique, la Chine, le Royaume-Uni et les États-Unis se rencontrèrent à Dumbarton Oaks, près de Washington, pour s'entendre sur les buts, la structure et le fonctionnement d'une nouvelle organisation mondiale. C'est sur la base des travaux de ces conférences que fut rédigée la Charte des Nations Unies lors de la Conférence des Nations Unies sur l'Organisation internationale, tenue à San Francisco du 25 avril au 26 juin 1945. La Charte fut signée le 26 juin 1945, et l'Organisation des Nations Unies prit officiellement naissance le 24 octobre de la même année. La Charte comprend une note liminaire, un préambule et 19 chapitres, contenant au total 111 articles. Le préambule explique le contexte dans lequel l'Organisation internationale était créée :

NOUS, PEUPLES DES NATIONS UNIES, RÉSOLUS

À préserver les générations futures du fléau de la guerre qui deux fois en l'espace d'une vie humaine a infligé à l'humanité d'indicibles souffrances,

À proclamer à nouveau notre foi dans les droits fondamentaux de l'homme, dans la dignité et la valeur de la personne humaine, dans l'égalité de droits des hommes et des femmes, ainsi que des nations, grandes et petites,

À créer les conditions nécessaires au maintien de la justice et du respect des obligations nées des traités et autres sources du droit international,

À favoriser le progrès social et instaurer de meilleures conditions de vie dans une liberté plus grande,

ET À CES FINS

À pratiquer la tolérance, à vivre en paix l'un avec l'autre dans un esprit de bon voisinage,

À unir nos forces pour maintenir la paix et la sécurité internationales,

À accepter des principes et instituer des méthodes garantissant qu'il ne sera pas fait usage de la force des armes, sauf dans l'intérêt commun,

À recourir aux institutions internationales pour favoriser le progrès économique et social de tous les peuples,

AVONS DÉCIDÉ D'ASSOCIER NOS EFFORTS POUR RÉALISER CES DESSEINS

En conséquence, nos gouvernements respectifs, par l'intermédiaire de leurs représentants, réunis en la ville de San Francisco, et munis de pleins pouvoirs reconnus en bonne et due forme, ont adopté la présente Charte des Nations Unies et établissent par les présentes une organisation internationale qui prendra le nom de Nations Unies.³¹

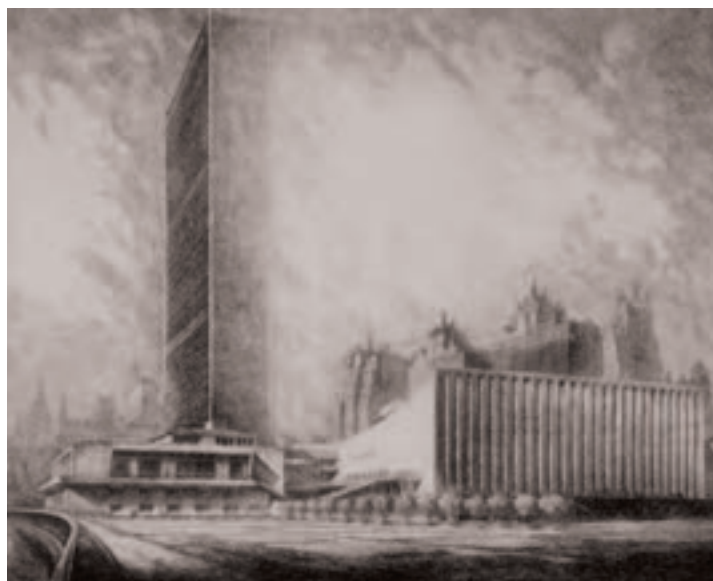


Fig. 26

À la première Assemblée générale, tenue à Londres dans le Hall central de Westminster en 1946, il fut décidé que la nouvelle Organisation des Nations Unies aurait son siège à New York. On désigna une équipe d'architectes dirigée par l'architecte américain Wallace Harrison (fig. 26); le premier Secrétaire général de l'Organisation, Trygve Lie, posa la première pierre en 1949, et le bâtiment fut achevé en 1953. Comme le Palais des Nations à Genève, il fut décoré grâce à des dons des États Membres, alors au nombre de 51.³² En raison des difficultés financières que connaissaient la plupart de ces États après la guerre, le budget du bâtiment était extrêmement limité. Néanmoins, de nombreux artistes de réputation internationale furent invités à y travailler et à représenter les idées et espoirs nouveaux symbolisés par la nouvelle organisation. Celle-ci, créée à la fin de la seconde guerre mondiale, reposait sur la ferme conviction qu'il fallait absolument créer un "nouvel internationalisme démocratique" s'opposant au nationalisme qui avait apporté au monde l'expérience du nazisme, du fascisme et des États totalitaires.³³

Les artistes choisis pour décorer le bâtiment, notamment Pablo Picasso, Juan Miró et Henry Moore, avaient eux-mêmes connu la guerre et comprenaient la nécessité d'un changement radical. Leur style et les moyens qu'ils employèrent pour représenter l'humanité et la paix étaient fondamentalement différents de ceux des artistes représentés à Genève. Au lieu du symbolisme classique, c'était maintenant l'abstraction, dominée par la couleur et la simplification des formes, qui exprimait l'espoir d'un avenir meilleur. On considérait qu'un art conceptuel, d'où l'objet était absent, était plus neutre que tout art figuratif. L'art figuratif était assimilé aux valeurs rigides et conservatrices défendues par ceux qui essayaient de perpétuer le "monde ancien" dans le nouveau. Esthétiquement, cette période est caractérisée par les efforts faits pour surmonter la paralysie psychologique et le mutisme de la guerre, et pour trouver des formes d'expression qui mettent en évidence la nécessité d'un avenir différent, avec une culture fondée sur des idées nouvelles.³⁴

Pendant la construction du bâtiment du Siège à New York, un comité des œuvres d'art fut constitué en 1950; comme le Comité du bâtiment du Palais des Nations, c'était un "organe du Secrétariat [...] créé [...] pour conseiller le Secrétaire général lorsque l'on priait l'Organisation d'accepter un don". Il était composé de fonctionnaires du Siège, mais sa politique devait s'appliquer aussi aux autres offices des Nations Unies. Il commençait à devenir évident que l'ONU était en train d'acquérir un patrimoine culturel d'une importance considérable, mais que les critères utilisés pour évaluer les donations divergeaient trop souvent, car il n'y avait ni politique ni directive officielle écrites en matière d'œuvres d'art.

L'une des raisons était que chaque situation était considérée comme unique, à traiter en fonction du contexte politique. Ce n'est qu'en 1970 que l'on adopta la série de règles suivantes – règles qui constituent plutôt des indications pratiques que des principes nouveaux :

1. *Seuls les dons des gouvernements sont acceptés, à l'exclusion des dons des organisations non gouvernementales et des donateurs privés. Seules font exception à cette règle les œuvres d'art commandées à des fins spéciales par l'Organisation des Nations Unies.*
2. *Il n'est normalement accepté qu'un seul don de chaque pays membre.*
3. *Les dons acceptés devraient présenter une grande valeur artistique ou un grand intérêt historique, ou avoir un rapport étroit avec l'action de l'Organisation des Nations Unies.*
4. *Les œuvres d'art devraient être une création autochtone du pays d'où provient le don.*
5. *Les œuvres d'art de création récente produites et exposées à d'autres fins ne sont pas jugées appropriées.*
6. *De façon générale, les copies d'œuvres d'art célèbres ne sont pas acceptées. Il est préférable d'offrir des originaux.*
7. *En déterminant l'endroit où il convient de placer les œuvres à exposer, le Comité doit se souvenir que la surface qui peut être réservée aux œuvres d'art dans les locaux du siège est limitée et qu'il doit y avoir harmonie entre l'œuvre et le cadre architectural qui l'entoure. Le Comité peut décider de déplacer des œuvres d'art actuellement exposées afin de ménager l'espace qui convient pour exposer les nouveaux dons.*
8. *Les frais d'installation et d'entretien sont à la charge du donateur.* ³⁵

Ces règles, qui visaient à conserver à la collection un certain niveau artistique et à protéger les œuvres d'art qui faisaient déjà partie du patrimoine culturel de l'Organisation, n'ont pas toutes pu être pleinement appliquées, et celle concernant l'acceptation d'un seul don par pays membre n'a en fait jamais été suivie.

Pendant les 20 premières années de l'Organisation des Nations Unies, on ne fit guère d'efforts à Genève pour attirer les dons d'œuvres d'art. Le Palais des Nations, devenu l'Office européen des Nations Unies, accueillait les conférences des institutions spécialisées ayant leur secrétariat à Genève et en 1958, vu l'expansion des activités de l'ONU, le premier projet d'agrandissement du Palais des Nations fut proposé. Un comité d'architectes fut à nouveau désigné, cette fois sous la direction de l'architecte français Eugène Beaudouin (1898-1983). Le nouveau bâtiment, dont le Secrétaire général U Thant avait posé la première pierre en 1968, fut inauguré en 1973. On accorda moins d'attention à sa décoration, ce qui s'explique en partie par le style du bâtiment, qui réclame des perspectives dégagées et une division organique de l'espace (fig. 27). Le style du mobilier du bar Serpent est caractéristique de la fin des années 60. Le manque d'enthousiasme pour la décoration s'explique aussi par la modestie des crédits alloués pour l'agrandissement du bâtiment. En outre, le monde, et en particulier l'Occident, traversaient alors une crise d'instabilité sociale après les années d'euphorie de l'après-guerre. Les artistes s'employaient à briser tous les cadres et normes de la société, créant de nouvelles formes d'art qui pouvaient être tout, sauf monumentales.

Les États Membres ne manifestèrent pas non plus beaucoup le désir de faire des dons à Genève, leur intérêt allant surtout au bâtiment du siège, à New York les propositions de dons reçues dans les années 70 étaient essentiellement des offres renvoyées de New York. Un des exemples les plus notables est celui de Marc Chagall, qui proposa en 1968 de réaliser une œuvre pour le bâtiment du siège de l'ONU à New York sur un thème lié au désarmement et à la paix. Comme l'artiste avait déjà créé en 1964 un superbe vitrail à la mémoire du



Fig. 27

Secrétaire général Dag Hammarskjöld, le Secrétaire général U Thant lui suggéra de présenter son offre à Genève. En effet, le bâtiment du siège possédait déjà plus d'œuvres d'art qu'il ne pouvait en exposer, et c'est à Genève que se tenait généralement la Conférence du désarmement. Il s'ensuivit une correspondance de plusieurs années entre Genève et l'artiste, et ce n'est qu'en 1974, après l'achèvement de la nouvelle aile du bâtiment, qu'une maquette en fut envoyée à Chagall.³⁶ L'artiste était alors âgé de 87 ans, et sa santé ne lui permettait plus de décorer le plafond d'une salle de conférence. Malheureusement, on n'a pas retrouvé de dessin préparatoire de sa fresque après sa mort, survenue en 1985.

Parmi les œuvres d'art créées spécialement pour le nouveau bâtiment du Palais des Nations, on peut citer la peinture qui est accrochée au bar Serpent: elle est l'œuvre de John Uwin Spence, fils de l'architecte Sir Basil Spence, qui était membre du comité d'architectes. Elle date de 1973 et s'intitule *The Card Players* (Les Joueurs de cartes) [fig. 28].



Fig. 28

Pendant cette troisième période, celle de l'Organisation des Nations Unies, on célébra à Genève les vingt-cinquième et quarantième anniversaires de l'Organisation. Les déclarations, discours et activités culturelles qui marquèrent ces occasions montrent comment l'ONU était perçue alors. La célébration du vingt-cinquième anniversaire de l'ONU, sur le thème *Paix, justice et progrès*, s'étala sur toute l'année 1970. L'Assemblée générale tint une session commémorative, et la déclaration qu'elle adopta à cette occasion donne un bon aperçu des activités passées de l'Organisation et de ses perspectives d'avenir : d'abord, après avoir passé en revue le rôle joué par l'ONU dans la libération des peuples des territoires coloniaux, des territoires sous tutelle et autres territoires non autonomes, et rappelé la Déclaration de 1960 sur l'octroi de l'indépendance aux pays et aux peuples coloniaux, l'Assemblée générale condamnait vigoureusement le système d'apartheid en Afrique du Sud.³⁷ Ensuite, rappelant qu'en 1970 le monde était au seuil de la "Décennie du désarmement", elle affirmait la nécessité de conclure d'autres accords internationaux pour parvenir au désarmement général et complet. Troisièmement, elle soulignait que les nouvelles frontières de la science et de la technique exigeaient une coopération internationale accrue, afin que tous les pays puissent se partager les fruits du progrès, essentiellement dans le domaine de l'exploration de l'espace extra-atmosphérique et de l'amélioration de la qualité de l'environnement, pour que les progrès scientifiques et techniques contribuent à accélérer le développement économique du monde entier.



Fig. 29

Ces trois thèmes se retrouvent aussi dans les quelques dons qui ont été faits à l'époque. Les œuvres offertes n'étaient pas destinées à être intégrées à la décoration intérieure : ce sont essentiellement des peintures et des sculptures isolées, destinées à être exposées dans les galeries proches des salles de conférence ou dans le parc de l'Ariana, et dans lesquelles on trouve souvent une représentation de l'humanité guidée par le développement technique. La notion d'un avenir nourri par la technologie est évidente dans le monument russe à la découverte de l'espace extra-atmosphérique, le premier des dons fait à Genève après la seconde guerre mondiale qui soit bien documenté. Cette notion est manifeste aussi dans l'œuvre de Günther Ücker, construite à partir d'une forme industrielle, celle du clou, et dans des sculptures comme celle de Jan Hegy, où la forme est complètement stylisée, comme résultant d'un procédé mécanique. Signalons aussi la proposition faite en 1974 d'offrir une reproduction de la tapisserie de Fernand Léger (1881-1955) *La création du monde* (fig. 29).³⁸

Cette tapisserie était inspirée du décor qu'avait réalisé Léger en 1923 pour un ballet du même titre, dans lequel l'influence des innovations techniques et scientifiques sur l'humanité était présentée de manière positive. Le décor lui-même et les costumes du ballet s'inspiraient de la sculpture et de la danse africaines. Ce don fut malheureusement refusé en application de la politique de 1970 sur les œuvres d'art, selon laquelle les originaux étaient préférables aux copies.³⁹

En collaboration avec le comité pour la célébration du vingt-cinquième anniversaire, le musée du Petit Palais à Genève organisa une exposition de peinture dont le titre *L'art au service de la paix*, reprenait la devise du musée, et qui était sous-titrée *L'amour, le travail et les loisirs*. L'exposition montrait des œuvres de Hodler, Steinlen et Van Dongen, représentant pour la plupart des hommes et des femmes au travail et des scènes de la vie quotidienne. Dans l'introduction au catalogue, on expliquait que les artistes avaient été choisis pour l'intérêt qu'ils portaient à la justice sociale, et que les organisateurs de l'exposition avaient été inspirés par la conviction que les artistes ont toujours su contribuer non pas à une seule culture, mais à l'humanité en général.⁴⁰ Dans la préface qu'il écrivit pour le catalogue, le Secrétaire général, U Thant, concluait : "L'art est universel et ne connaît pas de frontière. Manifestation du génie créateur, il permet à tous de communier dans un même élan vers la beauté et l'harmonie. Il est un lien entre tous les hommes dans leurs communes aspirations."⁴¹

De nouveaux dons arrivèrent dans les années 80, assez sporadiquement toutefois. Le champ d'activité de l'ONU s'élargissant, ces années furent marquées aussi par l'adoption d'un grand nombre de déclarations et de conventions nouvelles.⁴² En 1985, on célébra le quarantième anniversaire de la signature de la Charte des Nations Unies sous le thème *Les Nations Unies pour un monde meilleur*. Toute l'année, des manifestations commémoratives eurent lieu à San Francisco, New York et Genève, et dans plusieurs États Membres. Le Directeur général de l'Office européen des Nations Unies à Genève, Erik Suy, déclarait dans son message intitulé *L'an 2000 et l'ONU* que les dimensions du monde s'étaient rétrécies et que tous les hommes avaient le devoir de participer à l'élaboration d'un règne de justice, d'amour et de paix. Il fallait, disait-il, remplacer l'ancienne maxime des relations internationales *Si vis pacem, para bellum* (Si tu veux la paix, prépare la guerre) par celle qui est inscrite au fronton du Palais de la Paix à La Haye, *Si vis pacem, cole justitiam* (Si tu veux la paix, honore la justice).⁴³

Le rapport sur les préparatifs du quarantième anniversaire contient lui aussi un bilan de la situation des Nations Unies, moins positif toutefois que celui de 1970.⁴⁴ On y lit que l'Organisation est en crise, que les États Membres ne respectent pas la Charte et qu'ils ont trop souvent recours à la force armée pour régler les différends internationaux. La crise revêtait un triple aspect : politique (paralysie des activités de maintien de la paix et de la sécurité, à cause de la difficulté d'obtenir un accord au Conseil de sécurité), institutionnel (l'opinion publique devenait moins favorable à l'Organisation) et financier (certains États Membres ne payaient pas leur quote-part). La principale cause paraissait être le manque de compréhension entre les anciens Alliés, qui avait depuis le début empêché l'ONU de fonctionner comme prévu.⁴⁵ Des réformes furent proposées pour tenir compte de ces trois aspects et renforcer les bases de l'Organisation pour l'avenir. On fit de grands efforts pour mobiliser l'opinion, en menant des activités d'information plus efficaces et en faisant comprendre au public que les Nations Unies étaient constituées par les peuples, et pas seulement par leurs représentants. On insista aussi beaucoup sur l'éducation et la transmission du message de l'universalité des droits de l'homme.⁴⁶



Fig. 30

De nombreuses activités furent prévues pour célébrer le quarantième anniversaire de l'Organisation. L'une de ces activités devait être la publication d'une série de brochures intitulée *Le patrimoine culturel du Palais des Nations*. La première de ces brochures avait pour sujet les peintures murales de José-María Sert, dans la Chambre des conseils. La seconde devait être consacrée à la reconstruction du Temple de la Paix érigé dans le parc de l'Ariana par le comte de Sellon, fondateur du premier mouvement pour la paix qui avait été créé à Genève au XIX^e siècle (fig. 30). Malheureusement, cette reconstruction n'eut jamais lieu et la série s'arrêta avec la brochure consacrée à Sert.⁴⁷

Pendant les préparatifs du quarantième anniversaire, il fut décidé que les États Membres participeraient de leur côté aux célébrations, de manière à toucher un public aussi large que possible. Les pays furent invités à organiser une journée commémorative pour célébrer l'anniversaire de leur adhésion à l'ONU ou d'un autre événement symbolisant l'importance de la coopération internationale. Après le quarantième anniversaire, plusieurs pays commencèrent à célébrer la journée des Nations Unies, et certains firent des dons d'œuvres d'art à cette date, comme la Croatie et l'Islande en 1996.

Dans les années 80, les changements qui s'étaient opérés dans les sociétés occidentales vers 1978 devinrent manifestes. On ne croyait plus, comme dans les années 60, qu'il était possible de changer radicalement la société. On avait compris le danger des régimes politiques radicaux, qui avaient produit des résultats contraires à ceux qui étaient recherchés.⁴⁸ Le monde développé s'émouvait des problèmes de ce que l'on appelait le tiers monde, et les Nations Unies appelaient l'attention de l'opinion publique sur la responsabilité de chaque individu à l'égard de l'humanité et de l'environnement.

L'une des activités artistiques utilisées par l'ONU pour mobiliser le public était l'émission de timbres spéciaux par l'Administration postale des Nations Unies (APNU). L'Organisation des Nations Unies est la seule au monde à avoir le privilège d'émettre ses propres timbres-poste : émis simultanément dans les offices des Nations Unies à New York, Genève et Vienne, ils sont illustrés de dessins différents et libellés, selon le cas, en dollars, en francs suisses ou en schillings. Les premiers timbres des Nations Unies, émis le 24 octobre 1951, à l'occasion de la Journée des Nations Unies, avaient pour objectif de faire connaître les activités et les buts de l'Organisation.⁴⁹ On trouvera trois exemples de timbres dans ce catalogue. En 1983, l'artiste autrichien Friedensreich Hundertwasser fut invité à dessiner une série de six timbres marquant le trente-cinquième anniversaire de la Déclaration universelle des droits de l'homme. Hundertwasser a toujours attaché une importance particulière aux timbres, qu'il considérait comme des messagers de la culture, capables de franchir toutes les frontières et d'établir des liens entre les humains, et qui étaient selon lui un baromètre de la culture de leur temps. Artiste réputé, Hundertwasser est aussi connu pour ses campagnes en faveur de la protection de l'environnement. Des six timbres qu'il dessina pour le trente-cinquième anniversaire de la Déclaration universelle des droits de l'homme (1983), deux étaient destinés à Genève.



L'un des deux porte le titre *Le Droit de créer* (fig. 31), que Hundertwasser explique ainsi :

La création est la première condition, le premier but de l'homme. Le droit de créer est plus important que le droit à la nourriture. Si l'homme ne crée pas ou s'il est empêché de créer, il cesse de remplir ses fonctions humaines, parce qu'il perd sa justification d'être présent sur la Terre comme un être supérieur. Notre vrai analphabétisme n'est pas l'incapacité de lire et d'écrire mais l'incapacité de créer.⁵⁰

Fig. 31



Le deuxième exemple est le timbre de l'artiste éthiopien Alemayehou Gabremedhiu (fig. 32). En 1986, en application d'une résolution adoptée par l'Assemblée générale à sa trente-neuvième session ordinaire, il fut décidé d'émettre une série spéciale de timbres pour appeler l'attention de la communauté internationale sur la crise économique en Afrique. Trois artistes éthiopiens furent invités à les dessiner et c'est Gabremedhiu qui dessina celui de Genève, sur le thème *L'Afrique en crise* – thème qu'il a illustré de façon réaliste et dramatique à la fois, dans un style que l'on retrouve dans l'art éthiopien contemporain et qui rappelle notamment Afewerk Tekle.

Fig. 32



Le troisième exemple est le timbre dessiné par l'artiste suisse Hans Erni (né en 1909) pour marquer la Journée internationale de la paix en 1993 (fig. 33). En 1981, l'Assemblée générale avait décidé que chaque année, le troisième mardi de septembre, jour où s'ouvre la session ordinaire de l'Assemblée générale, devait officiellement être célébré comme Journée internationale de la paix, pour rappeler et consolider les idéaux de paix entre les nations et à l'intérieur de leurs frontières.

Fig. 33

La période récente (1990-2001) – L'ère du changement

L'ÈRE DU CHANGEMENT

Le nouvel élan imprimé à l'Organisation dans les années 80 commença à porter ses fruits à la fin de la décennie, faisant évoluer le jugement porté par le public sur les Nations Unies. De manière générale, on pourrait dire que ce changement était lié aux changements politiques amenés par la fin de la guerre froide. Pendant plus de 40 ans, celle-ci avait pesé sur les Nations Unies, en raison surtout des relations complexes entre les États Membres et entre les principaux membres du Conseil de sécurité.⁵¹ Avec la chute du mur de Berlin, de nouvelles possibilités s'ouvraient pour la coopération internationale. La remarque faite dans les années 80 selon laquelle l'ONU n'avait jamais fonctionné comme l'avaient prévu ses créateurs allait enfin cesser d'être vraie. Cette tendance se confirma le 31 janvier 1992, lors d'une réunion du Conseil de sécurité, où tous les membres réaffirmèrent leur attachement à la Charte des Nations Unies. Le Conseil de sécurité annonça "l'avènement d'une ère nouvelle":

*Cette réunion du Conseil de sécurité se tient à une époque de changements d'une grande portée. La fin de la guerre froide a fait naître l'espoir de l'avènement d'un monde plus sûr, plus équitable et plus humain. Dans de nombreuses régions du monde, des progrès rapides ont été accomplis vers la démocratie, l'instauration de formes de gouvernement fondées sur la responsabilité et vers la réalisation des buts des Nations Unies.*⁵²

L'optimisme engendré par ces changements entraîna un regain d'activité, visible aussi bien dans le nombre de sujets examinés par l'Assemblée générale que dans la participation des chefs d'État et de gouvernement. Plusieurs opérations de maintien de la paix furent lancées, et beaucoup a été fait depuis pour les droits de l'homme et la protection des réfugiés. L'universalité croissante de la composition de l'Organisation nécessitait un changement d'approche: l'antagonisme entre les deux blocs devait faire place à une perspective plus large, mondiale, capable de refléter les différences culturelles, et cela allait de pair avec une réévaluation générale de la culture. Les fondements théoriques de cette remise en question vinrent du post-modernisme qui, un peu plus tôt, avait étudié la construction du langage, sa valeur et son sens. Cherchant à expliquer l'existence de conceptions très différentes du monde, le post-modernisme avait déconstruit le langage, et était parvenu à la conclusion que le pouvoir et la construction du sens étaient liés au "discours". Le philosophe français Michel Foucault, par sa réinterprétation du discours et l'invention de la notion de "domaine discursif" pour expliquer les rapports entre langage, institutions sociales, subjectivité et pouvoir, apporte un éclairage intéressant sur cette question. Selon lui, nous créons dans le discours des systèmes signifiants que nous acceptons comme vérité et qui dominent notre comportement et la constitution du savoir. Toute période a des discours qui dominent et marginalisent les autres, et qui décident du sens des choses dont ils traitent. Cela influence l'archéologie du savoir et produit des effets à tous les niveaux de la société.⁵³

L'idée dominante chez Foucault est que l'histoire n'est pas une continuité de phases qui s'enchaînent organiquement, mais plutôt une série de discontinuités radicales, de ruptures, de fractures, chacune supposant une mutation complète des possibilités d'observation, de réflexion et d'action offertes à l'homme. Il n'y a pas de "synchronie des ruptures", mais des connexions et déconnexions archéologiques, qui peuvent être très différentes selon les sujets.⁵⁴ Ce sont ces ruptures qui, selon Foucault, constituent les épistémès (champs épistémologiques) ou discours. L'archéologie du savoir formée par ces différents discours dominants est pertinente pour l'art parce qu'étant, comme nous l'avons vu, soumis au processus de représentation, l'art fournit les éléments visuels de cette archéologie et reflète donc le discours auquel il appartient.

La collection de l'ONU rassemble des œuvres d'art de nombreuses cultures différentes, qui donnent des indications sur l'archéologie du savoir et la culture sur lesquelles elles reposent. Comprendre les champs discursifs dans lesquels se constitue le savoir, c'est révéler la structure de la culture et créer ainsi une possibilité de changement. L'art nous pousse à mieux comprendre notre propre système de pensée en tenant compte de celui des autres, et c'est ce qui a amené l'actuel Directeur général de l'Office des Nations Unies à Genève, M. Vladimir Petrovsky, à encourager les activités culturelles au Palais des Nations. Depuis sa nomination, en 1993, la collection des œuvres d'art de l'Office des Nations Unies à Genève a beaucoup changé. Le nombre des dons, la diversité des pays donateurs et la variété des styles artistiques représentés se sont considérablement accrus. Ces dernières années, plus de cent œuvres ont été offertes, et le Comité des œuvres d'art est chargé d'organiser environ 45 expositions par an. Certaines sont des expositions d'œuvres d'art, d'autres, comme celles qui se tiennent dans le Musée historique de la Société des Nations, ont des thèmes purement historiques (fig. 34 et 35). L'intérêt croissant pour les expositions artistiques a eu d'ailleurs un effet très positif sur la collection, plusieurs œuvres ayant été offertes par les artistes après avoir été montrées au Palais des Nations.



Fig. 34



Fig. 35

Le Palais des Nations est plus que jamais une "maison des cultures", le cadre d'un authentique "dialogue entre civilisations". La diversité culturelle des pays auteurs de dons n'a jamais été aussi grande et environ 80 États Membres sont aujourd'hui représentés par leurs artistes dans la collection de l'ONU. Le temps mis à constituer cette collection – plus de 80 ans – et la diversité des styles artistiques des œuvres qui y sont rassemblées, en font un véritable panorama de l'histoire de l'art au XX^e siècle.

La diversité culturelle des Nations Unies a été bien mise en évidence, lors du cinquantième anniversaire de l'ONU en 1995, par la déclaration spéciale adoptée à cette occasion, qui fait le bilan de la situation de l'Organisation et de ses perspectives d'avenir, et qui contient le passage suivant :

*[...] Aujourd'hui que la guerre froide a pris fin et la fin du siècle approche, nous devons ouvrir une ère nouvelle de paix, de développement, de démocratie et de coopération. La rapidité et l'ampleur du changement dans le monde d'aujourd'hui laissent entrevoir la complexité des tâches qui nous attendent et augmentent considérablement les espoirs que l'on place dans l'Organisation. En cette heure historique, notre objectif est clair. La célébration du cinquantième anniversaire de l'Organisation des Nations Unies doit être l'occasion de mettre celle-ci plus pleinement au service de l'humanité, en particulier de ceux qui souffrent et sont les plus déshérités. C'est là le défi concret et moral de notre temps. L'obligation qui nous incombe à cet égard est énoncée dans la Charte. Nous devons agir, la condition de l'humanité le montre clairement.*⁵⁵

Il est évident que tous les changements visés dans cette déclaration valent aussi pour la culture. Dans les périodes de mutation, un changement d'orientation éclaire le sens du discours qui a été suivi jusque-là et l'influence qu'il aura sur l'avenir.⁵⁶ Les différences culturelles subsisteront certainement, mais la notion d'identité est et restera en question parce que, comme l'explique le philosophe français Gilles Deleuze, deux choses diffèrent quand elles sont autres non par elles-mêmes, mais par quelque chose, quand elles conviennent aussi en autre chose.⁵⁷ La Déclaration du cinquantième anniversaire soulignait qu'il fallait respecter les différences culturelles, insistant sur le fait que toute culture, quelles que soient ses particularités politiques, économiques ou religieuses, doit respecter l'universalité des droits de l'homme.⁵⁸

Ce sont les œuvres contemporaines de la collection de l'ONUG qui posent la question de l'identité, et s'interrogent souvent sur le sens de la condition humaine, en combinant dans une même image l'individualité et l'environnement, la politique et la vie urbaine. Par des images diverses et même disparates, ces œuvres poursuivent leur objectif essentiel : montrer les heurts et les confrontations dus aux différences.⁵⁹ Souvent, elles expriment le changement et le mouvement, en s'attachant plus aux impressions qu'à l'expérience. Ce que montre la diversité culturelle de l'époque contemporaine, c'est que nous sommes dans une ère de *mutations mondiales*. Dans le processus de mondialisation, l'accent est mis sur les questions d'espace.⁶⁰ L'espace est indicateur d'un ensemble de relations qui dicte à peu près tout dans notre société, depuis l'architecture des hôpitaux et les institutions politiques jusqu'à notre milieu de vie et même, dans un sens plus large, à la géopolitique. Dans la mondialisation, la conception de l'espace que Michel Foucault nomme *hétérotopie* est évidente. Contrairement à l'utopie – qui suppose qu'un système radicalement différent et idéal est possible – l'hétérotopie est une nouvelle façon de décrire l'espace, conçu dans le contexte de la différence, de la polyphonie.⁶¹ C'est l'espace dans un sens transgressif, indiquant subtilement les champs du pouvoir, la manière dont se créent les frontières entre espace public et espace privé, et à quel point l'espace est culturellement défini. En même temps, la mondialisation montre clairement l'importance des frontières entre l'espace intérieur et l'espace extérieur, mais aussi l'importance des espaces définis par la nationalité et l'identité, et ces préoccupations-là sont communes aux hommes du monde entier.



Fig. 36



Fig. 37

Beaucoup des œuvres offertes à la collection de l'ONU dans les années 90 traitent d'une manière ou d'une autre de l'espace culturel et politique. Nous citerons en particulier l'œuvre du Coréen Nam June Paik (né en 1932), intitulée *United Nations Family Tree*, qui montre simultanément, sur plusieurs écrans de télévision, comment les Nations Unies sont présentées dans les journaux télévisés du monde entier (fig. 36). L'œuvre, aujourd'hui exposée au Bâtiment des forces motrices à Genève, a été réalisée pour *Dialogues de paix*, grande exposition organisée pour le cinquantième anniversaire de l'ONU, et dont Adelina von Fürstenberg était la commissaire.⁶² À cette occasion, les œuvres de 60 artistes contemporains du monde entier ont été exposées au Palais des Nations et dans le parc de l'Ariana. La plupart avaient été créées spécialement pour l'exposition et étaient censées exprimer un message sur l'état du monde 50 ans après la signature de la Charte des Nations Unies.⁶³ Après l'exposition, plusieurs d'entre elles furent offertes à la collection de l'ONUG, notamment *Fallen Sky* de l'artiste russe Ilya Kabakov et une série de sculptures de l'artiste ghanéen Sunday Jack Akpan (fig. 37). Malheureusement, ces deux dons ont souffert des intempéries. Le cinquantième anniversaire de l'Organisation des Nations Unies s'est révélé être l'occasion pour les États Membres d'affirmer leur présence culturelle à l'Organisation et de nombreux dons importants ont été faits alors, en particulier une sculpture des artistes allemands Jochen Gerz et Esther Shalev-Gerz.

C'est aussi au cours de cette quatrième période que l'on a commencé à réfléchir à la gestion des œuvres d'art dans les offices des Nations Unies à New York, Genève et Vienne.⁶⁴ En 1992, le Corps commun d'inspection a publié un rapport contenant plusieurs recommandations en vue d'une gestion plus cohérente et organisée de la collection. Ils y insistaient surtout sur la nécessité d'établir un registre contenant des renseignements sur le caractère de chaque œuvre d'art, la date de la donation, l'identité du donateur, la valeur de l'œuvre, les conditions idéales de conservation et éventuellement la nécessité de restaurer l'œuvre. Ils s'y montraient également critiques au sujet de l'état et de la gestion de la collection, dont ils décrivaient ainsi la fonction :

*Les inspecteurs sont convaincus que l'essence de la collection des Nations Unies est de refléter les idées, l'esprit et les aspirations des Nations Unies de la manière la plus concentrée, la plus compacte, la plus expressive et la plus attrayante pour le spectateur. Elle devrait être un emblème et un symbole. C'est cela qui devrait être la considération déterminante de la collection, soulignant au mieux ce qui unit les délégués des États Membres et le public. L'expression la plus parfaite de l'idée des Nations Unies, associée à un niveau artistique très élevé, devrait ainsi être le critère fondamental de la collection. L'Organisation des Nations Unies n'est pas un musée, c'est une institution vivante où travaillent des milliers de délégués et de fonctionnaires, et que des milliers de visiteurs viennent admirer chaque année. Son caractère de vitrine de la production artistique des États Membres est aussi un élément important à prendre en considération, car il confirme la mission essentielle de l'Organisation des Nations Unies, qui est de faire coopérer et d'unir une humanité plurielle.*⁶⁵

À sa quarante-huitième session ordinaire, l'Assemblée générale a examiné ce rapport, qui contenait les recommandations suivantes : il faudrait adopter une politique régissant le patrimoine artistique de l'ONU, réorganiser et renforcer le Comité des œuvres d'art, en en précisant la composition et le mandat, il faudrait informer les États Membres des mesures à prendre pour enrichir, la collection des œuvres d'art, la conserver et la protéger, notamment en matière de catalogage, d'estimation, de conservation, d'assurance et de protection des objets, et il faudrait engager un conservateur professionnel pour garantir la pertinence, la cohésion et la valeur de la collection des Nations Unies.⁶⁶

À Genève, certaines de ces recommandations ont été mises en œuvre, et tout d'abord celle concernant le renforcement du Comité des œuvres d'art, dirigé par le directeur de la Bibliothèque de l'ONUG, Pierre Pelou. En 2000, les collections de Genève et de New York contenaient plus d'œuvres qu'il n'était possible d'en exposer simultanément, et cet enrichissement croissant de la collection et les recommandations du Corps commun d'inspection ont fait apparaître clairement la nécessité de dresser l'inventaire de la collection. Pour établir ce catalogue, il a fallu faire un tel inventaire, ce qui a permis de découvrir de nombreuses œuvres d'art dont la présence était jusque là insoupçonnée, ou peut-être complètement oubliée. On a ainsi retrouvé une série de 15 estampes d'artistes lettons, datant de 1936. Une autre découverte intéressante est celle du contenu de deux coffres de bois, dons de l'ancienne Tchécoslovaquie. Ces deux coffres, au décor peint traditionnel, avaient été exposés pendant des années au musée de la Société des Nations, avant d'être entreposés ailleurs. L'intérieur de leur couvercle porte (en français) l'inscription suivante : *Nous les citoyens de la Tchécoslovaquie nous désirons la politique de la vie et non la politique de la mort.*

En ouvrant ces coffres, on a constaté que l'un d'eux contenait des objets datant de la Société des Nations : des drapeaux, des tracts utilisés pour manifester contre l'occupation du territoire chinois et de la correspondance variée. Mais on a aussi retrouvé une série de huit tableaux (sans date et sans signature) représentant des personnalités qui, par leurs idées, avaient contribué à la création de la Société des Nations : Emmanuel Kant, Pierre Dubois, Napoléon, Bartolomé de Las Casas, Simón Bolívar, Alfred Nobel, Joseph Le Maître et Victor Hugo (fig. 38).



Fig. 39

Fig. 38

Ils contenaient aussi des reproductions de gravures, ainsi qu'une gravure viennoise représentant une allégorie de la *Paix*, debout sur une flèche brisée et tenant une branche de laurier dans la main droite (fig. 39). Ces coffres sont mentionnés dans un inventaire de 1929 détaillant le contenu de la villa La Pelouse, l'une des villas du parc de l'Ariana qui avait servi jusqu'alors de résidence au Directeur général de la SDN.

Autre découverte, tout aussi intéressante, d'une œuvre plus récente : celle d'une suite de huit lithographies d'artistes slovènes contemporains, que l'on a trouvées derrière les peintures de Jože Ciuha exposées dans la salle slovène depuis 1997. Ces huit lithographies, dont la plus récente est datée de 1995, étaient probablement exposées provisoirement dans la salle au moment de l'inauguration de celle-ci en 1995. Malheureusement, on n'a trouvé aucune trace du nom des artistes, ni aucune indication du propriétaire des œuvres (fig. 40 et 41).

Ces découvertes montrent bien la nécessité de tenir un registre complet des œuvres d'art de l'ONU. Il est important de faire connaître la valeur artistique et l'intérêt historique de la collection de l'ONUG, non seulement parce qu'elle illustre les idéaux d'une grande organisation internationale, mais aussi parce qu'elle a l'extraordinaire potentiel de devenir véritablement universelle.



Fig. 40



Fig. 41

DIALOGUE

Le dialogue entre les civilisations

Si on examine les 80 années écoulées entre 1919 et 1999, on constatera deux grandes différences entre ce qu'est la collection du Palais des Nations aujourd'hui, à l'époque de l'Organisation des Nations Unies, et ce qu'elle était à l'époque de la Société des Nations. La première tient au caractère plus universel de l'Organisation, l'ONU comptant aujourd'hui 189 États Membres. La seconde est due à l'impact de la Déclaration universelle des droits de l'homme, dont les 30 articles ont, comme nous le verrons dans ce catalogue, inspiré de nombreuses et magnifiques œuvres d'art. Mais c'est surtout parce qu'il encourage une perspective planétaire que l'art peut être défini aujourd'hui comme un moyen de communication interculturelle. À la fin du XX^e siècle, les hommes sont devenus très conscients des différences qui séparent les cultures et de ce que ces différences signifient. La représentation – l'image – en même temps qu'elle a perdu de sa crédibilité, a pris de l'importance pour sa capacité universelle à communiquer. Dans tous les espaces publics et semi-publics, l'image est utilisée comme un domaine où ces différences et leurs significations peuvent coexister, parfois pour se contredire, parfois pour se compléter. Comme nous le montre l'œuvre d'Alfredo Jaar, la vocation de l'œuvre d'art est aujourd'hui d'ouvrir la voie à la diversité culturelle pour contribuer à la tolérance et à l'égalité des droits. Elle n'a pas à représenter des valeurs éternelles dans un langage symbolique universel, elle n'a pas non plus à être intemporelle. Au contraire, la plupart des artistes traitent la représentation comme un signe véritable de son temps, lui donnant une valeur ontologique semblable à celle de notre reflet dans un miroir, questionnement plutôt qu'affirmation. Mais cette conception n'est pas exclusive à l'artiste : les Nations Unies ont pris conscience de la nécessité d'appuyer une culture de la paix, proclamée officiellement par l'Assemblée générale à ses cinquante-deuxième et cinquante-troisième sessions ordinaires. À sa cinquante-deuxième session, l'Assemblée a proclamé l'année 2001 *Année internationale du dialogue entre les civilisations*. À sa cinquante-troisième session, elle a décidé que la décennie 2001-2010 serait la Décennie internationale de la promotion d'une culture de la non-violence et de la paix au profit des enfants du monde. Dans cette résolution, après avoir rappelé la Charte des Nations Unies, l'Assemblée déclare :

La tâche de l'Organisation des Nations Unies consistant à préserver les générations futures du fléau de la guerre exige une transition vers une culture de la paix caractérisée par des valeurs, attitudes et comportements qui reflètent et inspirent une interaction sociale et un esprit de partage fondés sur les principes de liberté, de justice et de démocratie, sur tous les droits de l'homme et sur la tolérance et la solidarité, une culture qui rejette la violence et s'emploie à prévenir les conflits en s'attaquant à leurs causes profondes pour résoudre les problèmes grâce au dialogue et à la négociation et qui garantit le plein exercice de tous les droits et les moyens de participer pleinement au processus de développement de la société.⁶⁷

Et ce sont ces mêmes idéaux qui ont amené à reconnaître aujourd'hui l'importance historique et artistique de la collection d'œuvres d'art de l'ONUG, ce qui a rendu possible la publication de ce catalogue.

CARICATURES & PORTRAITS

CARICATURES ET PORTRAITS DESSINÉS à l'époque de la Société des Nations

En constatant que tous les hommes, qu'ils viennent de la Chine, de l'Amérique du Sud, des pays du Nord ou qu'ils soient de simples habitants de Genève, ont le nez, les yeux ou les oreilles sensiblement à la même place, il avoue qu'il considère comme une énigme qu'il y ait encore des gens pour douter de l'existence d'une Société des Nations.¹

[Rolf Roth, 1921]

Les dix premières années de la Société des Nations ont vu fleurir la caricature et le dessin de portraits lors des conférences annuelles et des sessions de l'Assemblée. Ces deux formes d'art ont d'ailleurs de nombreux points communs, puisque toutes deux mettent en relief l'importance de l'individu dans le cours de l'histoire. Parmi les caricaturistes les plus remarquables figure le duo Derso et Kelen, dont la vision de la Société des Nations, quoique respectueuse, était moins idéaliste que celle des portraitistes. Ils observaient d'un œil de journaliste les réunions et les débats, en forçant les traits propres à chaque individu. Des portraitistes, on peut citer l'artiste allemande Erna Plachte et Violet Oakley, une artiste américaine, qui ont dessiné des centaines de portraits de délégués. Toutes les deux voyaient dans la Société des Nations un outil pouvant marquer de son influence l'histoire de l'humanité, et considéraient que l'art y avait son rôle à jouer : pour toutes les deux, la fonction de l'art était de servir la société. Les caricaturistes et les portraitistes savaient que, à leur manière, ils étaient des témoins de l'histoire.



Emery Kelen
Motta

LES CARICATURES

Les caricatures

La caricature – le mot vient du verbe italien, *caricare*, qui signifie "charger" ou "surcharger" – peut se définir comme la représentation outrée d'une personne, d'un type humain ou d'un événement. Le plus souvent, c'est un dessin aux lignes simplifiées représentant de façon satirique ou ridicule une personne qui est connue du public auquel la caricature s'adresse. La caricature apparaît dans l'Italie du XVI^e siècle; elle gagne ensuite la France et l'Angleterre. Les caricatures de la Société des Nations étaient faites pour être publiées dans des journaux ou des revues. Elles reflétaient l'opinion publique, avec parfois ses doutes sur l'organisation, en dépeignant de manière légèrement ironique le style aristocratique des protagonistes. Deux des plus célèbres caricaturistes de ce monde international, Alois Derso (1888-1964) et Emery Kelen (1896-1978), ont travaillé à la Société des Nations pendant plus de quinze ans. D'origine hongroise tous les deux, ils sont arrivés après la première guerre mondiale en Suisse, où ils ont commencé à s'intéresser aux activités de la Société des Nations, en caricaturant les délégués et les hommes politiques, et aussi des événements marquants comme le débat sur les mérites de l'étalon. Beaucoup de leurs dessins ont été publiés dans la presse, aux États-Unis, et en Europe de l'Est et de l'Ouest. Dans toutes leurs œuvres, les personnages principaux – caractérisés par un grand souci du détail – sont aisément identifiables : c'est ce qui leur donne une grande valeur historique.

Pendant plus de quinze ans, Derso et Kelen ont dessiné les menus des banquets de l'Association internationale des journalistes. Réalisés sur commande et inspirés par les événements politiques du jour, ces menus étaient aussi appréciés que les repas auxquels ils étaient destinés, et ils fournirent parfois l'inspiration de discours d'après-banquet. Les banquets de la presse étaient chaque année l'occasion, pour les diplomates et les journalistes accrédités auprès de la Société des Nations, de se réunir autour de la même table. Ces dessins montrent les à-côtés de l'histoire de la Société des Nations. Comme leurs auteurs le notaient avec humour, "le rôle du caricaturiste, dans notre monde démocratique, ressemble étrangement à celui de bouffon de cour, rôle que nous avons assumé avec un zèle digne des meilleures causes".² En 1935, Derso et Kelen écrivirent au Secrétaire général pour lui dire qu'il était normal que les dessins originaux de ces menus appartiennent à la Société des Nations et ils lui en proposèrent donc la vente. Ils faisaient valoir que ces caricatures avaient toujours éveillé beaucoup d'intérêt chez ceux qui faisaient partie de la "petite histoire". En 1936, la Société des Nations décida d'acheter douze de ces menus, qui sont aujourd'hui exposés en permanence au bar de la Presse.³

Mais d'autres caricaturistes travaillèrent aussi à la Société des Nations. Citons, par exemple, Oscar Lazar, Forest Lith, Rolf Roth, Czermanski et un artiste du nom de Petrović. La plupart de leurs caricatures qui se trouvent dans la collection de l'ONUG sont des reproductions, à l'exception de celles de Petrović, dont l'ONUG possède un certain nombre d'originaux. On ne connaît presque rien des liens de Petrović avec la Société des Nations, ni de la manière dont ces œuvres sont entrées dans la collection.



Petrovic

Les Quotes-parts

Sans date

Dessin

45 x 30 cm



Petrovic

Mr. Obradovitch

1931

Dessin

45 x 30 cm



Petrovic

Limitation

Sans date

Dessin

45 x 30 cm



PETROVIC

Derso et Kelen

Briand et le dieu de la guerre, 9 septembre 1927

1927

Dessin

80 x 60 cm

Signé

Acquis par la Société des Nations en 1936

Beaucoup — avant nous — ont cherché à analyser l'éloquence de Briand, à fouiller le trésor d'où il tirait des effets oratoires extraordinaires. Comment expliquer l'inexplicable charme de cet homme, son verbe où se mêlait la boutade, sa foi sincère teintée d'ironie ? Une élite, les représentants choisis de cinquante-trois nations, fut son auditoire préféré, où son influence s'exerça peut-être plus fort que sur les masses.

Le hasard des circonstances voulut que l'un de ses discours les plus merveilleux ait été motivé par cette caricature.

Briand se lève, prend le menu, l'examine, sourit. Puis commence sur un ton amusé et moqueur :

— Je vois ici un petit bonhomme voûté qui semble faire un effort désespéré pour "convaincre" le redoutable dieu de la guerre...

Puis il continue ses commentaires, taquinant ses collègues, victimes comme lui des facéties de la caricature, commentaires pleins d'humour et de charme, en atténuant plutôt l'effet comique du dessin, prouvant une fois de plus la bienveillance de son esprit.

Brusquement, il laisse tomber le dessin sur la table et le ton de son discours change.

Mais quel changement inouï ! Ce n'est plus la plaisanterie, le grand orateur va parler.

Un frisson traverse la salle.

— On dit — cria-t-il — que je ne fais ici que bêler la Paix ?

Son expression ne fut plus celle du Briand de tout à l'heure. En défendant son œuvre, ses yeux moqueurs devinrent durs et prirent le bleu froid de l'acier, et quand il s'arrêta pour reprendre haleine, épuisé, il termina son discours dans un murmure :

— Oui, jusqu'à mon dernier souffle je vais bêler la Paix !⁴



Derso et Kelen

La Terre promise, 14 septembre 1931

1931

Dessin

80 x 60 cm

Signé

Acquis par la Société des Nations en 1936

La Terre promise

Le grand homme qui, par son esprit large et généreux, fut le meilleur guide de la Société des Nations dans les années d'après-guerre, sentit faiblir ses forces au moment même où son système politique fut attaqué de toutes parts. Gustav Stresemann mort, ses successeurs MM. Müller et Curtius se méfient de "l'enchanteur". Chamberlain se retire du Foreign Office. En France même, les attaques contre la politique de Briand deviennent de plus en plus acharnées.

Seul des "locarniens", il arrive encore une fois à Genève pour défendre son œuvre. Au déjeuner de la presse, notre tâche fut, comme toujours, de présenter d'une façon humoristique les traits saillants de l'Assemblée. Cette fois nous sommes interdits de caricaturer Briand. Le seul trait qui prête à sourire, c'est l'éternelle cigarette dans la main du prophète montrant, d'un geste nonchalant, la terre promise aux ministres des Affaires étrangères de toute l'Europe.

Le discours qu'il prononça à cette occasion, en commentant ce dessin, fut le plus pathétique de ceux qu'il fit à Genève. L'ironie, certes, n'y manquait point, mais sa voix fut empreinte de résignation et de lassitude. Lorsqu'il évoqua son grand ami disparu, Gustav Stresemann, une émotion s'empara des convives, comme s'ils avaient senti que ce toast devait être le dernier.

Le dessin fut reproduit dans la presse mondiale et diversement interprété. Comme dernier commentaire, qu'il nous soit permis de citer un verset de la Bible: "Nul ne fut plus grand prophète que lui et le peuple entier le pleura longtemps après sa mort".⁵



Derso et Kelen

Les Sphinx de la Conférence du désarmement, 23 avril 1932

1932

Dessin

80 x 60 cm

Signé

Acquis par la Société des Nations en 1936

Les Sphinx de la Conférence du Désarmement

Les plus éminents représentants des grandes puissances se retrouvent encore une fois autour de la table de Genève. À la tête d'une nombreuse délégation, M. Stimson arrive de Washington. M. Litvinov, accompagné des experts militaires, des généraux et amiraux des Soviets, arrive de Moscou. Le Japon et l'Allemagne — encore membres de la Société des Nations — sont ici présents, représentés par le chancelier Brüning et l'ambassadeur Matsudaira. Prime Minister Mac Donald et M. Tardieu, président du Conseil, voisinent avec M. Grandi, le jeune ministre des Affaires étrangères de Mussolini.

Sous l'ombre d'un palmier, qui porte des fruits étranges et dont le tronc est protégé par un tube de canon, le président de l'Association des journalistes interroge les sphinx.

Lequel d'entre eux va nous expliquer les mystères de cette conférence, qui se prolonge, interminable — cependant que, stimulée par les discours pacifistes, la course aux armements prend une allure effrénée?

Des plans, des projets, des amendements, des millions de pétitions s'entassent les uns sur les autres — ces pyramides resteront l'impérissable monument de cette énigmatique conférence.⁶



Derso et Kelen

Eppur si muove (Galilée), 10 octobre 1933

1933

Dessin

80 x 60 cm

Signé

Acquis par la Société des Nations en 1936

Le Carrousel

Le carrousel tourne — mais ce n'est pas un " merry-go-round ". Il tourne au milieu de déceptions, de lassitude, et d'amertumes. Le monde va très mal. Deux membres de la Société des Nations, le Paraguay et la Bolivie, sont en guerre. Le Japon vient de quitter Genève. La situation en Europe centrale est extrêmement dangereuse et l'Autriche est à la veille de la guerre civile. Les États-Unis — loin des affaires de l'Europe — subissent une crise sans précédent [...] L'idée d'un menu humoristique dans une pareille atmosphère ne nous enchante point. Mais enfin, le caricaturiste est un moraliste — raté.

Cette assemblée reçut la visite de M. Goebbels, ministre de la propagande du chancelier Hitler. Il n'a pas pris part aux débats, mais invita les journalistes à une conférence sur le national-socialisme. Ce fut la seule visite à Genève du ministre de la propagande du III^e Reich. Après cette assemblée, l'Allemagne quitta la Société des Nations.⁷



Derso et Kelen

L'URSS entre à la SDN, 19 novembre 1934

1934

Dessin

80 x 60 cm

Acquis par la Société des Nations en 1936

L'URSS entre à la SDN

La scène représente une fête russe. M. Litvinov, commissaire du peuple aux Affaires étrangères, danse un "kazatchok" éperdu avec Miss Genève. La ferme et joviale figure de M. Litvinov est déjà familière à Genève. Il a quelque chose de pickwickien malgré son accent qui ferait se retourner le pauvre Dickens dans sa tombe. Infatigable voyageur, il est depuis longtemps le plus actif et le plus zélé des collaborateurs des conférences européennes et, de tous les délégués de Genève, il tient certainement le record des kilomètres.

Tout à l'heure, M. Barthou, le spirituel homme d'État, fera de lui un portrait à la fois taquin et flatteur, à la manière d'un vieil académicien introduisant un jeune confrère.

Puis, plein de brio, M. Louis Barthou parlera de Miss Genève. Ceux qui ne connaissent pas la chaleur communicative de ce banquet furent quelque peu étonnés par ses commentaires osés, dont la spontanéité et la verve firent la joie des convives. Le fougueux vieillard fut vraiment étonnant de jeunesse et de vivacité. En bras de chemise après le café, il signait encore d'innombrables menus, car chacun des convives voulait emporter un souvenir de M. Barthou, de l'Académie française. Scène d'un contraste tragique lorsqu'on sait la mort qui l'attendait.⁸



Alois Derso

La signature du traité de Montreux, 26 juillet 1936

1936

Dessin

40 x 65 cm

Signé

Acquis par la Société des Nations

Le traité (ou Convention) de Montreux fut signé le 26 juillet 1936 en présence des représentants de l'Australie, de la Bulgarie, de la France, de la Grande-Bretagne, de la Grèce, du Japon, de la Roumanie, de la Turquie, de l'Union soviétique et de la Yougoslavie. Il mettait fin au long différend international sur le passage des navires de guerre par les Détroits: Bosphore, la mer de Marmara et les Dardanelles, qui relie la mer Noire à la mer Égée et à la mer Méditerranée. Une première tentative pour régler les tensions entre grandes puissances (Angleterre, France, Russie) sur cette question avait abouti à la convention de Londres sur les Détroits, du 15 juillet 1841, qui établissait la fermeture de ceux-ci à tous navires de guerre. Avec la disparition de l'Empire ottoman, la convention fut remplacée par le traité de Lausanne du 24 juillet 1923: celui-ci démilitarisait les Détroits, mais la Turquie nouvelle se réservait le droit d'en interdire le passage à ses ennemis en cas de conflit. Le traité de Lausanne fut abrogé par la Convention de Montreux de juillet 1936. Cette dernière autorisait la remilitarisation des Détroits.



Alois Derso
Branting
 1923
 Dessin
 26 x 21 cm



Alois Derso
Lord Robert Cecil
 Sans date
 Dessin
 26 x 21 cm



Rolf Roth

La grande fumerie de tabac, la Conférence de l'Opium!

Dessin

27 x 37 cm

1924

Rolf Roth (1888-1985), peintre et caricaturiste suisse, a fait de nombreuses caricatures de 1920 à 1939 lors des réunions de la Société des Nations.⁹ Après des études à l'Académie des beaux-arts de Dresde et de Munich, il a d'abord été observateur-dessinateur au Parlement suisse, et publia en 1919 deux séries de caricatures politiques signées "Lucifer".



Le 15 novembre 1920, Roth assistait à la première séance de l'Assemblée de la SDN, dans la salle de la Réformation à Genève. Il était là à l'initiative d'un délégué suisse, et autorisé à dessiner en vertu d'un document signé par le Secrétaire général Eric Drummond, lui-même. Les portraits qu'il fit cette année-là furent publiés immédiatement sous le titre *Album-souvenir de la première Assemblée de la Société des Nations à Genève, le 15 novembre 1920*. Cet album, qui contenait 115 portraits, le rendit célèbre. Ses dessins étaient très recherchés par la presse du monde entier, d'abord parce qu'ils étaient bons, mais aussi parce que les dessins coûtaient moins cher que les photographies et étaient beaucoup plus faciles à reproduire.

Pour mieux rendre le véritable caractère et les mœurs des délégués, Roth ne les "croquait" pas seulement dans les salles de conférence, mais aussi dans leurs hôtels, et dans des bars ou des restaurants. Avec le temps, son engagement social devenait plus fort, ses dessins se firent plus critiques, et il les accompagna parfois de petits commentaires écrits. Dans certains milieux, ce regard critique n'était plus aussi acceptable, et les mêmes journaux qui l'avaient publié commencèrent à le critiquer, lui reprochant de voir de l'humour là où il n'y en avait pas — par exemple dans son dessin de 1925, *L'enterrement du Protocole de Genève*, qui représente un grand nombre de délégués importants de la Société des Nations rassemblés dans un cimetière pour ensevelir un des échecs politiques de la SDN.

Dans *Sortira, sortira pas ?*, Roth dépeint les efforts des délégués de la SDN pour empêcher le Premier ministre italien Mussolini de déclencher la guerre d'Abyssinie, symbolisée par un dragon crachant le feu. L'œuvre date de 1935.

En 1924 et 1925, Roth fit un certain nombre de dessins sur les deux Conférences de l'opium — son *Album de l'opium* en contient seize, dont *La grande fumerie du tabac, la Conférence de l'opium !*, représentant la seconde Conférence, tenue en 1924, et qui montre les délégués en train de fumer la cigarette et la pipe, ce qui ne paraît pas de bon augure pour le succès de la Conférence.

Les archives de la Société des Nations conservent de nombreuses caricatures de Roth, dont la plupart sont des reproductions.

LES PORTRAITS

Les portraits

L'importance donnée aux portraits à l'époque de la Société des Nations est compréhensible : le portrait est depuis toujours l'un des genres les mieux représentés dans l'art. Il participe de notre conception de l'histoire, vue comme une succession d'événements générés par des individus. Au Moyen Âge, on appelait "*estoire*" le récit d'actions mémorables, réelles ou légendaires, et le mot dérive du substantif grec "*histôr*" qui signifie "celui qui sait, celui qui connaît".

Selon l'historien de l'art Ernst Gombrich, *le portrait réussi [...] n'est pas la transcription fidèle d'une expérience visuelle, mais la construction fidèle d'un modèle relationnel*.¹⁰ Gombrich entend par là que le portrait ne montre pas seulement l'apparence extérieure des personnes qu'il représente, mais aussi et surtout la manière dont les voit la société qui les dépeint. Les dessins de portrait qui figurent dans la collection de l'ONUG remontent presque tous à l'époque de la Société des Nations.¹¹ Il en existe des centaines, qui pour la plupart, comme on le dit dans l'introduction, sont dus à Violet Oakley et Erna Plachte. D'autres sont anonymes.

Trois artistes ont rassemblé leurs portraits sous forme d'album. Comme nous l'avons déjà mentionné, Rolf Roth a publié *l'Album-souvenir de la première assemblée de la Société des Nations à Genève, le 15 novembre 1920*, qui contient 115 portraits, et qui fut offert en souvenir aux participants. Oscar Lazar a lui aussi publié plusieurs albums de portraits de délégués de la SDN, notamment les *Portraits des ouvriers de la paix* (1925) et *Les Ouvriers de la paix* (1928). Enfin, le célèbre artiste anglais Edmond Xavier Kapp (1890-1978) a fait plusieurs portraits de délégués de la Société des Nations : la collection de l'ONUG en compte 27 — tous des lithographies — que la Bibliothèque de la Société des Nations a achetés en 1935.¹²

Violet Oakley

H.E. Dr Chao Chu Wu

Sans date

Dessin

48 x 32,5 cm

Signé

Offert par l'artiste à la Société des Nations en 1936



Erna Plachte

Paul Valéry

1928

Dessin

37,5 x 30,5 cm

Offert par l'artiste en 1988

Erna Plachte est née à Berlin en 1893.¹³ Pendant la première guerre mondiale, elle s'engagea dans le service national féminin, et les nombreux dessins qu'elle fit à l'époque dans des hôpitaux militaires furent par la suite rassemblés en album et publiés. En 1924, elle débuta en dessinant des personnages de théâtre et, lors d'une représentation d'une œuvre de Boccace, son talent fut découvert par un couple suédois qui l'invita à Stockholm, où elle séjourna à la cour du roi Gustav V. Elle commença alors à faire le portrait des grandes figures de l'Europe. En 1926, elle fit son premier voyage à Genève — le premier d'une longue série — pour portraiturer les personnalités de l'Assemblée de la Société des Nations. En 1929 et en 1930, elle assista aussi aux conférences de La Haye. En 1934, le *Christian Science Monitor* l'engagea comme dessinatrice à la Société des Nations et, en 1938, la Bibliothèque de la Société des Nations lui commanda le portrait de quinze hommes d'État et aussi une peinture de la Bibliothèque elle-même. Malheureusement, tous ces dessins, et des centaines d'autres, ont disparu de chez elle lors d'un cambriolage en 1975.

Après la guerre, Erna Plachte continua à assister à des conférences pour y dessiner, notamment à la Conférence de la paix de Paris en 1946 et à l'Assemblée générale de l'ONU à New York en 1947. Par son testament de 1986, elle légua tous ses portraits à la Bibliothèque de l'Office des Nations Unies à Genève, à la condition qu'ils ne soient pas dispersés, et, en 1988, 104 portraits dessinés par elle entrèrent dans la collection de l'ONUG.



Marie Scheikevitch

Paul Valéry

1930

Portrait drawing

27 x 21 cm

Signé

Certaines personnalités sont plusieurs fois représentées dans la collection des portraits, et il est intéressant de comparer l'image que les différents artistes en ont donné, comme on peut le faire pour Paul Valéry, dessiné à la fois par Marie Scheikevitch et par Erna Plachte.

Paul Valéry (1871-1945) est un poète, écrivain et critique d'art français, qui s'intéressa aussi à la science, à la philosophie et à la politique. Devenu célèbre dans les années vingt avec la publication de son *Album de vers anciens 1890-1900*, il participa chaque année, de 1928 à 1932, aux travaux de la commission des Arts et des Lettres de la Société des Nations à Genève, où il brilla particulièrement. Auteur d'essais politiques et esthétiques, il a aussi publié *Regards sur le monde actuel* (1931), ouvrage de réflexion sur l'histoire.



Violet Oakley

The Very Reverend W. R. Inge, Dean of St. Paul's Cathedral

1928

Dessin

35,5 x 25 cm

Signé

Offert par l'artiste à la Société des Nations en 1936

Violet Oakley (1874-1961), peintre et graveur américain, consacra toute sa vie d'artiste à représenter les idées de la paix mondiale exposées par William Penn.¹⁴ Après avoir étudié à la Art Students League de New York, elle partit poursuivre ses études à Paris et en Angleterre. Rentrée aux États-Unis en 1896, elle commença à dessiner les vitraux qui firent sa renommée.

Son succès lui valut la commande de treize peintures murales pour le nouveau State Capitol de Harrisburg (Pennsylvanie). Elle travailla à ce projet de 1902 à 1927, date à laquelle elle partit pour Genève, où elle assista aux conférences de la Société des Nations trois ans de suite. En 1932, elle publia la *Loi triomphante*, portfolio en deux parties, dont la première était consacrée aux peintures murales de Pennsylvanie et l'autre au *Miracle de Genève*.¹⁵ Cette seconde partie rassemble cinquante-quatre portraits de délégués et observateurs assistant aux huitième, neuvième et dixième Assemblées (1927-1929).

Pendant les trois années qu'elle passa à Genève, Violet Oakley tint un journal où elle relatait ses rencontres avec les personnalités dont elle exécuta le portrait. Ce journal montre très bien la haute valeur idéologique, presque métaphysique, qu'elle attribuait à la Société des Nations. En 1936, elle fit officiellement don à la bibliothèque de la Société des Nations de soixante-quatre originaux des portraits qu'elle avait dessinés pendant ces trois années.



Violet Oakley

Sir Eric Drummond

1927

Dessin

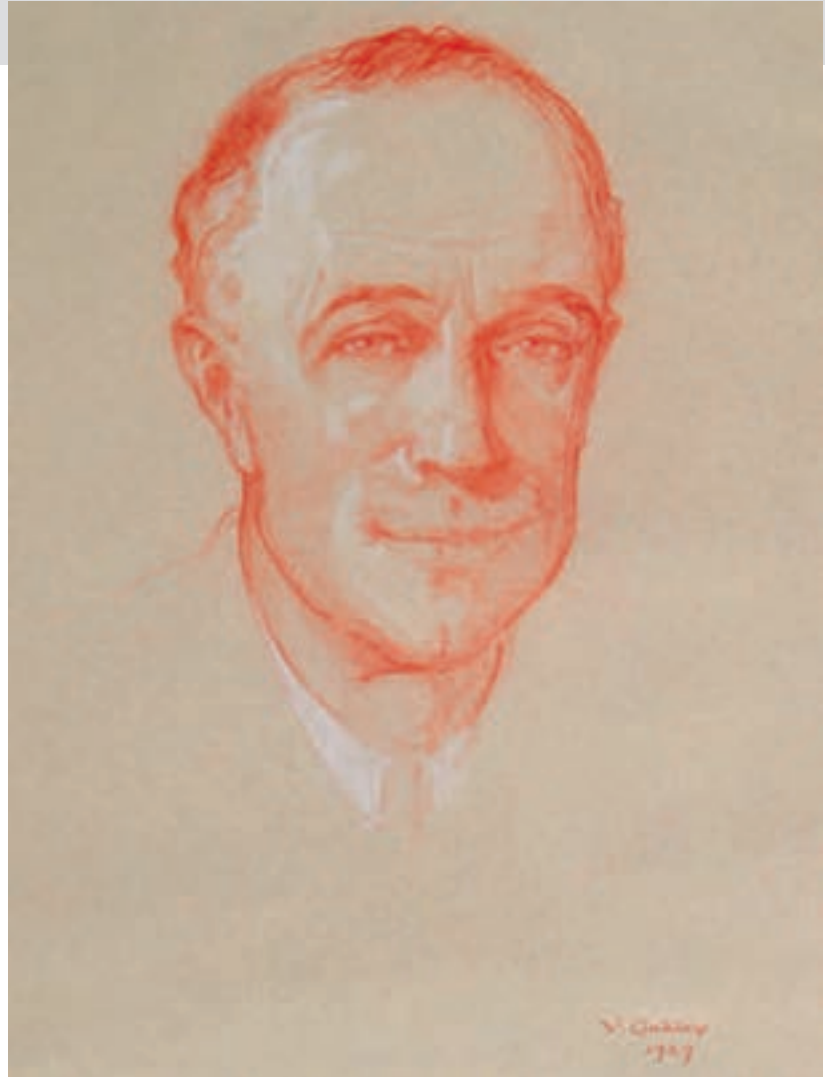
50 x 32,5 cm

Signé

Offert par l'artiste à la Société des Nations en 1936

Le premier novembre 1927, Violet Oakley rendit visite à M. et Mme Drummond pour faire leur portrait. Voici ce qu'elle écrit dans son journal :

Pour que Sir Eric ait une meilleure idée du travail qui avait déjà été fait, Lady Drummond nous avait demandé d'apporter le portfolio et quelques-uns des dessins de Genève. Les ayant examinés pensivement, Sir Eric remarqua: "Miss Oakley, je trouve que tous vos personnages ont un air de sage". "Ah! Mais n'est-ce pas précisément parce que ce sont des sages, ces hommes et ces femmes rassemblés à Genève, qu'ils sont ici pour guérir les Nations? Oui, c'est vrai, c'est la sagesse propre à chaque individu — quelle qu'en soit l'origine — que je cherche à montrer".¹⁶



Violet Oakley

Salvador de Madariaga

1928

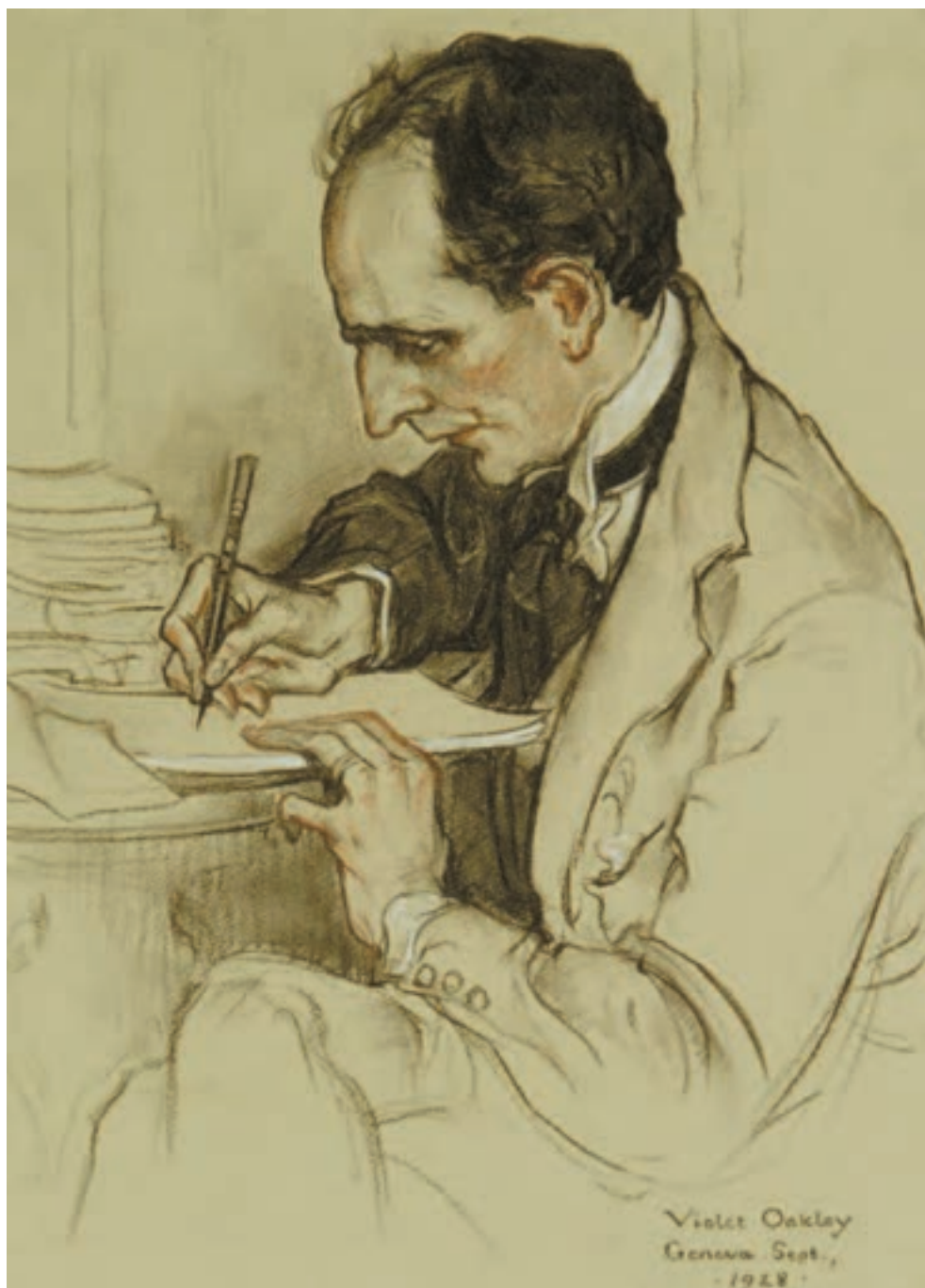
Portrait au crayon

48 x 33 cm

Signé

Offert par l'artiste à la Société des Nations en 1936

Salvador de Madariaga (1886-1978), intellectuel et diplomate espagnol, fut l'un des premiers libéraux européens, et un adversaire farouche du régime de Franco. Dans ses mémoires, *Amanecer sin mediodía*, il écrivait: "Pour moi, la liberté est un besoin essentiel pour l'esprit humain". Madariaga mena une double carrière de politicien et d'écrivain. Il travailla au désarmement à la Société des Nations, fut ambassadeur d'Espagne en France et écrivit des ouvrages politiques, notamment *Anarquía y jerarquía* (1935), qui illustre ses idées démocratiques et libérales. Romancier, poète et essayiste, il écrivit en espagnol, anglais et français et publia plus de soixante livres.



Violet Oakley

Mrs. Revilliod-Masaryk

1928

Dessin

60 x 38 cm

Signé

Offert par l'artiste à la Société des Nations en 1936

Ce portrait est celui d'Olga Masaryk, fille de Tomáš Garrigue Masaryk (1850-1937), qui fut le premier président de la République tchécoslovaque. Olga Masaryk avait épousé Henry Revilliod, de la famille de Gustave Revilliod, l'ancien propriétaire du parc de l'Ariana qui, à sa mort, en avait fait don à la Ville de Genève.



Violet Oakley

Mineitciro Adatci

1927

Dessin

26 x 19 cm

Signé

Offert par l'artiste à la Société des Nations en 1936

Mineitciro Adatci (1869-1934), représentant du Japon à l'Assemblée de la Société des Nations en 1927, assista en 1919 à la Conférence de paix de Paris, où il dirigea un groupe spécial de la délégation japonaise. Membre de la délégation japonaise auprès de la Société des Nations de 1919 à 1930, il fut élu juge à la Cour permanente de Justice internationale de La Haye en 1930 et en devint le président en 1931. Il en démissionna lorsque le Gouvernement japonais se retira de la SDN en 1933.



Violet Oakley

Lord Cecil listening to Venizelos

Sans date

Dessin

26 x 21 cm

Signé

Offert par l'artiste à la Société des Nations en 1936

Lord Edgar Algernon Robert Gascoyne Cecil (1864-1958), ou Lord Cecil, homme politique britannique, siégea à la Chambre des communes, comme membre du parti conservateur jusqu'en 1910, puis à nouveau de 1911 à 1923. Après la première guerre mondiale, il représenta le Royaume-Uni à la Conférence de paix de Paris (1919-1920), où il fut avec Woodrow Wilson le corédacteur du Pacte de la Société des Nations. Il se consacra ensuite à la cause de la Société des Nations et de la sécurité collective. De 1920 à 1922, il fut délégué de l'Afrique du Sud auprès de la SDN. En 1924, il reçut le prix de la paix de la Fondation Woodrow Wilson et en 1937, le prix Nobel de la paix, pour ses activités au service de la paix internationale. Il publia en 1941 son autobiographie, *A Great Experiment*, qui est en même temps une histoire de la SDN. En 1946, il présida la dernière assemblée de la SDN au cours de laquelle celle-ci fit place à la nouvelle Organisation des Nations Unies.



Violet Oakley

Pantip Devakul, Siam

1929

Dessin

56 x 38 cm

Signé

Offert par l'artiste à la Société des Nations en 1936

Mlle Pantip Devakul représenta le Siam
à l'Assemblée de la Société des Nations
en 1929.



Edmond Xavier Kapp

Salvador de Madariaga

Sans date

Lithographie

35 x 48 cm

Signé et numéroté 19/20

Acquis par la Société des Nations en 1935



Edmond Xavier Kapp

Aga Khan

Sans date

Lithographie

59 x 43,5 cm

Signé et numéroté 1/20

Acquis par la Société des Nations en 1935

Aga Khan III (1877-1957), quarante-huitième imam de la communauté musulmane chiite des ismaéliens de l'Inde, dirigea la délégation indienne à la Table Ronde de Londres (1930-1932) sur l'avenir constitutionnel de l'Inde, et fut nommé en 1934 au British Privy Council. Il représenta l'Inde à la Conférence sur la réduction des armements, tenue à Genève en 1932, et dirigea la délégation indienne à la Société des Nations dans les années 30. En 1937, il fut élu à l'unanimité président de la Société des Nations. Aga Khan III était aussi un réformateur social, qui s'employa à réduire la pauvreté rurale et à améliorer la situation des femmes dans la société. En Inde, il défendit toujours l'idéal de l'unité entre hindous et musulmans, rappelant aux deux communautés qu'elles étaient toutes deux filles de l'Inde. Sur le front international, il lutta sans répit pour l'idéal de la paix mondiale.

Edmond Xavier Kapp (1890-1978) est un artiste britannique, qui fit ses études à Cambridge.¹⁷ Portraitiste surtout, il est célèbre pour ses nombreux portraits de musiciens et d'écrivains qu'il publia dans des hebdomadaires comme *Tatler*, *Bystander* et *Onlooker*. La série de portraits présentée ici a été achetée par la Bibliothèque de la Société des Nations en 1935. C'est une série de lithographies, tirées à vingt exemplaires. On en trouve d'autres exemplaires au Metropolitan Museum de New York, au British Museum, à la National Portrait Gallery de Londres et à la Bibliothèque nationale de France.



ESTAMPES

Quelques-unes des estampes qui se trouvent aujourd'hui dans la collection de l'ONUG proviennent des archives du Bureau international de la paix, dont une partie, celle qui concerne la période 1891-1949, a été transférée aux archives de la Société des Nations en 1959. On y trouve les portraits de grands philosophes de la paix comme Emmanuel Kant, Hugo Grotius, Theodor von Schön et le comte Jean-Jacques de Sellon, ainsi qu'une suite de lithographies allégoriques de l'artiste français Frédéric Sorrieu sur la proclamation utopique de la République universelle en 1848. On y trouve aussi le très beau dessin de l'artiste suisse Auguste de Niederhäusern en hommage à Elie Ducommun, président du Bureau international de la paix (BIP). Les estampes, qui servaient surtout à illustrer les expositions organisées pour faire connaître les activités et la cause du BIP, nous rappellent aujourd'hui le riche héritage des mouvements pacifistes qui ont ouvert la voie à la Société des Nations.

Le BIP a été fondé en 1891-1892, à la suite des consultations tenues lors des Congrès universels de la paix, grands rassemblements annuels des sociétés nationales de la paix qui étaient apparues, surtout en Europe et en Amérique du Nord, depuis la fin des guerres napoléoniennes.¹ Les représentants des sociétés de la paix ayant ressenti le besoin d'établir un bureau permanent qui coordonnerait les activités des sociétés nationales et organiserait les Congrès universels de la paix, le BIP fut établi à Berne, capitale de la Suisse neutre. Il reçut le prix Nobel de la paix en 1910.

Après la première guerre mondiale et la création de la Société des Nations, le siège du Bureau fut transféré à Genève, mais la plupart de ses fonctions furent reprises par l'Union internationale des associations pour la Société des Nations, qui coordonnait le travail de propagande mené par ces associations nationales en faveur de la Société des Nations, et qui, entre les deux guerres, s'occupa notamment d'une exposition itinérante sur la paix. Celle-ci, montrée à Munich en 1927 sous le titre *Friedensbewegung und Friedensarbeit in allen Ländern*, était organisée par le Deutsches Friedenskartell, qui avait invité des artistes allemands à y participer. Les gravures des artistes pacifistes Käthe Kollwitz et Otto Dix y furent exposées et portent le tampon de cette exposition.

Les archives du Deutsches Friedenskartell, comme celles de l'Union internationale des associations pour la SDN, sont conservées dans les archives de la Société des Nations.



Auguste de Niederhäusern dit "Rodo"

Désarmement

1901

Crayon sur papier

29 x 22 cm

Signé

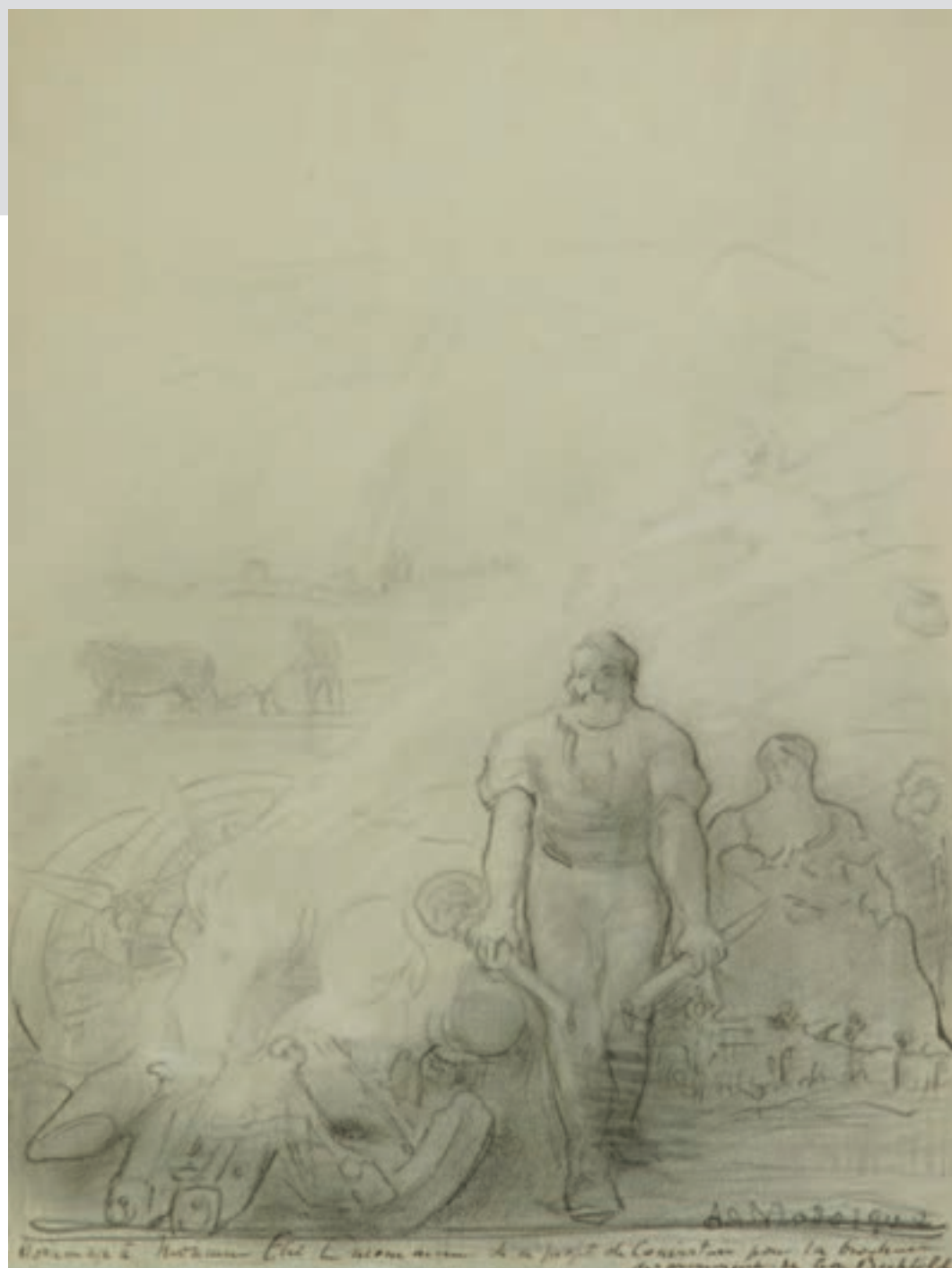
Portant la mention *Hommage à monsieur Elie Ducommun de ce projet de couverture pour la brochure pour le Désarmement de Léon Bechtold*

Provenance IPB archives

Élie Ducommun (1833-1906), qui avait étudié à l'Académie de Genève, est l'un des membres fondateurs de la Ligue de la paix et de la liberté, créée à Genève en 1867. Invité en 1891 à devenir le secrétaire honoraire du Bureau international de la paix, il le resta jusqu'à sa mort en 1906. Rédacteur à la *Revue de Genève*, qui appartenait à James Fazy, puis au *Progrès de Delémont*, il consacrait tout son temps libre au BIP, et rédigea au total 124 numéros de "La correspondance bimensuelle" du Bureau, qui avait pour but de communiquer aux pacifistes toutes les nouvelles reçues et envoyées par celui-ci. Élie Ducommun reçut le prix Nobel de la paix en 1902, avec Albert Gobat.

Ce dessin était destiné à illustrer une brochure sur le désarmement rédigée par Léon Bechtold à la demande du BIP.² Son auteur, Auguste de Niederhäusern (1863-1913), est un artiste suisse surtout connu comme sculpteur sous le pseudonyme de "Rodo". Après des études à l'École des beaux-arts de Genève, il poursuivit sa formation à Paris, d'abord dans l'atelier de Henri Chapu, puis dans celui d'Alexandre Falguière. De 1892 à 1896, il travailla pour Rodin, qui exerça une influence durable sur son œuvre. Surtout actif à Paris, il fréquenta les milieux symbolistes et produisit plusieurs bustes en bronze du poète Verlaine, dont il fut longtemps très proche et à qui il dédia un monument qui se trouve au jardin du Luxembourg. En Suisse, il exécuta plusieurs sculptures pour des édifices comme l'Hôtel des postes de Genève (1892), l'Hôtel des postes de Neuchâtel (1895) et le nouveau Palais fédéral de Berne (1900). Il était lié avec Ferdinand Hodler, dont il partageait les idées symbolistes, et tous deux sont considérés comme les artistes suisses les plus influents du début du XX^e siècle.

Niederhäusern reçut la médaille d'or de la sculpture à l'Exposition universelle de Paris en 1900, et il fut décoré de la Légion d'honneur en 1912. Peu après sa mort, le Salon d'automne organisa une rétrospective de son œuvre. Le Musée d'art et d'histoire de Genève lui a consacré en 2001 une importante exposition, dont le commissaire était Claude Lapiere, spécialiste de Rodo et ancien directeur du musée.



Esquisse à l'encre de la scène de la prise de Constantin pour la brochure
sur le mouvement de la Grèce par A. M. 1842

Carl Müller

Heinrich Theodor von Schön

1817

Gravure

34 x 25 cm

Portant la mention *Vorsteher der Friedensgesellschaft* [Directeur de la Société pour la paix]

Heinrich Theodor von Schön (1773-1856), ancien étudiant de Kant, fut à partir de 1808 le plus célèbre compagnon de Heinrich Karl Reichsfreiherr vom und zum Stein (1757-1831), ministre des Finances de la Prusse de 1804 à 1807, qui fut à l'origine des réformes menées au début du XIX^e siècle dans ce pays.

La réforme agricole, dirigée par von Schön qui était ministre de l'Agriculture, fut particulièrement importante. Von Schön publia l'édit d'émancipation qui libéra les petits paysans des lourdes restrictions imposées par l'État sur la vente du blé. En 1807, von Schön devint *Oberpräsident* de la Prusse occidentale et de la Prusse orientale.

Le portrait est de Carl Müller (Karl Müller), peintre allemand né à Dantzig (1797-1873), qui étudia à l'Académie de Dresde et séjourna à Rome de 1822 à 1825.³ Le graveur est Johann Friedrich Bolt (1769-1836), qui étudia à l'Académie à partir de 1779, puis dans l'atelier de Daniel Berger après 1785.⁴ En 1788, il reçut une médaille d'argent pour sa reproduction d'une œuvre de Poussin. Il était actif à Berlin.



Artiste inconnu

Count Jean-Jacques de Sellon

Sans date

Lithographie

24 x 20 cm

Le comte Jean-Jacques de Sellon (1782-1839) est le philanthrope qui créa la première société pour la paix à Genève, en 1830. Il défendait le principe de l'inviolabilité de l'individu, ce qui l'amena d'abord à faire campagne pour l'abolition de l'esclavage et de la peine de mort, puis à se consacrer à promouvoir la paix et l'arbitrage entre les nations. En 1820, de Sellon fit construire un *Temple de la paix et de l'amitié* sur son domaine, La Fenêtre, qui entra dans le patrimoine de la Société des Nations en 1937. Ce temple, détruit par un orage en 1946, n'a jamais été reconstruit.



Michael Miereveldius

Axel Gustaffson Oxenstierna

1636

Gravure

45 x 32 cm

Portant la mention *Dum clavum rectum teneam. Aetatis, LIII*

[Que je tiens bien droite la barre du gouvernail. À l'âge de 53 ans]

Axel Gustaffson Oxenstierna (1583-1654), homme politique suédois, fut nommé chancelier de Suède en 1612. Il essaya, vainement, de maintenir la Suède à l'écart de la guerre de Trente ans, rédigea la Constitution de 1634, centralisa l'administration et dirigea la guerre contre le Danemark (1643-1645), au terme de laquelle (paix de Brömsebro) la Suède obtint plusieurs provinces danoises (Scannie et Halland).

Cette estampe, reproduction d'une peinture de Michael Miereveldius (1567-1641), a été gravée par Jacob Wilemsz Delff (1619-1661).⁵ Miereveldius est un peintre hollandais très célèbre pour ses portraits, qui est entré dans la guilde de Saint-Luc de La Haye en 1625. Il a travaillé pour les princes d'Orange avant d'être invité à la cour du roi d'Angleterre. Son style rappelle celui de Goltzius.



Reinier Boitet

Het Binnenhof

1717-1747

Gravure

29 x 35 cm

Portant la mention *To the League of Nations Genève . . .* [À la Société des Nations à Genève.

En souvenir du lieu où votre assemblée s'est tenue en Hollande, cordialement]

Offert par A. Niekerk en 1931

Cette gravure est l'œuvre de Reinier Boitet, qui fut actif à Delft de 1717 à 1747.⁶ Elle représente Het Binnenhof (la Cour intérieure) à La Haye, siège du Gouvernement néerlandais.



Philip van Dijk

Cornelius van Bynkershoek

1743

Gravure

37 x 24 cm

Cornelius van Bynkershoek (1673-1743), juriste hollandais, est connu pour ses œuvres sur le droit international, surtout le *De dominio maris* (1702). Cette gravure est la reproduction d'un portrait peint en 1733 par Philip van Dijk (1680-1753).⁷ Van Dijk, peintre hollandais de portrait et de genre qui fut actif à Amsterdam jusqu'en 1708, fut le peintre de la cour de Wilhelm VIII von Hessen-Cassel de 1725 à 1736, et exécuta plusieurs portraits du prince Guillaume IV d'Orange et de sa famille. Très connu à son époque, on l'appelait " le petit van Dijk " pour le distinguer du célèbre Antony van Dyck. Ce portrait, gravé par Jacobus Houbraken (1698-1780), a été imprimé par Isaac Tirion à Amsterdam, probablement en 1743, date de la mort de Bynkershoek.



Jacobus Houbraken

Hugo de Groot

1750-1759

Gravure

18 x 11 cm

Signé

Portant la mention *Mr. Hugo de Groot, Raad en Pensionaris te Rotterdam*

Hugo de Groot, dit Hugo Grotius (1583-1645), est un juriste et humaniste hollandais dont le *De Jure Belli ac Pacis* (Le droit de la guerre et de la paix) (1625) est considéré comme le premier traité de droit international. Né en 1583 à Delft, alors capitale politique des Pays-Bas hollandais en rébellion, il étudia à l'Université de Leyde où son père était recteur. En 1613, peu après avoir été nommé conseiller et pensionnaire de la ville de Rotterdam, il fit partie d'une mission envoyée en Angleterre pour défendre le principe de la liberté des mers au nom de la Compagnie néerlandaise des Indes orientales. Rentré en Hollande, il prit le parti des arminiens contre les calvinistes, ce qui lui valut d'être emprisonné en 1619. Deux ans plus tard, il s'enfuit en France où il écrivit son célèbre *De Jure Belli ac Pacis*, qu'il présente ainsi dans la préface :

"Je ne fais point entrer l'idée de la justice dans la définition de la guerre, parce que c'est cela même dont il s'agit dans cet ouvrage, où nous recherchons s'il y a quelque guerre juste, et quelle guerre peut être ainsi appelée : or il faut distinguer ce qui est en question, d'avec la chose même par rapport à quoi on propose la question." ⁸

Cette gravure a été dessinée par Jacobus Houbraken (1698-1780), gravée par Aart Schouman (1710-1792) et imprimée par Tirion à Amsterdam. Jacobus Houbraken était un excellent graveur, qui fut chargé de nombreuses commandes, et qui est connu en particulier pour sa contribution à un compendium de l'histoire des Pays-Bas et ses portraits des dignitaires d'Amsterdam, dont fait très vraisemblablement partie ce portrait de Grotius.⁹



Veit Hans Friedrich Schnorr von Carolsfeld

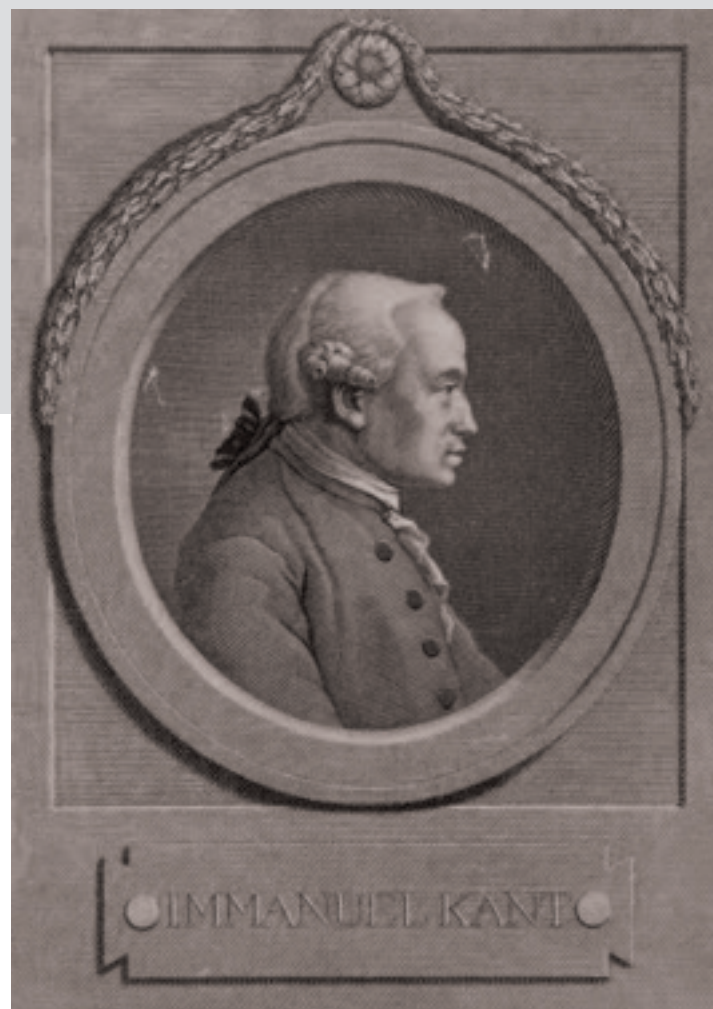
Immanuel Kant

1791

Gravure

26 x 18 cm

Portant la mention *Immanuel Kant*



Zum ewigen Frieden

Ob diese satirische Überschrift auf dem Schilde jenes holländischen Gastwirts, worauf ein Kirchhof gemalt war, die Menschen überhaupt, oder besonders die Staatsoberhäupter, die des Krieges nie satt werden können, oder wohl gar nur die Philosophen gelte, die jenen süßen Traum träumen mag dahingestellt werden.¹⁰

[À la paix perpétuelle.

Cette inscription satirique, tracée par un aubergiste hollandais au bas de l'enseigne où il avait fait peindre un cimetière, s'adressait-elle aux hommes en général, visait-elle les souverains insatiables de guerre, ou simplement les philosophes qui se livrent au doux songe d'une paix perpétuelle? Nous ne saurions en décider.]

Ce portrait est celui du philosophe allemand Emmanuel Kant (1724-1804), qui fut nommé professeur à l'Université de Königsberg en 1770 et qui est célèbre notamment pour sa *Critique de la raison pure* (1781) et son *Projet de paix perpétuelle* (1796). Pour Kant, toute pensée politique devait tendre à trouver le moyen d'établir la paix perpétuelle. Cependant, ses essais sur la paix n'avaient pas de but politique, ni de relation directe avec les problèmes pratiques de l'Europe de son époque. Il considérait que le progrès de la morale était la condition essentielle de l'établissement de la paix. Ce portrait est l'œuvre de Veit Hans Friedrich Schnorr von Carolsfeld (1764-1841), peintre et graveur allemand.¹¹ Nommé professeur de dessin à l'Académie de Leipzig en 1803, il en devint le directeur en 1816. Il est connu pour ses portraits et ses peintures mythologiques. Le portrait a été gravé par Johann Friedrich Bause (1738-1814), actif à l'Académie de Leipzig.¹² Au XVIII^e siècle et au début du XIX^e siècle, Leipzig était le centre du monde littéraire, et l'art du portrait était aussi considéré comme une contribution à l'échange des idées. Bause fut l'un des principaux graveurs du siècle des Lumières, célèbre pour ses nombreux portraits de penseurs et d'hommes de lettres. Il était membre des Académies de Leipzig et de Dresde, et membre honoraire des Académies de Berlin et de Stockholm.

Thomas Allom

China Opium Smokers [Fumerie d'opium en Chine]

1849

Gravure

13 x 20 cm



Thomas Allom (1804-1872) était architecte. Il fut l'élève de Francis Goodwin, avec lequel il collabora à de nombreux travaux importants dans toute l'Angleterre.¹³ En 1834, il dessina un projet pour le palais du Parlement à Londres. Ses dessins furent refusés, mais la Chambre des communes les fit graver et imprimer.

Allom était aussi un illustrateur, voyageant partout dans le monde en rapportant de ses voyages les illustrations qui firent sa célébrité. La *Fumerie d'opium en Chine*, offerte à la Société des Nations en hommage à ses nombreuses initiatives et conférences contre l'usage de l'opium, en est un exemple.

Käthe Kollwitz

KÄTHE KOLLWITZ

*Ja, ich bin nun mit beiden Füßen hineingesprungen in eine Arbeit, die mir wohl seit immer dunkel vorschwebte, die ich aber immer wieder aufschob. Nun kam es mir wie eine direkte Aufrufung dazu vor, und ich habe sie begonnen. Platten zum Kriege. Bis jetzt existieren nur Zeichnungen. Nie jemand gezeigt. Unter Tränen gezeichnet.*¹⁴

[Oui, je viens de sauter à pieds joints dans un travail auquel je pensais vaguement depuis toujours, mais que j'avais toujours remis à plus tard. Cette fois, ce fut comme un appel intérieur et je m'y suis mise. Des planches sur la guerre. Jusqu'ici, je n'ai fait que les dessins. Ne les ai montrés à personne. Dessiné dans les larmes.]

Le Musée de la SDN possède une suite de sept gravures sur bois de l'artiste allemande Käthe Kollwitz (1867-1945).¹⁵ Cette suite, gravée entre 1922 et 1923, dépeint les souffrances et l'angoisse causées par la première guerre mondiale. Elle montre aussi la peur des enfants et la douleur des mères pleurant leurs fils morts. Käthe Kollwitz, qui avait perdu son fils en 1914, est célèbre pour la manière dont elle a su représenter l'impuissance tragique des victimes de la guerre et de la misère. Son œuvre, d'une technique remarquable, est d'une grande qualité dramatique et d'une grande puissance émotionnelle, et elle se caractérise par un réalisme qui tient sans doute à l'intention de l'artiste, qui était de dépeindre la vulnérabilité résultant de la souffrance intérieure. Avec *Krieg*, elle a eu l'impression d'approcher finalement la réalité quotidienne des gens qu'elle côtoyait. Dans une lettre à un ami, elle écrit :

*Ich habe immer versucht, den Krieg zu gestalten. Ich konnte es nie fassen. Jetzt endlich habe ich eine Folge von Holzschnitten fertiggebracht, die einigermaßen das sagen, was ich sagen wollte. Es sind sieben Blätter, diese Blätter sollen alle Menschen sagen: So war es — das haben wir alle getragen durch diese unaussprechlich schweren Jahre.*¹⁶

[J'ai toujours essayé de représenter la guerre. Je n'ai jamais pu y arriver. Maintenant, j'ai finalement réalisé une suite de gravures sur bois qui expriment dans une certaine mesure ce que je voulais dire. Il y a sept planches qui doivent dire à tous les hommes : voilà comment c'était, voilà ce que nous avons tous subi pendant ces années indiciblement difficiles.]

Dans les années 20, l'œuvre de Käthe Kollwitz allait à l'encontre de la convention artistique générale, qui n'a d'ailleurs pas complètement disparu aujourd'hui, selon laquelle la souffrance doit être dépeinte de manière indirecte et allégorique. À plusieurs occasions, les autorités, jugeant son œuvre trop polémique, refusèrent de lui remettre le prix qui lui avait été décerné. Vivant dans un quartier pauvre de Berlin, elle comprenait qu'il fallait changer la condition du peuple, et épaulait son mari dans son travail de médecin au service des pauvres. Elle-même pacifiste convaincue, Käthe Kollwitz avait des liens avec les organisations pacifistes du monde entier, qu'elle aidait en dessinant des affiches. L'une de ces affiches, *Oorlog aan den oorlog*, a été créée pour la journée de protestation contre la guerre qui eut lieu à Amsterdam le 21 septembre 1924. Par ses affiches, diffusées dans de nombreux pays d'Europe, Käthe Kollwitz espérait éveiller dans l'opinion la conscience de la menace que constitue la guerre, en montrant comment celle-ci bouleverse la vie de chacun. Sur ses activités pacifistes, qu'elle poursuivit jusqu'à la fin de sa vie, elle écrivait en 1943 :

*Der Pazifismus ist eben kein gesselles Zusehen, sondern Arbeit, harte Arbeit. . . . Pazifismus ist mehr als nur Anti-Krieg. Es ist eine neue Idee, die Idee der Bruderschaft der Menschen.*¹⁷

[Être pacifiste, ce n'est pas observer passivement, c'est travailler, travailler dur... Être pacifiste, ce n'est pas seulement s'opposer à la guerre. Le pacifisme est une idée neuve, celle de la fraternité entre les hommes.]

Käthe Kollwitz

Krieg (La guerre)

1922-1923

Suite de gravures sur bois

Le format original du papier a été modifié; gravures probablement tirées à partir de planches différentes; correspond à Klipstein 1955.¹⁸

Tampon : "München 1927"



Das Opfer (I) [La victime (I)]

1922-1923

37 x 40 cm



Die Freiwilligen (II) [Les engagés volontaires (II)]

1922-1923

35 x 49,5 cm



Die Eltern (III) [Les parents (III)]

1923

35 x 42 cm



Die Witwe I (IV) [La veuve I (IV)]

1922-1923

37 x 23 cm

Die Witwe II (V) [La veuve II (V)]

1922-1923

31 x 53 cm





Die Mütter (VI) [Les mères (VI)]

1922-1923

34 x 40 cm



Das Volk (VII) [Le peuple (VII)]

1922-1923

35,5 x 30 cm

Käthe Kollwitz

De Overlevenden [Les survivants]

1923

Lithographie

67 x 83,5 cm

Portant la mention *De Overlevenden. Oorlog aan den Oorlog ! Uitgegeven door het Internationaal Verbond van Vakverenigingen Amsterdam.*

[Les survivants. Guerre à la guerre ! Publié par l'Union internationale de syndicats professionnels. Amsterdam]

Cette affiche pacifiste, dessinée par Käthe Kollwitz en 1923, lui avait été commandée par l'Union internationale de syndicats professionnels à Amsterdam.¹⁹ Elle faisait partie d'une série d'affiches destinées à la propagande anti-guerre qui, avec des légendes différentes, étaient distribuées dans de nombreux pays d'Europe. Kollwitz en dessina un grand nombre au début des années 20, les unes prônant le pacifisme, les autres réclamant des réformes sociales en Allemagne.

Dans une lettre, Kollwitz écrit au sujet des affiches destinées à Amsterdam :

Ende März beginnt die Jury für die Akademieausstellung, in welcher ich bin. Bis dahin ist folgendes zu machen: erstens mal ein grosses Plakat für den Internationalen Gewerkschaftsbund in Amsterdam. Der wittert alle neuen schreckensvollen Kriegsmöglichkeiten und ich will eine Gegenpropaganda machen. Grosse Plakate, die sinnfällig die Kriegsfolgen vor Augen führen, werden in vierzehn europäischen Ländern verbreitet. Das erste Plakat hat Steinlen gearbeitet, das zweite soll ich machen. Du kannst du dir denken, wie ganz und gar ich dabei bin, dass zu machen. Zuerst wollte ich es so machen: auf den grossen weissen Plakatbogen in einen schwarzen Klumpen zusammengedrängt, wie Tiere, die Ihre Blut verteidigen, Frauen, die ihre Kindern schützen. Als Text sollte darunter stehen: 'Wir haben unsere Kindern nicht zum Kriege geboren' – aber die Amsterdamer Leute wollen durchaus einen Entwurf haben, der die Überlebenden zeigt, und so will ich es denn jetzt auch machen. Eltern, Witwen, Blinde, um sie herum die Kinder mit ihren angstvoll fragenden, ratlosen Augen und den blassen Gesichtern.²⁰

[Fin mars commence à siéger le jury pour l'exposition de l'Académie, dont je suis. À faire d'ici là: d'abord, une grande affiche pour l'Union syndicale internationale à Amsterdam. Celle-ci présente toutes sortes de dangers d'une nouvelle guerre, et je veux faire de la contre-propagande. De grandes affiches, montrant les conséquences évidentes de la guerre, vont être diffusées dans quatorze pays d'Europe. La première a été faite par Steinlen, c'est moi qui vais faire la deuxième. Tu peux imaginer comme je vais m'y donner de tout cœur. Voici à quoi j'avais pensé d'abord: sur une grande feuille blanche, en haillons noirs, pressées les unes contre les autres, comme des animaux défendant leurs petits, des femmes protégeant leurs enfants. La légende aurait été: 'Nous ne les avons pas mis au monde pour les envoyer à la guerre.' Mais les gens d'Amsterdam veulent absolument un dessin qui montre les survivants, et voici ce que je vais faire: des parents, des veuves, des aveugles, avec autour d'eux les enfants, le regard inquiet, désespéré, et le teint blême.]



O T T O D I X

Otto Dix

Les archives de la Société des Nations contiennent une suite d'œuvres graphiques d'Otto Dix (1891-1969) intitulée *Der Krieg* [La guerre], qui contient certaines des œuvres graphiques considérées comme les plus importantes du XX^e siècle.²¹ La suite complète se compose de cinquante œuvres, dont quarante-trois se trouvent dans la collection de l'ONUG. Elle s'inscrit dans la tradition des gravures pacifistes européennes, inaugurée en 1633 par l'artiste français Jacques Callot (1592-1635) avec *Les misères et les malheurs de la guerre*, et poursuivie par Francisco Goya (1746-1828) avec *Los desastres de la guerra*.²² Comme ces deux autres suites gravées, celle de Dix dépeint les effets et les horreurs de la guerre, dont elle souligne le caractère destructeur et inhumain. Dans *Der Krieg*, Dix nous montre un aspect de l'humanité auquel nous préférierions ne pas nous identifier et qui a rarement été montré de façon aussi terrifiante ailleurs que dans l'art de propagande pacifiste. On conteste souvent cependant que Dix ait été un artiste pacifiste, et ses opinions ont donné lieu à des interprétations très différentes de sa vie. On sait qu'il s'est engagé volontairement pour vivre lui-même l'expérience de la destruction massive par la guerre, qu'il croyait indispensable pour que l'ordre ancien fasse place à un ordre nouveau. Pour lui, à cette époque, la guerre était la vraie confrontation avec la vie et l'humanité, et l'art était une façon de l'exorciser.²³ Juste après la guerre, Dix commença à graver les plaques de *Der Krieg*, à partir des dessins qu'il avait rapportés du front.²⁴ Sous l'influence de l'avant-garde pacifiste incarnée par le dadaïsme, et celle de son agent Karl Nierendorf, Dix comprit que les artistes devaient porter témoignage, en faisant des œuvres réalistes, non conventionnelles et choquantes. Pendant trois ans, il étudia l'anatomie des cadavres et des corps mutilés dans des morgues et dans les catacombes des Capucins à Palerme. Il apprit aussi que le procédé de l'aquatinte lui permettrait de faire ressortir avec intensité les détails les plus fins. Les titres de ses œuvres, par leur caractère direct — *Morts gazés* ou *Criblés de balles* — sont révélateurs. Tout de suite après sa publication, en 1924, cette suite fut montrée dans des expositions de propagande pacifiste dans toute l'Allemagne. En 1966, à l'âge de 75 ans, Otto Dix en disait ceci :

*Ich habe den Krieg genau studiert. Man muss ihn realistisch darstellen, damit er auch verstanden wird. Der Künstler will arbeiten, damit die anderen sehen, wie so etwas gewesen ist. Ich habe vor allem die grausamen Folgen des Krieges dargestellt. Ich glaube, kein anderer hat wie ich die Realität dieses Krieges so gesehen, die Entbehrungen, die Wunden, das Leid. Ich habe die wahrhaftige Reportage des Krieges gewählt, ich wollte die zerstörte Erde, die Leichen, die Wunden zeigen.*²⁵

[J'ai étudié la guerre très minutieusement. Il faut la représenter de façon réaliste, pour la faire comprendre. L'artiste tient à travailler pour que les autres voient ce qui s'est passé. J'ai représenté surtout les conséquences horribles de la guerre. Je crois que personne d'autre n'a vu comme moi la réalité de cette guerre, les privations, les blessures, la souffrance. J'ai choisi de faire un compte rendu véridique de la guerre, je voulais montrer les destructions, les cadavres, les blessures.]

Les dessins de Dix traduisent l'incapacité de l'humanité à éviter de sombrer dans la barbarie et l'animalité. Dix, comme beaucoup d'autres, était influencé par l'œuvre et la pensée de Friedrich Nietzsche, qui, à l'époque, était populaire auprès de la jeunesse parce qu'il rompait avec la moralité et le pessimisme du XIX^e siècle. Dans ses ouvrages, Nietzsche annonçait que la seule manière pour l'humanité d'exister pleinement est de mener une vie extatique et dionysiaque, par la jouissance physique, en suivant son instinct plutôt que son intellect. Selon lui, l'artiste créateur, plus que tout autre être humain, doit être capable d'atteindre ce niveau supérieur d'existence.

Dans *Der Wille zur Macht* [La Volonté de puissance], Nietzsche écrit :

*Die furchtbaren und fragwürdigen Dinge darstellen ist selbst schon ein Instinkt der Macht und Herrlichkeit am Künstler: er fürchtet sie nicht. Es gibt keine pessimistische Kunst. Die Kunst bejaht.*²⁶

[Représenter des choses effroyables et inquiétantes, c'est déjà chez l'artiste un instinct de puissance et de splendeur: c'est qu'il ne les craint point. Il n'y a pas d'art pessimiste. L'art affirme.]

Affirmer, c'est aussi ce que Otto Dix, comme Nietzsche, cherchait à faire. Longtemps, on le soupçonna d'exalter esthétiquement les destructions de la guerre. Cela contredisait l'image que d'autres avaient de lui, celle non seulement d'un pacifiste voulant montrer à ses contemporains l'horreur de la guerre, mais aussi d'un artiste révolutionnaire, qui participa aux expositions Dada et fut un adepte de la *Neue Sachlichkeit* [Nouvelle Objectivité] dans les années 20. Il fallut attendre les années 80 pour que l'on puisse débattre ouvertement des rapports entre Nietzsche et Dix, et publier un ouvrage sur le sujet.²⁷ Les affinités discutables de Dix avec Nietzsche n'ont peut-être pas grand-chose à voir avec l'artiste, mais plus sans doute avec la manière dont on a défini Nietzsche par rapport au contexte historique et culturel de la première guerre mondiale. Pour que quelqu'un comme Dix puisse être en même temps un admirateur de Nietzsche et un artiste pacifiste, ou du moins considéré comme tel, il lui fallait réunir deux pôles idéologiques opposés. Cependant, dans un article sur Nietzsche, Thomas Mann expliquait en 1947 que ces deux pôles étaient déjà réunis dans l'écrivain: pour Mann en effet, Nietzsche était un révolutionnaire de son temps, luttant contre le monde causalement déterminé des lois naturelles classiques, et mettant profondément en question les fondements de la morale.²⁸ L'extrémisme de sa pensée n'était pas le résultat d'une idéologie politique destructive, mais une réaction contre le monde dans lequel il vivait, un monde qui avait vu la chute non seulement de l'impérialisme, mais aussi de la culture bourgeoise. De plus, Nietzsche était un penseur et non pas un homme politique. Son goût pour l'esthétisme dionysien influençait fortement sa vision du monde. Mann ajoutait que le caractère outrancier des idées de Nietzsche était dû en partie à la maladie mentale qui lui faisait vivre son existence de manière tragique.

En réaction aux événements politiques et culturels de son temps, l'œuvre de Dix remet en question l'héroïsme et la civilisation en unissant, comme Nietzsche, les deux extrêmes de la nature humaine : la création et la destruction. Comme les ouvrages de Nietzsche, les gravures de *Der Krieg* scandalisèrent une grande partie du public, car elles montraient ouvertement le déclin du moral des soldats. Ce réalisme dans la représentation de la guerre prouve que Dix ne croyait pas que l'artiste avait pour rôle de transformer la société. En 1958, il écrivait :

*Nein, Künstler sollen nicht bessern und bekehren. Sie sind viel zu gering. Nur bezeugen müssen sie.*²⁹

[Non, les artistes n'ont pas à rendre meilleur et à convertir. Ils sont bien trop insignifiants. Ils doivent seulement témoigner.]

Otto Dix témoigne en effet. Il nous rappelle ce qu'est véritablement la guerre, la destruction, la défaite. Et son illustration de la réalité ne signifie pas qu'il approuve la guerre, mais seulement que, pour lui, elle fait inévitablement partie de l'histoire. La guerre était en fait pour lui l'allégorie de tous les pouvoirs temporels, ceux de la destruction. Les nazis ne s'y trompèrent pas. Classé en 1937 comme "artiste dégénéré", Otto Dix fut pourchassé et incarcéré à Dresde. Il se réfugia en Suisse, où il peignit beaucoup de compositions religieuses.

Otto Dix

Der Krieg [La guerre]

1924

Suite de 43 eaux-fortes sur papier

35 x 48 cm (dimension du papier)

Signée, numérotée et datée sur la planche n° 5 : V/70 5 Dix 24

Soldatengrab zwischen den Linien

[Tombe de soldat entre les lignes]

19,5 x 29 cm



Verschüttete (Januar 1916, Champagne)

[Soldats ensevelis (janvier 1916, Champagne)]

14 x 19 cm



Gastote (Templeux-la-Fosse, August 1916)

[Morts gazés (Templeux-la-Fosse, août 1916)]

19 x 28 cm



Trichterfeld bei Dontrien, von Leuchtkugeln erhellt

[Champ d'obus près de Dontrien illuminé par des fusées éclairantes]

19,5 x 25 cm



Tote vor der Stellung bei Tahure

[Morts devant la position de Tahure]

14 x 19 cm



Verwundeter (Herbst 1916, Bapaume)

[Blessé (automne 1916, Bapaume)]

19 x 28 cm



Bei Langemark (Februar 1918)
 [Près de Langemark (février 1918)]

14 x 19 cm



Relaisposten (Herbstschlacht in der Champagne)
 [Relais (bataille d'automne en Champagne)]

14 x 19 cm



Zerfallener Kampfgraben
 [Tranchée de combat effondrée]

28,5 x 19 cm



Fliehender Verwundeter

[Blessé en fuite (bataille de la Somme 1916)]

19 x 13,5 cm



Verlassene Stellung bei Neuville

[Position abandonnée près de Neuville]

29 x 24 cm



Sturmtruppe geht unter Gas vor

[Troupe d'assaut avançant sous les gaz]

19 x 28 cm



Mahlzeit in der Sappe (Lorettohöhe)

[Le repas dans la sappe (hauteur de Lorette)]

19 x 28 cm

Ruhende Kompagnie

[Compagnie au repos]

25,5 x 19 cm

Verlassene Stellung bei Vis-en-Artois

[Position abandonnée près

de Vis-en-Artois]

25 x 19 cm



Leiche im Drahtverhau (Flandern)

[Cadavre dans les barbelés (Flandres)]

19 x 24 cm

Toter Sappenposten

[Sapeur mort à son poste]

19,5 x 14 cm

Totentanz Anno 17 (Höhe Toter Mann)

[Danse macabre année 1917 (hauteur
de Mort-Homme); nord de Verdun]

24 x 29,5 cm

Die II. Kompanie wird heute nacht abgelöst

[On relève cette nuit la 2^e compagnie]

19 x 25 cm



Abgekämpfte Truppe kehrt zurück

(Somme-Schlacht)

[Retraite de troupe à bout de forces

(bataille de la Somme)]

19 x 28,5 cm



Nächtliche Begegnung mit einem Irrsinnigen

[Rencontre nocturne avec un dément]

26 x 19,5 cm



Toter im Schlamm
[Mort dans la boue]
19 x 25,5 cm



Granattrichter mit Blumen
(Frühling 1916 vor Reims)
[Cratère d'obus fleuri
(printemps 1916 devant Reims)]
14 x 19,5 cm



Die Trümmer von Langemark
[Les ruines de Langemark]
29,5 x 24 cm





Sterbender Soldat

[Soldat mourant]

19 x 14,5 cm



Abend in der Wijtschaete-Ebene

(November 1917)

[Le soir dans la plaine de Wijtschaete

(novembre 1917)]

24 x 29 cm



Gesehen am Steilhang von Cléry-sur-Somme

[Vu sur la montée de Cléry-sur-Somme]

14 x 19,5 cm



Gefunden beim Grabendurchstich

[Trouvé lors du percement
d'une tranchée (Auberive)]

19,5 x 29 cm



Drahtverhau vor dem Kampfgraben

[Barbelés devant la tranchée de combat]

25,5 x 19 cm



Schädel

[Crâne]

26 x 19,5 cm

Matrosen in Antwerpen

[Matelots à Anvers]

24 x 30 cm



Lens wird mit Bomben belegt

[Le bombardement de Lens]

30 x 24 cm



Zerschossene

[Criblés de balles]

14,5 x 20 cm



Durch Fliegerbomben zerstörtes Haus (Tournai)

[Maison détruite par un bombardement
(Tournai)]

30 x 24 cm

Transplantation

20 x 15 cm



*Maschinengewehrung geht
vor (Somme, November 1916)*

[L'avancée des mitrailleuses (Somme, novembre 1916)]

24 x 29 cm



Toter (St. Clément)
[Un mort (Saint-Clément)]
30 x 25 cm



Essenholen bei Pilkem
[Ravitaillement près de Pilkem]
24,5 x 30 cm



*Überfall einer Schleichpatrouille
auf einen Grabenposten*
[Attaque d'une patrouille rampant
dans un poste de tranchée]
20 x 15 cm





Die Schlafenden vom Fort Vaux

(Gastote)

[Les dormeurs du fort de Vaux

(morts gazés); Verdun]

24,5 x 30 cm



Verwundenentransport

im Houthulster Wald

[Transport de blessés dans

la forêt de Houthulst]

19,5 x 26 cm



Die Sappenposten haben

nachts das Feuer zu unterhalten

[Les postes de sape doivent

entretenir le tir la nuit]

24,5 x 30 cm



Pferdekadaver

[Cadavre de cheval]

14 x 19 cm

Signée (5/70 V Dix 24)



FX 24

Brīvības Cīņas – Série de 15 gravures d'artistes lettons

Données par le Gouvernement letton à la Société des Nations en 1936

1936 GRAVURES

Cette série de gravures illustre la lutte de la Lettonie pour son indépendance.³⁰ Le 18 novembre 1918, la Lettonie s'était proclamée république indépendante, ce qui entraîna une guerre de libération qui dura deux ans. Les premières élections libres eurent lieu en avril 1920, et une assemblée constituante fut élue, qui rédigea la Constitution d'août 1922. La Lettonie adhéra à la Société des Nations le 22 septembre 1921. En septembre 1939, le pays cessa d'être indépendant et fut incorporé à l'Union soviétique le 21 juillet 1940. Il retrouva son indépendance en mai 1990, et la Constitution de 1922 redevint la Constitution officielle du pays.

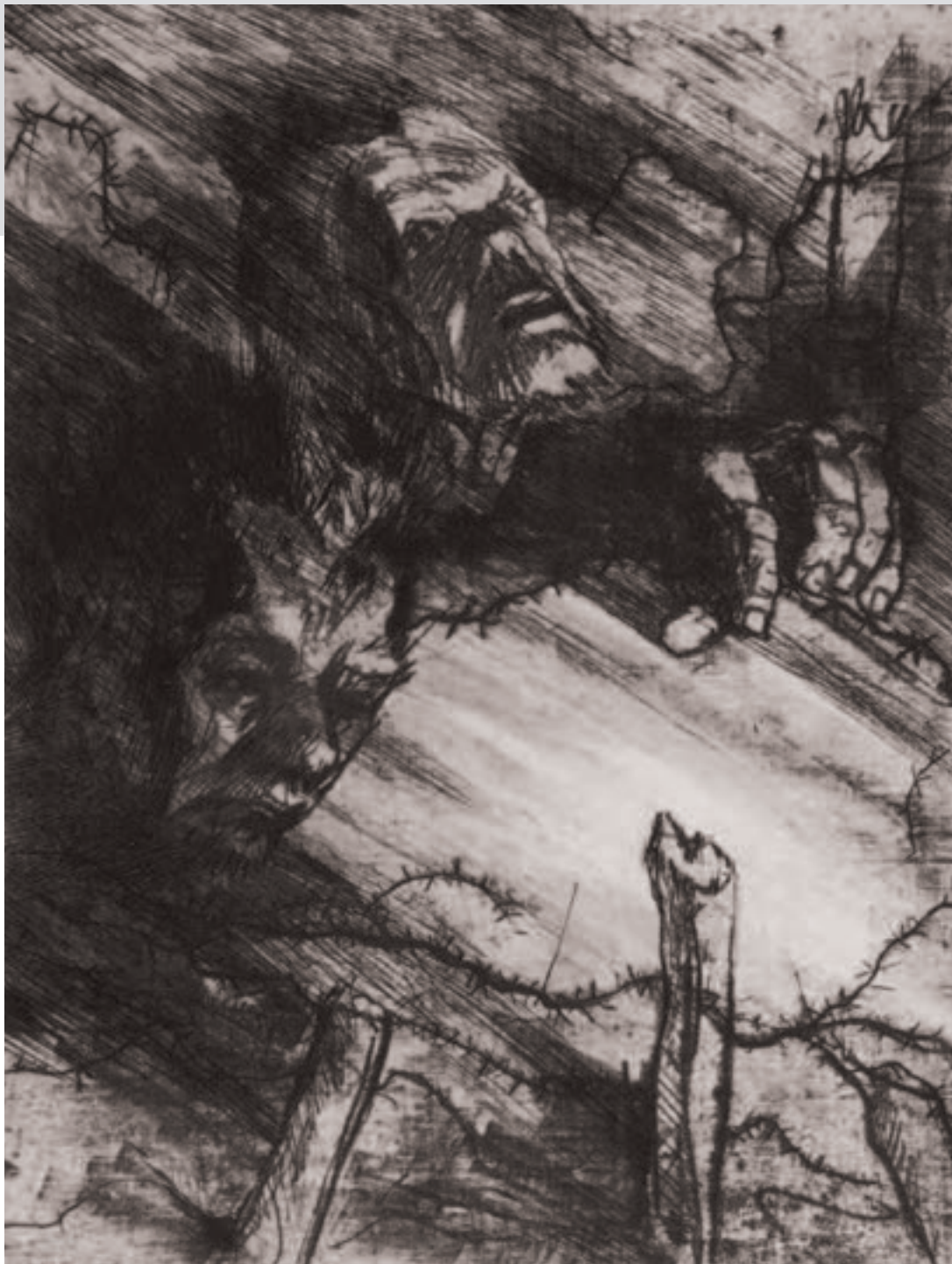
Entre les deux guerres, les artistes lettons éprouvèrent le besoin de se constituer une identité nationale qui leur permette d'exister sur le plan international. C'est ainsi qu'apparurent dans les années 20 et 30 des formes d'arts décoratifs et appliqués d'un raffinement exceptionnel, qui dotèrent Riga d'un très riche patrimoine culturel Art déco. Les artistes de la vieille génération, formés à Saint-Petersbourg, essayèrent de donner à leurs successeurs une éducation artistique réunissant de nombreuses influences étrangères. L'une des formes d'art qui s'y prêtaient le mieux était l'art graphique. L'État letton encourageait en effet les artistes à travailler à l'Imprimerie nationale, pour y dessiner des timbres, des billets de banque et autres documents officiels de l'État, grâce à quoi ils atteignaient bien sûr un niveau artistique très élevé, mais sans beaucoup de liberté d'expression. Et pourtant, les œuvres de cette série montrent la variété des styles et des éléments personnels de chaque artiste. Les quatre premières gravures sont l'œuvre des principaux artistes lettons du XX^e siècle dits "artistes de la première génération": Sigismunds Vidbergs, Janis Tidemanis, Richard Zarins et Nīlķavs Strunke.

Les gravures de ce portefeuille illustrent la guerre de libération à laquelle participèrent plusieurs de ces artistes; certaines furent réalisées pendant la guerre même. Imprimées à Riga dans les années 30, elles sont un exemple de l'art letton mis au service d'une identité culturelle proprement lettone. Aucune documentation n'ayant été trouvée sur la provenance de cette série, on peut penser qu'il s'agit d'un don fait par le Gouvernement letton pour marquer le quinzième anniversaire de son adhésion à la Société des Nations.

Marija Muceniece

Izluki [Officiers en reconnaissance]

32 x 24 cm



Marija Muceniece (1904-1974), après avoir étudié les mathématiques et les sciences à l'Université de Lettonie, obtint le diplôme de l'Académie des beaux-arts de Riga. Elle poursuivit ses études artistiques à l'Académie des beaux-arts d'Anvers de 1934 à 1937, puis dirigea la section de Daugavpils de l'Association des artistes et peintres lettons, ainsi que le cours de dessin de l'Académie de Lettonie, et participa à plusieurs expositions internationales. Elle s'installa par la suite en Suède, où elle mourut en 1974.

Janis Tidemanis

Kauja Daugavmala [Combat près de la Daugava]

24 x 32 cm

Janis Tidemanis (1897-1964) est, parmi les peintres lettons des années 30, l'un des rares modernistes. Après avoir séjourné aux États-Unis et pris des leçons d'art à New York et à Cleveland, il poursuivit sa formation à l'Académie royale des beaux-arts d'Anvers (1922-1927), auprès du baron Isidore van Opsomer. C'est sans doute à cause de cette influence que son style rappelle celui des expressionnistes belges, par sa tendance au naïf et ses sujets, caractéristiques de la culture populaire: carnivals, scènes de rue et ports. Surtout connu pour ses peintures à l'huile, il a également fait des eaux-fortes.



Richard Zarins

Pie Cesim [Près de Cesis]

24 x 32 cm

Richard Zarins (1869-1939), graphiste diplômé du cours de gravure de V. Mate à l'École centrale de dessin technique de Stiglitz à Saint-Petersbourg, participa aux activités de l'Association lettone pour la promotion des arts, et travailla à l'Imprimerie impériale de Russie à Saint-Petersbourg (1899-1919), dont il devint le directeur technique en 1905. En 1919, après son retour en Lettonie, il prit la direction de l'Imprimerie d'État (1919-1933). Il travailla aussi, de 1921 à 1938, à l'Académie des beaux-arts de Lettonie, où il enseigna l'art graphique. Auteur d'innombrables œuvres graphiques décoratives et commerciales, Zarins illustra aussi des livres et réalisa des eaux-fortes, lithographies, dessins, aquarelles et caricatures; il publia également des ouvrages sur l'art et l'ethnographie.



Niklavs Strunke

Cina Daugavmala [Combat près de la Daugava]

24 x 32 cm



Niklavs Strunke (1894-1966), peintre et graphiste, est aussi l'auteur d'essais sur l'art, qu'il publia sous le pseudonyme de Palmenu Klavs. Après des études à l'École de la Société impériale pour la promotion des arts à Saint-Petersbourg de 1909 à 1911, il fréquenta à Riga l'atelier de Bernstein et l'atelier de Madernieks de 1913 à 1914. Son œuvre reflète l'influence du modernisme russe, de la renaissance italienne, de l'art moderne et de l'art populaire letton. Il créa de nombreuses illustrations pour des livres et magazines, et émigra en Suède en 1944.

Nikolajs Riske

Noverotajs [L'observateur]

32 x 24 cm



Nikolajs Riske (1904) reçut sa formation de peintre à l'Académie des beaux-arts de Lettonie. Il travailla ensuite comme graphiste au ministère des Statistiques jusqu'en 1944, et partit alors d'abord pour l'Allemagne puis pour les États-Unis, où il poursuivit sa formation dans différentes écoles d'art. Son œuvre est toujours restée fidèle à la tradition lettone de la peinture de paysage.

Karlis Krauze

Pie Bolderajas 1919 [Près de Bolderaja, 1919]

24 x 32 cm



Karlis Krauze (1904-1942), après sa formation à l'Académie des beaux-arts de Lettonie, se consacra largement aux arts graphiques. Il étudia la gravure artistique à Vienne dans les années 20. Professeur d'art graphique à l'Académie de Lettonie à Riga dans les années 30, il fut arrêté en 1941 pour avoir adhéré à une organisation patriotique, puis déporté en Sibérie où il fut exécuté. Premier artiste letton à avoir pratiqué la gravure sur cuivre, il est connu pour ses nombreuses eaux-fortes expressives. Il a souvent traité le thème de l'indépendance de la Lettonie, indépendance qu'il a également soutenue en faisant des portraits d'hommes politiques et en dessinant des emblèmes pour des villes lettones.

Bruno Jaunzems

Uzbrukuma [L'assaut]

24 x 32 cm



Bruno Jaunzems (1899-1956), après des études d'architecture, travailla comme cartographe à la Société nationale des chemins de fer (1920-1944) et fut membre du Conseil des ministres de la Lettonie soviétique. Après 1946, il se consacra à l'aquarelle, technique qu'il enseigna jusqu'en 1956 à l'Académie des beaux-arts.

Francis Bange

Partizani [Partisans]

32 x 24 cm



Francis Bange (1895-1974), après des études de dessin à l'Académie des beaux-arts de Lettonie, émigra en Allemagne en 1944, puis aux États-Unis où il se fit connaître par ses paysages harmonieux et raffinés, pour lesquels il utilisait une technique subtile d'aquatinte. Il a produit une série de paysages pour un livre publié pour le cinquantième anniversaire de Detroit, et illustré le livre-souvenir du mariage de la reine Elizabeth II d'Angleterre.

Artur Apinis

Zoltiesi [Soldats]

24 x 32 cm



Artur Apinis (1904-1975) étudia à l'Académie des beaux-arts de Lettonie, en Italie et en France. Comme beaucoup de graphistes lettons, il travailla jusqu'en 1943 à l'Imprimerie nationale, où il dessina des timbres et des documents officiels et illustra des livres. Nommé professeur à l'Académie, il y resta plus de 30 ans, jusqu'à sa mort en 1975. Par ses dons d'enseignant et la grande qualité technique de son travail, il a beaucoup contribué au développement des arts graphiques en Lettonie.

Arturs Drekslers

Daugavas sargi [Les gardes de la Daugava]

24 x 32 cm



Arturs Drekslers, connu aussi sous le nom d'Arturs Duburs (1899-1973), commença sa formation d'artiste dans l'atelier de l'artiste estonien Ants Laikmaa à Tallin. De 1916 à 1918, il poursuivit ses études à Saint-Petersbourg, puis en Lettonie où il obtint le diplôme de l'Académie des beaux-arts en 1929. Il travailla comme professeur de dessin à Riga, et comme artiste au département letton de la Chambre de commerce de l'URSS jusqu'en 1959. À partir de 1930, il participa à plusieurs expositions collectives.

Son œuvre, comme celle de la plupart des artistes lettons de l'époque, se caractérise par son réalisme. Connaissant toutes les techniques traditionnelles de gravure, il excellait à l'aquatinte, qui lui permettait d'obtenir de merveilleux effets d'encrage. Il fit surtout des paysages représentant les habitants, les villes et les monuments lettons. Il produisit plus de 1500 dessins commerciaux, pour lesquels il reçut plusieurs prix, et fut personnellement récompensé par le roi de Suède, Gustave V.

Otomija Freiberga

Ierakumos [Dans les tranchées]

32 x 24 cm



Otomija Freiberga (née en 1903) a travaillé comme dessinatrice pour la maison d'édition Valters un Rapa. Diplômée de l'Académie des beaux-arts de Lettonie, elle participa en 1935 à l'Exposition internationale de Bruxelles, où elle reçut la médaille d'or. Elle s'était spécialisée dans la technique de l'aquatinte, qu'elle employait de façon réaliste.

Herberts Mangolds

Artileristi pie Daugavas 1919

[L'artillerie près de la Daugava en 1919]

24 x 32 cm



Herberts Mangolds (1901-1978) participa à la guerre de libération de la Lettonie (novembre 1918-février 1920) comme officier d'artillerie. Il obtint le diplôme de l'Académie des beaux-arts de Lettonie en 1933, mais exposait déjà depuis 1924. Il a réalisé des estampes dans diverses techniques de gravure, des dessins, des aquarelles et des huiles représentant des paysages, des vues de Riga et des scènes de guerre. Déporté en Sibérie en 1941, il en revint cependant. Il fut décoré de l'ordre des Trois-Etoiles de Lettonie.

Sigismunds Vidbergs

Uz tiltiem [Sur les ponts]

32 x 24 cm



Sigismunds Vidbergs (1890-1970), graphiste formé à l'École centrale de dessin technique de Stiglitz à Saint-Petersbourg de 1915 à 1918 et membre du groupe des artistes de Riga et de l'Association des artistes graphiques de Riga, appliqua aussi son art à la décoration de la céramique et du verre. En 1925, il reçut la médaille d'or à l'Exposition internationale des arts décoratifs de Paris. Directeur du cabinet des estampes du Musée des arts de Riga, il enseigna l'art graphique à l'Académie de Lettonie. En 1944, il émigra en Allemagne et vécut à New York à partir de 1949.

Hugo Rove

Atkal majas [Retour à la maison]

32 x 24 cm



Hugo Rove (1897-1943) étudia à l'Académie des beaux-arts de Lettonie, se spécialisant dans le dessin. Il travailla comme thérapeute au sanatorium de Krimulda en Lettonie. Ses œuvres se caractérisent par leur réalisme expressif.

Janis Ternbergs

Vadoni brivibas cinu laika

[Les dirigeants pendant la lutte pour l'indépendance]

24 x 32 cm



Janis Ternbergs (1900-1981) étudia à l'Académie des beaux-arts de Lettonie où, entre 1941 et 1944, il codirigea le cours de dessin. Il travailla à l'Imprimerie nationale de Lettonie, puis fut nommé principal du département d'art de l'Université populaire de Lettonie. Il exposa à partir de 1935, et mourut aux États-Unis en 1981.

Bohdan Nowak

Les Guignols

1932

Fusain

48 x 32 cm

Signé

Offert par Mme Nobs à l'occasion de la réunion de l'Union mondiale
de la femme pour la concorde internationale en 1960



Bohdan Nowak

Les Cœurs

1932

Fusain

48 x 32 cm

Signé

Offert par Mme Nobs à l'occasion de la réunion de l'Union mondiale de la femme
pour la concorde internationale en 1960

Bohdan Nowak (né en 1900) est un artiste et ingénieur polonais qui, après s'être engagé dans l'armée polonaise, étudia l'architecture à l'École polytechnique de Varsovie, où il obtint le diplôme en 1928.³¹ Hanté par l'horreur de la guerre, il chercha à exprimer ses visions sur le papier, et réalisa une série de douze fusains intitulée *Vox Mortuum*, qu'il publia en 1932. Les deux dessins originaux qui se trouvent dans la collection de l'ONUG s'apparentent à cette série par le thème et par le style. L'œuvre de Nowak a été exposée à Genève à l'occasion de la Conférence sur la limitation et la réduction des armements en 1932, avec l'appui du ministère polonais des Affaires étrangères et de la fondation La propagande par l'image de Genève, qui publia *Vox Mortuum*, sous forme de livre.



PORTRAITS ET BUSTES

L'histoire de la Société des Nations gravite autour d'un certain nombre de personnalités d'origines extrêmement diverses, représentant un large éventail d'intérêts, et dont les idées ont constitué les fondements de la Société.¹ La persistance de nombre de ces idées au sein de l'Organisation des Nations Unies en atteste l'importance historique et explique que beaucoup de portraits de la collection sont l'héritage de la période de la Société des Nations. Il convient de rappeler, par exemple, que le Haut-Commissariat des Nations Unies pour les réfugiés a été créé à l'initiative de l'explorateur norvégien Fridtjof Nansen, et que Eleanor Roosevelt a beaucoup contribué à la rédaction de la Déclaration universelle des droits de l'homme. Il faut aussi souligner que nombre de personnalités figurant dans cette galerie de portraits ont reçu le prix Nobel de la paix pour leurs activités. De nombreux ouvrages leur ont été déjà consacrés. C'est pourquoi on se contentera ici d'un bref rappel biographique. Beaucoup de portraits ont été peints par des artistes renommés de la fin du XIX^e siècle et de la première moitié du XX^e siècle. Le cas échéant, on trouvera également une brève description de la période et des circonstances dans lesquelles le portrait a été réalisé. Les portraits sont divisés en deux sections : peintures et sculptures, classées par ordre chronologique. Certaines personnalités et certains artistes sont mentionnés deux fois, mais les données biographiques n'ont pas été reprises la seconde fois.

Adolfo Müller-Ury

Woodrow Wilson

1919

Huile sur toile

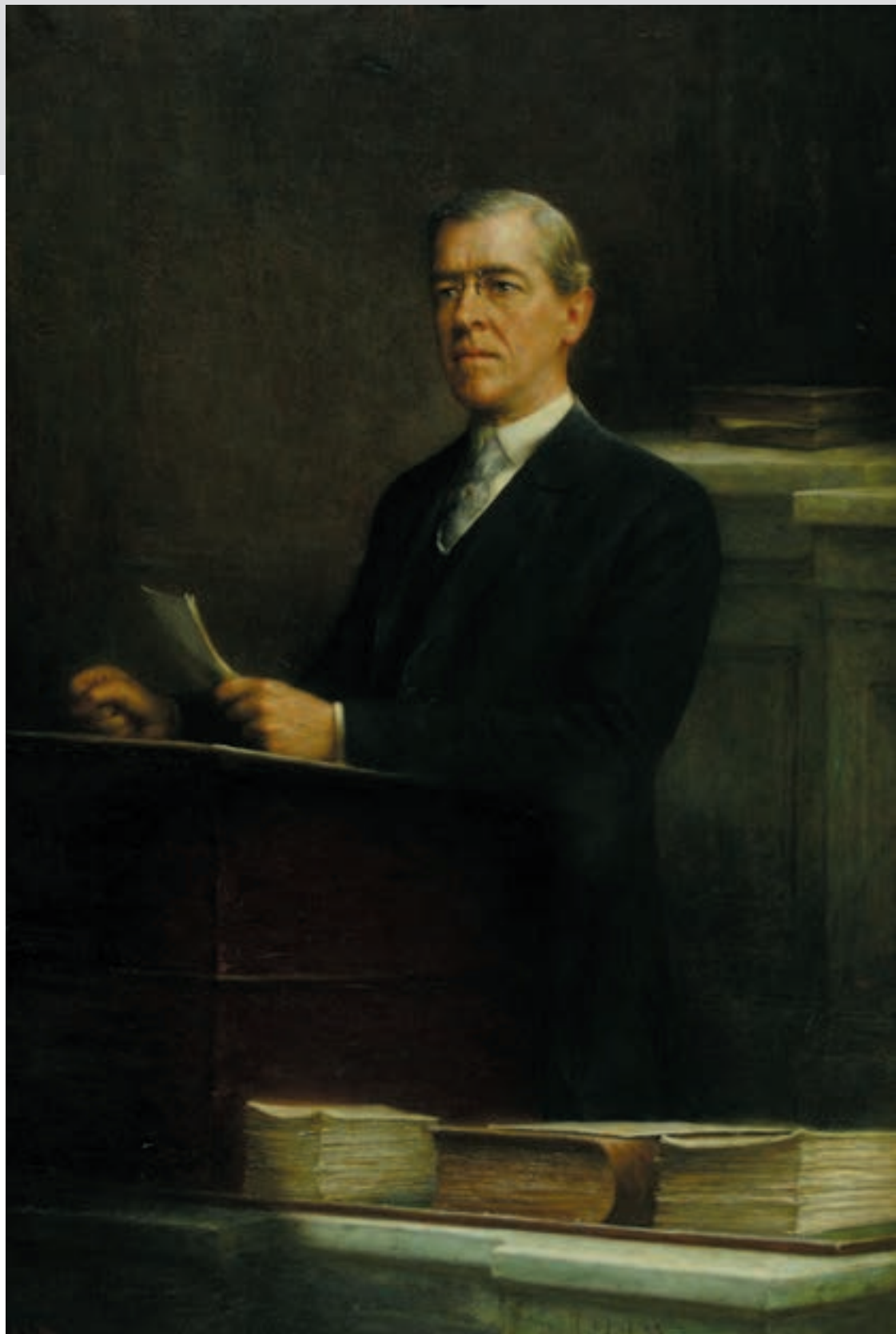
145 x 100 cm

Signé

Offert par Lord Duveen of Millbank à la Société des Nations en 1935

Thomas Woodrow Wilson (1856-1924) fut président des États-Unis d'Amérique de 1913 à 1921. Pendant la première guerre mondiale, il efforça de préserver la neutralité des États-Unis afin de protéger le droit des Américains de commercer et de voyager partout où ils voulaient, et proposa ses offices de médiateur aux belligérants pour mettre un terme au sanglant conflit. Obligé de renoncer à cette position de neutralité, Thomas Woodrow Wilson prononça un discours historique devant le Congrès des États-Unis, le 8 janvier 1918, dans lequel il énonça ses Quatorze Points pour une paix juste, afin que "le monde devienne un lieu sûr où tous puissent vivre". En 1919, il persuada les Alliés de créer la Société des Nations, comme il l'avait demandé dans le dernier des "Quatorze Points". Considéré comme le père fondateur de la SDN, il reçut le prix Nobel de la paix en 1920.

C'est en 1919 qu'Adolfo Müller-Ury (1862-1947) réalisa ce portrait, qui devait être accroché à la Maison Blanche à Washington [D.C.], mais il fut offert, après intervention du colonel House, à la Société des Nations par Lord Duveen of Millbank. Originaire du canton suisse du Tessin, Adolfo Müller-Ury étudia la peinture à l'Académie de Munich de 1879 à 1881, puis travailla à Rome et à Paris.² En 1887, il s'installa à New York où il peignit de nombreux portraits de personnalités politiques et religieuses, dont le cardinal Mercier et le président Thomas Woodrow Wilson.



Antoon van Weyle

Jonkheer van Karnebeek

1918

Huile sur toile

73 x 59 cm

Signé

Portant la mention *officio duce*

Jonkheer van Karnebeek (1874-1942), de nationalité néerlandaise, fut président de l'Assemblée de la Société des Nations en 1921.

Ce portrait a été réalisé par Antoon van Weyle (1866-1956).³ Van Weyle étudia la peinture à l'Académie des arts d'Anvers de 1886 à 1891, puis travailla aux Pays-Bas jusqu'en 1904. Après le succès de son exposition à la galerie Jean Charpentier à Paris, il devint un portraitiste de renommée internationale et peignit des portraits du pape Pie X et de Mussolini. Il réalisa également des peintures de personnalités artistiques telles que la danseuse américaine Isadora Duncan (1877-1927) et l'écrivain néerlandais Louis Couperus (1863-1923).



Marcel Baschet

Raoul Dandurand

1930

Huile sur toile

116 x 91 cm

Signé

Raoul Dandurand (1861-1942) fut président de la sixième Assemblée de la Société des Nations. Il fut aussi président du Sénat canadien de 1921 à 1930, puis après 1935.

Marcel Baschet (1862-1941) est un peintre français qui vécut et travailla à Paris.⁴ Élève de Lefèvre et de Boulanger à l'École des beaux-arts de Paris, il reçut en 1883 le prix de Rome. Il se consacra à la peinture de portraits et réalisa un grand nombre de portraits saisissants de célébrités de son temps. Nombre de ses peintures, y compris un portrait de Debussy, sont conservées au Musée d'Orsay, à Paris.



Sydney Percy Kendrick

Robert Viscount Cecil of Chelwood

1932

Huile sur toile

165 x 108 cm

Portant la mention *Robert Viscount Cecil of Chelwood. A leader on the road to Peace. Presented by public subscription in 1932.*

Offert par le "Committee for the Fund for a Tribute to Viscount Cecil of Chelwood" à la Société des Nations en 1933

Edgard Algernon Robert, devenu par la suite Robert Viscount Cecil of Chelwood (1864-1958), est un homme d'État britannique qui commença sa carrière politique en 1906, en tant que membre du Parti conservateur à la Chambre des communes. Sous-secrétaire d'État aux Affaires étrangères pendant la première guerre mondiale, il joua un rôle important dans la rédaction de la section économique du Traité de Versailles et du Pacte de la Société des Nations.

Ce fut un fervent avocat du droit de vote pour les femmes et, après la première guerre mondiale, il fut le représentant de son pays aux conférences du désarmement à Genève (1926-1927). Il reçut le prix Nobel de la paix en 1937. En 1941, il écrivit son autobiographie, intitulée *A great experiment: An autobiography*. Ce portrait est une copie réalisée par Sydney Percy Kendrick (1874-1955), d'après un portrait original exécuté par Philip de László (1869-1937).⁵



Lucien Lévy-Dhurmer

Aristide Briand sur son lit de mort

1932

Dessin au pastel

48 x 63 cm

Portant la mention *Aristide Briand sur son lit de mort par Lévy-Dhurmer.*

Destiné au Palais de la SDN. Dépôt de l'artiste (1932).

Offert par l'artiste en 1947

Aristide Briand (1862-1932), homme d'État français, fut onze fois Premier ministre de son pays, et occupa un total de 26 postes ministériels entre 1906 et 1932. Ses efforts pour la promotion de la coopération internationale, de la Société des Nations et de la paix mondiale lui valurent d'obtenir le prix Nobel de la paix en 1926. De son action on retiendra les accords (ou Pacte) de Locarno (16 octobre 1925), par lesquels il s'efforça, avec Gustav Stresemann et Austen Chamberlain, de normaliser les relations entre l'Allemagne et ses anciens ennemis, et le Pacte Kellogg-Briand (1928), par lequel 60 nations acceptèrent de condamner le recours à la guerre "en tant qu'instrument de politique nationale".

Lucien Lévy-Dhurmer (1865-1953), peintre et artiste parisien, débuta sa carrière artistique dans la lithographie, puis travailla à l'atelier de céramique de Massier, à Juan-les-Pins.⁶ Certaines de ses œuvres figurent dans les collections du Musée du Luxembourg, à Paris. Ce dessin au pastel a été réalisé en 1932, année de la mort d'Aristide Briand, et a été donné à la Société des Nations. Il est resté au Musée d'art et d'histoire de Genève jusqu'en 1947, puis a été transféré au Musée historique de la Société des Nations ouvert à la Bibliothèque de l'ONUG.



Philip de László

Count Albert Apponyi

1933

Huile sur toile

100 x 77 cm

Signé

Offert par le Gouvernement hongrois

Le comte Albert Apponyi (1846-1933), homme d'État hongrois, dirigea la délégation hongroise à Paris et représenta également son pays à plusieurs reprises à la Société des Nations, notamment en 1933, lors de la Conférence du désarmement.

Philip de László (1869-1937), peintre hongrois, émigra en Grande-Bretagne et s'installa à Londres.⁷ Après avoir étudié à l'Académie de Budapest, il poursuivit sa formation à Munich en 1890. En 1894, il fut sollicité pour réaliser un portrait du roi Ferdinand de Bulgarie, ce qui lui ouvrit les portes du succès : les familles royales de l'Europe entière lui commandèrent des portraits. Il possédait des studios à Londres et à Budapest, et en 1907, il devint membre de la Société royale de Londres des artistes britanniques. En 1908, il se rendit aux États-Unis pour réaliser un portrait du président Theodore Roosevelt.





Sir Gerald Kelly

Sir Eric Drummond

1934

Huile sur toile

102 x 117 cm

Signé



James Eric Drummond (1876-1951), diplomate et homme politique britannique, fut Secrétaire général de la Société des Nations de 1919 à 1933. Membre de la délégation britannique à la Conférence de paix de Paris, Drummond fut choisi pour être le premier Secrétaire général de la nouvelle Société des Nations. En tant que Secrétaire général de la plus importante organisation internationale du monde de l'entre-deux-guerres, il sut adroitement coordonner l'action de la SDN face à divers conflits internationaux, toujours soucieux d'aider les gouvernements en cause à trouver une solution à leurs problèmes, sans poursuivre une politique personnelle.

Outre son rôle de négociateur et de médiateur, Drummond s'occupa d'un large éventail de questions administratives – budget, plans d'un nouveau siège, présidence de multiples comités, supervision des fonctionnaires recrutés par lui, etc. Son souci d'impartialité l'amena à rédiger en 1933 un serment par lequel les fonctionnaires internationaux en poste à Genève s'engageaient à placer le respect de la politique de la Société des Nations au-dessus de la politique des États Membres. Drummond fut ainsi à l'origine des principes directeurs de la fonction publique internationale. En 1933, il démissionna de son poste de Secrétaire général et fut nommé ambassadeur du Royaume-Uni en Italie.

Ce portrait a été réalisé par Sir Gerald Kelly (1878-1972), peintre irlandais de portraits et de paysages qui, après des études à Paris, s'installa à Londres en 1907 où il travailla comme portraitiste de l'aristocratie.⁸ Il devint membre de la Société parisienne du Salon d'automne en 1904, de la Société des portraitistes modernes en 1910 et de la Société royale des portraitistes en 1911. Ce portrait de Sir Eric Drummond a été exposé à l'Académie royale de Londres en 1934.

Baron Isidore van Opsomer

Paul Hymans

1935

Huile sur toile

125 x 100 cm

Signé

Offert par le Gouvernement belge



Paul Hymans (1865-1941), homme d'État belge, fut ministre des affaires étrangères de 1918 à 1920, puis entre 1924 et 1925, et de 1927 à 1935. Il représenta la Belgique à la Société des Nations et fut, en 1920, président de la première Assemblée de la SDN.

Hymans joua un grand rôle dans la création du Comité international de coopération intellectuelle de la SDN et dans l'établissement de contacts internationaux avec l'intelligentsia mondiale. En 1932, il présida le Comité spécial de la SDN sur la question de Mandchourie, région chinoise où le Japon avait créé le gouvernement satellite du Mandchoukouo.

Don du Gouvernement belge, ce portrait a été réalisé par le baron Isidore van Opsomer (1878-1967) en 1935. Opsomer, peintre, graveur et lithographe belge établi à Anvers, fut aussi directeur de l'Institut supérieur des beaux-arts.⁹ Quelques-unes de ses œuvres sont conservées au Musée d'art moderne d'Anvers et au Musée Boymans-van Beuningen de Rotterdam.

Ernst Mandler

Stephan Osuský

1940

Huile sur toile

90 x 80 cm

Signé

Stefan Osuský fut membre (de 1920 à 1936) de la délégation tchécoslovaque et président de la Commission de contrôle de la Société des Nations (1923-1937). Ce patriote slovaque contribua à la création de la Tchécoslovaquie. Il a publié un certain nombre d'ouvrages sur son pays, dont *Way of the Free* en 1951.

De nationalité tchécoslovaque, Ernst Mandler (1886-1974) étudia la peinture à Prague et à Vienne, puis travailla à Vienne et à Paris entre 1927 et 1935, où il participa au Salon des indépendants.¹⁰ Au Salon d'hiver de 1935, il se rendit célèbre par son immense portrait d'un *Groupe d'écrivains populaires*. La même année, il réalisa une exposition individuelle à Prague où il présenta 56 tableaux. Pendant la guerre, il s'installa en France, où il s'assura une réputation de portraitiste.

Mandler a peint plusieurs portraits de Stefan Osuský. Quelques-uns ont été exposés à Prague en 1935; celui qui a été donné au Musée historique de la SDN date de 1940. La petite sculpture peinte en arrière-plan est probablement de Milan Ratislav Stěfánik (1880-1919), astronome et général slovaque qui, avec Tomáš Masaryk et Edvard Beneš, fut l'un des artisans de la fondation de la République tchécoslovaque en 1918-1919.



Axel Revold

Fridtjof Nansen

1946

Huile sur toile

182 x 140 cm

Signé

Fridtjof Nansen (1861-1930), scientifique norvégien spécialiste de la physiologie animale, commença à explorer l'océan Glacial Arctique en 1882 et se rendit célèbre par sa traversée à ski du Groenland (1888). Cela lui donna l'idée d'atteindre le pôle Nord pour prouver que ce que l'on pensait être une banquise, c'est-à-dire de la mer gelée, était en fait une plate-forme continentale. Commencée en 1893, son expédition dura quatre ans. À son retour, il fut accueilli en héros national. En 1905, il lui fut demandé de jouer un rôle de médiateur dans le conflit opposant la Norvège à la Suède, lors de leur séparation. De 1906 à 1908, il fut ambassadeur de Norvège à Londres. Au cours de la première guerre mondiale, il se rendit souvent aux États-Unis, où il s'efforça de préserver la neutralité de son pays, et il devint un ardent partisan du projet de Société des Nations du président Wilson. Représentant de son pays auprès de la SDN, Nansen fut ensuite nommé Haut-Commissaire aux réfugiés, aux personnes déplacées et aux prisonniers de guerre. Son nom est attaché aux fameux passeports qui permettaient à des réfugiés devenus apatrides de jouir d'une existence légalement reconnue dans le pays qui avait délivré ces passeports. Il reçut le prix Nobel de la paix en 1922.

Axel Revold (1887-1962), peintre norvégien, étudia à l'École d'art et d'artisanat d'Oslo, puis dans diverses écoles de beaux-arts et ateliers privés à Paris (de 1908 à 1911).¹¹ En 1925, il devint professeur à l'Académie nationale des arts d'Oslo. Il acquit une réputation de peintre muraliste, et des œuvres murales réalisées par lui en 1933 peuvent être admirées dans la bibliothèque de l'Université d'Oslo.



Henrik Sørensen

Carl Joachim Hambro

1947

Huile sur toile

120 x 86 cm

Signé

Don du Gouvernement norvégien

Carl Joachim Hambro (1885-1964), homme politique, journaliste et écrivain norvégien, fut rédacteur en chef du quotidien conservateur *Morgenbladet*, en 1913-1920. Il fut aussi un dirigeant de premier plan du Parti conservateur, dont il devint le président en 1928-1934 et 1945-1954. À plusieurs reprises, il assumait la présidence du Storting (Parlement). À ce titre, il joua un rôle important en avril 1940, en organisant la fuite de la famille royale et des parlementaires à Londres, pour former un gouvernement en exil, après l'occupation du pays par l'Allemagne. Il a été aussi, depuis les années 20, très impliqué dans les affaires internationales : il fut membre de la délégation norvégienne auprès de la Société des Nations (1926) et président des vingtième et vingt et unième Assemblées (1939 et 1946). Il fut également président de la Commission de contrôle et du Conseil de liquidation de la SDN en 1946. Délégué à l'Assemblée générale des Nations Unies à New York, de 1945 à 1956, il resta un membre influent du Comité norvégien pour le prix Nobel, de 1940 à 1963.¹²



James Sleator

Sean Lester

1947

Huile sur toile

91 x 70 cm

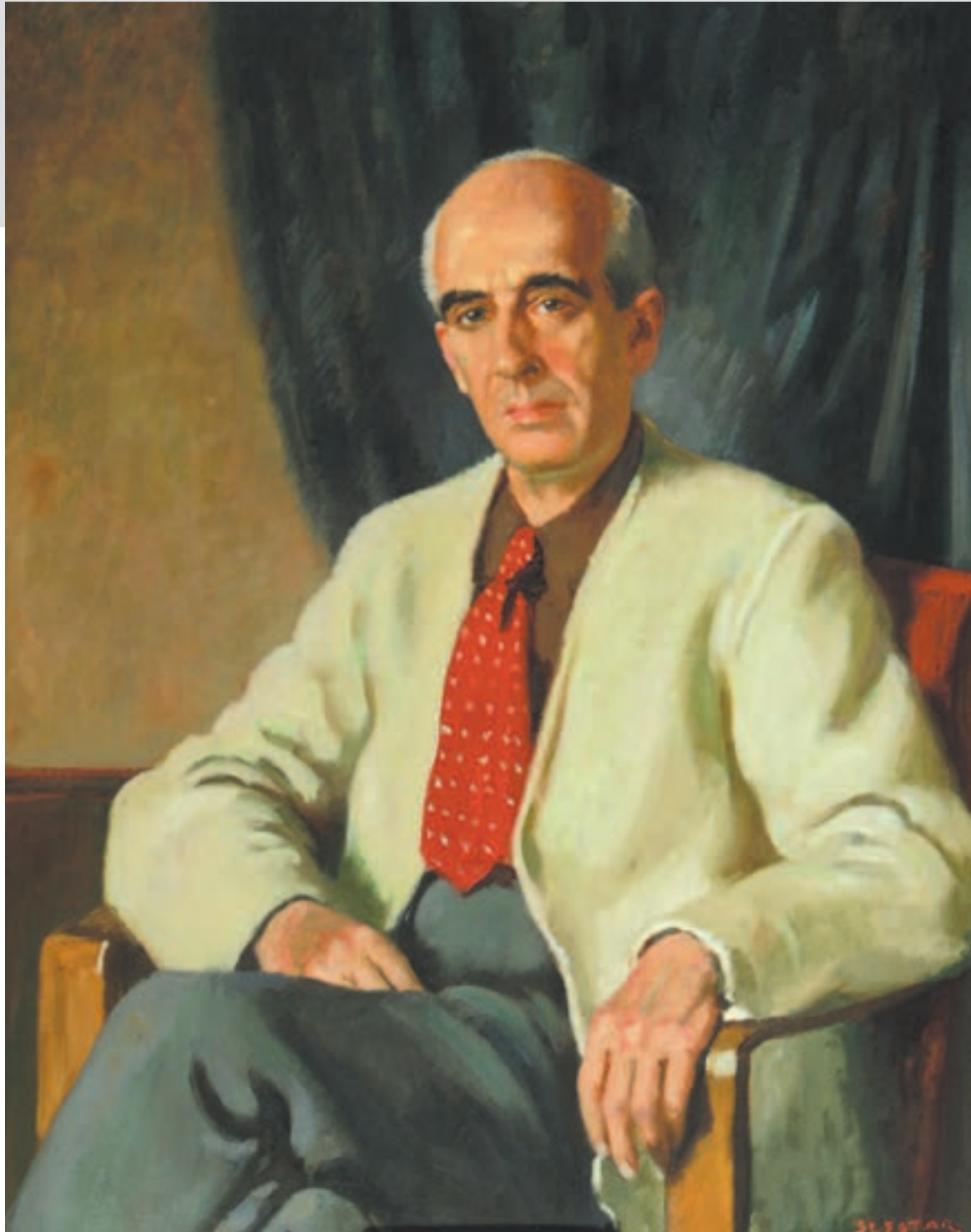
Signé

Sean Lester (1888-1959), de nationalité irlandaise, fut diplomate, fonctionnaire international et Secrétaire général de la Société des Nations de 1940 à 1946. Il représenta son pays auprès de la Société des Nations de 1929 à 1933. En 1933, il fut nommé Haut-Commissaire de la SDN auprès de la Ville libre de Danzig [Gdansk], puis, en 1937, Secrétaire général adjoint de la SDN. En 1940, il devint Secrétaire général par intérim après la démission d'Avenol. Après la seconde guerre mondiale, il présida à la liquidation de la Société des Nations et au transfert de ses actifs à la nouvelle Organisation des Nations Unies. Par décision de la dernière Assemblée de la SDN, en 1946, il en devint officiellement le troisième Secrétaire général, en faisant courir rétroactivement son mandat depuis juillet 1940.

Ce portrait a été réalisé l'année de la mort de Sean Lester, en 1947, par l'artiste irlandais James (Sinton) Sleator (1885-1950).¹³ Celui-ci étudia la peinture à la Metropolitan School of Art de Dublin de 1909 à 1914, sous la direction de William Orpen. Ses natures mortes lui valurent de remporter plusieurs prix et récompenses, et il fut ensuite invité, dès 1915, à enseigner à la Metropolitan School. La même année, il donna quelques leçons de peinture à Winston Churchill. En 1920, Sleator fonda, avec d'autres artistes, la Société des peintres dublinois. En 1927, il s'installa à Londres, notamment en tant qu'assistant d'Orpen, et il commença de participer à plusieurs grandes expositions collectives. Il réalisa surtout des portraits, et, à la mort d'Orpen en 1931, reprit un certain nombre de commandes de portraits de membres de l'aristocratie anglaise et irlandaise, y compris un portrait de la duchesse de Westminster.

En 1941, la seconde guerre mondiale obligea James Sleator à regagner l'Irlande, où il atteignit alors le sommet de sa carrière. À Dublin, il devint membre du United Arts Club, et secrétaire de la Royal Hibernian Academy, dont il fut élu président en 1945. Créée en 1823, la Royal Hibernian Academy est l'une des plus prestigieuses institutions artistiques de l'Irlande ; elle est célèbre pour ses expositions annuelles de peintres irlandais.

À Dublin, Sleator se tailla une grande réputation de portraitiste, représentant ses sujets, dans un décor contemporain, avec un grand naturel.



Artiste inconnu

Maharaja Ganga Singh, représentant de l'Inde auprès de l'Assemblée de la Société des Nations

Sans date

Huile sur toile

116 x 81 cm

Offert par le Gouvernement indien en 1946

Douzième maharaja du royaume de Bikaner [Rajasthan], Maharaja Ganga Singh régna de 1887 jusqu'à sa mort en 1943. Il fut l'un des plus remarquables dirigeants indiens du XX^e siècle, et assura la renommée de Bikaner dans la péninsule. Il créa le Bikaner Camel Corps, qu'il commanda pour le compte des Britanniques en Chine en 1900, en Somalie en 1903 et en Égypte au cours de la première guerre mondiale. Au Bikaner, il développa un projet d'irrigation utilisant le canal du Ganga, dans le but de transformer le désert de Thar en terres agricoles. Maharaja Ganga Singh fut une personnalité éminente de la communauté internationale et dirigea la délégation indienne à la SDN.



Jules Perahim

Nicolas Titulescu

Sans date

Huile sur toile

80 x 60 cm

Offert par le Gouvernement roumain en 1966

Nicolas [Nicolae] Titulescu (1883-1941), homme politique roumain, fut élu au Parlement roumain en 1912. En 1917, il devint ministre des finances et représenta son pays à la Conférence de paix et à la signature du Traité du Trianon. Il fut délégué à la SDN (1922), ministre des Affaires étrangères en 1927-1928. En 1930 et 1931, il fut président de l'Assemblée de la Société des Nations. De nouveau ministre des Affaires étrangères (1932-1936), il initia une politique de rapprochement avec l'URSS. Écarté du pouvoir, il se retira en France où il mourut. Il reçut comme distinctions la grande-croix de la Couronne de Roumanie et la grande-croix de l'ordre de Victoria.

Ce portrait a été réalisé par l'artiste roumain Jules Perahim (né en 1914), peintre d'avant-garde au début des années 30.¹⁴ De 1948 à 1956, Perahim enseigna à l'Institut des arts plastiques de Bucarest. Il est connu en tant que peintre surréaliste, utilisant le rêve et le subconscient comme principale source d'inspiration. Dans ce portrait, nous pouvons admirer son utilisation particulière de la couleur et la façon dont il accentue les yeux. Perahim vit et travaille à Paris depuis 1969.



Georgianna Kralli

Eleutherios Venizelos

1977

Huile sur toile

40 x 30 cm

Signé

Offert par le Gouvernement grec en 1983

Eleutherios Venizelos (1864-1936), né en Crète, fut plusieurs fois Premier ministre de la Grèce et joua un rôle important dans le destin de son pays. Venizelos commença sa carrière politique en Crète, où il dirigea la révolte de l'île en 1897 contre l'Empire ottoman. Le statut d'autonomie accordé en 1898 déboucha sur l'insurrection générale de l'île en 1905. L'union avec la Grèce fut proclamée par le coup d'État de Venizelos de 1908. En 1909, il s'installa à Athènes, forma le gouvernement et mit en œuvre une politique de modernisation, marquée entre autres par une réforme de la Constitution (1911). Ses plus importantes réformes ont été l'organisation et la modernisation des forces armées grecques. Il obtint pour la Grèce d'importants gains territoriaux au cours des guerres balkaniques (1912-1913): union à la Grèce de l'Épire, de la Macédoine (Salonique), d'une partie de la Thrace et des îles de la mer Égée, ainsi que la ratification de l'union de la Crète. Hostile à la politique germanophile du roi Constantin, il constitua un gouvernement républicain à Salonique en 1916 et entraîna la Grèce dans le camp des Alliés en 1917, après la destitution du roi. Il dirigea le pays jusqu'en 1920. Il revint au pouvoir de 1928 à 1933, mais fut battu aux élections de 1933. Il fut contraint de se réfugier à Paris en 1935, condamné à mort par contumace par la droite royaliste, qui restaura la monarchie, abolie en 1924 par l'instauration de la République.

Georgianna Kralli est née en Grèce, à Athènes.¹⁵ Elle a étudié la peinture à l'Académie des beaux-arts d'Athènes de 1968 à 1973. De 1976 à 1986, employée par le Ministère de l'éducation, elle a enseigné la peinture, les arts graphiques, la décoration intérieure et l'histoire de l'art dans un collège d'Athènes. Elle vit en Suède depuis 1986. Georgianna Kralli est membre des associations d'artistes Bild & Form et Konstnärsföreningen de Västerås. Elle est également membre, depuis 1998, de l'Association des artistes pour la paix.

L'œuvre artistique de Georgianna Kralli se compose principalement de peintures semi-abstraites et de petites sculptures essentiellement anthropomorphes. Ses œuvres sont conservées dans de nombreuses collections artistiques, en Grèce et en Suède, dont le Musée d'art moderne et la Pinacothèque nationale d'Athènes. En Suède, on trouve beaucoup de ses travaux dans différentes villes, dont Värmland, Örebro et Karlstad.



Judy Cassab

Sir Robert Jackson

1996

Huile sur toile

127 x 102 cm

Signé

Offert par John Campbell en 1997

Sir Robert Jackson (décédé en 1991) entama sa carrière aux Nations Unies en 1945 comme Directeur général adjoint de l'Administration des Nations Unies pour les secours et la reconstruction, qui portait assistance dans le monde entier à plus de huit millions de personnes déplacées par la seconde guerre mondiale. Dans les années 70, il supervisa les opérations de secours des Nations Unies au Bangladesh, en Afrique et en Asie du Sud-Est, y compris la coordination de l'assistance aux réfugiés au Cambodge de 1979 à 1984.

Don de John Campbell, ce portrait a été commandé par Mme Margaret Anstee, ancienne Secrétaire générale adjointe de l'ONU ayant collaboré étroitement avec Sir Robert.

Le portrait a été réalisé par l'artiste australienne Judy Cassab (1920).¹⁶ Après avoir étudié la peinture à Prague et Budapest, Judy Cassab a réalisé sa première exposition en 1953 à Sydney. Elle a peint de nombreux portraits d'artistes, d'écrivains, de musiciens et d'acteurs et comédiens australiens renommés. Elle a reçu le prix Perth en 1955 et le prix Rubinstein du Portrait en 1964 et 1965.



Mikłowska

Charles Lemonnier

1895

Plâtre

Hauteur 55 cm

Signé

Charles Lemonnier (1806-1891), philosophe saint-simonien français, organisa le Congrès mondial de la paix à Genève en 1867, à la suite duquel fut fondée la Ligue internationale de la paix et de la liberté, qui préconisait la création des "États-Unis d'Europe". Lemonnier estimait que Genève était le meilleur endroit pour accueillir une telle organisation, expliquant que :

*Il y a plusieurs raisons de préférer Genève, dont le soutien assuré de quelques amis connus pour leur dévotion infatigable, leur énergie tranquille et leur audacieuse prudence; l'attitude libérale de nombreux citoyens genevois; la réputation bien établie d'une ville qui a été et qui reste le refuge de nombreux exilés; et la tolérance et la liberté que semble pleinement garantir un gouvernement démocratique dans un pays républicain neutre.*²⁸

Charles Lemonnier fut l'un des fondateurs du Bureau international de la paix à Berne en 1891, après le troisième Congrès mondial de la paix de Rome. Le Bureau international de la paix fut créé pour coordonner les activités relatives à la paix dans plusieurs pays. Il fut récompensé par le prix Nobel de la paix en 1910. Avec la création de la Société des Nations et d'autres organisations internationales de la paix après la première guerre mondiale, il perdit de son importance et finit par suspendre ses activités au cours de la seconde guerre mondiale; il cessa officiellement d'exister en 1959.

Lemonnier est l'auteur de plusieurs ouvrages consacrés aux relations internationales, dont *De l'arbitrage international et de sa procédure* (1873), *Formule d'un traité d'arbitrage entre Nations* (1874) et *Nécessité d'une juridiction internationale* (1881); on retiendra surtout *Les États-Unis d'Europe* (1872).



A. Nicoloff

Aleksandar Stamboliyski

Sans date

Bronze

Hauteur 47 cm

Carl Johan Eldh

Hjalmar Branting

1926

Bronze

Hauteur 80 cm

Signé

Offert par le Gouvernement suédois en 1947

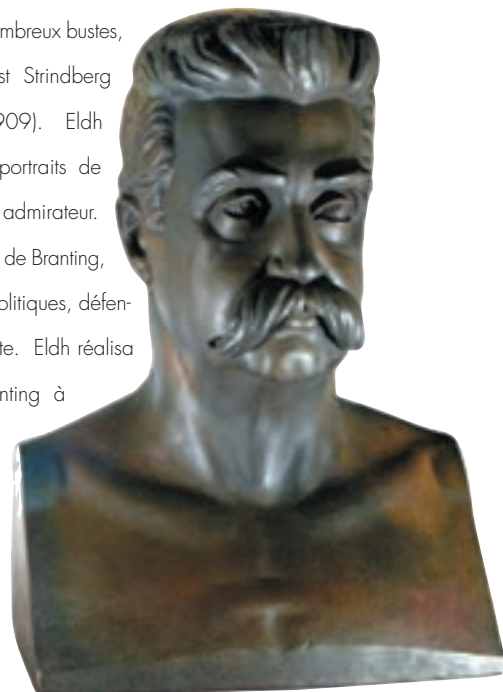
Alexandre [Aleksandar] Stambolijski (1879-1923), homme politique bulgare et chef du Parti agrarien, fut le défenseur infatigable des intérêts paysans. Il entra à l'Assemblée nationale en 1908 en tant que chef de l'Union agrarienne bulgare qu'il dirigeait depuis 1905. Il soutint la cause des Alliés au cours de la première guerre mondiale, contre la volonté du roi Ferdinand, qui avait choisi le camp des puissances centrales. Cela lui valut en septembre 1915 trois années de prison. Sorti de prison à la demande du roi, après la défaite bulgare, Stambolijski devint ministre en janvier 1919, puis Premier ministre en octobre de la même année, et à ce titre signa le Traité de Neuilly. Son parti gouverna la Bulgarie jusqu'en 1923. Il noua des liens avec des dirigeants paysans polonais, croates et tchécoslovaques dans l'espoir de créer une "Internationale verte", à l'instar de "l'Internationale rouge" communiste, mais ce mouvement paysan international fut un échec.

Stambolijski fut renversé par le coup d'État militaire du 9 juin 1923. En fuite, il fut retrouvé et capturé par des troupes supplétives au service de l'armée et atrocement mutilé, avant d'être exécuté le 14 juin 1923.



Karl Hjalmar Branting (1860-1925), homme d'État suédois et pionnier de la social-démocratie au cours des deux premières décennies du XX^e siècle, forma le premier gouvernement social-démocrate de son pays en 1920. Il fut Premier ministre de 1920 à 1925, contribuant à l'amélioration de la législation ouvrière. Il représenta son pays à l'Assemblée de la SDN entre 1920 et 1924. Pacifiste, Branting se fit l'ardent défenseur du désarmement auprès des membres de la SDN, et présida plusieurs fois le comité chargé des questions relatives à la réduction des armements. En 1924, il fut nommé président de l'Organisation internationale du Travail. Il reçut le prix Nobel de la paix en 1921.

Carl Johan Eldh (1873-1955) est l'un des sculpteurs suédois les plus célèbres.¹⁷ Après des études à l'École technique de Stockholm, il se rendit à Paris en 1895, où il fut l'élève d'Injalbert. Il participa à des expositions avec la Société des artistes français à Paris, puis avec des associations artistiques en Suède, à Copenhague (1903) et à Berlin (1910). De retour en Suède, il s'établit à Stockholm où il réalisa de nombreuses sculptures monumentales et de nombreux bustes, dont ceux d'Oscar II, d'August Strindberg (1905) et d'Olav Rudbeck (1909). Eldh réalisa un grand nombre de portraits de Branting, dont il était un grand admirateur. Fasciné par l'apparence physique de Branting, il en partageait aussi les idées politiques, défendues par le Parti social-démocrate. Eldh réalisa l'impressionnant monument Branting à Stockholm (1925) et un portrait en granit pour le bâtiment du Parlement suédois (1927); ces deux œuvres furent commandées par le Parti social-démocrate.



Sigismund Kisfaludi-Strobl

Arthur Henderson

1932

Marbre

Hauteur 60 cm

Signé

Offert par M. Otto Légrady, rédacteur en chef
du quotidien budapestois *Pesti Hirlap* en 1934

Palma Daillion

Léon Bourgeois

Sans date

Bronze

60 x 45 cm

Signé

Arthur Henderson (1863-1935) fut l'un des principaux organisateurs du Parti travailliste britannique. Secrétaire d'État aux affaires étrangères de son pays de 1929 à 1931 et l'ardent défenseur de la Société des Nations, il fut choisi, en mai 1931, pour présider la Conférence mondiale du désarmement, réunie à Genève en 1932 et les années suivantes. Sa dernière action importante fut de se rendre, en juillet 1933, à Berlin, à Munich, à Paris, à Prague et à Rome pour défendre un plan de limitation des armements. Il reçut le prix Nobel de la paix en 1934 pour ses efforts en faveur du désarmement.

Sigismund Kisfaludi-Strobl (1884-1975), sculpteur hongrois, acquit sa formation à Budapest et à Vienne.¹⁸ Après avoir reçu le prix Rudics en 1912 pour son œuvre *Finale*, il obtint de nombreuses commandes de bustes. Il enseigna à l'Académie des arts de Budapest à partir de 1923.



Léon Bourgeois (1851-1925), homme politique et homme d'État français, fut un ardent défenseur de la Société des Nations. Il fut le représentant de la France à la Conférence de La Haye en 1899. En 1903, il fut nommé à la Cour internationale de Justice, à La Haye, et représenta la France à la Société des Nations en 1919. Fervent avocat de la théorie sociale de la solidarité, il reçut le prix Nobel de la paix en 1920.

Parmi les nombreux ouvrages écrits par Bourgeois, on peut citer *Solidarité* (1896), *La politique de la prévoyance sociale* (1914-1919), *Le Pacte de 1919 et la Société des Nations* (1919) et *L'œuvre de la Société des Nations* (1920-1923).

Palma Daillion (1863- ?), sculptrice italienne, était aussi connue sous son nom de jeune fille, Palma d'Annunzio.²³ En épousant l'artiste français Horace Daillion (1854-1937), elle acquit la nationalité française et devint une figure de la scène artistique parisienne. Elle exposa pour la première fois ses œuvres au Salon de Paris de 1889, dont elle devint membre en 1891, et obtint un prix d'honneur en 1913. Outre Horace Daillion, son mari, ses maîtres furent Bottée et Deschamps.



Jo Davidson

Franklin Delano Roosevelt

1934

Bronze

Hauteur 32 cm

Signé

Don du Gouvernement des États-Unis d'Amérique en 1995

Franklin Delano Roosevelt (1882-1945) fut le seul président des États-Unis à être élu quatre fois. Élu pour la première fois en 1932, il gouverna le pays pendant 12 ans et 40 jours. En août 1921, une attaque de polio le laissa paralysé des membres inférieurs jusqu'à la fin de sa vie. Roosevelt dirigea les États-Unis pendant la Grande Dépression et la seconde guerre mondiale. Au cours de son deuxième mandat de gouverneur de l'État de New York, il s'attaqua aux conséquences de la Grande Dépression pour le fonctionnement de l'État et commença à mener campagne pour la présidence. Estimant que l'un des devoirs du Gouvernement était de se préoccuper du sort de ceux qui étaient trop faibles pour agir par eux-mêmes, il se déclara en faveur de l'aide aux chômeurs et aux agriculteurs, de l'institution de pensions de retraite, de l'amélioration des conditions des travailleurs et d'autres réformes financées par un accroissement de la fiscalité, et c'est grâce à lui que l'État de New York fut le premier État à fournir une aide substantielle aux victimes de la crise économique. En 1941, Roosevelt et Winston Churchill se rencontrèrent pour réaffirmer l'amitié anglo-américaine et lancer l'idée de créer une Organisation des Nations Unies.

Jo Davidson (1883-1952), sculpteur américain célèbre pour ses bustes de présidents et d'intellectuels américains, étudia à la Yale Art School (1890) et à la Art Students League (1899), puis vécut et travailla à Paris de 1907 à 1940.¹⁹ Fasciné par les personnalités de l'histoire mondiale, il commença en 1918 une série de portraits de dirigeants des pays alliés au cours de la première guerre mondiale, suivie par une série de portraits des dirigeants mondiaux qui étaient présents à la signature du Traité de Versailles.

Ce buste du président Franklin Delano Roosevelt a été réalisé en 1934.



Pedro Meylan

Fridtjof Nansen

Sans date

Bronze

Hauteur 45 cm

Signé

Offert par l'artiste à la Société des Nations en 1936

Pedro Meylan, sculpteur suisse, est né à Buenos Aires en 1890 et est mort à Genève en 1954.²¹ Il a entretenu des liens étroits avec la ville de Genève, dont l'une des rues porte son nom. Il est moins connu dans le monde des arts, ce qui est véritablement dommage, car ses sculptures témoignent d'une grande maîtrise et d'une grande éloquence.

Pedro Meylan étudia la sculpture à Munich à partir de 1912, où il devint un ardent disciple de l'artiste allemand Adolphe Hildebrand, réalisant principalement des bas-reliefs rappelant la pureté des formes de la sculpture grecque archaïque. En 1915, Meylan revint en Suisse; deux années plus tard, il commença de travailler dans l'atelier de Ferdinand Hodler, où il reçut le surnom de "pétrisseur d'âmes". Ce n'est qu'à partir de 1925, lorsqu'il affirma son propre style expressif, caractérisé par la profondeur des émotions et des formes adoucies, qu'il accéda véritablement à la renommée. En 1928, par l'intermédiaire de son ami François Laya, qui était président de l'Association des journalistes et journaliste accrédité auprès de la Société des Nations, il reçut commande d'un portrait d'Aristide Briand. Cette sculpture fit rapidement de lui le portraitiste le plus populaire parmi les représentants nationaux à la SDN, pour lesquels il travailla beaucoup jusqu'en 1938. En 1936, un article décrivait ses qualités de portraitiste comme suit:

si Meylan s'est spécialisé dans le portrait de gens aux carrières extraordinaires, c'est non pas dans un but de publicité trop facile, mais bien parce qu'il a un culte profond pour les grands hommes d'action, dont la formidable vie intérieure d'une intensité souvent tragique "dit" plus à un sculpteur réellement humain et créateur que la face banale d'un jeune premier ou autre bellâtre [...]. Le plus important pour ce sculpteur étonnant est qu'il devine quelque chose à 'saisir' derrière un visage.²³

La plupart des bustes qui existent encore se trouvent dans la collection du Musée d'art et d'histoire de Genève, qui a également organisé une exposition des œuvres de Meylan en 1988.



Émile Guillaume

Aristide Briand ²⁴

Sans date

Bronze

90 cm

Signé

Don du Gouvernement français en 1947

Émile Oscar Guillaume (1867-1942), sculpteur français, fut l'élève de Barrias, Caveliert et Millet.²⁵ Ses œuvres furent exposées au Salon de Paris dès 1889 et au Salon des arts décoratifs. Il réalisa de nombreux monuments, dont la tombe de la duchesse de La Rochefoucauld et celle de la marquise de Chaumont. À Calais, il est l'auteur du monument *Pluviôse*, dédié aux marins d'un sous-marin qui sombra corps et biens le 26 mai 1910, au large du port. Le 7 mars 1932, Guillaume réalisa le masque mortuaire d'Aristide Briand.



Pietro Canonica

Vittorio Scialoja

Sans date

Bronze

Hauteur 48 cm

Signé

Offert par la famille Scialoja à la SDN en 1939

Vittorio Scialoja (1856-1933) fut ministre de la justice du Gouvernement italien de 1909 à 1919. En 1916 et 1917, pendant la première guerre mondiale, il fut ministre sans portefeuille. Nommé ministre des Affaires étrangères en 1919, Scialoja participa à la Conférence de la paix de Paris, où il siégea à la Commission de rédaction des statuts de la Cour permanente de Justice internationale en 1920 et à la Commission de révision de ces statuts neuf ans plus tard. Il fut représentant de l'Italie auprès de la Société des Nations de 1921 à 1932, à l'Assemblée de la SDN de 1921 à 1924, puis au Conseil de 1925 à 1932. En 1925, il fut l'un des signataires des Accords de Locarno.

Scialoja contribua également à l'établissement de liens entre la Société des Nations et diverses organisations culturelles et intellectuelles, ainsi qu'à la fondation de l'Institut pour la codification du droit international en 1928.

Pietro Canonica (1869-1959), sculpteur italien, fut l'élève de Tabacchi.²⁶ Il participa à de nombreuses expositions internationales, et certaines de ses œuvres sont conservées à la Galerie nationale de Berlin. En 1904, les bustes qu'il avait réalisés du roi et de la reine d'Angleterre furent exposés à la Royal Academy de Londres.



Milo Martin

Giuseppe Motta

1941

Bronze

Hauteur 26 cm

Signé

Offert par le Gouvernement suisse en 1947

Giuseppe Motta (1871-1940), homme politique suisse, a longtemps dirigé le Département politique fédéral et fut cinq fois président de la Confédération. Entre 1920 et 1940, il fut le chef de la délégation suisse auprès de la Société des Nations et, à ce titre, soutint l'adhésion de l'Allemagne et s'opposa à celle de la Russie. En outre, il s'efforça d'obtenir que son pays soit dispensé de participer aux sanctions décrétées par la SDN, par exemple contre l'Italie en 1935, en invoquant la traditionnelle neutralité de la Suisse. Il fut nommé président honoraire de la première Assemblée (1920), président de la cinquième Assemblée (1924) et président de la Conférence du désarmement (1932).

Milo Martin (1893-1970), sculpteur suisse et fils d'Émile Martin, graveur et lithographe, est connu pour ses nus, ses portraits et ses médaillons classiques.²⁷ Il fut, à Genève, l'élève de Carl Albert Angst. En 1914, Martin remporta le premier prix d'un concours pour la réalisation d'un médaillon destiné à l'Exposition nationale. Il reçut plusieurs prix pour ses œuvres artistiques et fut invité à siéger au Comité fédéral des arts plastiques. Deux de ses plus célèbres sculptures sont *Naïde* (1947) (sur le quai d'Ouchy à Lausanne) et *Aurore* (1957) (sur la place Saint-François à Lausanne). Il a également sculpté des bustes du baron Pierre de Coubertin, du compositeur autrichien Felix von Weingartner et de l'écrivain Thomas Mann.



Artiste inconnu

Herbert May

Sans date

Bronze

Hauteur 28 cm

Herbert May (1877-1966) fut membre du Comité central permanent de l'opium, dès sa fondation en 1928, jusqu'à ce qu'il s'en retire en 1962, et président de cet organe de 1946 à 1952. Il fut également membre de l'Organe de contrôle des stupéfiants créé en 1933, où il fut réélu chaque année jusqu'en 1959. Cet organe examinait les besoins estimés en stupéfiants définis chaque année par les gouvernements et établissait un bilan annuel des besoins mondiaux en stupéfiants. Herbert May participa aux travaux de la Commission consultative du trafic de l'opium de la Société des Nations, puis de la Commission des stupéfiants de l'ONU. Lorsqu'il cessa ses activités en 1962, il était devenu le plus grand spécialiste connu dans ce domaine, et avait écrit pour le *Bulletin on Narcotics* un grand nombre d'articles sur la question.

May a vécu à Genève jusqu'au début de la seconde guerre mondiale, recevant chez lui des diplomates américains, des journalistes et des écrivains. Membre du Conseil d'administration de l'Association de politique étrangère, à partir de 1930 environ, il fut également conseiller auprès de la Haute Commission pour les réfugiés allemands.



Peter Dienstdorf

Gustav Stresemann

1967

Bronze

Hauteur 43 cm

Signé

Offert par la Société Stresemann en 1968

Gustav Stresemann (1878-1929), fondateur du Parti populaire allemand conservateur (1918), fut chancelier (septembre-novembre 1923) et ministre des Affaires étrangères (1923, 1924 à 1929) de la République de Weimar. En matière de politique extérieure, il ne se départit jamais de son objectif premier, à savoir obtenir une révision négociée des obligations imposées à l'Allemagne par le Traité de Versailles. Il joua un grand rôle dans la négociation du Pacte (ou Accords) de Locarno de 1925, par lesquels l'Allemagne reconnaissait le caractère intangible de la frontière franco-allemande.

En octobre 1926, Stresemann fit adhérer l'Allemagne à la Société des Nations; en 1928, il signa le Pacte Kellogg-Briand. Il obtint de la France l'évacuation de la Ruhr, qui eut lieu, après sa mort, en 1930. Avec le ministre français des Affaires étrangères, Aristide Briand, il avait reçu le prix Nobel de la paix en 1926 pour sa politique de réconciliation et de négociation. Parmi ses écrits, on peut citer *Macht und Freiheit* (1918) et *Der Weg des neuen Deutschlands* (1927).



Victor Lamkay

Eleanor Roosevelt

1963

Bronze

Hauteur 36 cm

Signé

Numéroté: 8/10

Offert par le Gouvernement des États-Unis d'Amérique en 1995

Eleanor Roosevelt (1884-1962) épousa en 1905 son lointain cousin, Franklin Roosevelt. En 1921, elle devint membre de la Women's Trade Union League, ainsi que de la Section féminine du Parti démocrate de l'État de New York. Après la mort du président Roosevelt, en avril 1945, le président Truman la nomma représentante des États-Unis auprès de l'Organisation des Nations Unies (1945, 1949, 1952 et 1961), où elle fut présidente de la Commission des droits de l'homme (1946-1951). C'est à ce titre qu'elle joua un rôle important dans la rédaction et l'adoption de la Déclaration universelle des droits de l'homme (1948). En 1961, le président Kennedy la nomma représentante des États-Unis à une session extraordinaire de l'Assemblée générale des Nations Unies, et elle fut élue présidente de la Commission de la condition de la femme. Elle a évoqué sa vie de première dame du pays et de diplomate des droits de l'homme dans deux ouvrages : *This is My Story* (1937) et *On My Own* (1958).



Tina Allen

Ralph Bunche

Sans date

Bronze

Hauteur 70 cm

Signé

Offert par la World Wins Corporation à l'occasion du cinquantième anniversaire
de la Déclaration universelle des droits de l'homme en 1998

N

J'éprouve une profonde aversion pour la haine et l'intolérance. Je ne supporte pas le fanatisme racial ou religieux. J'ai une aversion pour la guerre, une préférence pour la paix. J'ai tendance à considérer qu'aucun problème de relations humaines n'est insoluble.

[Ralph Bunche]

E

Diplomate, prix Nobel de la paix en 1950, Ralph Bunche (1904-1971) fut nommé chef adjoint de la Division des problèmes coloniaux au Département d'État des États-Unis en 1944. Il participa aux conférences préparatoires à la création de l'Organisation des Nations Unies en 1945. Il joua un rôle de médiateur dans les conflits arabo-israéliens et obtint un armistice en octobre 1949, qui lui valut le prix Nobel de la paix en 1950.

L

Par la suite, Bunche ne cessa jamais de lutter pour la paix et d'aider les pays africains à acquérir leurs pleins droits et libertés. En 1963, il encouragea activement la dénonciation de l'apartheid en Afrique du Sud par l'Assemblée générale.

C

Ce bronze a été réalisé par Tina Allen, célèbre pour ses nombreuses sculptures d'Africains et d'Afro-Américains représentant les contributions et les aspirations de la diaspora africaine.²⁹ Pour Allen, sculpter ces figures, c'est "écrire notre histoire dans le bronze". Ce besoin, selon elle, de contrôler l'esthétique noire et de développer un paysage visuel qui donne substance et vie aux peuples de couleur est un élément fondamental de sa réflexion.

A

Tina Allen vit aujourd'hui à Los Angeles, après avoir passé ses premières années dans les Caraïbes. Elle est diplômée de l'École des arts plastiques de New York et de l'Université de l'Alabama du Sud. Elle a poursuivi des études à l'Institut Pratt de New York et à l'Université de Venise.

A

N

I

T



Max Biskupski

Jan Ignacy Paderewski

2000

Bronze

Hauteur 330 cm (y compris le panneau mural)

Signé

Offert par le Gouvernement de la Pologne en 2000, à l'occasion du quatre-vingtième anniversaire de la prise de fonctions de Jan Ignacy Paderewski en tant que premier représentant de la République de Pologne auprès de la Société des Nations

Ce buste a été réalisé par l'artiste et poète polonais Maksimilian (Max) Biskupski. Jan Ignacy Paderewski (1860-1941), pianiste, compositeur et homme d'État polonais, est né en Podolie et étudia au Conservatoire de Varsovie, ainsi qu'à Berlin et à Vienne. Il se lança dans une carrière de pianiste concertiste et fut particulièrement renommé pour ses interprétations des œuvres de Frédéric Chopin. Au niveau politique, il joua un grand rôle dans l'aide aux victimes de guerre polonaises. Après la guerre, il fut élu Premier ministre et ministre des affaires étrangères de la République de Pologne, fonctions qu'il occupa de janvier à novembre 1919. Il dirigea la délégation polonaise à la Conférence de la paix à Paris et fut le premier représentant de la Pologne auprès de la Société des Nations en 1920. Son nom est particulièrement lié au treizième des célèbres "Quatorze Points" du président Wilson, présentés au Sénat des États-Unis le 8 janvier 1918, concernant le droit de la Pologne à l'indépendance. Paderewski mourut à New York en 1941, alors qu'il était président du Conseil national polonais en exil.

Max Biskupski (1958) est un artiste polonais extrêmement intéressant, connu pour ses monuments empreints d'une grande émotion, le plus souvent dédiés aux martyrs des régimes de "démocratie populaire".³⁰ Inspiré par l'imagerie religieuse, il utilise souvent l'image du Christ pour symboliser les souffrances collectives qui marquent l'histoire de l'humanité. Biskupski a des idées très précises sur l'origine de cette souffrance, et il a expliqué que pour lui, la vie est un pèlerinage de réconciliation, un effort continu pour créer compréhension et tolérance entre les peuples et entre les cultures. L'histoire, ou les expériences tragiques de ce pèlerinage partagé, joue un rôle certain dans son œuvre. Après avoir longtemps vécu en exil, il vit et travaille aujourd'hui à la fois en Allemagne et en Pologne. Sur la question de la nationalité, il déclare posséder une double identité, polonaise et allemande, indépendamment des frontières géographiques, fondée sur une expérience partagée. S'efforçant de concrétiser sa mission, il travaille actuellement à un projet d'envergure mondiale, consistant à dresser une "Croix de la réconciliation" dans tous les lieux de la planète qui ont été marqués par la souffrance.

Parmi les œuvres de Biskupski, on peut citer: *Those fallen and murdered in the East*, Varsovie, 1995; *Christ our Lord of all those lost*, cathédrale de l'armée polonaise, Varsovie, 1995; *Cross of Reconciliation*, consacrée par le pape Jean-Paul II en 1997; et le monument au *Christ our Lord of All Victims*, *Man of Reconciliation*, Seligenstadt (Land de Hesse), Allemagne, 1999.



LOS DERECHOS HUMANOS

LOS DERECHOS HUMANOS

Une série de trente œuvres d'art commémorant la Déclaration universelle des droits de l'homme

La série d'œuvres suivante a été offerte par le roi Juan Carlos d'Espagne en hommage à Fray Bartolomé de Las Casas et à la Déclaration universelle des droits de l'homme. Elle commémore les idées du prêtre espagnol et l'histoire de l'Amérique latine, de même que les articles de la Déclaration universelle des droits de l'homme, qui est considérée comme la déclaration des Nations Unies la plus importante. Les droits de l'homme avaient déjà trouvé une expression dans le Pacte de la Société des Nations, mais ce n'est qu'en 1945, à la Conférence qui s'est tenue à San Francisco pour élaborer la Charte des Nations Unies qu'une proposition a été présentée concernant la rédaction d'une "déclaration des droits fondamentaux de l'homme". Il a été décidé d'établir deux documents, l'un sous la forme d'une déclaration où seraient définis les normes ou les principes généraux des droits de l'homme, l'autre sous la forme d'une convention, énonçant des droits spécifiques et leurs limitations. Le 10 décembre 1948, l'Assemblée générale a adopté la résolution 217 A (III) relative à la Déclaration universelle des droits de l'homme, la proclamant :

L'idéal commun à atteindre par tous les peuples et toutes les nations afin que tous les individus et tous les organes de la société, ayant cette Déclaration constamment à l'esprit, s'efforcent, par l'enseignement et l'éducation, de développer le respect de ces droits et libertés et d'en assurer, par des mesures progressives d'ordre national et international, la reconnaissance et l'application universelles et effectives, tant parmi les populations des États membres eux-mêmes que parmi celles des territoires placés sous leur juridiction.

La Déclaration se compose d'un préambule et de trente articles énonçant les droits de l'homme essentiels et les libertés fondamentales auxquels peuvent prétendre sans discrimination tous les hommes et toutes les femmes du monde entier. Trois pierres angulaires en forment l'assise. La première est l'article 3, qui proclame le droit à la vie, le droit à la liberté et le droit à la sûreté de sa personne, droits qui sont essentiels à la jouissance de tous les autres. Cet article introduit les articles 4 à 21, où d'autres droits civils et politiques sont énoncés. L'article 22, deuxième pierre angulaire de la Déclaration, introduit les articles 23 à 27 dans lesquels sont énoncés les droits économiques, sociaux et culturels – droits auxquels peut prétendre toute personne en tant que membre de la société. Les derniers articles – articles 28 à 30 – reconnaissent que toute personne a droit à ce que règne, sur le plan social et sur le plan international, un ordre tel que les droits et libertés fondamentales énoncés dans la Déclaration puissent y trouver plein effet, et ils soulignent les devoirs et responsabilités qu'a l'individu envers sa communauté.

Dans cette série d'œuvres graphiques, chacun des trente articles est illustré par un artiste – ils sont dix au total – originaire d'Espagne, d'Amérique latine ou d'Amérique du Nord : les trois régions dans lesquelles l'influence de Fray Bartolomé de Las Casas a été la plus grande. Las Casas (1474-1566) est un missionnaire dominicain qui a participé à plusieurs expéditions dans les Caraïbes et les régions avoisinantes où il s'est fait le chantre d'une colonisation pacifique et de l'abolition de l'esclavage des Indiens. De retour en Espagne, il a consacré le reste de sa vie à lutter pour ce principe, faisant le récit de tout ce dont il avait été témoin dans sa monumentale *Historia de las Indias*, qui ne fut publiée que longtemps après sa mort.¹

Le troisième aspect de ce don, outre l'hommage rendu à Las Casas et à la Déclaration universelle des droits de l'homme, réside dans l'expression artistique de chacun de ces graphistes. Leurs œuvres ne sont pas le produit d'un comité de rédaction ni ne sont censées être une déclaration universelle. Elles sont l'expression de pensées et d'expériences vécues concernant le contenu de ces articles, la société qui leur a donné naissance et, surtout, la possibilité qu'offre l'art d'aider à faire mieux comprendre la Déclaration. Ce sont des voix qui viennent d'en face : les voix de ceux à qui s'adresse la Déclaration et qui témoignent à la fois de leur diversité culturelle et de la signification que peuvent revêtir ces droits au plan personnel.

LOS DERECHOS HUMANOS

Canogar, Chillida, Clavé, Guerrero, Le Parc, Matta, Motherwell, Saura, Tamayo, Tàpies

1984

Différentes techniques de gravure

Toutes signées

Offertes par le roi Juan Carlos d'Espagne en 1984, à l'occasion du cinq centième anniversaire de la naissance de Fray Bartolomé de Las Casas.

Cette année, 1984, marque le cinquième centenaire de la naissance de Fray Bartolomé de Las Casas. À cette occasion, un groupe d'éminents peintres américains et espagnols s'est réuni pour lui rendre hommage. Espagnols et Américains tiennent à souligner par-là que le Père Las Casas fût une personnalité remarquable de l'histoire qu'ils ont en partage. Beaucoup a été écrit et dit, avec beaucoup de passion, sur le côté sombre des activités de l'Espagne en Amérique, qui marqua tout particulièrement les premières années de la conquête. [...] Il n'est malheureusement pas rare qu'une entreprise historique ait sa part d'ombre. Ce qui fut exceptionnel, par contre, ce furent les voix ardentes de personnes telles que Fray Bartolomé de Las Casas, parmi d'autres, qui se sont élevées d'emblée contre l'agression, l'injustice et l'illégalité.

[...] À l'occasion de ce cinquième centenaire, je tiens donc à me joindre à l'hommage rendu par ces dix peintres à l'un des plus célèbres défenseurs des droits de l'homme. Tamayo, Motherwell, Le Parc, Matta, Tàpies, Clavé, Chillida, Canogar, Saura et Guerrero ont estimé que la meilleure façon de lui rendre cet hommage était d'illustrer la Déclaration universelle des droits de l'homme, adoptée à une époque où l'humanité émergeait de l'une des périodes les plus noires et les plus sanglantes de son histoire. Aucun hommage ne pouvait être plus approprié. Nous autres, Espagnols, nous tenons à exprimer clairement notre fierté de ce que Fray Bartolomé de Las Casas représentait : sa défense passionnée des droits des Indiens, son opposition à toute injustice, son affirmation des fondements éthiques que doit obligatoirement revêtir toute action politique. Cela étant, nous voulons aussi déclarer avec force qu'il n'est aucunement dans notre intention d'utiliser les écrits de ce frère dominicain de Séville, qui sont quelquefois cités à des fins d'exagération polémique, pour créer une légende aux accents diffamatoires. Toute légende qui brosse un tableau trop sombre ou trop rose de l'histoire va à l'encontre de celle-ci. Et de grandes figures comme Fray Bartolomé de Las Casas justifient et ennoblissent notre histoire...²

(Juan Carlos, 1984)

ROBERT MOTHERWELL

Robert Motherwell

Le peintre américain Robert Motherwell (1915-1991) fut l'une des principales figures de l'expressionnisme abstrait.³ Par ses écrits, il a appuyé les nouvelles interprétations de l'art et de la perception que prônait ce mouvement. Dans ses écrits, il a souvent cherché à relier l'art à la psychologie et à la psychothérapie, affirmant qu'une véritable abstraction ne commence pas par la forme mais découle du contenu. Au lieu de tenter de plaquer une signification sur la forme comme le faisaient les symbolistes, il s'est fait le tenant d'un automatisme psychique qui correspondait mieux aux sensations psychologiques et physiques de l'homme. Faire parler une œuvre d'art sans recourir aux référents formels dominants oblige à en accentuer la composition et à en répéter la forme. On trouve un exemple remarquable de cela dans sa série de lithographies intitulée *Elegy to the Spanish Republic* (1954), à laquelle il a travaillé pendant près de vingt ans, en tirant son inspiration du recueil de poésie de García Lorca *Llanto por Ignacio Sánchez Mejías* (1935), particulièrement du poème "La cogida y la muerte", dans lequel les mots "a las cinco de la tarde" sont répétés à maintes reprises, chaque fois avec une intonation et une signification différentes. Mimant la poésie, Motherwell a essayé de conférer une certaine autonomie aux lignes et aux couleurs afin que chacune use de sa propre "voix". C'est grâce à son aptitude à utiliser et combiner ces voix, ce que Motherwell appelait sa "sensible intelligence", que les œuvres de l'artiste acquièrent leur contenu.⁴

On peut discerner dans les trois œuvres qu'il a créées pour la série sur les droits de l'homme les principales caractéristiques de la conception que Motherwell se fait de l'art. Dans *Article premier*, des mots tels que "dignité" et "libres", dénominateurs de la vie humaine, sont en rouge, tandis que dans les deux autres lithographies, les mentions sont en blanc. Dans *Article 11*, la zone grise du centre symbolise l'espace du doute, la prison possible où figure la ligne rouge, même si, comme l'indique la légende, l'innocence est présumée. Dans *Article 25*, les deux paragraphes que contient cet article sont dépeints séparément, mais de part et d'autre d'une ligne rouge; le second paragraphe, sur la protection de la maternité et de l'enfance, fait figure de socle du premier.

Robert Motherwell

Article 1

1984

Lithographie

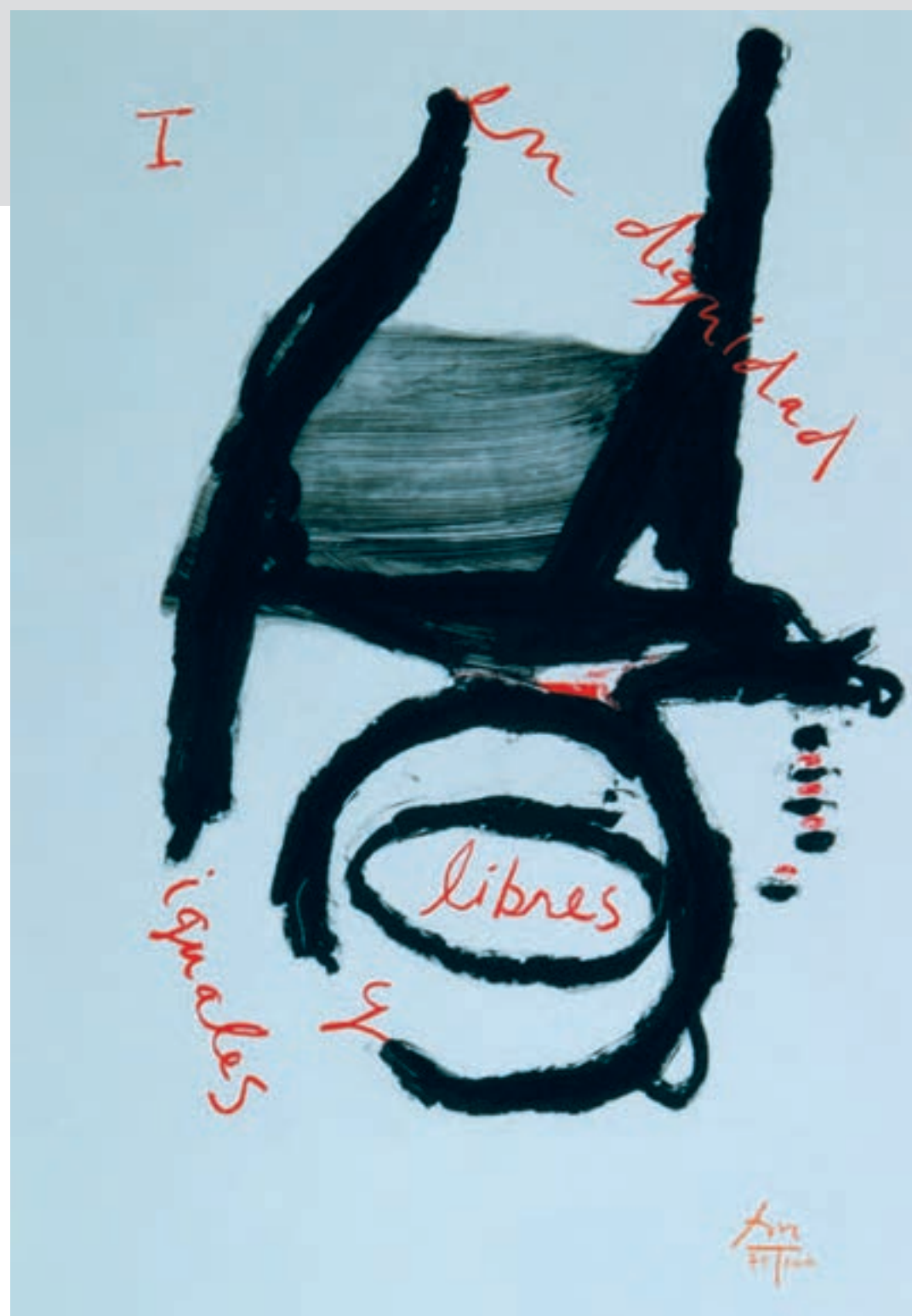
50 x 35 cm

Signée et numérotée: 75/100

Portant la mention *I, en dignidad libres y iguales*

Article premier

*Tous les êtres humains naissent libres et égaux en dignité et en droits.
Ils sont doués de raison et de conscience
et doivent agir les uns envers les autres dans un esprit de fraternité.*



Robert Motherwell

Article 11

1984

Lithographie

50 x 35 cm

Signée et numérotée: 75/100

Article 11

1

*Toute personne accusée d'un acte délictueux
est présumée innocente jusqu'à ce que sa culpabilité
ait été légalement établie au cours d'un procès public
où toutes les garanties nécessaires à sa défense
lui auront été assurées.*

2

*Nul ne sera condamné pour des actions ou omissions qui,
au moment où elles ont été commises,
ne constituaient pas un acte délictueux
d'après le droit national ou international.
De même, il ne sera infligé aucune peine plus forte
que celle qui était applicable au moment
où l'acte délictueux a été commis.*

Artículo

XI

Se presume
su inocencia

Am
25/11/85

Robert Motherwell

Article 25

1984

Lithographie

50 x 35 cm

Signée et numérotée: 75/100

Portant la mention *la maternidad y la infancia articulo XXV*

Article 25

1

Toute personne a droit à un niveau de vie suffisant pour assurer sa santé, son bien-être et ceux de sa famille, notamment pour l'alimentation, l'habillement, le logement, les soins médicaux ainsi que pour les services sociaux nécessaires; elle a droit à la sécurité en cas de chômage, de maladie, d'invalidité, de veuvage, de vieillesse ou dans les autres cas de perte de ses moyens de subsistance par suite de circonstances indépendantes de sa volonté.

2

La maternité et l'enfance ont droit à une aide et à une assistance spéciales. Tous les enfants, qu'ils soient nés dans le mariage ou hors mariage, jouissent de la même protection sociale.



la maternidad
y
la infancia
artículo
XXV

Am
20/100

RUFINO TAMAYO

Rufino Tamayo

Rufino Tamayo (1899-1991) est l'un des peintres les plus célèbres du Mexique.⁵ Cet authentique Indien zapotèque, né à Oaxaca, s'est efforcé de découvrir l'essence de l'art mexicain. Il a commencé sa carrière artistique à Mexico, mais c'est à New York, où il a travaillé plus de vingt ans, qu'il a connu le succès. Le monde de l'art new yorkais et ses voyages en Europe lui ont permis de s'écarter de l'art muraliste alors en vogue au Mexique, qui n'était pas du tout en harmonie avec sa quête qui, pensait-il, devait être une application véritable de l'art. Pour Tamayo, l'art avait peu de chose à voir avec la représentation d'une réalité visuelle, et consistait davantage à mettre au grand jour les émotions et pensées métaphysiques que pouvaient susciter des objets quotidiens. Dans ses représentations des êtres humains, il utilisait souvent des fruits, représentés en couleurs fortes et passionnées, symboliques de la culture populaire mexicaine, comme on peut le voir dans *Article 2*. Son œuvre présente un aspect monumental quasi mythologique, laissant du champ à la suggestion, amenant souvent à qualifier son œuvre de "transfiguratrice". On a beaucoup écrit sur l'œuvre de Tamayo, mais sans doute est-ce Octavio Paz qui a trouvé les mots les plus frappants pour la caractériser: "Tamayo ne nous donne pas la sensation de la réalité, mais nous affronte à la réalité de la sensation".⁶

Rufino Tamayo

Article 2

1984

Lithographie

50 x 35 cm

Signée et numérotée: 75/100

Article 2

1

Chacun peut se prévaloir de tous les droits et de toutes les libertés proclamés dans la présente Déclaration, sans distinction aucune, notamment de race, de couleur, de sexe, de langue, de religion, d'opinion politique ou de toute autre opinion, d'origine nationale ou sociale, de fortune, de naissance ou de toute autre situation.

2

De plus, il ne sera fait aucune distinction fondée sur le statut politique, juridique ou international du pays ou du territoire dont une personne est ressortissante, que ce pays ou territoire soit indépendant, sous tutelle, non autonome ou soumis à une limitation quelconque de souveraineté.



Rufino Tamayo

Article 13

1984

Lithographie

50 x 35 cm

Signée et numérotée: 75/100

Article 13

1

*Toute personne a le droit de circuler librement
et de choisir sa résidence à l'intérieur d'un État.*

2

*Toute personne a le droit de quitter tout pays,
y compris le sien, et de revenir dans son pays.*



Rufino Tamayo

Article 28

1984

Lithographie

50 x 35 cm

Signée et numérotée: 75/100

Article 28

*Toute personne a droit à ce que règne,
sur le plan social et sur le plan international,
un ordre tel que les droits et libertés énoncés
dans la présente Déclaration puissent y trouver plein effet.*



ROBERTO MATTA

Roberto Matta

Roberto Matta (1911-1991) est un peintre chilien qui a commencé sa carrière artistique comme concepteur en architecture.⁷ Il a travaillé avec Le Corbusier à Paris, Gropius et Moholy-Nagy à Londres, puis avec des artistes tels que Magritte, Picasso et Miró. Au cours de la seconde guerre mondiale, il a séjourné à New York, où son idée de l'art et sa représentation de l'être humain ont changé. En 1956, il a écrit à propos de la peinture murale qu'il avait réalisée pour l'UNESCO, *Le doute des trois mondes*: "Mes représentations de l'homme sont des agglomérats de force contraires".⁸ L'évolution de l'œuvre de Matta est intimement liée à l'idée que l'autonomie politique et la révolution doivent être précédées d'une lutte interne intrinsèque la lutte de l'humanité contre toutes sortes de formes d'oppression. La façon dont il voit cette lutte interne gagner toute l'humanité et faire changer les choses est illustrée dans les œuvres qu'il a créées pour l'Organisation des Nations Unies, où les êtres humains sont en perpétuel mouvement, en quête de leur propre forme, laquelle n'est pas établie et n'est certainement pas statique; elle est créée par ce que Matta considère comme les deux principales forces intérieures: Eros et la révolution. C'est ce qui ressort très clairement de *Article 12*. Selon l'artiste:

*Si admitimos que estamos entrando a un mundo nuevo en el que hay leyes que no comprendemos, debemos admitir que la tarea del poeta y del artista en este mundo es de representar esta nueva física donde ahora debemos vivir: una física revolucionaria.*⁹

[Si nous admettons que nous entrons dans un nouveau monde dans lequel existent des lois que nous ne comprenons pas, nous devrions admettre que le travail du poète et de l'artiste dans ce monde est de représenter cette nouvelle physique avec laquelle nous devons désormais composer: une physique révolutionnaire.]

Roberto Matta

Article 3

1984

Aquatinte

30 x 35 cm

Signée et numérotée: 75/100

Article 3

Tout individu a droit à la vie, à la liberté et à la sûreté de sa personne.



Roberto Matta

Article 12

1984

Aquatinte

30 x 35 cm

Signée et numérotée: 75/100

Article 12

*Nul ne sera l'objet d'immixtions arbitraires dans sa vie privée,
sa famille, son domicile ou sa correspondance, ni d'atteintes
à son honneur et à sa réputation.*

*Toute personne a droit à la protection de la loi contre
de telles immixtions ou de telles atteintes.*



Roberto Matta

Article 21

1984

Aquatinte

30 x 35 cm

Signée et numérotée: 75/100

Article 21

1

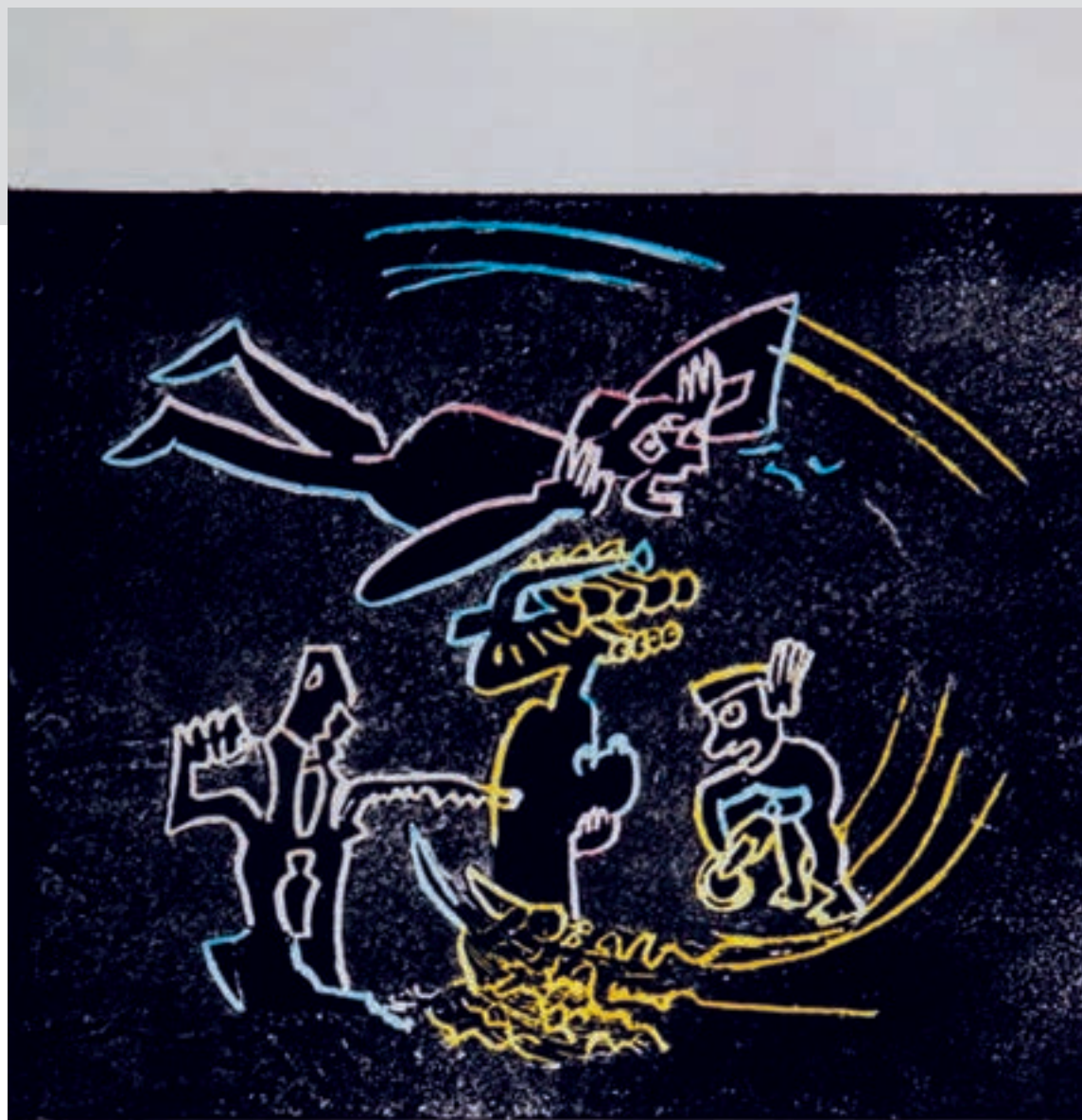
*Toute personne a le droit de prendre part
à la direction des affaires publiques de son pays,
soit directement, soit par l'intermédiaire
de représentants librement choisis.*

2

*Toute personne a droit à accéder,
dans des conditions d'égalité,
aux fonctions publiques de son pays.*

3

*La volonté du peuple est le fondement
de l'autorité des pouvoirs publics;
cette volonté doit s'exprimer par des élections
honnêtes qui doivent avoir lieu périodiquement,
au suffrage universel égal et au vote secret ou suivant
une procédure équivalente assurant la liberté du vote.*



1950

ANTONI TÀPIES

Antoni Tàpies

Antoni Tàpies (né en 1923) a substitué la notion d'art-contemplation à celle de l'art-représentation.¹⁰ Il a tenté de réduire le caractère anecdotique de l'image afin d'en aborder la véritable nature qui pour lui était mise en valeur dans la philosophie orientale et le mysticisme médiéval de l'Occident. Chez lui, l'image s'unit organiquement au corps et à l'esprit humains. En maintenant cette unité, l'artiste ne fait que se soumettre à une loi naturelle à laquelle il doit obéir; ce n'est pas là quelque chose qui concerne seulement les arts: c'est une vision globale du monde dans laquelle tout est lié dans un continuum organique et où les changements sont fluides; les choses n'évoluent que les unes par rapport aux autres. Pour donner corps à cette opinion dans l'art, il convient de dépasser les frontières artificielles entre sujet et objet, et entre le moi et autrui. Pour Tàpies, une peinture n'est pas limitée par son cadre, mais fait partie de ce continuum, réagissant avec la perception du spectateur et influençant celle-ci. D'une certaine manière, c'est là l'inverse de l'art occidental: il épouse l'idée souvent défendue dans l'art oriental selon laquelle le but de l'art n'est pas de représenter les choses sous leur apparence extérieure, mais de commencer par un vide intérieur, par l'essence qui unit toutes choses. Cette attitude a valu à Tàpies d'être appelé "le peintre métaphysique de la matière".¹¹ Peindre de l'intérieur ce que nous percevons de l'extérieur est la tâche la plus difficile qu'un peintre puisse entreprendre. Un écrivain japonais a expliqué cela en ces termes:

*Notre esprit est la toile sur laquelle l'artiste pose ses couleurs. Les tons sont nos émotions et le clair-obscur est fait de la lumière de nos joies et de l'ombre de nos tristesses. Le chef-d'œuvre est en nous et nous sommes dans le chef-d'œuvre. Le spectateur doit approfondir sa propre attitude pour recevoir le message; l'artiste doit savoir comment il faut le délivrer.*¹²

Tàpies est né en Catalogne et a connu la guerre civile espagnole. C'est pourquoi sa vie, ses peintures et ses écrits sont liés à l'autonomie de la Catalogne, qu'il a soutenue en appartenant au Partido Socialista Unificado de Cataluña (PSUC), formé en 1936, par la fusion des partis socialiste et communiste catalans.

Antoni Tàpies

Article 4

1984

Lithographie

50 x 35 cm

Signée et numérotée: 75/100

Article 4

*Nul ne sera tenu en esclavage ni en servitude;
l'esclavage et la traite des esclaves sont interdits sous toutes leurs formes.*



Antoni Tàpies

Article 15

1984

Lithographie

50 x 35 cm

Signée et numérotée: 75/100

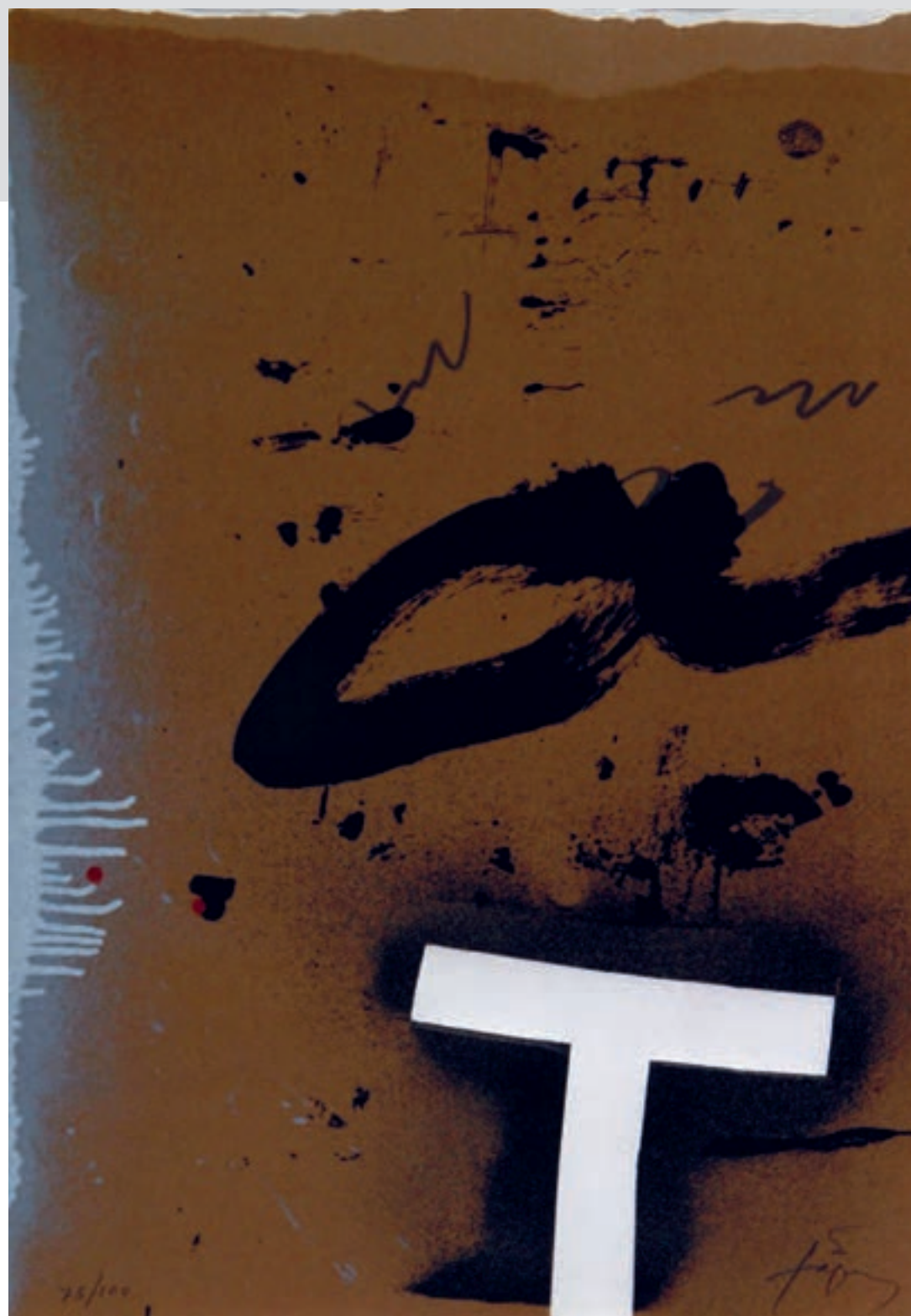
Article 15

1

Tout individu a droit à une nationalité.

2

*Nul ne peut être arbitrairement privé de sa nationalité,
ni du droit de changer de nationalité.*



Antoni Tàpies

Article 30

1984

Lithographie

50 x 35 cm

Signée et numérotée: 75/100

Article 30

*Aucune disposition de la présente Déclaration
ne peut être interprétée comme impliquant, pour un État,
un groupement ou un individu, un droit quelconque de se livrer
à une activité ou d'accomplir un acte visant
à la destruction des droits et libertés qui y sont énoncés.*



Julio Le Parc

JULIO LE PARC

Julio Le Parc (né en 1928) est un peintre argentin, qui au cours de ses études à l'École des beaux-arts de Buenos Aires (1943-1946), a appartenu au mouvement d'avant-garde de Lucio Fantana qui faisait des recherches sur les effets d'optique et la perception des objets comme pure matérialité.¹³ En 1958, il est allé à Paris où il s'est mis en rapport avec Vasarely, qui lui a présenté le Groupe de recherche d'art visuel (GRAV).¹⁴ En Europe, il est devenu l'un des principaux dirigeants du mouvement cinétique et a participé à l'exposition de 1966 *KunstLichtKunst*, considérée comme la première exposition internationale importante sur l'utilisation de la lumière artificielle comme moyen d'expression. Le Parc a perfectionné ses idées sur l'effet de la lumière des peintures en deux dimensions assorties d'effets d'optique qu'il créait en organisant des champs de couleurs en structures claires et parfois surréalistes. L'œuvre qu'il a créée pour l'Organisation des Nations Unies suit ces principes. Dans cette œuvre, il semble jouer avec le principe non référentiel de l'art cinétique en montrant que les droits de l'homme sont un sujet difficile à considérer sous l'aspect de l'abstraction. Pour s'en convaincre, on analysera par exemple la signification du point d'interrogation dans *Article 22*.

Julio Le Parc

Article 5

1984

Stencil

50 x 35 cm

Signé et numéroté: 75/100

Article 5

*Nul ne sera soumis à la torture,
ni à des peines ou traitements cruels,
inhumains ou dégradants.*



Julio Le Parc

Article 14

1984

Stencil

50 x 35 cm

Signé et numéroté: 75/100

Article 14

1

*Devant la persécution, toute personne a le droit
de chercher asile et de bénéficier de l'asile en d'autres pays.*

2

*Ce droit ne peut être invoqué dans le cas de poursuites
réellement fondées sur un crime de droit commun
ou sur des agissements contraires aux buts
et aux principes des Nations Unies.*



Julio Le Parc

Article 22

1984

Stencil

50 x 35 cm

Signé et numéroté: 75/100

Article 22

*Toute personne, en tant que membre de la société, a droit à la sécurité sociale;
elle est fondée à obtenir la satisfaction des droits économiques,
sociaux et culturels indispensables à sa dignité
et au libre développement de sa personnalité,
grâce à l'effort national et à la coopération internationale,
compte tenu de l'organisation et des ressources de chaque pays.*



Eduardo Chillida

EDUARDO CHILLIDA

Eduardo Chillida (né en 1924) est un sculpteur espagnol qui a étudié l'architecture, le stylisme et la sculpture à Madrid.¹⁵ Après la seconde guerre mondiale, il s'est rendu à Paris où il a vécu quelques années et, comme pour de nombreux autres artistes, cela l'a amené à changer ses conceptions sur ce qu'il recherchait dans l'art. Il est vite parvenu à la conclusion que le style classique et la *claridad* des sculptures grecques ne correspondaient pas à sa propre expérience artistique.¹⁶ Il a commencé par travailler avec des formes simples en fer, explorant les possibilités monumentales offertes par la densité de ce matériau. En expérimentant avec les proportions et les formes, il s'est forgé une opinion personnelle sur la façon dont les sculptures expriment leur caractère monumental par la combinaison appropriée des matériaux, des proportions et de leur emplacement, plus encore que par ce qu'elles représentent. En érigeant des sculptures métalliques de forme simple mais d'énormes proportions et en les plaçant à l'air libre, intégrant ainsi le ciel et le paysage, il a montré que la monumentalité pouvait être une question d'élargissement de la conscience que peut avoir le spectateur de l'espace et de la perspective.

Ayant ses racines dans la culture basque, Chillida a toujours recherché "l'origine d'une forme", suggérant que l'identité n'est pas une surface mais qu'elle est créée par l'action et la situation. Dans son œuvre graphique, qu'il a commencée à la fin des années 50, Chillida s'est servi de contradictions apparentes et d'une définition nette de la ligne, donnant à sa création une apparence abstraite empreinte de lyrisme. Dans *Article 23*, par exemple, les quatre paragraphes ne sont pas décrits mais placés aux quatre coins du point de mire du spectateur. C'est également le cas des deux autres œuvres, par exemple *Article 16*, dans laquelle de simples bandes noires sur un arrière-plan blanc suggèrent ce dont il est question dans le texte.

Eduardo Chillida

Article 6

1984

Aquatinte

39 x 32 cm

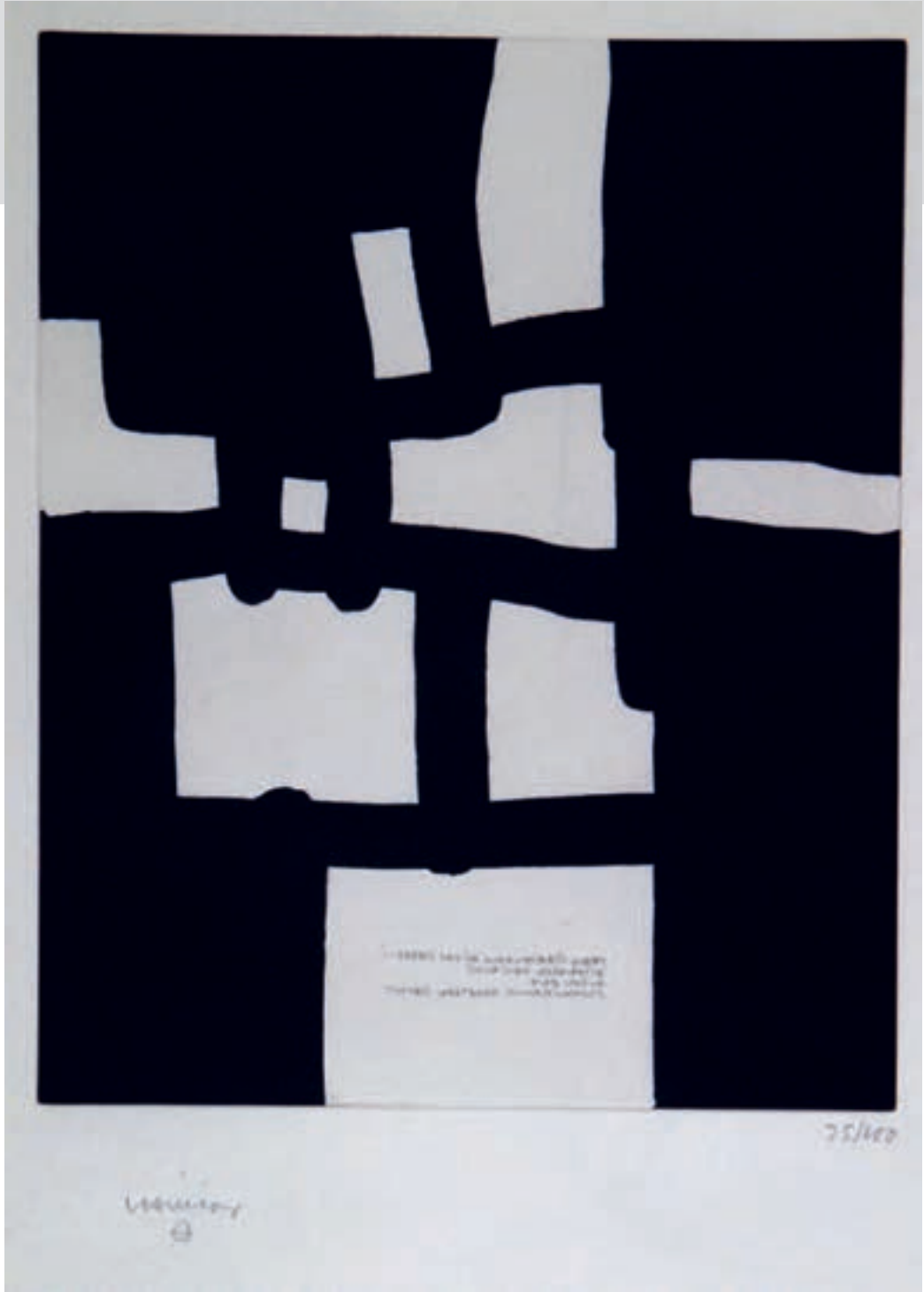
Signée et numérotée: 75/100

Portant la mention (inversée) *[fray bartolomé de las casas: gizonaren adiskide*

gizon onaeusklerritik agurtzen zaitut] (citation en euskera)

Article 6

*Chacun a le droit à la reconnaissance
en tous lieux de sa personnalité juridique.*



Wendy
Q

25/100

Eduardo Chillida

Article 16

1984

Aquatinte

35 x 26 cm

Signée et numérotée: 75/100

Article 16

1

*À partir de l'âge nubile, l'homme et la femme,
sans aucune restriction quant à la race, la nationalité ou la religion,
ont le droit de se marier et de fonder une famille.
Ils ont des droits égaux au regard du mariage,
durant le mariage et lors de sa dissolution.*

2

*Le mariage ne peut être conclu qu'avec le libre
et plein consentement des futurs époux.*

3

*La famille est l'élément naturel et fondamental de la société
et a droit à la protection de la société et de l'État.*



Eduardo Chillida

Article 23

1984

35 x 32 cm

Aquatinte

Signée et numérotée: 75/100

Article 23

1

*Toute personne a droit au travail, au libre choix de son travail,
à des conditions équitables et satisfaisantes de travail
et à la protection contre le chômage.*

2

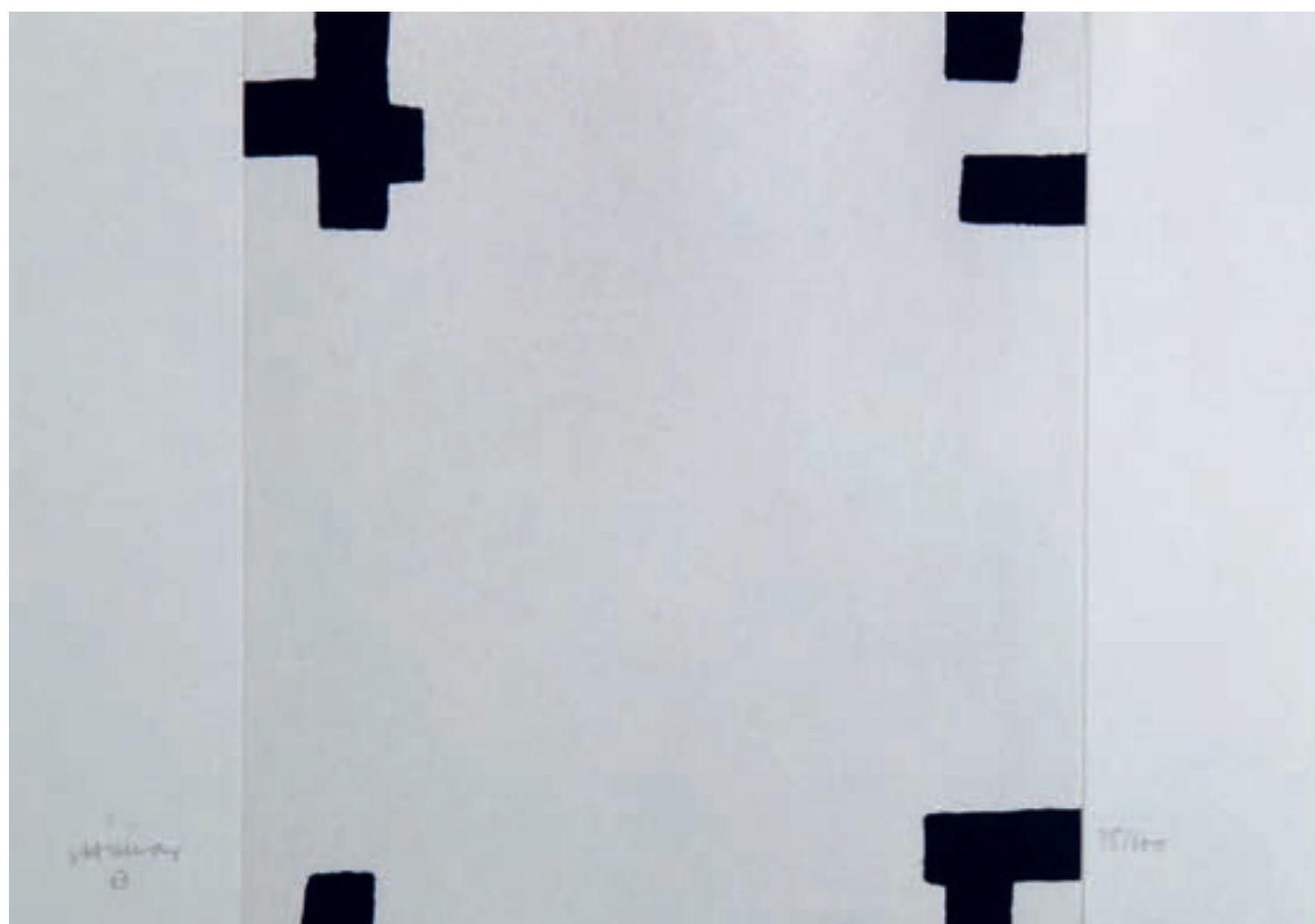
*Tous ont droit, sans aucune discrimination,
à un salaire égal pour un travail égal.*

3

*Quiconque travaille a droit à une rémunération équitable
et satisfaisante lui assurant ainsi qu'à sa famille
une existence conforme à la dignité humaine et complétée,
s'il y a lieu, par tous autres moyens de protection sociale.*

4

*Toute personne a le droit de fonder avec d'autres des syndicats
et de s'affilier à des syndicats pour la défense de ses intérêts.*



ANTONI CLAVE

Antoni Clavé

*Mon idée de l'humain n'est pas dans la douceur . . .*¹⁷

Antoni Clavé (né en 1913) a séjourné à Paris au cours de la guerre civile espagnole se frottant à la culture des espagnols exilés.¹⁸ À Paris, il a côtoyé Picasso, qui comprenait son talent et ses idées et l'a aidé à trouver des commanditaires. Au cours de cette période, son œuvre s'est métamorphosée, passant d'un style intimiste à des assemblages inspirés de l'adage de Picasso : "Je mets dans mes tableaux tout ce que j'aime, tant pis pour les choses, elles n'ont qu'à s'arranger entre elles".¹⁹

C'est aussi à Paris que Clavé a appris les techniques de gravure au carborundum, dans laquelle l'impression ne se fait pas au moyen de lignes gravées et d'acide mais selon un processus chimique consistant en l'action d'une poudre de carbure de silicium, placée sur la plaque. Grâce à cette technique, des objets peuvent être fixés sur la plaque et l'on peut donner du relief à la feuille imprimée. Ce procédé permet l'utilisation de différents matériaux, par exemple des textiles ou de petits objets. Clavé a dit que cette technique lui permettait d'introduire "l'accidenté" dans son œuvre graphique, en interrompant le processus d'impression manuellement à tout moment. Pour Clavé, une œuvre d'art doit montrer l'apport de l'artiste. Ce dernier aspect est très important. Lorsqu'il déclare *"Mon idée de l'humain n'est pas dans la douceur..."*, il veut dire qu'il ne peut représenter l'humanité que comme une lutte, une rencontre avec différents éléments. Et c'est dans l'apport de l'artiste que l'œuvre devient humaine. Dans *Article 19*, sur la liberté d'opinion et d'expression, il combine tous les éléments graphiques – ligne, couleur, carborundum pour les textiles et typographie pour exprimer toute la complexité qu'il y a à défendre ce droit.

Antoni Clavé

Article 7

1984

Aquatinte

50 x 35 cm

Signée et numérotée: 75/100

Portant la mention *todos son iguales*

Article 7

*Tous sont égaux devant la loi et ont droit
sans distinction à une égale protection de la loi.
Tous ont droit à une protection contre toute discrimination
qui violerait la présente Déclaration et contre
toute provocation à une telle discrimination.*



Antoni Clavé

Article 19

1984

Aquatinte

50 x 35 cm

Signée et numérotée: 75/100

Portant la mention *libertad de opinion*

Article 19

*Tout individu a droit à la liberté d'opinion et d'expression,
ce qui implique le droit de ne pas être inquiété pour ses opinions
et celui de chercher, de recevoir et de répandre,
sans considération de frontières, les informations et les idées
par quelque moyen d'expression que ce soit.*



Antoni Clavé

Article 29

1984

Aquatinte

50 x 35 cm

Signée et numérotée: 75/100

Article 29

1

*L'individu a des devoirs envers la communauté
dans laquelle seule le libre et plein développement
de sa personnalité est possible.*

2

*Dans l'exercice de ses droits et dans la jouissance de ses libertés,
chacun n'est soumis qu'aux limitations établies par la loi
exclusivement en vue d'assurer la reconnaissance et le respect des droits
et libertés d'autrui et afin de satisfaire aux justes exigences de la morale,
de l'ordre public et du bien-être général dans une société démocratique.*

3

*Ces droits et libertés ne pourront, en aucun cas,
s'exercer contrairement aux buts et principes des Nations Unies.*



Rafael Canogar

RAFAEL CANOGAR

Rafael Canogar (né en 1935) fut un membre fondateur du groupe d'artistes connu sous le nom d'El Paso, pour lequel il écrivit un manifeste en 1957.²⁰ Ce manifeste exprimait le souci de ces artistes d'affirmer l'indépendance de l'art espagnol. Après El Paso, Canogar est devenu membre de Crónica de la Realidad, un autre mouvement artistique espagnol, rassemblant des artistes qui contestaient la société de consommation.²¹ En utilisant des images réalistes et en dénonçant les aspects trompeurs des médias et de l'utilisation commerciale du réalisme, ils voulaient ouvrir les yeux du peuple sur les aspects négatifs de cette société. Vers la fin des années 70, après la mort de Franco, Canogar est revenu à l'abstraction, sans se départir des leçons essentielles du réalisme. On peut le constater dans les trois œuvres qu'il a créées à l'occasion du cinquième centenaire de la naissance de Fray Bartolomé de Las Casas. Dans *Article 8*, *Article 17* et *Article 24*, on discerne la même forme d'un visage, mais dont les parties sont agencées un peu différemment, l'usage des couleurs étant inversé. Dans l'œuvre graphique de Canogar, le visage est important. Il essaie de montrer comment une courbe légèrement différente ou une utilisation différente de l'ombre et de la lumière, souvent représentées par quelques lignes seulement, peut modifier une expression. Beaucoup de recherches ont été faites sur ce sujet dans la théorie des portraits et sur la façon dont les limites subtiles de la perception de la similitude ou la façon dont nous identifions un visage est fondée sur nos conventions culturelles. Avec ses masques, Canogar semble poser la question énigmatique de qui se cache derrière les mots de la Déclaration universelle des droits de l'homme : *toute personne...*

Rafael Canogar

Article 17

1984

Aquatinte

50 x 35 cm

Signée et numérotée: 75/100

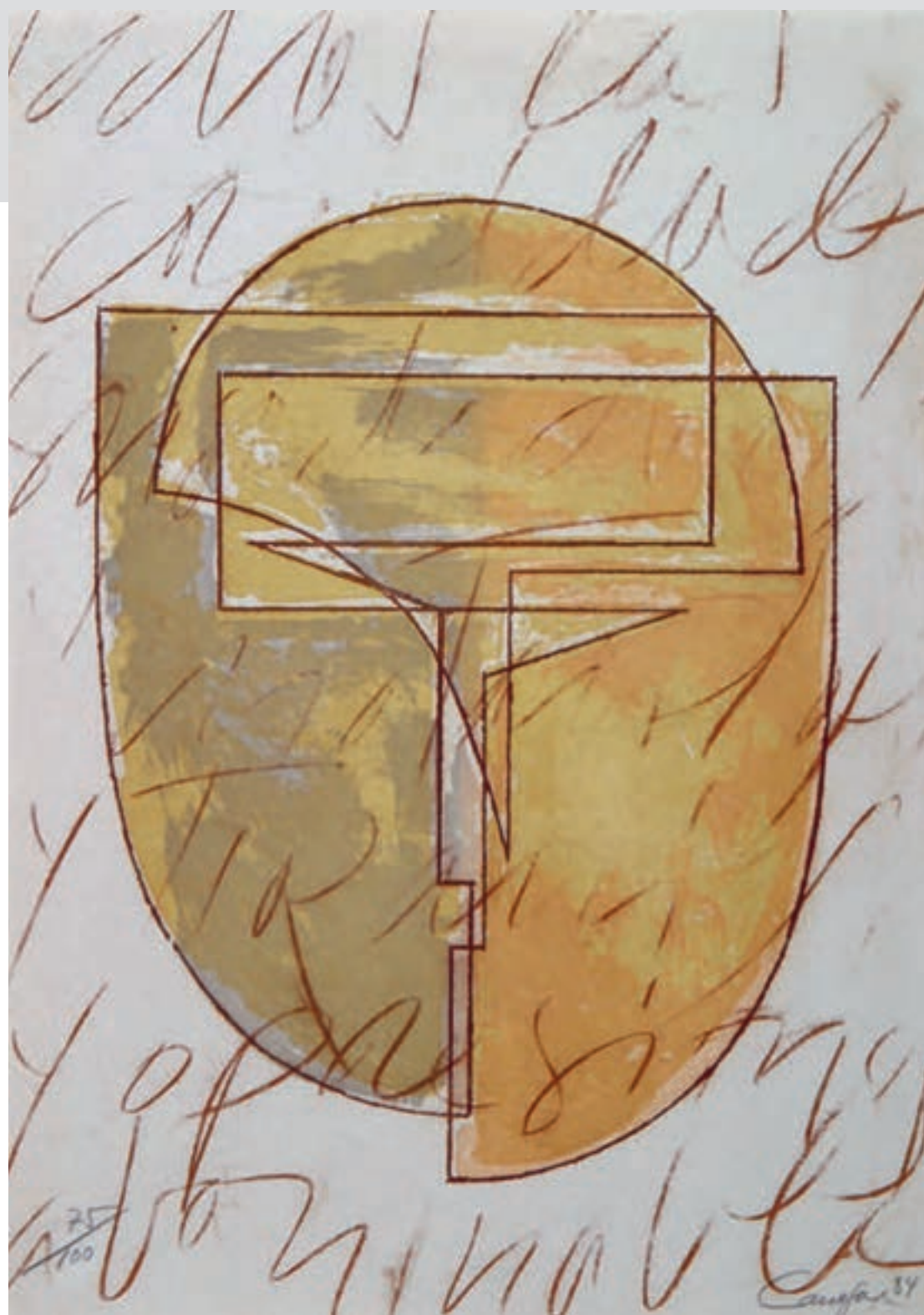
Article 17

1

Toute personne, aussi bien seule qu'en collectivité, a droit à la propriété.

2

Nul ne peut être arbitrairement privé de sa propriété.



Rafael Canogar

Article 24

1984

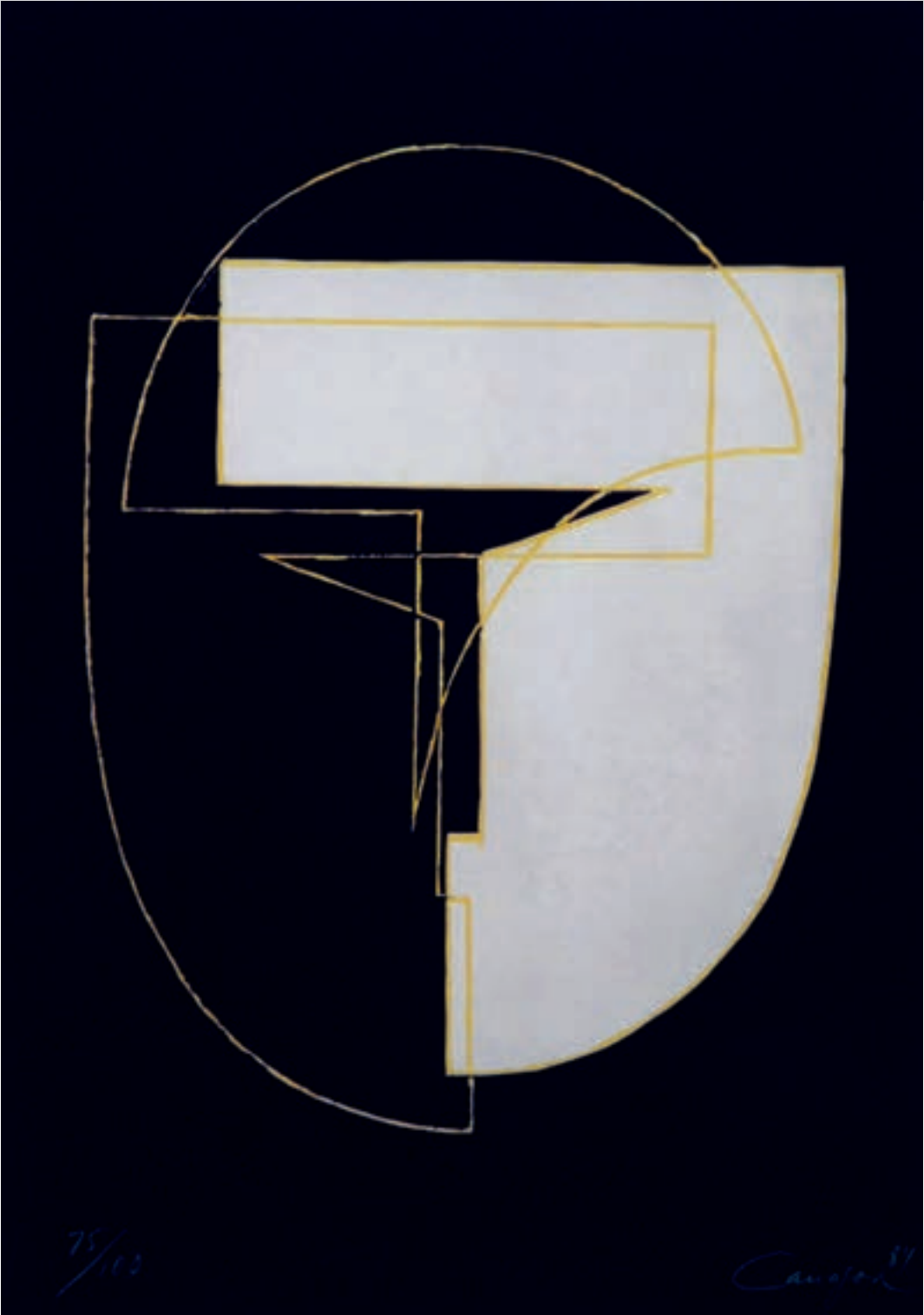
Aquatinte

50 x 35 cm

Signée et numérotée: 75/100

Article 24

*Toute personne a droit au repos et aux loisirs
et notamment à une limitation raisonnable
de la durée du travail et à des congés payés périodiques.*



ANTONIO SAURA

Antonio Saura

Un travail de remplissage dont l'objectif est précisément l'occupation créatrice d'un espace inédit.²²

C'est ainsi qu'Antonio Saura (1930-1998) a décrit son propre travail.²³ L'art est un prolongement parce qu'il trouve sa signification à l'extérieur de lui-même. L'image est créée par le geste et le rythme, et elle est soumise au hasard des coïncidences. Pour représenter cette instabilité ontologique de l'image, Saura montre comment dans l'acte du dessin ou de la peinture, c'est le moment qui détermine l'image. Il montre le pouvoir de transformation et la violence du geste, mais il en transmet aussi la ténuité. Saura a publié ces idées en 1959 dans son essai intitulé *Espacio y gesto* (L'espace et le geste). Sa façon de représenter l'humanité a souvent été décrite comme une transformation de l'image en quelque chose de monstrueux, de rebelle à la conception rousseauiste de la nature. Mais Saura, comme Goya, voulait mettre au jour les autres tendances, moins harmonieuses, de l'humanité, qui expliquent si bien comment nos gestes et notre comportement déterminent notre environnement.²⁴

Dans *Article 20* sur le droit à la liberté de réunion et d'association pacifiques, il duplique un œil à l'infini. La forme d'ironie douce qu'il emploie n'a pas pour objet de critiquer la société, mais plutôt de montrer sur un mode humoristique que tout le monde se comporte de la même façon, phénomène qu'il a décrit au moyen du mot "ancêtres".²⁵ Dans *Article 26* sur le droit à l'éducation, il a dessiné des libellules, symbole de notre intellect et de notre curiosité. Sa libellule a une grosse tête et d'énormes ailes qui ne peuvent résister au vent.

Antonio Saura a exposé pour la première fois à Madrid dans les années 50. En 1957, il a commencé à travailler à la lithographie. Il a été membre de nombreuses organisations pacifistes et, en 1983, il a présidé l'Association des artistes du monde entier contre l'apartheid.²⁶

Antonio Saura

Article 9

1984

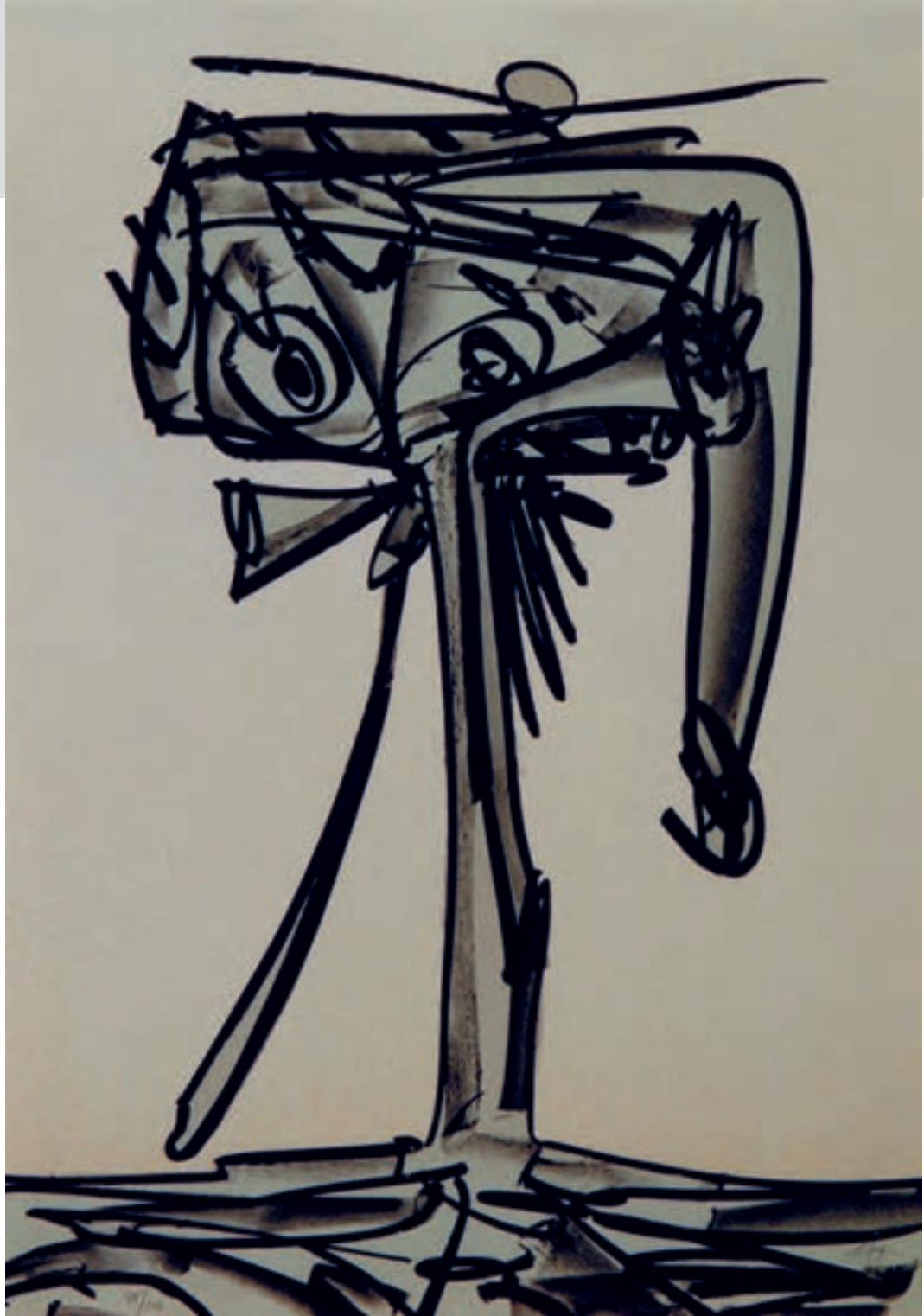
Lithographie

50 x 35 cm

Signée et numérotée: 75/100

Article 9

Nul ne peut être arbitrairement arrêté, détenu ni exilé.



Antonio Saura

Article 20

1984

Lithographie

50 x 35 cm

Signée et numérotée: 75/100

Article 20

1

Toute personne a droit à la liberté de réunion et d'association pacifiques.

2

Nul ne peut être obligé de faire partie d'une association.



Antonio Saura

Article 26

1984

Lithographie

50 x 35 cm

Signée et numérotée: 75/100

Article 26

1

Toute personne a droit à l'éducation. L'éducation doit être gratuite, au moins en ce qui concerne l'enseignement élémentaire et fondamental.

L'enseignement élémentaire est obligatoire.

*L'enseignement technique et professionnel doit être généralisé;
l'accès aux études supérieures doit être ouvert en pleine égalité
à tous en fonction de leur mérite.*

2

L'éducation doit viser au plein épanouissement de la personnalité humaine et au renforcement du respect des droits de l'homme et des libertés fondamentales. Elle doit favoriser la compréhension, la tolérance et l'amitié entre toutes les nations et tous les groupes raciaux ou religieux, ainsi que le développement des activités des Nations Unies pour le maintien de la paix.

3

Les parents ont, par priorité, le droit de choisir le genre d'éducation à donner à leurs enfants.



José Guerrero

JOSÉ GUERRERO

José Guerrero (1915-1991), originaire du sud de l'Espagne, a fait ses études à Grenade et Madrid, à l'École des beaux arts de San Fernando.²⁷ En 1950, il a émigré à New York, où il est resté, se rendant occasionnellement en Espagne, jusqu'à sa mort en 1991. Influencé par l'expressionnisme abstrait, il n'a cependant jamais abandonné son goût délicat pour l'utilisation et la composition des couleurs. Il traite la couleur d'une façon lyrique qui sied fort bien à la représentation non figurative. C'est ce qui ressort clairement de *Article 27*, sur le droit de participer à la vie culturelle d'une communauté, œuvre dans laquelle il utilise deux couleurs contrastées mais les met en harmonie grâce à des touches subtiles de noir et blanc.

JOSÉ GUERRERO

José Guerrero

Article 10

1984

Aquatinte

38 x 24 cm

Signée et numérotée: 75/100

Article 10

*Toute personne a droit, en pleine égalité,
à ce que sa cause soit entendue équitablement
et publiquement par un tribunal indépendant et impartial,
qui décidera, soit de ses droits et obligations,
soit du bien-fondé de toute accusation
en matière pénale dirigée contre elle.*



José Guerrero

Article 18

1984

Aquatinte

38 x 24 cm

Signée et numérotée: 75/100

Article 18

*Toute personne a droit à la liberté de pensée, de conscience et de religion;
ce droit implique la liberté de changer de religion ou de conviction
ainsi que la liberté de manifester sa religion ou sa conviction,
seule ou en commun, tant en public qu'en privé, par l'enseignement,
les pratiques, le culte et l'accomplissement des rites.*



José Guerrero

Article 27

1984

Aquatinte

38 x 24 cm

Signée et numérotée: 75/100

Article 27

1

*Toute personne a le droit de prendre part librement
à la vie culturelle de la communauté,
de jouir des arts et de participer au progrès scientifique
et aux bienfaits qui en résultent.*

2

*Chacun a droit à la protection des intérêts moraux
et matériels découlant de toute production scientifique,
littéraire ou artistique dont il est l'auteur.*



T A B L E A U X

TABLEAUX

La collection, en cela exceptionnelle, rassemble des œuvres contemporaines provenant de régions très différentes et de pays aussi variés que l'Arménie, Bahreïn et le Bangladesh. L'art moderne présente des formes nouvelles que l'œil ne reconnaît pas, ce qui peut provoquer une réaction de rejet. La reconnaissance passe par la compréhension : c'est là une des clés du monde des arts. La notion de beauté, que quelqu'un a définie comme "la justification de l'imaginaire", y est étroitement liée. La liste ci-après a été établie dans l'ordre chronologique, suivant la date des dons. Elle commence par une œuvre offerte officiellement à la Société des Nations en 1921 et se termine par les dons reçus en 2001.

George Flemwell

Mask and Sword

1920

Dessin à la mine de plomb sur papier

125 x 160 cm

Offert par l'artiste à la Société des Nations en 1921

George Flemwell (1865-1928), botaniste et artiste britannique, commença par dessiner des personnages et exposa plusieurs fois à la Royal Academy.¹ Il quitta ensuite l'Angleterre pour la Suisse où il consacra le restant de ses jours à décrire et dessiner la flore alpine. Ses dessins ont été publiés dans un recueil intitulé *Alpine Flowers and Gardens* (1909).² On peut admirer certaines de ses œuvres au département d'Histoire naturelle du British Museum, à Londres. Le 17 février 1921, George Flemwell écrit au Secrétaire général de la Société des Nations, Sir Eric Drummond, pour lui faire part de son désir d'offrir à la SDN un dessin intitulé *Mask and Sword*. Il terminait sa lettre par ces mots prophétiques "cette œuvre modeste marquera le début d'une grande collection".³



Alfred Lenica

Sans titre

1960

Huile sur toile

250 x 400 cm

Signé

Acquis par l'ONU en 1960

En 1960, deux artistes polonais, Alfred Lenica et Kajetan Sosnowski, furent invités à décorer la nouvelle cafétéria du Palais des Nations. On leur demanda de présenter des projets dont le thème ne puisse prêter à controverse, avec une composition harmonieuse et des couleurs gaies.⁴ Alfred Lenica (1899-1977) présenta treize esquisses pour une paroi, toutes dans la même veine abstraite, mais modulées sur différentes gammes chromatiques.

Alfred Lenica a vécu et travaillé à Poznan, en Pologne.⁵ En 1947, il fonda le groupe d'artistes 4F+R, les F correspondant aux initiales des mots polonais qui désignent la forme, la peinture, la texture et l'imagination, et le R signifiant réalisme. En 1962, il reçut le grand prix de l'Exposition de peinture moderne de Szczecin. Après une période expressionniste, il s'orienta vers une forme d'art plus abstraite, dans la lignée de l'*Action painting*, caractérisée par une matière généreuse, l'emploi de couleurs éclatantes et une composition spontanée.

Le second artiste invité à décorer la cafétéria était Kajetan Sosnowski.⁶ Celui-ci a peint une fresque composée de trente-cinq panneaux ayant chacun 3 m de haut sur 90 cm de large, l'ensemble mesurant plus de 33 m. L'œuvre, peinte sur papier fort, était fixée au mur, mais a dû être déposée en 1964 en raison des dégâts provoqués par l'humidité.



Dario de Blanck

Sans titre

1980

Huile sur toile

50 x 70 cm

Signé

Offert par l'artiste en 1980

Dario de Blanck est né dans une famille de musiciens et de diplomates.⁷ Son grand-père, Hubert de Blanck, était compositeur et son père, Guillermo, un diplomate et écrivain célèbre. De Blanck a grandi dans un milieu intellectuel et a été attiré par des peintres comme Dali et Miró, et par des écrivains comme Baudelaire, Proust et Thomas Mann.

Ce tableau, consacré aux droits de l'homme, représente trois personnages clairs aux cheveux roux, se détachant sur fond noir. Ils sont nus et nous ne voyons de leur visage que la bouche. Celui de droite passe un marteau qui leur a peut-être servi à se clouer les mains, sans doute en signe de protestation. Sur la droite, on aperçoit la main d'une quatrième personne. Cette peinture évocatrice et allégorique est typique de l'œuvre de l'artiste.



Elena Tarasido

Paz, Paloma de Luz

1969

Huile sur toile

114 x 195 cm

Signé

Offert par le Gouvernement argentin en 1986

Elena Tarasido est née à Buenos Aires en 1920. Le tableau *Paz, Paloma de Luz*, peint en 1969, a été offert à l'Office des Nations Unies à Genève en 1986.⁸ C'est une œuvre très colorée, réalisée dans un style semi-abstrait. Son titre donne à penser qu'une colombe ou le symbole d'une colombe figure sur la toile, mais le seul oiseau que l'on peut discerner est une chouette dont la tête apparaît à gauche, cachée entre des branches. Le tableau porte également deux autres titres, l'un et l'autre en quechua : *Qasi Kay, Urpi Kanchay*, ("Ne bouge pas, prédateur des pigeons!") et *Akpaku Chinya*, ("Chouette silencieuse").⁹ Ces deux titres donnent l'impression que le silence de la chouette autorise la présence de la colombe, qui symbolise la paix et les idéaux de l'ONU. Lors de l'inauguration de l'œuvre, l'artiste a expliqué qu'elle avait voulu inciter le spectateur à se montrer créatif et à se demander comment il pouvait lui-même contribuer à la paix. Elle a ajouté qu'il fallait voir dans ce tableau "la traduction visuelle d'un langage ésotérique intimement lié à l'héritage culturel des anciennes civilisations américaines qui voyaient leur reflet dans les arbres et le silence de la pampa".¹⁰



Loren H. Adkins

Outer coast of Baranof Island (The Reflection Series)

1986

Pastel on paper

72 x 85,5 cm

Signé

Offert par le Gouvernement des États-Unis d'Amérique en 1992

The Reflection Series est un ensemble de six pastels représentant des paysages d'Alaska, offerts en 1992 par les États-Unis d'Amérique. L'artiste, Loren H. Adkins (né en 1947), s'est inspiré de clichés et de films qu'il avait réalisés lors de randonnées.¹¹ Il a voulu communiquer au spectateur le sentiment de paix qui se dégage de ces paysages propices à la méditation. Vus de loin, les pastels ont l'apparence de photographies, mais un examen plus attentif montre qu'il n'en est rien. Ces œuvres, qui ont demandé une concentration et une patience inouïes, nous rappellent que, pour voir vraiment les choses, il faut du temps et du calme, comme si l'on contemplait un paysage. Adkins les décrit en ces termes : "Ce sont en quelque sorte des miroirs où s'efface la frontière qui nous sépare de la nature et des autres êtres humains, où peut se refléter notre moi véritable et profond".¹²



Zbigniew Makowski

Mirabilis secundum diversos modos exire potest a rebus

1976-1978

Huile sur toile

70 x 170 cm

Signé

Offert par le Gouvernement polonais en 1992

Cette œuvre de l'artiste polonais Zbigniew Makowski (né en 1930) a pour titre une phrase qui signifie "la suprême beauté peut s'exprimer de bien des façons".¹³ C'est une citation de Giordano Bruno (1548-1600), philosophe italien de la Renaissance, qui concevait le monde comme un échange constant entre la forme et la matière, selon un monadisme où la plus petite unité constituait aussi le tout. A cause de ses idées, Giordano Bruno fut jugé hérétique et condamné au bûcher par l'Inquisition. Makowski reprend les mots du philosophe pour expliquer son œuvre, partant du principe que les objets sont non pas indépendants, mais intégrés dans un système universel. La métamorphose constante de la matière crée la beauté sous de nombreuses formes, idée qui est démontrée dans cette œuvre par l'utilisation d'objets symboliques représentant différentes cultures et divers modes de pensée.

En 1995, à l'occasion du 50^e anniversaire de l'ONU, une exposition Makowski a eu lieu à la galerie d'art contemporain Zacheta, à Varsovie, qui avait compris qu'en offrant une œuvre de l'artiste à l'ONUG, le Gouvernement polonais avait fait un excellent choix.¹⁴ Capable d'expliquer les fondements de la culture par des allégories et des symboles, le peintre est en effet un des meilleurs artistes contemporains du pays. Zbigniew Makowski a exposé dans de nombreux pays et s'est vu décerner la médaille d'or de l'Association des artistes polonais en 1977. En 1992, il a reçu le prix Jan Cybis.

Qamrul Hasan

Two Women

[1988]

Gouache sur papier

70,5 x 55,5 cm

Signé

Offert par le Gouvernement bangladais en 1994

Qamrul Hasan (1921-1988) appartient à la première génération de peintres bangladais modernes qui ont essayé de rendre à la fois la beauté des paysages et la ferveur suscitée par l'indépendance récente de leur pays.¹⁵ Après avoir étudié les beaux-arts à l'Université de Calcutta, il fonda le Government Art Institute de Dacca avec Zainul Abedin, le peintre le plus célèbre du Bangladesh. Cet institut a joué un rôle de premier plan dans l'essor de l'art bangladais moderne, et bien qu'il eût été calqué sur le modèle impérial du Calcutta Art College, des artistes comme Hasan et Abédin se sont efforcés de créer un style vraiment national et moderne, qui puisse être développé par la génération suivante. Qamrul Hasan a puisé son inspiration dans la tradition et dans l'imagination populaire. Il a utilisé plusieurs techniques, dont la linogravure, mais sa préférence allait à l'aquarelle. Maintes expositions personnelles ont jalonné la carrière de l'artiste qui a reçu de nombreuses distinctions. La plus grande collection de ses œuvres (plus de 1500 tableaux) a été constituée après sa mort par le Musée national du Bangladesh.



Rudolf Khatchatrian

Unity

1992

Huile sur toile

180 x 216 cm

Signé

Offert par le Gouvernement arménien en 1995

Rudolf Khatchatrian (né en 1937) a commencé à dessiner dès son plus jeune âge et a été élève d'Ervand Kotchar, célèbre peintre et sculpteur arménien.¹⁶

Il s'est orienté vers le portrait et la nature morte, étudiant la relation entre l'essence des choses et la fragilité de leur apparence. Dans ses portraits, tout empreints de poésie, il cherche à faire ressortir et à cerner la personnalité du modèle et son style rappelle celui des dessins de Léonard de Vinci.

Dans les années 60, Khatchatrian a fait partie des jeunes artistes qui voulaient que l'art arménien se libère de l'influence du réalisme socialiste et suive sa propre voie. Peu à peu, sa peinture est devenue plus abstraite. *Unity* représente un enchevêtrement de mains et de pieds; cette composition

est fondée sur une étude de l'anatomie humaine et de la mobilité. Mains et pieds sont tous percés d'un trou ovale, comme s'ils n'appartenaient plus au corps humain. Cette toile fait partie d'une série d'œuvres similaires qui remontent à ce que l'artiste appelle sa période "Jonction".¹⁷ Elle est inspirée

par le symbole de l'éternité, bien connu dans l'art arménien. Le style de Khatchatrian, indissociable de la culture arménienne, procède de l'idée que l'art est le fruit d'une observation constante souvent bâillonnée.



Abbas al Mosawi

Sans titre

1995

Huile sur toile

61 x 51 cm

Signé

Offert par l'artiste en 1995

L'artiste bahreïnite Abbas al Mosawi (né en 1952) a étudié les beaux-arts à Bahreïn, puis l'architecture d'intérieur à l'Université du Caire.¹⁸ De retour au pays dans les années 80, il a ouvert une galerie d'art qui devait jouer un rôle très important dans la reconnaissance et la promotion de l'art contemporain à Bahreïn. Al Mosawi a fait de nombreuses expositions personnelles et a participé à des expositions collectives dans des pays arabes ainsi qu'en Europe. On lui demande souvent de représenter son pays à l'étranger. Il peint la rue et des scènes de genre dans des couleurs vives, d'un trait ferme mais spontané. La Société des arts de Bahreïn, dont il est membre, a organisé en 1995 une exposition de ses œuvres au Palais des Nations, où figuraient les deux toiles qui font partie de la collection.

Al Mosawi a reçu plusieurs prix pour ses activités dans le domaine des arts. Le Musée national de Bahreïn ainsi que de nombreuses collections privées possèdent des œuvres de l'artiste.



Abbas al Mosawi

Marché couvert à Manama

1995

Huile sur toile

152 x 168 cm

Signé

Offert par la Société des arts de Bahreïn en 1995



Cybèle Varela

Image

1987

Acrylique sur toile

130 x 162 cm

Signé

Offert par le Gouvernement brésilien en 1996

Cybèle Varela (née en 1943) est une artiste brésilienne qui vit et travaille en France et en Suisse.¹⁹ Elle a contribué à une œuvre d'art collective offerte à l'ONUG en 1995 par le Cercle féminin des Nations-Unies. En 1996, la Mission permanente du Brésil a fait don à l'ONU d'une de ses peintures, intitulée *Image*, qui fait partie d'une série de compositions représentant des nuages blancs sur un ciel bleu, vues depuis une fenêtre. Les lignes de perspective s'arrêtent juste au-dessous des nuages, au centre du tableau, ce qui donne l'illusion de voir le paysage sous-jacent. Ces lignes déterminent aussi la position du spectateur, dont les yeux sont automatiquement attirés vers le milieu de la composition. L'artiste cherche à restituer l'impression de limpidité d'esprit que suscite la contemplation d'un vaste ciel par une journée d'été.



Roberto di Credico

Nous, peuples des Nations Unies, unis pour un monde meilleur

1996

Acrylique sur panneau

4 x 12 m (trois fois 4 x 4 m)

Signé

Offert par l'artiste en 1996

À l'occasion de la journée "portes ouvertes" à l'ONUG, en 1996

Roberto di Credico (né en 1957) a créé en direct devant le public, en quatre heures, une œuvre exceptionnelle de 48 m², intitulée *Nous, peuples des Nations Unies, unis pour un monde meilleur*.²⁰ Le tableau contient trois personnages qui représentent la Paix – au centre –, tenant le sceptre de la justice, la Démocratie – à droite –, portant une collerette symbolisant la liberté, et le Développement et l'Environnement – à gauche –, entouré d'un nuage porteur d'espoir qui monte en spirale vers le ciel. Ces personnages sont l'aboutissement d'une profonde réflexion sur la façon de transformer la figure humaine pour y incorporer ces thèmes sans indication de sexe, de race et d'âge. L'artiste voulait que ses personnages représentent l'humanité telle qu'elle se construit et telle qu'elle est. Chacun porte un masque qui revêt un sens à la fois psychologique et métaphysique. Le masque est souvent utilisé pour exprimer des idées et des sentiments communs à beaucoup de gens et pour créer une certaine unité : telle est la fonction des masques du carnaval de Venise et de la Commedia dell'arte. Roberto di Credico précise que le masque porté par les personnages de son tableau est "le masque du soleil", qu'il décrit en ces termes : "Illuminé d'or et invariablement le même, marque suprême, il incarne la lumière de la raison, il protège de l'obscurantisme. Radieux, ensoleillé, il apaise. Anonyme, il est l'universalité".

L'artiste, d'origine italienne, est né en France en 1957. Il est connu pour ses "happenings" qu'il considère comme une forme d'art authentique, en présence d'un public qui assiste à la métamorphose dans l'acte de mettre le masque.



Efi Athanassiou

185 Nations United for Peace: UNO is Humanity

1997

Huile sur toile

Diamètre 100 cm

Signé

Offert par le Gouvernement grec en 1997

En 1997, la Mission permanente de la Grèce a organisé au Palais des Nations une exposition de sculptures de Kurt Hutter et de peintures d'Efi Athanassiou, sur le thème *Cosmos*.²¹ À cette occasion, l'*Hymne aux Nations Unies*, composé par Efi Athanassiou, a été joué en public pour la première fois. Cette artiste peint à la fois des œuvres expressionnistes très colorées et des compositions géométriques formées de triangles et de cercles. Le tableau qu'elle a donné à l'ONU appartient à la seconde catégorie. Au centre de la toile figure un cercle portant l'inscription "185" et "United Nations for Peace". La frise qui entoure le panneau comprend 185 petits triangles pointés vers l'extérieur. La composition présente l'ONU et ses 185 États membres (de l'époque) comme un microcosme. Elle repose sur une conception de l'énergie cosmique définie par l'artiste en ces termes :

*L'énergie qui existe dans chaque molécule de matière et qui agit avec un inconcevable dynamisme, qui crée l'infinitude des formes et représente l'âme et l'esprit de l'univers, engendrant et gouvernant toute chose; [...] l'énergie, qui constitue l'essence même de notre être, est l'élément commun qui nous unit au-delà de toute distinction.*²²

Efi Athanassiou a fréquenté l'Académie des beaux-arts d'Athènes et a étudié l'histoire de l'art à l'Université de Londres et l'archéologie à Athènes. Elle a exposé dans de nombreux pays et est connue pour fonder son art sur la notion d'énergie cosmique.

Eduardo Kingman

Malos Tiempos

1997

Huile sur toile

81 x 72 cm

Signé

Offert par le Gouvernement équatorien en 1997

Ce tableau d'Eduardo Kingman (1913-1998) représente un homme accablé, la tête entre les mains.²³ Offert en 1997 par le Gouvernement équatorien, il figurait parmi les œuvres de l'artiste présentées au Palais des Nations en 1998 dans le cadre d'une exposition qui avait pour thème *Ecuador y los 50 años de la Declaración Universal de los Derechos Humanos* (L'Équateur et le cinquantième anniversaire de la Déclaration universelle des droits de l'homme). Par ce don, l'Équateur a voulu montrer qu'il soutenait l'ONU et son action en faveur des droits de l'homme. Il a choisi cette œuvre parce qu'Eduardo Kingman était un artiste qui s'employait à attirer l'attention sur le sort des populations autochtones et en particulier sur celui des prolétaires. Il a dépeint dans un style semi-réaliste l'épuisement physique et moral de son personnage, dont il a accentué les mains de façon expressionniste. Sa palette, variée, s'inspire des teintes que l'on retrouve dans le folklore indien – une des raisons pour lesquelles on le considère souvent comme un peintre du terroir. Kingman cherchait à sensibiliser l'opinion mondiale à la situation des populations autochtones.

L'artiste avait étudié à l'École des beaux-arts de Quito. Sa première exposition personnelle eut lieu en 1937. En 1948, il fut chargé de la conservation du patrimoine artistique de l'Équateur. Il a beaucoup fait pour promouvoir l'art équatorien, a peint maintes fresques dans son pays et a été récompensé par de nombreux prix. Kingman est mort en 1998, quelques mois seulement avant l'ouverture de son exposition à Genève.



Pierre de Villiers

Fieldworkers, Paarl

Sans date

Huile sur toile

96 x 101 cm

Signé

Offert par le Gouvernement sud-africain en 1997

Pierre de Villiers, né au Cap en 1921, peint des paysages, des natures mortes, des marines et des animaux.²⁴ Il a été élève de Maggie Laubser au Cap et a pris des leçons de dessin au Cape Technical College dans les années 30. Membre de la société nationale des artistes depuis 1974, il a également une formation de musicien et, de 1976 à 1982, a dirigé l'école de musique qui porte son nom à Durban. Depuis 1982, il vit et travaille à Pretoria.

Le tableau intitulé *Fieldworkers, Paarl* représente le paysage de la région de Paarl, dans l'ouest de la province du Cap, en Afrique du Sud. Cette région est importante du point de vue historique car c'est là qu'est né l'Afrikaans. C'est un pays de vergers et de vignobles. La vigne y a été introduite par les huguenots et Paarl est aujourd'hui au cœur d'une vaste région viticole.



Jože Ciuha

Jože Ciuha (né en 1924) est un éminent artiste slovène qui vit et travaille à Ljubljana et à Paris.²⁵ Il a été correspondant de guerre et a publié des illustrations sur la guerre d'indépendance (1944 et 1945). De 1946 à 1950, il a fréquenté l'Académie des beaux-arts de Ljubljana, se spécialisant dans l'art de la fresque sous la direction de Slavko Penkov. Il a également étudié la culture et la philosophie bouddhistes à l'université de Rangoon. Dans les années 60, il a voyagé en Amérique du Sud où il a découvert les civilisations indiennes. Il a rapporté de ses voyages de nombreux dessins et esquisses qu'il a utilisés pour ses livres *Le sourire pétrifié* et *Conversation avec le silence*, qui décrivent sa rencontre avec des civilisations anciennes et avec les gens et les événements de notre temps. Aujourd'hui, les œuvres de Ciuha se caractérisent par des personnages qui se présentent de face et se détachent sur un fond or, rouge ou bleu, mêlés à des thèmes iconographiques classiques. Les êtres humains sont dépeints avec une légère ironie, dans un style original et complexe qui déforme les apparences. Ses tableaux et leurs titres évoquent les problèmes de la société moderne, où les hommes semblent indifférents les uns aux autres.

C'est depuis la fin des années 90 que Ciuha peint ainsi les personnages. En 1997, année de ses peintures à l'ONUG, l'artiste a fait une importante exposition personnelle à Paris sur le thème "Hommage à Alain Bosquet", poète et romancier français (né en 1919). À cette occasion, Bosquet a écrit un essai extrêmement intéressant sur Ciuha, dans lequel il a cherché à cerner les êtres mystérieux que l'on voit dans ses toiles. En voici la conclusion :

*Cette course à l'inconnu, cette chasse de l'autre, cette énergie dépensée en faveur de ce qui simultanément se crée et se détruit, s'impose et s'esquive, cette volupté d'être et de n'être pas, cette luxure où s'interpénètrent la tache et le vide, cette allégresse ponctuée de graphies imaginaires, de traits qui tout à coup se tranchent d'eux-mêmes, cette vivacité devant la collision de la conscience et du subconscient, cette langoureuse et à la fois grave promenade chez les formes qui chantent ou qui crient, cette ironie à se gausser du réel mais à en accepter les éléments : c'est tout cela qu'on trouve, en une époustouflante féerie, dans les [tableaux] incomparables de Jože Ciuha. La matière y est reine, livrée au seul commandement qui compte : le sens de l'esthétique et de la mesure dans un monde qui ne veut aucune loi. La fable ininterrompue de ce qui ne peut se conter. Une ivresse de tous les instants et de toutes les particules.*²⁶

Les œuvres reproduites ici ont été peintes pour la salle slovène (A302), inaugurée en 1995 à l'occasion du cinquantième anniversaire de l'ONU. Elles figurent parmi les plus récentes de la collection et sont un parfait exemple de la richesse de l'art contemporain mis au service de l'Organisation.

Jože Ciuha a fait plus de 350 expositions personnelles et s'est vu décerner plus de vingt prix et récompenses. Ses peintures sont exposées dans de nombreux musées et figurent dans des collections publiques et privées du monde entier.

Jože Ciuha

Springtime in Favela

1997

Acrylique sur toile

118 x 125 cm

Signé

Salle slovène (A302), offerte par le Gouvernement slovène en 1995



Jože Ciuha

Moving islands

1997

Acrylique sur toile

118 x 125 cm

Signé

Salle slovène (A302), offerte par le Gouvernement slovène en 1995



Jože Ciuha

Machu Picchu

1997

Acrylique sur toile

118 x 125 cm

Signé

Salle slovène (A302), offerte par le Gouvernement slovène en 1995



Jože Ciuha

Favela

1997

Acrylique sur toile

118 x 125 cm

Signé

Salle slovène (A302), offerte par le Gouvernement slovène en 1995



Jože Ciuha

Romeo & Juliet (prêt-à-porter)

1997

Acrylique sur toile

118 x 125 cm

Signé

Portant la mention *Romeo Julija*

Salle slovène (A302), offerte par le Gouvernement slovène en 1995



Jože Ciuha

Narcissist island

1997

Acrylique sur toile

118 x 125 cm

Signé

Salle slovène (A302), offerte par le Gouvernement slovène en 1995



Jože Ciuha

Moctezuma

1997

Acrylique sur toile

118 x 125 cm

Signé

Salle slovène (A302), offerte par le Gouvernement slovène en 1995



Jože Ciuha

Enchanted island

1997

Acrylique sur toile

118 x 125 cm

Signé

Salle slovène (A302), offerte par le Gouvernement slovène en 1995



Dogdurbek Norgaziev

Evening

Sans date

Huile sur toile

70 x 100 cm

Signé

Offert par le Gouvernement kirghize en 1998

Dogdurbek Norgaziev (né en 1955) a étudié les beaux-arts au célèbre Institut Surikov de Moscou et a été un des premiers étudiants de l'Académie des beaux-arts de Bishkek, où il enseigne aujourd'hui.²⁷ Il a participé à de nombreuses expositions nationales et internationales d'artistes kirghizes, notamment en Malaisie et en Allemagne (1997). Norgaziev peint surtout le Kirghizistan et ses montagnes, avec des couleurs vives et des contours bien délimités. Son art se situe à mi-chemin entre le paysage moderne et la composition abstraite.

Il a participé à une exposition organisée en 1998 au Palais des Nations par la Fondation Meyerim et l'Union des artistes kirghizes, sur le thème *En route*. Cette exposition a rassemblé des œuvres (sculptures, peintures, objets) de quarante-cinq artistes, ainsi que des pièces provenant de collections et du Musée national des beaux-arts du Kirghizistan. L'art contemporain kirghize puise ses racines dans un riche patrimoine nourri d'influences russes et européennes, tout en empruntant des éléments aux arts populaires et en reflétant une nouvelle identité culturelle. En 1999, Norgaziev a pris part à une exposition qui a eu lieu à Bruxelles à l'occasion du 70^e anniversaire de l'écrivain kirghize Chingiz Aitmatov (né en 1928), connu dans le monde entier pour ses écrits et notamment pour son premier roman, *Dzhamilia* (1958).



Mikhail Romadin

Looking Indifferently

1998

Huile sur toile

120 x 160 cm

Signé

Offert par le Gouvernement russe en 1999

L'idée de faire don à l'ONU du tableau *Looking Indifferently* (*Regards indifférents*) du peintre russe Mikhail Romadin (né en 1940) remonte aux années 80, époque où de nombreuses conférences étaient organisées sur les dangers d'une guerre atomique.²⁸ Mais ce n'est qu'en 1998 que l'œuvre a été offerte à l'Office des Nations Unies à Genève, dans une nouvelle version. Le tableau représente une foule anonyme, vue de dos, observant l'explosion d'une bombe atomique. Une chape de nuages sombres masque le ciel, une lumière étrange se reflète sur les personnages. Deux personnes se détachent : une femme, au centre, la tête tournée vers le spectateur, et l'artiste, dont on aperçoit la main dans la partie inférieure gauche du tableau, occupée à peindre une toile. Dans cette perspective, le spectateur est censé être un observateur comme les autres, ignorant la suite des événements. L'atmosphère insolite de ce tableau s'apparente au "réalisme magique" : le temps et l'espace semblent irréels et l'attention se concentre sur des détails. Mikhail Romadin a étudié à l'Institut d'art cinématographique de Moscou. Il est à la fois cinéaste et artiste peintre. Il a travaillé avec le metteur en scène Andreï Tarkovski à la réalisation de plusieurs films, notamment *Stalker*. Son père était le célèbre paysagiste russe Nikolai Romadin (1930-1987).

Mikhail Romadin a peint des œuvres abstraites alors que le réalisme socialiste était la règle, puis s'est tourné vers le post-réalisme, qu'il définit comme une forme construite sur une composition abstraite où la répétition des couleurs et le rythme obéissent à une logique géométrique. Le tableau *Looking Differently* en est un exemple. Plus qu'une réaction à l'histoire politique de son pays, son œuvre traduit une fascination pour l'évolution de la culture russe, laquelle semble suivre un rythme qui lui est propre.

Trois aquarelles de Romadin sont exposées en permanence à la Bibliothèque de l'ONUG. Peintes pendant son exposition d'illustrations de contes populaires au Palais des Nations, elles représentent les deux cyberspaces et une salle de lecture du troisième étage.





Zhao Yu Sheng

Contemplation

1999

Couleurs minérales chinoises et pastels sur papier

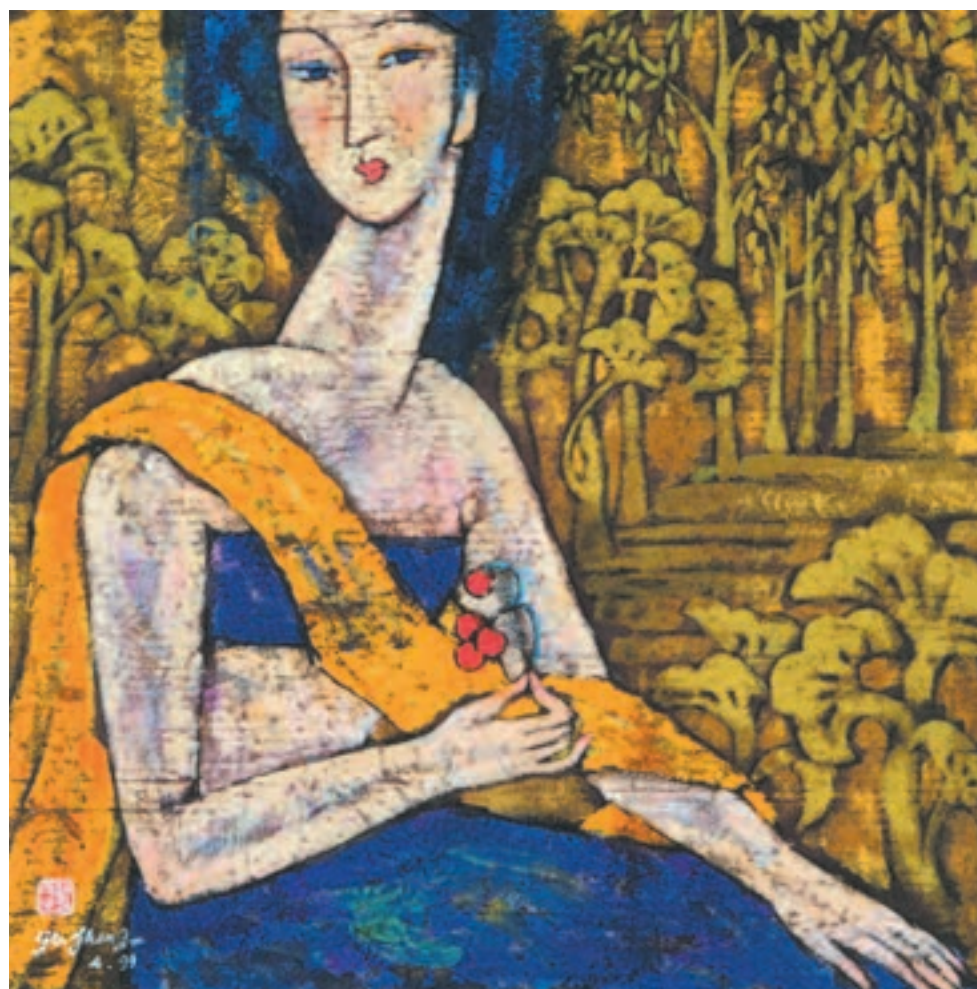
59 x 59 cm

Signé

Offert par le Gouvernement chinois en 1999

Née en 1951, Zhao Yu Sheng a étudié à l'Institut de peinture et de calligraphie de Tianjin [T'ien-Tsin] dont elle est sortie diplômée en 1988.²⁹ Elle s'inspire de la peinture et des techniques traditionnelles chinoises en réinterprétant à sa façon le langage poétique et métaphorique du genre, avec des associations chromatiques originales destinées à transmettre un message de paix et d'harmonie. Dans le tableau *Woman with Doves*, "les colombes symbolisent les cinq continents et le désir de paix", explique-t-elle.

Zhao Yu Sheng vit et travaille à Vienne où elle a exposé plusieurs fois au Centre international des Nations Unies. Les œuvres offertes à l'ONUG viennent enrichir le fonds d'art chinois constitué à l'époque de la Société des Nations, qui comprend notamment des vases émaillés et des peintures sur soie. Cet ensemble donne un aperçu de l'évolution de l'art chinois au XX^e siècle.



Zhao Yu Sheng

Woman with Doves

1999

Couleurs minérales chinoises et pastels sur papier

59 x 59 cm

Signé

Offert par le Gouvernement chinois en 1999



Omouni

Sans titre

1999

Email

11 x 30 cm

Offert par le Gouvernement iranien en 1999

Cette œuvre a été offerte à l'ONUG lors de l'inauguration d'une exposition d'art contemporain iranien qui a eu lieu au Palais des Nations du 20 au 30 juillet 1999. Nombre d'œuvres exposées étaient remarquables et témoignaient d'une tradition artistique associant habileté technique et qualité d'expression. L'œuvre offerte à l'ONUG allie le rouge, le bleu et le vert à l'ocre, à l'or ou au cuivre, dans une fusion continue de formes et de teintes, comme si les idées ne se rattachaient pas à des objets précis mais s'inscrivaient dans une perpétuelle mouvance, les lignes sinueuses de la calligraphie arabe semblant traduire les émotions de la vie. Une brochure sur l'évolution de l'art iranien au XX^e siècle explique que, dans les années 40, une réaction contre l'influence dominante de l'art occidental et en particulier du cubisme a conduit à un renouveau des genres traditionnels que sont la miniature et la peinture naturaliste. En 1962, à la troisième biennale de Téhéran, on a pu constater un retour aux sources de l'art iranien, avec l'intégration de nombreux éléments calligraphiques dans la peinture.³² Cette tendance s'est confirmée après la révolution islamique de 1979. Il y a désormais deux grandes écoles, l'une qui remet à l'honneur l'art classique et l'autre qui s'oriente vers un art plus contemporain.



Michèle Morgan

Rascasse

1999

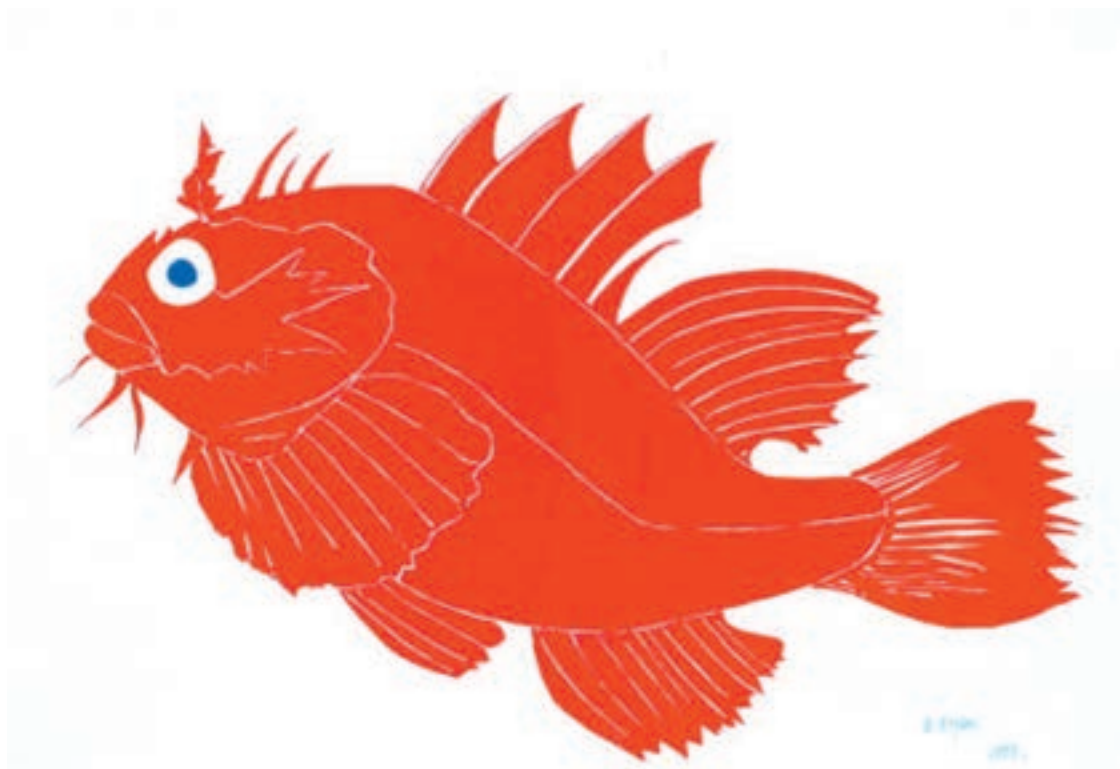
Aquarelle

63 x 86 cm

Offert par l'artiste en 2000

Michèle Morgan, de son vrai nom Simone Roussel, est une actrice française née en 1920 à Neuilly-sur-Seine.³³ Après avoir joué un petit rôle en 1935 dans le film *Mademoiselle Mozart*, elle fut révélée en 1937 par le cinéaste Marc Allégret qui lui donna sa chance dans *Gribouille*. Un an plus tard, elle obtenait le rôle principal dans *Quai des brumes* et devenait la vedette du cinéma français. En 1940, elle reçut un prix au Festival de Cannes pour son interprétation de la *Symphonie pastorale*, d'après le roman d'André Gide. Cette même année elle partit pour Hollywood, mais devait revenir en France au lendemain de la deuxième guerre mondiale. Pendant sa longue carrière, elle a été élue dix fois l'actrice la plus populaire du cinéma français. On en apprendra plus sur sa vie d'actrice en lisant son autobiographie, parue en 1977 sous le titre *Avec ces yeux-là*.

En l'an 2000, à l'âge de 80 ans, Michèle Morgan consacrait une bonne partie de son temps à la peinture. Comme elle l'a expliqué lors d'une brève interview, elle a commencé à peindre lorsqu'elle vivait à Hollywood, surtout pour se changer les idées. Quand les rôles se sont espacés, la peinture a pris une importance croissante dans la vie de l'actrice, qui a suivi des cours auprès d'artistes célèbres. Elle a toujours considéré la peinture comme un art qui doit être spontané et joyeux, et demeure très modeste quant à son œuvre. Dans ses tableaux, qu'elle expose de temps à l'autre, fleurs et animaux sont peints en couleurs vives, avec des formes simples. *La Rascasse* témoigne du talent et de la vivacité de cette grande artiste.



Trento Longaretti

Méditation VIII

1997

Huile sur toile

110 x 83 cm

Signé

Offert par le Gouvernement italien en 1999

Né en 1916, Trento Longaretti peint et enseigne depuis plus de 60 ans.³⁰ Cet artiste italien utilise une technique consommée pour communiquer la contemplation profonde du monde par un regard exercé et empreint de compassion. Son œuvre décrit des êtres qui souffrent de vivre en marge de la société et qui sont égarés dans l'instant. L'instant est important dans la peinture de Longaretti, dont de nombreux tableaux présentent des images figées mais suggérant un mouvement conscient vers l'avant. Il est convaincu de la nécessité d'exprimer et de transfigurer la douleur et la peine. *Méditation VIII* fait partie d'une série de tableaux représentant un vieillard campé en touches expressionnistes, qui devient de plus en plus abstrait. L'abstraction se traduit surtout ici par la manière dont sont représentés les yeux, à peine esquissés, ce qui entraîne le spectateur dans la méditation. Un critique a décrit ainsi la qualité poétique de l'œuvre de Longaretti : " Longaretti n'est pas un conteur, il ne s'intéresse ni à l'anecdote, ni au détail, ni à la silhouette. Ceux-ci se présentent spontanément; ce sont les contours d'une pensée qui s'exprime en une synthèse toujours plus délicate, subtile et abstraite".³¹ Trento Longaretti a étudié à l'Académie des beaux-arts de Brera, près de Milan, et a dirigé l'Académie Carrara, à Bergame, de 1953 à 1978.



Vita Dou

Aimez-vous Brahms ?

1998

Collage

100 x 100 cm

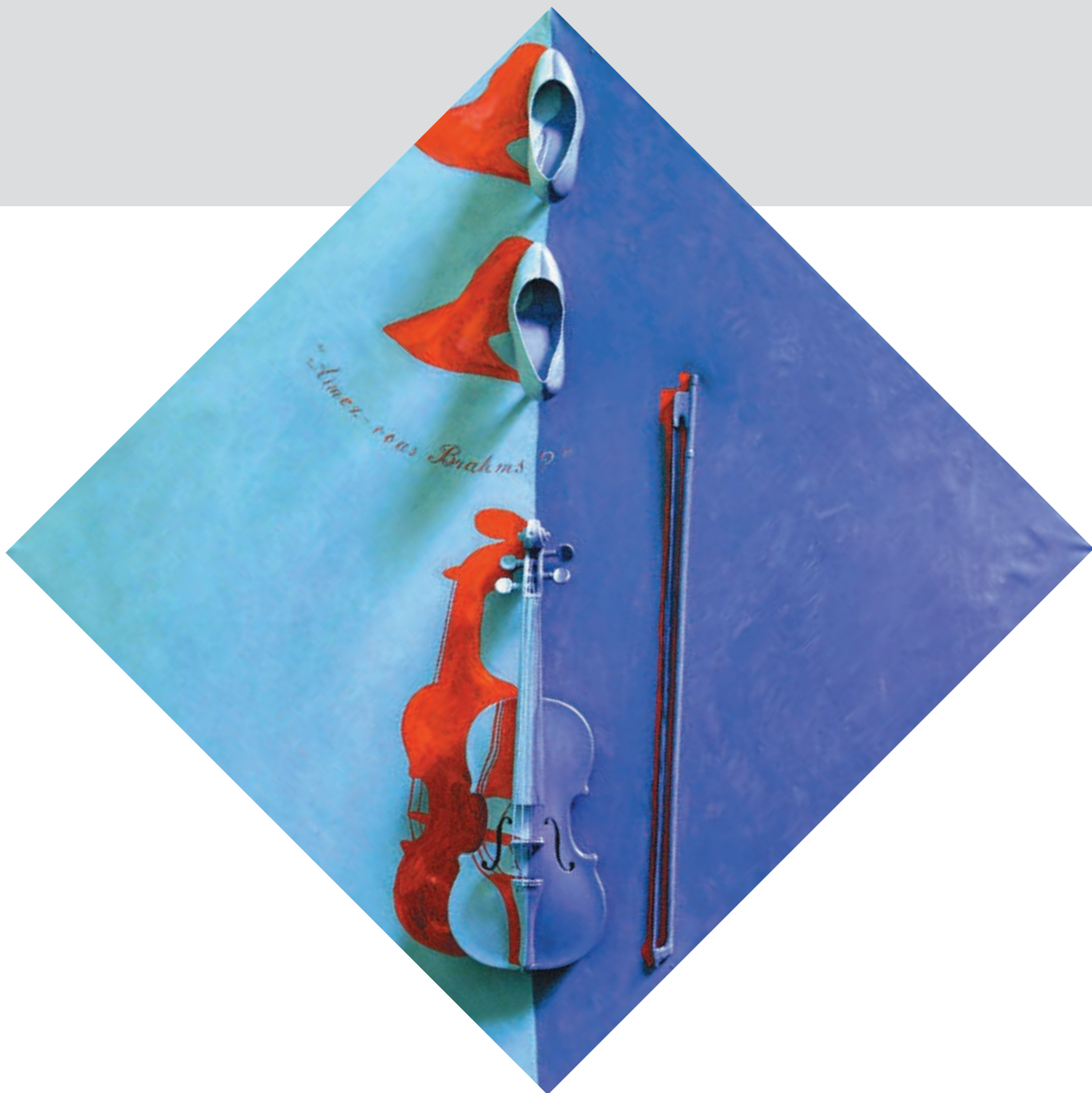
Offert par l'artiste en 2000

Aimez-vous Brahms ? est un don de l'artiste russe Vita Dou, qui est née à Kiev.³⁴ C'est un collage composé d'une paire de chaussures et d'un violon placés en diagonale sur une toile, qui est aujourd'hui exposée sur les murs de la Bibliothèque de l'ONUG. Cette œuvre est inspirée du célèbre roman homonyme de Françoise Sagan, écrit en 1959. L'opposition du rouge et des bleus sur la toile correspond à la structure dramatique et narrative du roman. Le violon a été trouvé, dans la rue, hors d'usage, par Mikhaïl Romadin. Les chaussures sont celles de l'artiste. L'idée d'associer ces objets dans une peinture à laquelle ils sont étrangers provient des dadaïstes, dont l'objectif principal est de faire entrer l'inattendu, l'insolite, dans la vie quotidienne, et de faire de toutes les formes d'art une représentation dans laquelle le spectateur devient acteur.

Vita Dou a commencé sa carrière à l'Institut cinématographique de l'Union (VGIK), à Moscou, où elle a suivi des cours d'interprétation et de cinématographie. Elle a réalisé des documentaires sur l'art et participé au tournage de plusieurs films. La formation cinématographique reçue au VGIK a influé sur la conception que des artistes comme Vita Dou se font du rôle de l'art dans la société : l'art est une représentation, et la fonction de l'artiste est de transformer le réel, et non pas de rechercher l'esthétique. Les collages de Vita Dou rappellent que l'histoire de l'art est une histoire de la perception. Dans ses œuvres, elle "invite" des artistes tels que Kazimir Malevitch, Paul Klee et Juan Miró, et dialogue avec eux comme dans

un théâtre expérimental. L'objet, dans son œuvre, est pour ainsi dire mis en scène : ici, hors de son contexte habituel, il peut se transformer et devenir le centre d'un "jeu" anecdotique et signifiant. Dans l'histoire de l'art, Vita Dou se situe elle-même entre le dadaïsme et le formalisme russe. Son apport personnel, c'est la référence narrative qu'elle introduit, d'une part, en dédiant ses œuvres à d'autres artistes et, d'autre part, en collant directement sur la toile des objets tridimensionnels. Le type d'objet qu'elle utilise, les souliers par exemple, est représentatif : accessoires exclusivement humains et culturellement définis, ils attirent le regard du spectateur à qui leur présence sur la toile semble une coïncidence amusante. Dans la plupart des cas, ce sont des souliers de femmes, élégants mais pas modernes et, en particulier dans *Aimez-vous Brahms ?*, ils sont porteurs d'une illusion romantique qui évoque le conte de Grimm *"Les souliers de bal usés"*.

Vita Dou expose chaque année à Paris au Salon des Indépendants, qui offre un important espace d'exposition aux artistes travaillant à l'écart des grands musées et galeries. Elle a un atelier à Moscou, mais passe beaucoup de temps à voyager dans le monde. Elle est membre de *l'International Art Fund* et de l'Association d'artistes russes à Paris. On peut voir des œuvres d'elle au *Flash Art Museum*, musée d'art contemporain de Trevi (Italie).



Sergey Chaikun

Origin of the Horizon

1999

Huile sur toile

50 x 70 cm

Signé

Offert par l'artiste en 2000

*Je ne m'aventurerai pas à dire ce qu'est l'art, mais je peux deviner pour quoi vivent les artistes. Par leurs œuvres, ils disent – voyez, cela aussi c'est la vie, et cela ne vient pas du néant. C'est votre vie, la vie que vous ne voyez pas, parce que vous êtes occupés ailleurs. Car chacun doit faire autre chose que les autres.*³⁵

S. Chaikun

Pour bien comprendre l'œuvre de Sergey Chaikun (né à Moscou en 1954), il faut savoir qu'il est d'abord un illustrateur. Dans ses images fantastiques, les personnages vivent toutes sortes d'aventures qui, comme dans les livres d'enfants, sont censées se dérouler dans l'imagination du lecteur. Chaikun imagine que les personnes et la nature cachent des choses insoupçonnées. Pour exprimer cela, il emploie une technique de dessin à l'aquarelle sur papier photographique. En faisant ressortir l'"inattendu" dans l'image, il travaille avec ce que Andrey Sinyavsky, dont les ouvrages ont influencé Chaikun, appelle les "pensées inconscientes".³⁶

Après avoir fini ses études à l'Institut d'architecture, Chaikun a commencé à travailler à un projet de l'État. Cherchant une plus grande liberté d'expression, il a adhéré dans les années 70 au Comité des graphistes de Moscou, mouvement artistique en rupture avec le réalisme socialiste. À la recherche d'un style de peinture narratif, Chaikun s'est mis à créer ce qu'il appelle "un monde de la réalité", en suivant les descriptions littéraires d'auteurs comme Thomas Mann et Scott Fitzgerald. Sa vision est celle d'une réalité parallèle, dans laquelle l'histoire se déroule de façon accélérée, et dans ses propres dimensions.

Dans ses peintures, la finesse de trait qui caractérise ses dessins fait place à des formes plus colorées et moins détaillées qui, selon lui, ne pourraient être rendues autrement. Le réalisme magique de l'œuvre *Origin of the Horizon*, aujourd'hui exposée à la Bibliothèque de l'ONUG, n'a donc rien d'étonnant. La toile comporte deux niveaux : le premier est occupé par la présence imaginaire d'un homme au bord de la mer ; le second part de la ligne d'horizon, qui sépare le ciel de la mer. La tête de l'homme est remplacée par une colombe, symbolisant la part inconsciente de l'esprit humain liée à l'imagination. La colombe prend son vol, et cela est révélateur, car le message que Chaikun cherche à transmettre par son art est que l'imaginaire peut aider l'homme à se libérer de la réalité qui l'emprisonne. L'artiste décrit ainsi cette œuvre :

*Nos envies sont la cause de tous nos malheurs et joies également, mais après avoir réalisé nos envies on veut toujours plus, on n'est jamais satisfait de ce qu'on a ni de l'endroit où on est. Nos pensées et désirs veulent aller au-delà de l'horizon, mais on oublie qu'il est insaisissable. En effet, cet horizon se trouve en nous-mêmes, nous sommes sa source.*³⁷



Aldo Salvadori

Interno e fiori

1994

Huile sur bois

67 x 48 cm

Signé

Offert par le Gouvernement italien en 2000

L'art est le langage de l'âme. Celui qui ressent une vocation artistique ressent en même temps l'obligation de ne pas gaspiller son talent, mais de le développer pour le mettre au service de l'humanité. Un véritable artiste sait aussi qu'il doit œuvrer sans se laisser dominer par la recherche d'une gloire vaine ou par le désir d'une popularité facile et, encore moins, par le calcul d'un probable gain personnel. Il y a donc une éthique, ou plutôt, une spiritualité du travail artistique. L'art, par sa nature même, est depuis toujours la source qui révèle la beauté de la création, la beauté, dans un certain sens, est l'expression visuelle du bien comme le "bien" est la condition métaphysique de la beauté universelle.³⁸

A. Salvadori

Né en 1905 à Milan (Italie), Aldo Salvadori a reçu sa formation artistique à l'Institut d'art de Florence, où il a longuement étudié les estampes et les toiles des maîtres anciens à la Galerie des Offices.³⁹ Sa conception de la lumière et de l'espace a été fortement influencée par les œuvres des impressionnistes, qu'il a étudiées de façon intensive pendant un séjour à Paris. En 1929, il a commencé à enseigner dans plusieurs écoles d'art en Italie, ce qui l'a amené à rencontrer des artistes comme Morandi et Manzù. Depuis 1968, il vit à Bergame où, en 1999, à l'âge de 94 ans, il se consacrait encore entièrement à la création artistique.

Une exposition d'œuvres de Salvadori s'est tenue au Palais des Nations et au Palais Wilson en 2000. Intitulée "La femme, beauté et intériorité", elle montrait très bien avec quelle sensibilité et quel raffinement il peint la beauté féminine. La femme, l'un des sujets les plus souvent représentés dans l'art, est porteuse de sens. Vue par Salvadori, elle apparaît à la fois comme un rappel de la temporalité et un moyen de s'en évader. Dans le tableau *Interno e fiori* (Intérieur et fleurs), une femme assise sur une chaise, et peinte en couleurs douces, dirige vers le spectateur un regard calme et paisible. La composition, soigneusement équilibrée, avec un arrière-plan discret, met en valeur la beauté de la figure féminine et induit chez le spectateur silence et réflexion.

La grande qualité de ce tableau, qui contient en résumé l'ensemble de l'œuvre de Salvadori, en fait une des pièces les plus importantes de la collection de l'ONUG. Elle traduit directement la manière dont l'artiste conçoit les relations entre les modèles qu'il peint et le respect de l'être humain en général. L'art, comme Salvadori essaie de nous le rappeler de façon discrète, tire sa valeur d'une certaine éthique, une éthique qui n'est pas formellement définie, mais au contraire ouverte à de multiples interprétations.

Pendant sa longue vie, Salvadori a participé à de nombreuses expositions de prestige en Italie, notamment à plusieurs éditions de la Biennale de Venise et de la Quadriennale de Rome. Il est aussi connu pour avoir illustré des recueils célèbres de poésie et de prose, notamment le *Canzoniere* de Pétrarque, *l'Après-Midi d'un fauve* de Mallarmé et *La Bonne chanson* de Verlaine.



Lise Lavallée

Dialogue de paix

2000

Technique mixte

95 x 95 cm

Offert par le Gouvernement canadien en 2000

Cette peinture en relief de Lise Lavallée a été présentée à l'exposition "L'unité dans la dualité", qui s'est tenue au Palais des Nations du 18 au 29 septembre 2000.⁴⁰ Née au Canada en 1946, l'artiste, autodidacte, a commencé à peindre en 1986, s'orientant à partir de 1996 vers le symbolisme. Dans toute son œuvre, elle s'efforce de montrer l'unité et la dualité associées dans le caractère éphémère de l'existence. Elle a une prédilection pour les figures mythologiques et éternelles, qui semblent jouer dans son œuvre la même fonction que dans les contes et légendes populaires. Sa palette de bleus, rouges et verts vibrants donne à ses œuvres une grande luminosité. Dans le catalogue d'une de ses expositions, on peut lire le commentaire suivant :

Parfois, des eaux profondes dormantes, jaillit l'éclair de vie, léger scintillement d'abord, jusqu'à l'illumination de ces bleus insondables.

*De la métamorphose du tangible en signes d'onirisme, en une écriture de couleurs, de matières, de formes, en perpétuelle transfiguration, astres, nymphes et êtres éthérés, tout un langage...*⁴¹



Joana Danutė Plikionytė Bruziene

Fiesta

1997

Technique mixte

65 x 50 cm

Offert par le Gouvernement lituanien en 2000

Fiesta fait partie d'une série de huit œuvres (pointe sèche et technique mixte) exécutées dans les années qui ont suivi l'accession de la Lituanie à l'indépendance. Voici ce qu'en dit l'artiste :

Je voulais prendre part à l'atmosphère mystérieuse de l'époque. C'était une véritable joie de se sentir membre de la communauté mondiale, de constater qu'il n'y avait plus de rideau de fer entre nous et les autres.⁴²

Joana Plikionytė Bruziene, née à Panavėžys (Lituanie) en 1943, a fréquenté l'École des beaux-arts de Kaunas (1960-1962), et possède un diplôme d'art graphique délivré par l'Académie des beaux-arts de Vilnius en 1968. Son œuvre comprend surtout des gravures miniatures à l'eau-forte, principalement des ex-libris dans lesquels elle adapte avec élégance la tradition médiévale aux contes populaires lituaniens. Les personnages sont nombreux dans ces miniatures : "Je réserve à l'homme une place centrale dans le règne animal, c'est l'homme de la renaissance, appelé à se perpétuer", explique-t-elle.⁴³

Bruziene a participé à de nombreuses biennales d'art graphique, dans les États baltes et en Europe occidentale. Elle a représenté l'art graphique lituanien à des expositions internationales en Argentine, en Norvège, en France et en Bulgarie. On peut voir ses œuvres au Musée de l'art lituanien de Vilnius, au Musée Tretiakov à Moscou et au Musée Balzek à Chicago.



Guy Breniaux

The right to life

1988

Huile sur toile

130 x 160 cm

Offert par l'artiste en 2000

Guy Breniaux (né en 1946) a étudié à l'École des arts décoratifs de Genève.⁴⁴ Vivant et travaillant actuellement en France, il a plusieurs fois exposé dans ce pays et à l'étranger. La Poste française et l'Administration postale des Nations Unies ont l'une et l'autre utilisé ses peintures pour les reproduire sur des timbres. En 1989, il a gagné le premier prix d'un concours de dessin de timbres organisé par l'ONU. Il pratique aussi l'art du vitrail, ainsi que celui de la gravure, pour lequel il a inventé sa propre technique.

La toile dont il a fait don à l'ONUG, *Le Droit à la Vie*, a été créée en honneur du 40^e anniversaire de la Déclaration universelle des droits de l'homme en 1988. Elle illustre un conte prophétique dont le personnage principal est Vénusine, extraterrestre vivant sur Eros, la planète bleue. Après la destruction de sa planète par une attaque de missiles en 1985, Vénusine descend sur la terre et arrive à Genève en l'an 2000. Elle fait la connaissance d'un jeune garçon de douze ans qui lui explique la triste condition des hommes.

L'artiste a cependant voulu donner une image plus optimiste de notre monde, en imaginant Vénusine en un lieu où le respect des droits de l'homme est non plus un but, mais une réalité. Nous la voyons au centre de la toile, entourée de cercles de lumière bleue. Au-dessous, une partie des bâtiments de l'ONU à New York, Genève et Vienne. A l'arrière-plan, la planète Eros où, selon le conte, le mal n'existe pas parce que tout est bleu. A droite, un jeune homme en contemplation, sous une arcade d'architecture classique; le jeune penseur, la figure féminine et l'homme vu de dos symbolisent la trinité de la famille. Les quatre silhouettes féminines à gauche, fortement évocatrices du mouvement symboliste, semblent relier l'idéologie du début du XX^e siècle – époque qui a précédé la création de la Société des Nations – au conte prophétique de Vénusine qui se situe à la fin du siècle. Dans le coin supérieur droit, la colombe de la paix qui, comme le personnage central, est entourée de cercles de lumière.

La toile a un caractère ésotérique tant par son thème que par la méthode de travail de l'artiste. Breniaux cherche à combiner lumière et forme pour créer l'harmonie. Cette harmonie se transmet au spectateur et l'aide à mieux comprendre la nécessité d'un monde meilleur.

Le travail de la lumière pour lui donner forme est une des caractéristiques de l'art du vitrail, que l'artiste maîtrise parfaitement. Son talent de coloriste s'affirme de façon éclatante dans cette toile où le bleu et l'ocre se déclinent l'un et l'autre en plus de 200 nuances.



Artistes divers

International Print Portfolio

1999

34 œuvres graphiques

Offert par le Gouvernement sud-africain en 2000

L'*International Print Portfolio* (Portefeuille international de gravures) a été offert lors d'une exposition organisée au Palais des Nations, du 21 août au 1^{er} septembre 2000, par l'ambassade de l'Afrique du Sud en Suisse et le Haut-Commissariat des Nations Unies aux droits de l'homme. Constitué à l'initiative d'*Artists for Human Rights Trust*, organisme sud-africain qui a pour objet d'encourager la participation des artistes à l'éducation aux droits de l'homme et de diffuser les idéaux de la Déclaration universelle des droits de l'homme, ce portefeuille de gravures rassemble 34 œuvres graphiques d'artistes de 26 pays expressément cités en 1997 par Amnesty International comme nécessitant un effort de sensibilisation aux droits de l'homme. Les artistes ont été invités à réaliser une œuvre en s'inspirant d'un article de la Déclaration, qui devait obligatoirement être une estampe. Ces deux éléments sont particulièrement importants, considérant que l'initiative venait de l'Afrique du Sud. En effet, en 1948, année de l'adoption de la Déclaration universelle des droits de l'homme, ce pays avait dû s'abstenir parce que le Parti national qui venait d'arriver au pouvoir niait les droits fondamentaux énoncés dans la Déclaration. Pendant le régime d'apartheid qui a suivi, l'Afrique du Sud a été soumise à un boycottage culturel et, pendant de nombreuses années, il a été interdit aux artistes sud-africains noirs de recevoir une formation artistique, d'entrer dans les musées ou galeries d'art et même d'acheter du matériel. Leur vie artistique s'est réfugiée dans les ateliers communautaires où la gravure, en raison de son faible coût et de son côté artisanal, est devenue le mode d'expression le plus populaire. Avec l'évolution politique en 1994, la conscience du rôle de l'art en tant qu'instrument et mesure du progrès social s'est maintenue, et c'est surtout la gravure sud-africaine qui s'est fait connaître dans le monde entier comme un instrument artistique de la démocratisation.

Les artistes qui ont eu l'idée de l'*International Print Portfolio*, Jan Jordaan et Vedant Nanackchand, ont voulu, en invitant des artistes de divers pays, à y contribuer, créer un lieu d'échange universel sur l'art et les droits de l'homme. En choisissant la forme de l'estampe qui, contrairement à l'œuvre d'art en exemplaire unique, est accessible à un grand nombre, les artistes ont tenu à affirmer, par leur diversité, que les droits de l'homme sont universels et qu'ils relèvent de la conscience de chaque être humain.

Voici un aperçu des œuvres comprises dans le portefeuille, qui donne une idée de leur diversité. Pour de plus amples renseignements sur la série complète, on consultera le catalogue de l'exposition (*International Print Portfolio*, Durban 1999).⁴⁵

William Kelly & Benjamin
Malcom-McKeown (Australie)
Journey and destinations
1999
Linogravure
42,5 x 59 cm
Signée et numérotée: 50/50

Emeric Milton Davies
(Sierra Leone)
Mother and child
1994
Eau-forte
30 x 20 cm
Signée et numérotée: 50/50

Hilário Joaquim Nhatugueja
(Mozambique)
Corpo rodando pelos seus direitos
1999
Gravure sur bois
51 x 30 cm
Signée et numérotée: 50/50

K. K. Shiya Karuseb
(Namibie)
Human Roots
1999
Gravure (tile cut)
46,5 x 38,5 cm
Signée et numérotée: 50/50



Jan Jordaen

Hurt

1999

Gravure (tile cut)

59,4 x 42 cm

Signée et numérotée: 50/50

En tant qu'Afrikaner blanc, je représente ce pour quoi l'apartheid a été qualifié de crime contre l'humanité. Il est important pour moi de contribuer à créer, par le moyen que je connais le mieux – la gravure – une espèce de garantie contre tous les crimes présents et futurs contre l'humanité.⁴⁶

J. Jordaen

Jan Jordaen (né à Springs, Afrique du Sud, en 1949) est un artiste depuis longtemps engagé dans la défense des droits de l'homme. Cofondateur de l'*Artists for Human Rights Trust*, il a coordonné à la fois l'*International Print Portfolio* et l'*Image of Human Rights Portfolio* des *Artists for Human Rights*, qui l'avait précédé. Formé à l'Université de Pretoria, il a, beaucoup plus tard, suivi des cours à la Cité internationale des arts à Paris. Il a fait de nombreuses expositions personnelles en Afrique du Sud et enseigne aujourd'hui la gravure au Technikon Natal de Durban.



Vedant Nanackchand

Let us pray (Article XVII)

1999

Gravure sur bois

50 x 30 cm

Signée et numérotée: 50/50

La gravure exalte le droit inaliénable des individus, en particulier des femmes, à la propriété. La propriété va de pair avec la responsabilité, et entraîne le droit à une protection adéquate de ses biens contre les formes extrêmes du comportement humain.⁴⁷

(V. Nanackchand)

Vedant Nanackchand, né à Durban en 1955, a étudié le graphisme à l'Université de Durban-Westville et au Middlesex Polytechnic de Londres. Il enseigne actuellement à l'Institut des beaux-arts de l'Université de Durban-Westville. Son œuvre traduit une réalité personnelle, liée dans son essence aux conditions socio-politiques de l'Afrique du Sud contemporaine. Avec Jan Jordaan, il est à l'origine de l'*International Print Portfolio*. La gravure est pour lui un moyen authentiquement démocratique d'exprimer les idéaux et les valeurs inscrits dans la Déclaration universelle des droits de l'homme, qui transcendent toutes les barrières de race, de culture et de classe. Ses œuvres ont été présentées dans de nombreuses expositions en Afrique du Sud et à l'étranger. Il est considéré comme un des plus grands artistes sud-africains.



Mmakgabo Mapula Helen Sebidi

Sharing / spirits together

1999

Linogravure

35 x 29 cm

Signée et numérotée: 50/50

*La véritable égalité des droits a cessé d'exister lorsque la tradition a commencé à reculer devant la vie urbaine à l'européenne. Contrairement aux idées reçues, la tradition africaine enseigne le vrai respect des femmes. Aujourd'hui, l'homme dort pendant que la femme travaille, alors qu'autrefois c'était l'inverse.*⁴⁸

H. Sebidi

Mmakgabo Mapula Helen Sebidi (née en 1943) a passé sa jeunesse à Marapyane, dans le Transvaal-Nord. Son premier professeur fut sa grand-mère, artiste traditionnelle qui lui a transmis ce langage esthétique si fortement présent dans son œuvre. Son évolution d'artiste a aussi été très influencée par John Koenakeefe Mohl, qui a reconnu son talent et l'a encouragée à poursuivre malgré les difficultés. L'œuvre de Sebidi traduit une grande affection pour les cultures et la philosophie africaines traditionnelles, telles que les ressent une Sud-Africaine de la fin du XX^e siècle. Par l'usage répété de la figure humaine, elle cherche à relier sa propre expérience de l'Afrique du Sud avec l'évolution générale du pays et sa transition d'une société traditionnelle à une société moderne. Dans l'estampe *Sharing/spirits together*, elle présente une image de l'égalité traditionnelle entre l'homme et la femme unis par les éléments qui les entourent.

Helen Sebidi a été la première femme noire sud-africaine à avoir eu son exposition personnelle en Afrique du Sud. Elle a reçu en 1989 le Standard Bank Young Artist Award, une des récompenses artistiques les plus importantes d'Afrique du Sud.



OTHER WORKS

Autres œuvres de la série

Arkin Ilicali (Turquie)

Sans titre

1999

Eau-forte et estampage

33 x 27 cm

Signée et numérotée : 50/50

Yeda Maria Correa de Oliveira (Brésil)

For a human world

1999

Aquatinte

32 x 47,5 cm

Signée et numérotée : 50/50

Entang Wiharso (Indonésie)

Remote control

1999

Gravure sur bois

42 x 29 cm

Signée et numérotée : 50/50

Amira Wasfy (Egypte)

The veiling of Isis

1999

Lithographie

56,5 x 39,5 cm

Signée et numérotée : 50/50

Qu Lei-Lei (Chine)

Sans titre

Sans date

Gravure (*tile cut*)

20 x 15 cm

Numérotée : 50/50

Jaleh Gitiiforoz (Iran)

Sans titre

Sans date

Sérigraphie

27 x 21 cm

Signé : 50/54

Cosmos Shiridzinomwa (Zimbabwe)

My free spirit

[1999]

Aquatinte

10 x 8 cm

Carlos Uribe (Colombie)

Fronteras

1999

Image estampée

40 x 59 cm

Signée et numérotée : 50/50

Maysaloun Faraj (Iraq)

Human Rights, Human Wrongs

1999

Linographie

40 x 35 cm

Signée et numérotée : 50/50

Haydee Landing (Puerto Rico)

Collective Memory

Sans date

Gravure sur bois

42 x 59 cm

Signée et numérotée : 50/50

Berry Bickle (Zimbabwe)

Summary of events

1999

Sérigraphie sur soie

52 x 42,5 cm

Signée et numérotée : 50/50

Ann M.Gakere (Kenya)

In search of a new home

Sans date

Linographie

41 x 61 cm

Nkakiyica Aimé (Burundi)

Sans titre

Sans date

Eau-forte

4 x 4 cm

Yusuf Arakkal (Inde)

Sans titre

1998

Sérigraphie

39,5 x 33 cm

Signée et numérotée : 50/50

Nalda Searles (Australie)

Nationality

1999

Gravure (*tile cut*)

30 x 31 cm

Signée et numérotée : 50/54

Kourosh Salehi (Iran)

Sans titre

Sans date

Lithographie

59,4 x 42 cm

Signée et numérotée: 50/50

Carmen Maria Mvianga (Mozambique)

Praying for prisoners

1999

Gravure (*tile cut*)

49 x 30 cm

Signée et numérotée: 50/50

Faiza Galdhari (Afrique du Sud)

Irony

1999

Linogravure

57 x 25,5 cm

Signée et numérotée: 50/50

Hassa'an Ali Ahmed (Soudan)

Without features

1999

Sérigraphie

29,5 x 21 cm

Signée et numérotée: 50/50

Neranjala Larinsiri Gunasinghe (Sri Lanka)

No glory

Sans date

Gravure sur bois

41 x 19,5 cm

Gonkar Gyatso (Tibet)

Banned

1999

Sérigraphie

33 x 32 cm

Signée

Laila Mehreen Rahman (Pakistan)

***Come today in fetters to the marketplace,
come waving hands, come exulting,
dancing...***

1998

Eeau-forte

27,5 x 27,5 cm

Signée et numérotée: 50/50

Hassan Musa (Soudan)

Arbre

1999

Gravure sur bois

32,5 x 29 cm

Signée et numérotée: 50/50

Zuky Serper (Israël)

Fifty 4 UDHR

1999

Linogravure

45 x 30 cm

Signée et numérotée: 50/50

Martin Moratillo (Pérou)

The Buffoon

Sans date

Gravure sur bois

55 x 39 cm

Signée et numérotée: 50/50

Santiago Pol (Venezuela)

***Community duties essential to free and full
development***

Sans date

Sérigraphie

50 x 35 cm

Signée et numérotée: 50/50

Amadou Kan Sy (Sénégal)

Natural Stand

Sans date

Eeau-forte

25 x 33,5 cm

Signée et numérotée: 50/50

Jeong-Ae Ju

Peace and Love

2000

Textile, technique mixte

Diamètre 158 cm

Signé

Offert par le Gouvernement de la République de Corée en 2001

L'œuvre de Jeong-Ae Ju est un message de paix.⁴⁹ Née en Corée du Sud en 1962, l'artiste a étudié l'art oriental à Séoul, la culture chinoise à Taipei et les arts plastiques à Paris. En décembre 2000, elle a fait une exposition personnelle au Palais sur le thème *The paradise regained* (Le paradis retrouvé), composée de deux parties : l'une comprenait des peintures très colorées représentant des fleurs et des arbres qui figuraient le paradis, et l'autre des œuvres circulaires en matières textiles, portant les mots "paix" et "amour" en diverses langues.

L'artiste a expliqué que dans les tableaux représentant le paradis, fondé sur une conception taoïste de l'unité, elle avait voulu évoquer le rêve, l'innocence et le sublime. Les œuvres plus récentes de l'artiste, qui composaient la seconde partie de l'exposition, témoignent d'une prise de conscience : il ne suffit pas de rêver pour changer le monde, il faut aussi agir. Elles visent donc à inspirer l'action.

Jeong-Ae Ju décrit sa démarche en ces termes :

*Dans ma peinture, j'exprime ma vision du paradis dont je donne non pas une image éthérée mais une représentation dans le concret, dans le présent, dans l'universel. Pour aller à l'essentiel, j'ai abandonné le format oblong classique auquel je préfère des formes circulaires, plus harmonieuses et plus pures, qui évoquent le cosmos et l'univers. La méditation sur l'"amour" et la "paix" rendent la quête du paradis plus symbolique et plus spirituelle. La répétition de ces mots exprime un message sans fin, comme le refrain d'une éternelle chanson. L'emploi de lettres lumineuses et de paillettes éclaire et stimule l'esprit, tout en incitant à la méditation. Une grande place est également accordée aux couleurs dont la variété est symbole d'égalité.*⁵⁰

Peace and Love, offert par l'artiste à l'ONUG, fait partie de ces œuvres récentes. Jeong-Ae Ju utilise du denim, symbole de l'époque contemporaine et de la jeune génération. Le denim, explique-t-elle, est un textile "démocratique" : tout le monde en porte, sans distinction de classe. La couleur bleue est celle de l'égalité. Au centre de l'œuvre sont placés un disque compact et une photographie représentant le président de la Corée du Nord et celui de la Corée du Sud, dont l'artiste se félicite de leur rencontre historique, porteuse d'espoir.



Umberto Albanese

Il Viaggio di Orfeo

2000

Acrylique sur panneau de densité moyenne

100 x 100 cm

Signé

Offert par l'artiste en 2001

Umberto Albanese (né en 1950) ne peint pas pour plaire au spectateur : il peint parce qu'il le comprend.⁵¹ À la fois peintre et cardiologue, il explore les liens entre la chair et la peau, l'être et son cœur. Ses peintures et les idées qui les sous-tendent inspirent la poésie. Dans le catalogue de l'exposition qui a eu lieu au Palais des Nations en février 2001, les textes écrits par des critiques d'art et par des amis de l'artiste sont extrêmement lyriques. La plupart montrent comment Albanese représente l'invisible, remontant à l'origine du symbolisme et évoquant subtilement Paul Klee. Albanese explique qu'une de ses principales sources d'inspiration est la manière dont les gens regardent ses œuvres. Il est convaincu que la souffrance humaine a une cause intérieure, et représente la complexité et les ténèbres de la douleur en utilisant un fond où dominent le bleu intense et le pourpre. Sur ce fond se détachent des symboles, surtout des triangles, des carrés, des rayures. La tâche jaune qui figure dans la plupart de ses tableaux symbolise l'espoir, la lumière qui annonce la fin de la souffrance.

Albanese ne cherche pas l'inspiration dans l'œuvre d'autres artistes. Son expérience de médecin lui fournit une ample matière. Le cœur, moteur de la vie, est le centre à la fois physique et spirituel du corps. Rien d'étonnant qu'il apparaisse souvent, sous sa forme symbolique, dans les œuvres de ce cardiologue.

Il a fallu du temps à l'artiste pour en arriver à ce style abstrait et lyrique. Pendant longtemps, il a peint de magnifiques paysages et natures mortes dans un genre figuratif. Puis il a voulu trouver une forme d'art qui transcende la réalité et qui soit à la fois simple et intuitive. En se distançant de l'art figuratif, il a cherché à exprimer son monde intérieur. C'est seulement alors, a-t-il expliqué, qu'il a pu manifester sa compassion pour l'humanité. Aujourd'hui, l'absence totale de forme humaine dans ses peintures découle de sa conviction que la représentation de la forme physique évoque la réalité, mais n'a pas de sens spirituel profond. Selon ses propres termes :

*Les symboles et les archétypes me guident souvent dans les plis de mon esprit. Ils me rappellent des émotions et des suggestions cachées. Ils traduisent et transmettent la pureté de l'esprit et des sensations dans un langage universel qui est celui de l'âme humaine, libre de toute hypocrisie et de tout artifice.*⁵²



Alexander David

L'arbre de vie

1998

Huile sur toile

116 x 120 cm

Signé

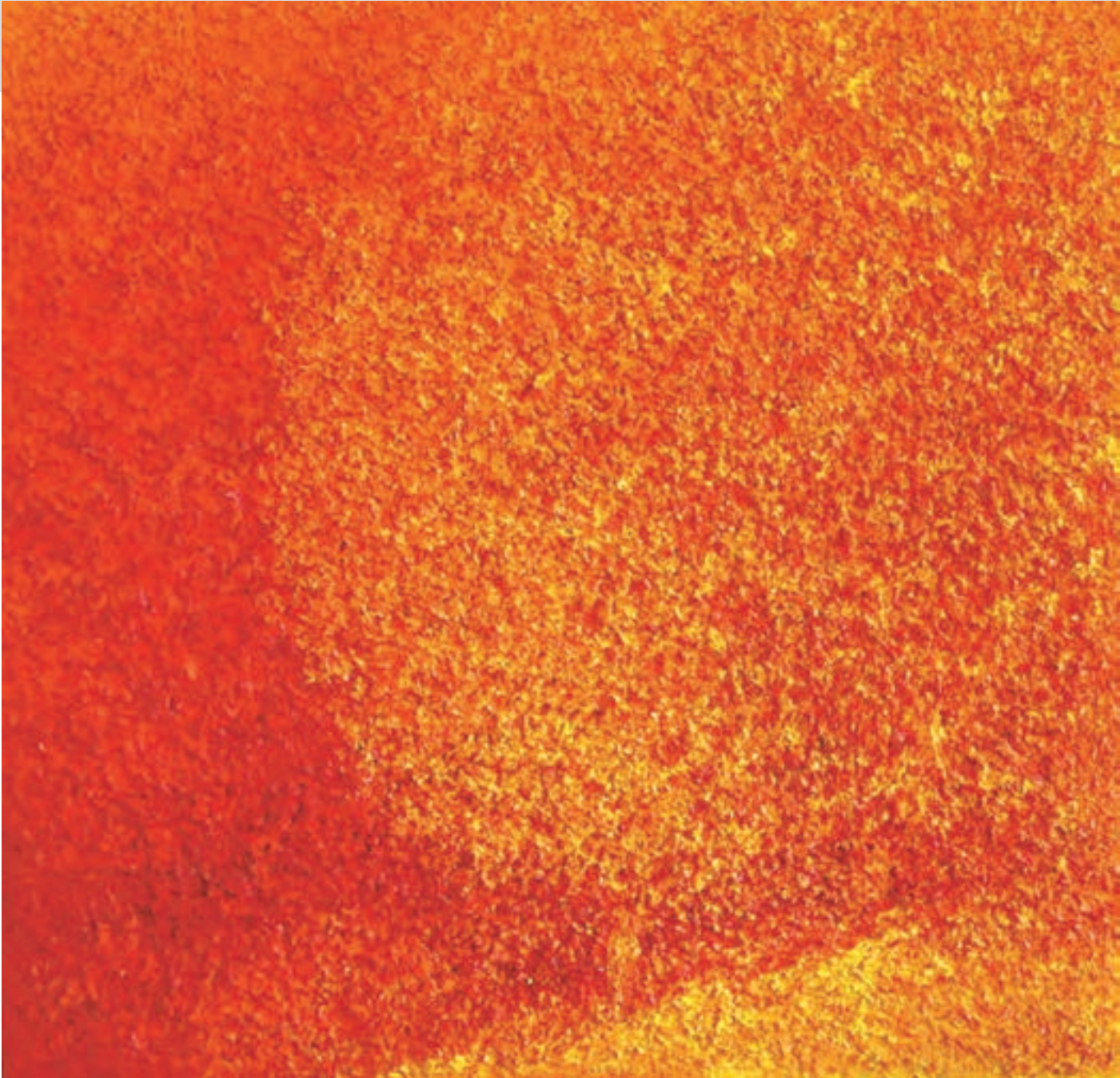
Offert par le Gouvernement moldove en 2001

Né à Moscou en 1962, Alexander David a étudié entre 1977 et 1988 à l'Institut des beaux-arts de Chisinau (ancienne Kichinev) où il s'est spécialisé dans la peinture. Aujourd'hui, il vit et travaille à Moscou.⁵³

Les peintures à l'huile d'Alexander David appartiennent à deux catégories, l'une et l'autre représentées lors d'une exposition qui s'est tenue au Palais des Nations du 9 au 20 avril 2001. D'une part, l'artiste peint des scènes de la vie quotidienne et des paysages, principalement moldoves, en jouant des contrastes de l'ombre et de la lumière et de l'opposition des couleurs. Selon lui, ces œuvres évoquent la dualité du monde.

D'autre part, il représente aussi des paysages du Moldova, pays de son enfance, et de la Suisse, sur des toiles presque monochromes où dominent le rouge et l'orange. La perception se traduit ici par des sensations de chaud et de froid, par une expérience primaire de la vie. Des centaines de tubes de peinture à l'huile sont appliqués sur la toile. La touche est très épaisse et le pinceau crée une texture qui ne révèle la forme que de loin. Les images qui se dissimulent dans ces "peintures rouges" sont comme cachées au cœur de cette perception primaire.

Ce style de peinture a été inspiré à l'artiste par ses réflexions sur l'enfant à naître, qui vit encore dans le sein de sa mère et ignore tout des contrastes et des difficultés du monde extérieur. Le stade prénatal, symbolisé par le thème de la maternité qui revient constamment, est indissociablement lié à la conscience de l'homme. David a besoin de peindre deux versions complémentaires de notre perception quotidienne de la réalité, peut-être parce qu'il est lui-même en proie à une secrète nostalgie de son pays.



Xu Dongdong

A l'écoute du chant du printemps lors de la fonte des neiges

1999

Propylène sur papier

198 x 106 cm

Signé

Don de l'artiste en 2001

Xu Chao, dont le nom d'artiste est Xu Dongdong, est né à Beijing le 14 mai 1959. Il a étudié la peinture traditionnelle chinoise sous la direction des artistes Liu Haisu, Wu Zuoren et Liu Kaiqi, et a continué ses études à l'Académie de beaux-arts de Beijing de 1977 à 1981. En 1986, il a commencé sa recherche de la modernité de l'art chinois avec la publication de l'ouvrage *Collection des peintures et poèmes de Xu Dongdong*, dans lequel il montre quels artistes chinois et occidentaux l'ont influencé. Cet ouvrage est un pas important dans sa quête d'une ouverture de la réception d'un art qui combine le concept artistique de l'art traditionnel chinois avec des formes et couleurs dérivées du modernisme européen.

Xu est un ambassadeur artistique des changements que son pays est en train de vivre. Indépendamment des artistes de l'avant-garde chinoise, dont le caractère révolutionnaire est très prononcé, Xu cherche à affirmer ses liens avec l'histoire et le patrimoine de son pays.⁵⁴ En 1990, il a commencé le projet "En suivant les pas de Xu Dongdong", qui consistait en une exposition itinérante d'une centaine de ses œuvres, montrée dans dix villes en Chine. Ce projet a été sponsorisé par le Gouvernement chinois, notamment par le ministère de la Culture.

En 1997, Xu a entamé son présent projet, "Le Monde de Xu Dongdong", un projet international qui l'a amené aux États-Unis et en Europe. Ce projet consiste à exposer les épreuves de sa recherche à la modernité artistique chinoise dans toutes les principales institutions du monde. Un catalogue exhaustif de son œuvre, portant ce même titre, accompagne ces expositions.⁵⁵

C'est dans le cadre de ce projet que les œuvres de Xu Dongdong ont été exposées au Palais des Nations à Genève du 30 avril au 11 mai 2001. Cette exposition, tenue dans le cadre de Dialogue entre les civilisations, a incité l'artiste à faire don d'une de ses œuvres, intitulée *A l'écoute du chant du printemps lors de la fonte des neiges*. C'est un exemple par excellence de la façon dont Xu souhaite transmettre son message. On y voit des arbres dans différentes couleurs vives contre un arrière-plan montagneux. La couleur dominante est le bleu clair. L'artiste a expliqué que ce bleu symbolise l'unité des éléments, caractérisé par l'impossibilité de le saisir. Les couleurs vives des arbres symbolisent la rupture avec l'art traditionnel chinois dans lequel une préférence pour les couleurs sombres prévaut. Elles témoignent de l'influence occidentale, mais surtout symbolisent le printemps dans lequel se trouve l'art moderne chinois, s'efforçant de réaliser l'ouverture qui a commencé dans les années 80, mais, comme la neige le symbolise dans le présent tableau, il souffre encore d'avantage à pouvoir avancer.⁵⁶ Une histoire qui pour Xu semble être autobiographique.



Juan Moreira

El huevo de la serpiente

1996

Acrylique sur toile

98 x 130 cm

Signé

Offert par le Gouvernement cubain en 2001

La serpiente representa el mal y la paloma el bien. Pintar una paloma dentro del huevo de una serpiente es algo así como una paradoja o la expresión de un sueño o una esperanza o quizás una alusión a cosas que pasan en la vida (verdaderas "serpientes" que paren "palomas" o viceversa) y que a veces no notamos. En cuanto al color que distingue a la paloma sucede muchas veces que se utiliza el blanco como símbolo de paz, pero en este caso la elección se hizo pensando en lo inusual de una paloma negra.⁵⁷

[Le serpent représente le mal, et la colombe le bien. Représenter la colombe à l'intérieur d'un œuf de serpent est une sorte de paradoxe, ou l'expression d'un rêve ou d'une espérance, voire une évocation allusive d'événements qui traversent l'existence (de vrais "serpents" qui accouchent de "colombes", et vice versa), et que souvent nous ne percevons pas. Il arrive très fréquemment qu'on utilise le blanc comme couleur emblématique de la colombe et comme symbole de la paix; dans le cas présent, le choix s'est porté sur celui, inhabituel, d'une colombe noire.]

L'œuvre de Juan Moreira ne peut pas être comprise hors de son propre cadre culturel. Né à Cuba en 1938, Moreira combine dans ses toiles une iconographie syncrétiste avec des formes qui plongent leurs racines dans le folklore caraïbe. Le sens de ces toiles s'exprime souvent sous forme métaphorique. On peut caractériser l'art de Moreira comme un réalisme magique (*real maravilloso*), classification utilisée par Alejo Carpentier pour distinguer le surréalisme européen du surréalisme latino-américain. L'art, pour Moreira, est un outil indispensable de la culture qui ne saurait être conceptuel. Il trouve sa source dans la nécessité propre à l'homme d'exprimer une créativité personnelle. L'art est un révélateur de sa vie intérieure; il l'aide à mieux percevoir la réalité des choses et à développer sa conscience de soi. Si le monde des esprits y apparaît de façon subtile, c'est parce que, parallèlement, il co-existe avec l'Invisible ou le Non-Perçu de la quotidienneté.

Mais ces caractéristiques générales n'épuisent pas l'art véritable de Juan Moreira. Artiste consciencieux, il a peiné toute sa vie afin de parvenir à un style et à un langage picturaux originaux, dans un dialogue constant avec les grands de l'art cubain, comme Wifredo Lam (1902-1982).⁵⁸ Des formes simples et des couleurs sombres expriment une volonté de voir par-delà les choses – mais pas forcément au-delà du réel –, ce qui permet de garder un œil critique, comme on le voit dans le descriptif de l'œuvre *El huevo de la serpiente*. La confrontation de l'artiste avec son art semble s'orienter, comme chez tous les grands artistes, vers une synthèse assez élaborée, où la maîtrise technique laisse peu de place au hasard dans la création de l'œuvre. Si Moreira tend vers cela, c'est parce qu'il préfère rester très proche de l'œuvre, l'élaborer lui-même pour que l'œuvre achevée ne vienne pas le contredire.

Juan Moreira a étudié à l'École des beaux-arts San Alejandro, à La Havane, dont il sortit diplômé en 1963. Il a commencé à exposer dans les années 60, mais fit ses véritables débuts en illustrant l'édition cubaine du *Quijote* [Don Quichotte], en 1972 : cela lui valut le premier prix d'œuvre graphique au Salon Provincial de Profesores e Instructores de Artes Plásticas de La Havane. Son œuvre a été montrée partout dans le monde, dans plus de cinquante expositions collectives d'art cubain, et ses tableaux se trouvent dans les collections permanentes du Musée national des beaux-arts de La Havane, le Musée des Amériques à Managua (Nicaragua), etc. En 1988, il reçut une très haute distinction, celle de la Culture nationale de Cuba.



Ubaldo Bartolini

Andanti d'inverno

1997

Huile sur toile

70 x 140 cm

Don du Gouvernement de l'Italie en 2001

Ubaldo Bartolini, né à Montappone (Marches, Italie) en 1944, est connu pour ses paysages mystérieux.⁵⁹ Inspiré par la tradition romantique, surtout celle du peintre allemand Caspar David Friedrich (1774-1840), Bartolini a trouvé son propre langage artistique, qui s'apparente à un voyage dans la mémoire, jusqu'au centre de la spiritualité humaine. Bartolini a voulu tourner le dos à l'art conceptuel dominé par le rationnel et l'abstrait. Par son style, il a été rangé parmi les artistes "anachronistes", mouvement italien des années 70 et 80, apparu quand se posait le problème du réel, de l'identité et de l'histoire, et pour les artistes celui de l'histoire de l'art. Les anachronistes italiens ont emprunté des sentiers inattendus. Ils s'inscrivent dans le courant du postmodernisme. Ils réagissent contre les courants plastiques et théoriques qui sont à la remorque d'une idéologie de l'actualité, d'une métaphysique "profane" d'un aujourd'hui évanescent. L'art anachroniste exprime un souci de précision et use du temps comme d'un récit dont l'artiste devient le narrateur : c'est un personnage à l'intersection du rêve, de l'expérience vécue et de l'imaginaire.

Dans *Andanti d'inverno* on voit un paysage montagneux où le spectateur se retrouve sur la paroi d'une montagne, sous un ciel nuageux et tourmenté. Bartolini promène le spectateur dans un paysage faussement idyllique, qui représente l'imperméabilité de la nature, cause de l'irréversible solitude humaine. Le paysage onirique, inondé de cette absence, devient le témoin du destin tragique de l'homme, et le rêve, où les images sont réalistes en dépit de l'inversion du temps et de l'espace, devient le lieu de rencontre de multiples états d'âme. À propos de ce tableau *Andanti d'inverno*, l'artiste a écrit les mots :

*Gli andanti specie d'inverno sono quelli che vanno senza risparmiarsi, vanno pur non avendo obbiettivi attraenti, vanno attraverso un paesaggio poco rassicurante dove l'unica certezza sono i loro passi di fronte alla tragica esperienza del vivere.*⁶⁰

[Les passants de l'hiver sont ceux qui vont sans épargner leur peine, ils vont sans objectifs précis, ils traversent un paysage peu rassurant, où la seule certitude est la réalité de leurs pas face à l'expérience tragique de la vie.]

Bartolini a exposé ses œuvres à plusieurs reprises à l'occasion de grandes expositions d'art contemporain italien. Son œuvre se caractérise par une grande diversité. Il a commencé à exposer à la Biennale de Venise en 1974. En 1985, il a participé à l'exposition "A New Romanticism. Sixteen artists from Italy", Hirshhorn Museum and Sculpture Garden de Washington. Il a exposé dans maintes expositions d'anachronistes italiens : il a participé (en 1984) à l'exposition "La persistenza del mito nella pittura e nella scultura degli anni otanta", Centro comunale di cultura, Valenza (Italie). En 2000, l'année du Jubilé à Rome, il a participé à la IX^e Biennale de l'Art sacré et son œuvre était représentée à l'occasion de l'événement que fut l'exposition "Novecento: Arte e Storia in Italia", la plus grande rétrospective d'art italien du vingtième siècle.



Elvio Chiricozzi

Né cielo né terra

1999

Huile sur toile

269 x 189 cm

Offert par le Gouvernement italien en 2001

L'œuvre de Elvio Chiricozzi s'est construit autour de la forme humaine qu'il essaie de représenter de façon à en faire ressortir la beauté.⁶¹ Par cela, Chiricozzi prend ses distances avec l'art d'aujourd'hui où le corps humain est souvent représenté de façon éclatée, destructive et même dégénérée. Dans la tentative de faire intégrer le monde visuel au monde virtuel, l'art ne semble plus avoir sa place pour visualiser la beauté du corps humain, ni pour montrer l'inclusion de l'homme dans l'univers, relation qui fondait philosophiquement cette beauté.

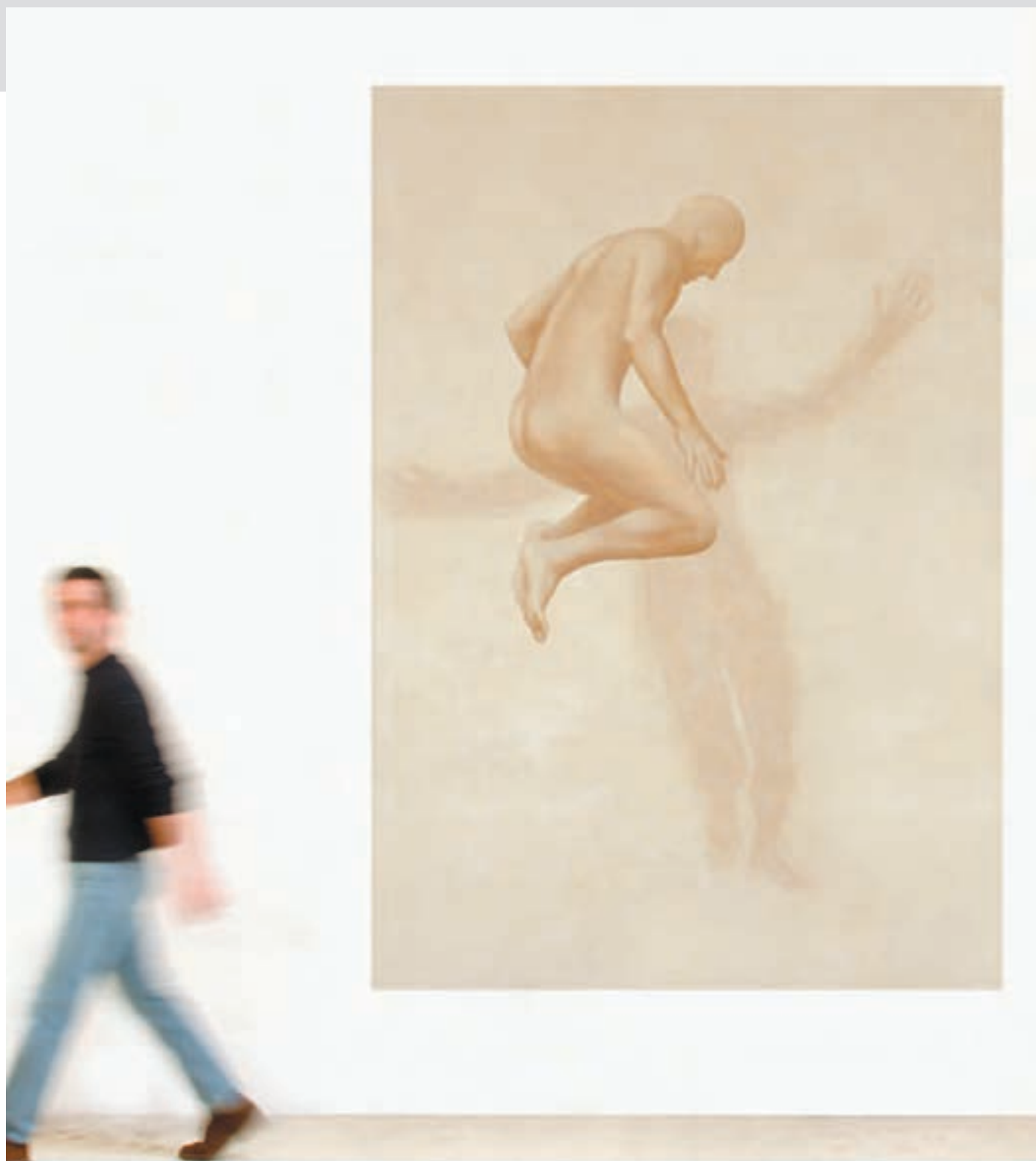
Par la perfection des formes et de la composition, Chiricozzi essaie de revenir à cette esthétique de la vie où l'homme est la mesure de toute chose. C'est une définition classique de la beauté qui a joué aussi un rôle important dans les mouvements d'art moderne du XX^e siècle, même si ce fut au gré d'un irrésistible balancement attraction-réaction.

Dans *Né cielo né terra* on voit un homme représenté de trois quarts qui saute à pieds joints dans le vide, la tête regardant vers le bas. De face et derrière lui, on voit son ombre quasi fantomatique dans un mouvement précédant le saut, les bras étant ouverts vers quelque chose d'indéfini. La synthèse parfaite de ces deux images est une invitation à libérer, dans la joie de l'être, l'énergie d'impulsion qui engendre la liberté du mouvement, dont le corps humain est naturellement le porteur. Cette liberté de mouvement s'exprime une deuxième fois, comme en un clin d'oeil, par la vision presque stroboscopique du passant de gauche, qui est une personne réelle externe à la peinture.

On peut dire qu'il s'agit d'une perfection répétitive. Le personnage central condense toute une part "ontologique" de l'œuvre de Chiricozzi. Il ne peut s'agir que de l'homme unique, l'homme universel. Dans l'œuvre *Né cielo né terra*, se pose la question de l'importance de la représentation du corps humain dans l'art, et surtout de la représentation de sa beauté, et donc celui du paradigme – jamais perdu – de notre vision du monde. À propos de la notion de beauté, Elvio Chiricozzi a écrit la poésie ci-contre⁶²:

Elvio Chiricozzi, né à Viterbe en 1965, habite et travaille à Rome. Il a présenté ses œuvres à l'occasion de plusieurs expositions individuelles à Rome. Tous les titres étaient signifiants, comme par exemple : *Né cielo né terra* (1998, galerie Il Politico), *L'invenzione del pudore* (1999, Studio Andrea Gobbi), *Mi apparisti vestita* (2000, galerie A.A.M.), et *La leggerezza* (2000, galerie Teatro India). En 1996, il a participé à la Quadriennale de Rome, et depuis 1986 ses œuvres sont apparues dans plus de vingt expositions collectives, tant en Italie qu'à l'étranger.

mon amour
mon amour
occhi con
LE PIUME
non è la prima
volta che succede,
ma ogni volta
è sempre
la prima.
e ti innamora
e ti innamora.



Margherita Agnelli de Pahlen

Europe

1998

Huile sur toile

114 x 146 cm

Signé

Offert par le Gouvernement italien en 2001

Le tableau *Europe* est une variation autour du *Tricheur à l'as de carreau* (vers 1635), l'un des plus célèbres tableaux du Musée du Louvre à Paris, peint par le Français Georges de La Tour (1593-1652).⁶³ Ce tableau de La Tour montre une scène de réalisme bourgeois : autour d'une table de jeu de cartes, une femme coiffée joue, entourée d'une servante enturbanée qui lui tend un verre de vin, dans un subtil jeu de mains superposées. Le jeune homme, à droite, est absorbé par son jeu. La femme au chapeau semble la maîtresse distraite du jeu, tandis qu'un jeune tricheur cache deux cartes derrière son dos, en lançant un clin d'œil convenu vers le spectateur. Dans le tableau *Europa* on observe les mêmes archétypes, mais le "tricheur" – coiffé du chapeau cylindrique du mage – ne triche plus. Se juxtaposant à ces personnages, surgit un jeune garçon qui montre qu'il existe d'autres valeurs bien plus authentiques que ce jeu de hasard. D'ailleurs, l'enfant nous désigne du doigt le paysage paisible qu'on voit s'ouvrir à travers une dualité de fenêtres. En perspective, derrière le jeune homme de gauche, un profond couloir débouche sur une porte mystérieuse. Europe, femme resplendissante, ne se laisse pas distraire, comme c'était le cas dans le tableau de La Tour, où la servante apportait le vin. Au contraire, dans l'œuvre de Margherita Agnelli de Pahlen, les cartes ne sont pas dissimulées et se placent sous le signe de la visibilité. Les regards restent pensifs. L'Europe, au centre de la table, porte autour de son cou un collier de perles mettant en valeur la croix de l'Église orthodoxe. Dans un signe de main, caractéristique de l'iconographie chrétienne, elle semble accueillir le jeune mage dont l'image vient dissoudre celle, fallacieuse, du tricheur du tableau de La Tour. Il semble représenter l'Église de l'Europe occidentale, surmontant le schisme originel entre les deux Églises. La personne à gauche d'Europe représente l'Europe orientale, qui fume silencieusement le calumet et tient dans sa main gauche la carte maîtresse du joker. A son côté, visible, la tête d'un loup, au regard empreint de douceur.

Le message, dans son sens spirituel, est clair. L'Europe, en réunissant autour de la même table l'Occident et l'Orient, observe les différences historiques et ouvre un dialogue, qui dans la sérénité préservera l'indispensable unité. Mais les regards absents, ou plutôt lointains, du jeu suggèrent que l'Europe tisse avec lenteur la vraie unité, celle d'une spiritualité commune, qui émergera par une véritable réflexion sur soi.

L'œuvre de Margherita Agnelli de Pahlen est inspirée directement par l'art et l'iconographie orthodoxes, qui sont à la base de l'iconographie de l'art occidental, de Byzance à l'art italien des Duecento, Trecento et Quattrocento. L'icône, conçue comme la seule vraie image, à l'image de la Vraie foi, en est l'élément principal. Lié à la liturgie, si présente dans l'art orthodoxe, l'art religieux a pour but de dévoiler la correspondance entre les révélations de l'Église et celles du monde divin. En dehors de l'Église, l'art peut revêtir ainsi une signification morale. Margherita Agnelli de Pahlen est d'avis que la vraie révélation de la beauté est celle que l'ermite rencontre dans le désert, dans sa propre dérive vers le Bien. Mère de huit enfants, l'artiste se dédie à la peinture dès qu'elle le peut. Mariée au duc Sergei Sergeïevitch de Pahlen, Russe orthodoxe, elle a séjourné dans plusieurs pays européens, dont la familiarité transparaît dans son œuvre. Certaines de ses toiles sont des paysages sereins et lumineux, comme des paysages toscans, d'autres représentent des scènes de genre. Les visages des personnages sont raffinés et la polychromie des tableaux est une annonce libératrice du message de joie.⁶⁴

Margherita Agnelli de Pahlen a commencé à peindre à Rome en 1974 dans une école privée, et a suivi des cours dans l'atelier de Georges Drobette qui l'a initiée aux arts religieux. Elle a réalisé un crucifix pour l'église du monastère San Serafino à Pistoia. En complément de cette œuvre plastique elle s'adonne à la poésie, et en 1996 elle a publié un recueil sous le titre *Cenere* [Cendres], qui vient accompagner ses tableaux.⁶⁵



Sandro Chia

Sans titre

[2000]

Mosaïque

Don du Gouvernement italien en 2001

Argos était couché couvert de tiques. Or aussitôt qu'il flaira l'approche de son maître, il agita la queue et replia ses deux oreilles, mais ne put s'en rapprocher; Ulysse, à cette vue, se détourna, essuyant une larme...

[Homère, *Odyssée*, chant XVII]

Sandro Chia, né à Florence en 1946, est l'un des artistes italiens les plus renommés de la période actuelle. Dans les années 70, il faisait partie de l'avant-garde de l'art figuratif italien, incarnée surtout par le mouvement *Transavanguardia*. Dans les années 80, il a reçu le qualificatif de "néo-expressionniste" et dans les années 90 celui de "classique expressionniste". Il emploie des couleurs vives qu'il applique pour le traitement des lignes en grands gestes spontanés. Il a opté pour un retour résolu à la peinture. Sa thématique actuelle, il la puise dans la mythologie gréco-romaine. Dans ses peintures et surtout ses mosaïques, les thèmes peuvent paraître archaïsants, mais ils sont présentés dans un cadre nettement contemporain par l'emploi des couleurs mais aussi par l'aspect flou des scènes et l'absence de toute "rigidité" canonique dans la composition. Ce qu'il a pris de l'art de la mosaïque antique, c'est la spatialisation des personnages qui semblent flotter dans un vide en dehors du temps ; c'est aussi un certain côté statique de l'expression qui semble les isoler, comme s'ils existaient indépendamment de la nature.

Sa mosaïque, dans la collection de l'ONUG, en est une bonne illustration. Elle nous montre dans un arrière-plan vert, rouge et orange, une scène où Ulysse, le héros de l'*Odyssée*, est revenu à Ithaque, son île natale, après dix-neuf ans d'errance. Son vieux chien blanc Argos le reconnaît immédiatement malgré une aussi longue absence et malgré le déguisement d'Ulysse, qui veut tenir secrète son arrivée. Argos grimpe sur son maître pour manifester sa joie, et meurt aussitôt. L'histoire d'Argos immortalise la fidélité jusque dans la mort.

Sandro Chia a participé à l'exposition *Il Mito e il Classico nell'arte contemporanea italiana 1960-1990*, qui se déroula en 1995, qui est venue souligner le retour d'un certain classicisme et l'utilisation de la mythologie dans l'art italien contemporain. Cette exposition a montré les différentes formes que revêt l'intégration de ces thèmes anciens dans la modernité. Elle a permis de révéler la distanciation qui existe entre l'Antiquité elle-même et notre ère où l'Antiquité est une période historique dont la visibilité se cache dans les musées. Ce heurt du temps ne permet plus qu'un retour imaginaire, mais où s'affirme l'importance de la connaissance d'une Antiquité où le langage visuel et poétique était très intégré à la vie quotidienne tout en s'appuyant sur des thèmes universels. Sandro Chia se laisse inspirer par ce qu'il reçoit de la conscience collective américaine façonnée par une culture de masses, pleine d'images d'Épinal médiatisées. Il vit et travaille actuellement à New York.

Chia a suivi ses études à l'Institut d'Art et à l'Académie des beaux-arts de Florence de 1965 à 1969. A Rome, où il déménagea en 1970, il se retrouva avec les artistes du mouvement Arte Povera, et avec les conceptualistes. C'est aussi à Rome qu'il commença à exposer ses oeuvres. Au début des années 80, il s'est tourné vers un art plutôt figuratif, s'entourant d'artistes comme Cucchi, Clemente, De Maria et Paladino. Avec eux, il s'est inscrit dans la *Transavanguardia*. En 1982 il participa au Documenta VII à Kassel. En 1984, il y eut une grande exposition rétrospective de ses oeuvres graphiques au Metropolitan Museum de New York. En 1993, une deuxième rétrospective s'est tenue à la Nationale Galerie de Berlin. En 1997, il organisa une exposition-anthologie à la Galleria Civica de Sienne et au Palazzo Sforzesco de Milan. En 2000, une grande exposition de ses mosaïques s'est déroulée à la Galleria Civica, de Ravenne, suprême consécration dans cette ville fameuse pour ses mosaïques byzantines.



C O N T E M P O R A I N E S

VINGT-SIX ŒUVRES CONTEMPORAINES SUR PAPIER

En 1989, le Centre d'art contemporain de Genève fit don à l'ONUG d'une série de vingt-huit œuvres d'artistes contemporains du monde entier. Il y avait à cela trois raisons: le quarantième anniversaire de la Déclaration universelle des droits de l'homme venait juste d'être célébré, le Centre d'art contemporain célébrait lui-même ses quinze années d'activité, et enfin il souhaitait remercier l'ONU d'avoir accueilli des expositions temporaires. Par deux fois, l'espace d'exposition du Centre d'art contemporain fut endommagé; la première fois en 1986, lorsque l'ancien Palais des expositions fut en partie détruit par une averse de grêle, et ensuite en 1987, lorsqu'un incendie ravagea le Palais Wilson où le Centre s'était temporairement réinstallé. Plusieurs musées de Genève accueillirent certaines expositions mais d'autres durent être organisées dans les locaux d'organisations internationales. C'est ainsi que le Palais des Nations accueillit, en mars et avril 1988, une exposition intitulée *Sculptures des Chambres*. Parmi les artistes participants figuraient les vingt-six artistes qui firent don des œuvres présentées ici. Quelques-uns, par exemple N. N. Rimzon et Pat Steir, y ont également présenté des expositions individuelles. Les œuvres d'art données furent à nouveau exposées au Palais des Nations en février et mars 1989. À cette occasion, Adelina von Fürstenberg, fondatrice et directrice jusqu'en 1989 du Centre d'art contemporain, expliqua comment, tout en travaillant sur le thème des droits de l'homme, les artistes avaient été particulièrement inspirés par le premier paragraphe de l'Article 27: "Toute personne a le droit de prendre part librement à la vie culturelle de la communauté, de jouir des arts et de participer au progrès scientifique et aux bienfaits qui en résultent."¹

Cette série constitue une importante contribution à la collection artistique de l'ONUG, car elle présente les idées d'artistes contemporains sur le monde dans lequel nous vivons. Certaines œuvres sont conceptuelles et peuvent être lues comme une critique sociale ou culturelle, tandis que d'autres s'enracinent dans leurs propres traditions culturelles. Ces artistes représentent différentes approches de questions telles que la mondialisation et la diversité culturelle. Ce qui les réunit est la vision mondiale postmoderniste des années 80, où les problèmes étaient appréhendés dans la perspective d'une dichotomie Occident/reste du monde.

Oscar Niemeyer, Brésil

Monumento contra a tortura

1988

Dessin à la mine de plomb et encre sur papier

41x 50 cm

Signé

Portant la mention *As forças do mal indiferentes à vida, à fraternidade, aos direitos humanos tão esquecidos neste mundo*

injusto em que vivemos. [Les forces du mal indifférentes à la vie, à la fraternité, aux droits de l'homme tant négligés dans ce monde injuste où nous vivons.]

Oscar Niemeyer (né en 1907) s'est toujours efforcé de concevoir une architecture reposant davantage sur des formes spontanées et des proportions humaines, qui correspondent le mieux aux besoins d'harmonie et de beauté de la société.² Mondialement connu pour avoir dessiné les plans de la ville de Brasília dans les années 60, il écrivait en 1987 que la figure humaine, avec ses courbes et ses symboles, constituait le fil conducteur de son travail d'architecte. Cela se vérifie dans les monuments qu'il a conçus dans les années 80, dans lesquels il intègre la forme du corps humain, par exemple dans *Memorial de Nossa America* à São Paulo (1988-1992) et dans le *Monument aux esclaves*, de l'île de Gorée (Sénégal, 1991), ainsi que dans cette esquisse du *Monument contre la torture* (1988).³ Dans ces monuments, Niemeyer montre explicitement comment des procédés sculpturaux peuvent être utilisés pour occuper l'espace et présenter une expression monumentale de l'expérience humaine. Le *Monument contre la torture* rend hommage aux personnes disparues et aux victimes de la torture et des persécutions politiques à la suite du coup d'État militaire de 1964 au Brésil. Il fut érigé à la demande du groupe d'action *Tortura nunca mais*.⁴

Visione reale e ideale a Cortina
dove si incontra 10.8.89



La forma del reale è importante e utile; la potenzialità, non è, è una linea che si muove e si trasforma in una forma che si muove.

David Tremlett, Royaume-Uni de Grande-Bretagne

Sans titre

1988

Pastel sur papier

45 x 35 cm

David Tremlett (né en 1945) s'intéresse à la façon dont l'espace réel et imaginaire peut être utilisé pour se rapprocher d'autres cultures.⁵ Ses œuvres se composent de formes immenses, mais simples, affichant une fonction d'indication, souvent peintes sur un mur ou dans un tunnel. Au cours de ses nombreux voyages, Tremlett a été inspiré par les cartes, les signes ou les points de repère qui, outre qu'ils lui fournissent une orientation et lui indiquent concrètement la route à suivre, font partie de l'expérience du voyageur et lui permettent d'aborder de nouvelles cultures. L'œuvre de Tremlett, comme ces signes, affichent des lignes et des couleurs bien définies. Dans une entrevue réalisée en 1987, l'artiste expliquait comment il voulait exprimer dans son œuvre que: "c'est non pas la ligne, mais l'espace entre les lignes qui construit le sens".⁶



Biagio Caldarelli, Italie

Sans titre

1988

Crayon sur papier

25 x 33 cm

Signé

Portant la mention *Mappa mondo. Tavola Fuori Testo. Istituto Geografico de Agostini*

Sur cette carte du monde, réalisée d'après une carte officielle publiée par l'Istituto Geografico de Agostini, le continent africain est représenté par des bandes noires et blanches. Lorsqu'on le regarde avec attention, on voit qu'il a la forme de la tête d'un zèbre s'abreuvant dans l'océan. Les deux cercles divisent le monde en deux hémisphères : à l'ouest, les Amériques, à l'est, le reste du monde.

Biagio Caldarelli (1951-1999) est né en Italie à Bari (Pouilles). Il a exposé ses œuvres à plusieurs reprises avec Alighiero e Boetti.



Sarkis, France

A Andrei Tarkovski

1988

Gouache sur papier

25 x 21 cm

Signé

Portant la mention : *A Andrei Tarkovsky...*

Sarkis Sarkis Zabunian (1938) est né à Istanbul.⁷ Après y avoir poursuivi des études de 1957 à 1960, il s'est établi à Paris en 1964, où il a commencé de réaliser des installations dans lesquelles les aspects théâtraux jouent un rôle important. Ses aquarelles des années 80 ont souvent pour sujet la mise en scène d'une pièce célèbre à laquelle Sarkis donne un sens nouveau en modifiant la couleur et la lumière. Il existe en cela un parallèle avec le travail du cinéaste Andreï Tarkovski (1932-1986), souvent appelé le *cinéaste de la couleur*. La façon dont Sarkis date ses œuvres est également intéressante en ce qu'elle rappelle la structure narrative du théâtre; il utilise ainsi des formules telles que "le matin suivant le 24 février". L'aquarelle figurant dans la collection de l'ONU représente la mise en scène d'une pièce par Tarkovski, auquel cette œuvre est dédiée. C'est la première d'une série de trois, datées : 1.9.1988, 2.9.1988 et 3.9.1988.⁸ Dans cette série, ce sont moins les décors que les couleurs qui changent. C'est une interrogation sur ce qui sépare les arts du spectacle des arts plastiques. En 1988, Sarkis écrivait :

*Tout l'art du XX^e siècle, aussi bien le cinéma que la peinture, invite au théâtre et à la musique. Tu ouvres les frontières et beaucoup de choses entrent dans ton espace. C'est la fonction des voyants. Tout vient, il se forme une boule de cristal et ce tout fait ton œuvre.*⁹



Bili Bidjocka, Cameroun

Article 31

1988

Encre sur papier

26 x 21 cm

Signé

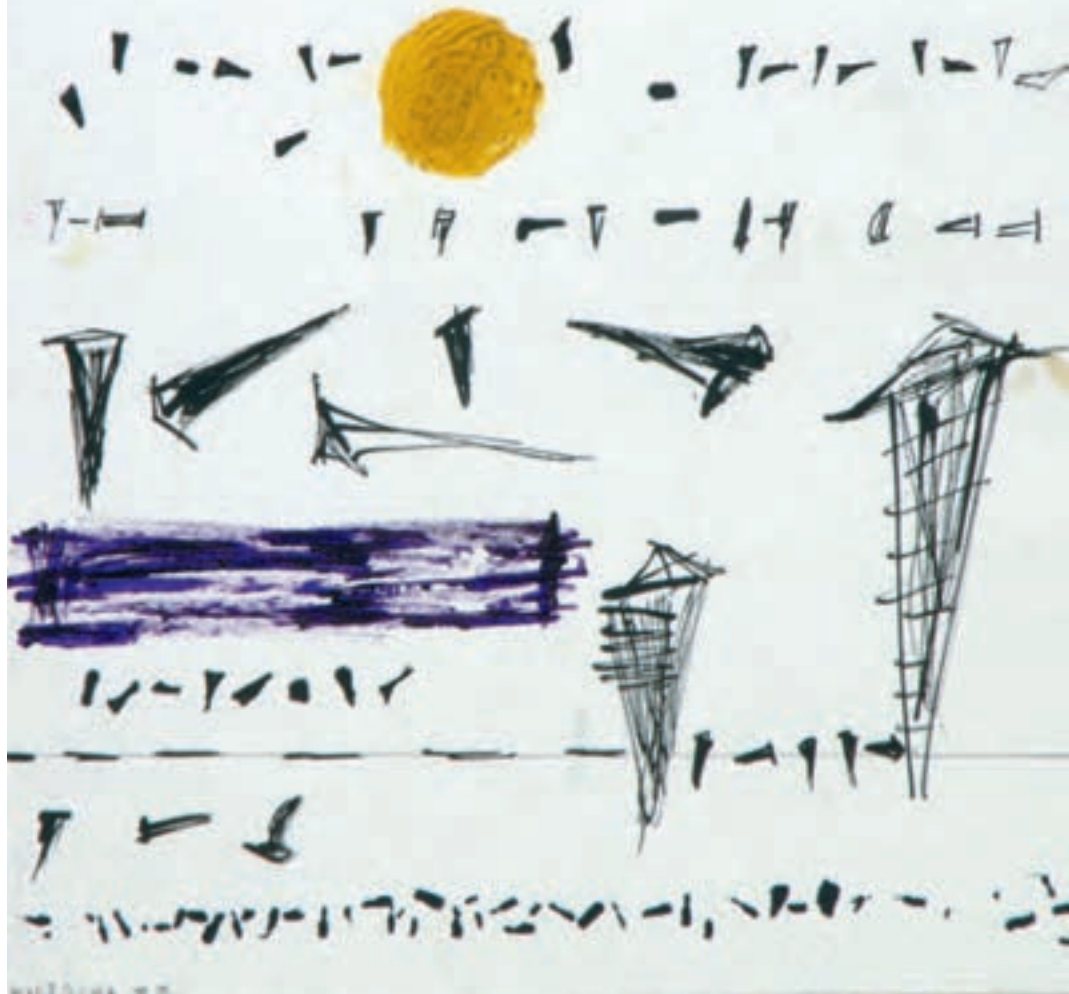
En 1997, Bili Bidjocka (né en 1962) a participé à une exposition d'art contemporain africain intitulée *Cross/ing: Time. Space. Movement*.¹⁰ Ce titre faisait référence aux nombreuses frontières matérielles et autres que les artistes africains contemporains devaient franchir pour s'affirmer sur une scène artistique internationale de plus en plus mondialisée. Dans son œuvre, Bidjocka critique certains aspects de la société urbaine contemporaine, en particulier ses idéaux trop artificiellement entretenus. Il s'efforce de montrer comment ces idéaux sont à l'origine d'un sentiment de confusion, de déconnexion et de doute. L'œuvre qu'il a réalisée pour les Nations Unies est intitulée *Article 31* et pourrait être considérée comme un article additif aux trente articles de la Déclaration universelle des droits de l'homme. Elle peut aussi renvoyer à l'une des chartes régionales relatives aux droits de l'homme, en particulier la Charte africaine des droits de l'homme et des peuples adoptée le 26 juin 1986 à Nairobi.¹¹ Dans la deuxième partie [*Mesures de sauvegarde*], il y est question de la création et de l'organisation de la Commission africaine des droits de l'homme et des peuples.¹²

Il est à noter que peu de mots figurent dans l'œuvre réalisée par Bidjocka pour commémorer le quarantième anniversaire de la Déclaration universelle des droits de l'homme. L'artiste utilise des signes, par exemple, une double virgule et deux points après le chiffre 31 ou, dans le coin supérieur gauche, une figure masculine placée au-dessus d'une figure féminine entre parenthèses. Ces signes sont un exemple de la façon dont la mondialisation risque d'imposer, par un langage uniforme, un sens aux choses.



ARTICLE

31.1:



Alfredo Jaar, Chili

They

1988

Photographie, peinture dorée, sérigraphie

50 x 38 cm

Portant la mention *Thus comes about that we are on an upright line, but they on a line drawn sideways.*

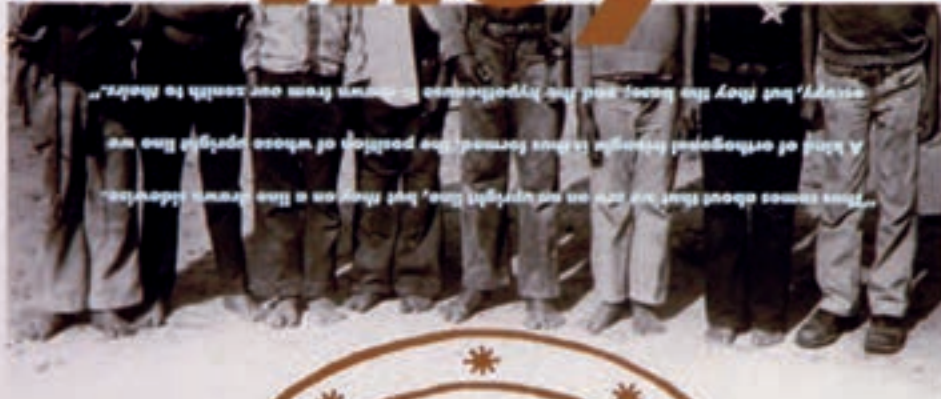
A kind of orthogonal triangle is thus formed, the position of whose upright line we occupy, but they the base; and the hypotenuse is drawn from our zenith to theirs.

Alfredo Jaar (né en 1956) a étudié le cinéma et l'architecture, mais est surtout connu pour son œuvre de photographe depuis le milieu des années 80.¹³ Utilisant délibérément les mêmes méthodes que celles qu'utilisent les médias occidentaux pour représenter "l'altérité" du prétendu "tiers monde", Jaar s'emploie à nier cette altérité et remet en question les relations entre le premier monde et le tiers monde en recourant à des images qui affirment ou contredisent telle ou telle assertion. Par le réalisme graphique de la photographie, il essaie de solliciter la sensibilité des gens et d'ouvrir un dialogue avec l'opinion publique, d'amener le spectateur à se sentir personnellement impliqué par l'image et donc incapable de rester impartial. L'une de ses premières tentatives pour provoquer un tel dialogue fut de remplacer toutes les publicités dans une station de métro de Manhattan par des photographies montrant les conditions de travail déplorables de mineurs brésiliens.

Jaar s'intéresse à la façon dont la photographie et des images réalistes contribuent à l'élaboration des stratégies politiques ou économiques et servent de support aux idéologies, et son objectif est donc non seulement de sensibiliser les individus aux problèmes économiques et sociaux représentés dans ses photographies, mais aussi de montrer comment ces problèmes sont en fait exacerbés par le langage visuel utilisé par les médias pour créer une distanciation presque stupéfiante.

Dans *They*, il est intéressant de voir comment le texte explique le sens de l'œuvre et indique comment elle doit être "lue": l'hypoténuse conduit de nous à eux ou *they*.

they



"There comes about that we are on an upright line, but there is a line drawn elsewhere.
A kind of orthogonal triangle is thus formed: the position of whose upright line we
accept, but they the base, and the hypothesis is drawn from our zenith to theirs."



Matt Mullican, États-Unis d'Amérique

Sans titre

1988

Technique mixte sur papier

48 x 46 cm

Matt Mullican (né en 1951) est un artiste américain dont l'œuvre vise à montrer que la culture occidentale de notre siècle est une culture d'observation, d'acquisition passive de connaissances sur ce qui se manifeste dans le monde.¹⁴ Les divers éléments de ce monde passent devant nos yeux en un flux continu et, paradoxalement, "cadrent ou ne cadrent pas". D'après Mullican, l'art au XX^e siècle a perdu sa fonction sociale et est devenu incapable de donner une image unificatrice de la société. La culture est devenue une compilation d'éléments culturels qui forment ensemble un système de signes arbitraires qui ne font que nommer ou décrire, mais qui n'expliquent plus. Ces idées sont clairement exprimées dans l'œuvre présentée ici, où Mullican associe images tirées de la presse quotidienne et cartes géographiques pour les placer dans des espaces séparés. Au centre, une main tenant un appareil photographique semble faire le lien entre les deux demi-cercles qui pourraient représenter deux différentes perspectives : celle de celui qui photographie et celle de celui qui est photographié.



Pierre Keller, Suisse

Sans titre

1988

Photographie

19 x 19 cm

Pierre Keller (né en 1945) est un photographe et artiste suisse.¹⁵ Le cliché figurant dans la collection de l'ONUG a été exposé en 1987 au Musée de l'Élysée à Lausanne sous le titre *Rio de Janeiro*, mais il est ici catalogué sans titre. C'est l'une des œuvres les plus pénétrantes d'un artiste qui s'efforce de photographier l'âpreté du combat physique de l'homme en quête de satisfaction. Les photographies de Keller peuvent être assez choquantes, dans la mesure où elles donnent au spectateur le sentiment de faire intrusion dans un monde obscur dont il aurait préféré rester à l'écart. Toutefois, d'après l'artiste suisse Jean Tinguely, les confrontations directes que propose Keller ne doivent pas être assimilées à une sorte de pornographie; elles sont, au contraire, de l'antipornographie et du non-réalisme. Ce sont des gestes figés pleins d'émotion et de tension, qui montrent les limites de la corporalité.



Peggy Hinaekian, États-Unis d'Amérique

Extase

1977

Eau forte et aquatinte

29 x 20 cm

Signée et numérotée: 3/50

Peggy Hinaekian est née au Caire, en Égypte, où elle commença des études artistiques.¹⁶ Elle a ensuite vécu à Montréal et à New York et s'est finalement installée à Genève, où elle a commencé par réaliser des gravures. Cette eau-forte est une œuvre semi-abstraite; elle représente des figures en mouvement, dansant avec un dynamisme, un abandon et une souplesse qui semblent évoquer des danses africaines. Peggy Hinaekian vit et travaille en Suisse et aux États-Unis.



Nunzio, Italie

Sans titre

1985

Pastel gras sur papier

35 x 28 cm

Signé

Nunzio di Stephano (né en 1954), surtout connu sous le nom de Nunzio, est l'une des principales figures de l'art contemporain italien.¹⁷ Il s'est fait connaître à la fin des années 70 en tant que membre du groupe *Transavanguardia* [Transavantgarde], découvert par le critique d'art italien Achille Bonito Oliva. Par ce terme, Bonito Oliva soulignait la volonté des artistes de se libérer de l'héritage du modernisme et de sa présomption d'une avant-garde représentant quelque chose de "nouveau". Pour les artistes de la *Transavanguardia*, ce quelque chose de "nouveau" faisait partie d'un dogme, et la seule façon d'y échapper était de manifester une prise de conscience de la subjectivité de l'art et de l'ironie de l'histoire de l'art qui essaie d'expliquer l'art à travers une succession de mouvements d'avant-garde. La première exposition des artistes de ce groupe a eu lieu en 1979, mais le succès est venu à la Biennale de Venise de 1980.

Nunzio vit et travaille à Rome.



N. N. Rimzon, Inde

Sans titre

1988

Fusain sur papier

21 x 30 cm

Signé

Rimzon (né en 1957) a étudié à l'École des beaux-arts de Trivandrum (capitale du Kerala), à l'Université de Baroda (État du Gujarat) et au Royal College of Art de Londres.¹⁸ Il est connu pour ses installations de type sculptural, où il associe figures humaines et objets étrangers. Il s'efforce de montrer le corps humain en tant que vecteur d'un monde spirituel intérieur qui est en relation arbitraire avec le monde matériel extérieur. Cette vision est particulièrement applicable à la société contemporaine qui, contrairement à la société traditionnelle, ne semble pas faciliter la quête de l'unité. L'œuvre reproduite ici montre bien comment cela place l'humanité dans une position difficile et incertaine. En 1987, Rimzon a participé à une exposition intitulée *Young painters and sculptors of India*, organisée au Palais Wilson, à Genève, par le Centre d'art contemporain en 1987.



Pat Steir, États-Unis d'Amérique

The Movement of Light on Water

1988

Dessin encre et mine de plomb sur papier

52 x 42 cm

Signé

Portant la mention *The movement of light on water*

Pat Steir (né en 1940) essaie de traduire sur le papier le mouvement et les subtiles variations de la lumière sur l'eau.¹⁹ Elle utilise une technique analogue à celle des expressionnistes abstraits, exploitant les lois naturelles de la gravité auxquelles une goutte ou une giclure de peinture est soumise pour créer une image. Elle cherche à montrer le rythme de l'eau qui s'écoule en combinant peinture, gravure et dessin à la mine de plomb. Son objectif est non pas de représenter de façon conventionnelle ce à quoi ressemble l'eau, mais plutôt, comme nous pouvons le voir dans cette œuvre, comment les éléments interagissent.





Julião Sarmiento, Portugal

Cul de sac

1988

Tempera sur papier

50 x 40 cm

Les images de Julião Sarmiento (né en 1948) ne sont pas la représentation d'objets; elles font partie d'un langage pictural subconscient d'où l'aspect narratif logique est absent.²⁰ Son œuvre repose sur des correspondances et des incongruités dont la signification est invisible, mais possible. Par exemple, *Cul de sac* montre un groupe de maisons reliées les unes aux autres par des lignes; ce sujet lui a été inspiré par sa participation à une exposition collective organisée en 1984 à Ercolano (l'antique Herculaneum), en faveur des victimes d'un tremblement de terre. Sarmiento a déclaré que ce qui l'intriguait le plus, c'était la façon dont les secousses de la planète Terre, comme certaines expériences optiques dans l'art, pouvaient perturber l'ordre établi et amplifier l'expérience de la peur. *Cul de sac* renvoie à cette peur de n'avoir aucune échappatoire, sentiment que Sarmiento cherche à évoquer par le caractère hermétique de son travail.



James Casebere, États-Unis d'Amérique

Sherman Bow Tie

1988

Photographie

26 x 21 cm



James Casebere (né en 1953) photographie des modèles qu'il fabrique lui-même en papier, en carton et en plâtre.²¹ Il les réalise à petite échelle et utilise des éclairages et des arrière-plans spéciaux pour leur conférer une dimension sculpturale. Son objectif est de montrer que son travail repose sur l'illusion, tout comme le cinéma qui a la capacité de donner vie à ce qui n'existe pas vraiment. Dans ses photographies, Casebere expérimente avec le temps, la lumière et la perspective, éléments essentiels de notre représentation mentale du passé. Il s'intéresse à la façon dont le public est prêt à accepter et à intégrer certaines formes d'illusion dans la réalité. Par exemple, Casebere a montré comment les films de western avaient influencé l'image qu'a l'Amérique de son passé, en affirmant que la création de toute structure narrative cinématographique relevait davantage du choix du public que de celui de l'auteur. Cela éclaire quelque peu sa conception de l'art et de l'artiste :

J'ai commencé à considérer le studio de l'artiste comme une exagération de l'idée de l'artiste individuel et de son isolement de la société, découlant de la conception romantique de la créativité individuelle. En réalisant des photos de modèles, j'ai voulu confronter l'individu à un dialogue social élargi – le dialogue de l'art.²²



Yaron Berent, Israël

Red Kangaroo

1988

Papier de verre

21 x 27 cm

Yaron Berent est né en 1955 en Israël, à Tel Aviv.²³ Depuis les années 80, il utilise régulièrement le papier de verre pour représenter des formes organiques et animales. Dans la plupart des cas, il s'agit de formes inversées, comme reflétées dans un miroir, reproduites sur le support au moyen d'une technique de piqué et d'estampage.²⁴ Cela donne une œuvre dans laquelle la "vraie" image n'apparaît ni au recto ni au verso du papier. L'œuvre présentée ici a la forme d'un kangourou roux en train de sauter. Le *Macropus rufus* (kangourou roux) est le plus grand des kangourous et ses bonds peuvent atteindre douze mètres.



Victor Arruda, Brésil

Sans titre

1988

Gouache

35 x 31 cm

Signé

Victor Arruda (né en 1947) est un artiste brésilien qui a participé pendant longtemps à des programmes d'éducation artistique destinés aux enfants pauvres et aux orphelins. Son travail se nourrit d'une grande fascination pour les gens anonymes, tels qu'ils sont représentés dans l'iconographie populaire et religieuse. En 1986, il a participé à une exposition intitulée *Transvanguardia e Culturas Nacionais*, dont le critique d'art italien Achille Bonito Oliva s'est fait l'écho. L'œuvre présentée ici nous montre un visage de profil, avec, presque central, un œil apparaissant dans une forme en trou de serrure. Peut-être faut-il y voir une métaphore de l'anonymat et de son antonyme, le "connu", le "nommé".



Rob Scholte, Pays-Bas

Olympia

1988

Dessin, encre et mine de plomb sur papier

27 x 38 cm

Signé

Portant la mention *Olympia*

La recherche de Rob Scholte (né en 1958) porte sur le statut de l'image dans l'ère post-moderne.²⁵ En jouant de la citation, Scholte poursuit une approche ironique des images publicitaires et des signes conventionnels, qu'il transforme pour montrer comment ils deviennent ridicules de par leur popularité même. C'est le cas avec cette reproduction et adaptation de l'*Olympia* de Manet.²⁶ En changeant le visage en celui d'un personnage de dessin animé, il semble vouloir dénoncer le sérieux parfois excessif avec lequel l'art est considéré. En transformant ou, en fait, en recréant le personnage connu d'*Olympia*, Scholte s'inscrit lui-même dans la tradition artistique historique en même temps qu'il s'en écarte. Son *Olympia* fait partie d'une série de pastiches qu'il a commencée en 1985, où il a "adapté" d'autres images féminines symboliques, comme avec *Nostalgia* et *Melancholia*.



Braco Dimitrijevic, ex-Yougoslavie

Triptychos post historicus

1988

Photographie

29 x 19 cm

Braco Dimitrijevic (né en 1948) est devenu internationalement célèbre au début des années 70, en érigeant dans les espaces publics de gigantesques photos de parfaits inconnus.²⁷ Il a commencé par des spectacles de rue, brandissant une affiche devant une église ou sur une place, où l'on pouvait lire: "Ce lieu pourrait avoir une importance historique". Il précisait, pourtant, dès 1969, avec une forte dose d'ironie: "Il n'y a pas d'erreurs dans l'histoire. Toute l'histoire est une erreur." Ses recherches se sont poursuivies avec les installations qu'il a commencé à réaliser à partir de 1976 dans les grands musées du monde et qui sont presque toutes intitulées *Post Historicus*. Ce que nous avons ici est une photographie de l'une de ces installations. Dimitrijevic s'intéresse à la réception subjective de l'histoire et à la façon dont cela influe sur notre perception de la matière représentée par des objets.

Il combine toujours une peinture, un objet quotidien et un morceau de fruit, qui n'ont pas nécessairement de correspondances profondes, mais qui conduisent à s'interroger sur la différence entre un objet d'importance historique, tel qu'une peinture de Picasso, et quelque chose d'aussi éphémère qu'un morceau de fruit. Dimitrijevic joue avec les connotations inhérentes aux objets et la possibilité de les réunir dans un même champ sémantique au sein d'une d'œuvre d'art. Pour lui, l'art a une fonction cognitive et devrait exprimer la complexité du monde, au lieu de le simplifier au moyen de conventions. Montrer comment nous percevons indifféremment les objets peut ainsi s'apparenter à une critique sociale.



Silvie et Chérif Defraoui, Suisse

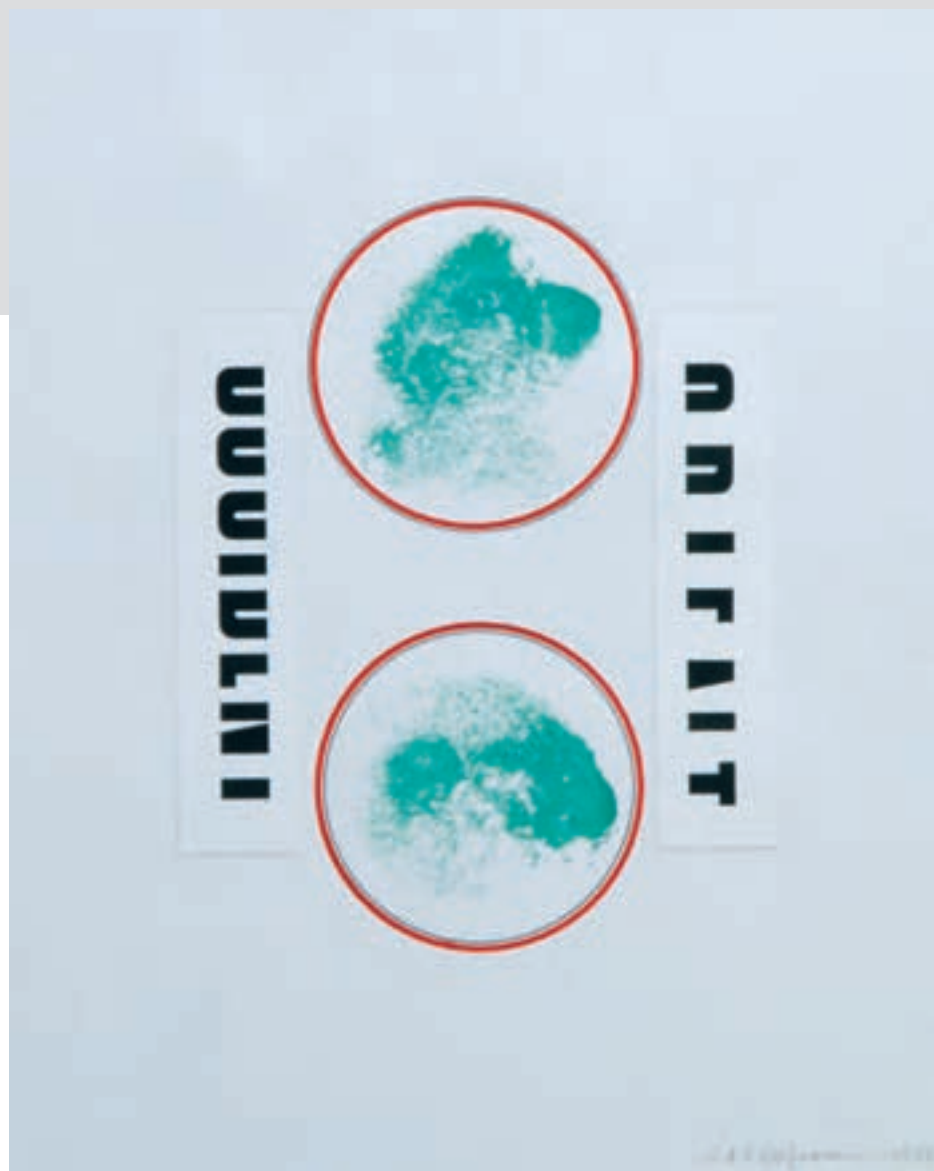
Orient/Occident

1988

Encre, collage sur papier

42 x 35 cm

Signé



En 1975, Silvie (née en 1935) et Chérif Defraoui, son mari (né en 1932), ont commencé de travailler à un projet qu'ils ont poursuivi tout au long des vingt-cinq dernières années du millénaire écoulé. Ce projet, intitulé "Archives du futur", concernait la mémoire organique et la culture. Il était subdivisé en plusieurs sous-projets, dont *Orient/Occident*, commencé en 1987. L'œuvre présentée ici en fait partie. Dans le catalogue d'une exposition consacrée à ce projet, Silvie et Chérif Defraoui écrivaient en 1989 :

*Ce travail, avec le temps, a pris la forme d'une traversée dont chaque pièce constitue un moment particulier. Ce sont les chapitres d'une mémoire organique, à l'écoute de ses interférences.*²⁸

Le titre *Orient/Occident* signifie que cette *traversée* n'est possible qu'au-delà de ce qui sépare deux pôles opposés. La diversité qui est à l'origine de ce contraste est le thème de leur travail.

Shirazeh Houshiary, Iran

A Study for Sculpture

1988

Technique mixte

76 x 57 cm

Signé



Shirazeh Houshiary (née en 1955) est une sculptrice iranienne, qui a suivi des études à la Chelsea School of Art, à Londres.²⁹ Son travail est étroitement lié au mysticisme musulman, et les couleurs profondes et les formes circulaires et élégantes de ses sculptures nous font penser à des poèmes calligraphiés en arabe. Son travail semble être la continuation d'une tradition artistique où la forme elle-même est porteuse de sens. "Shirazeh Houshiary conçoit ses sculptures comme des symboles tendant à unifier les concepts et les logos dans l'image."³⁰ Dans l'œuvre présentée ici, nous voyons une forme circulaire en forme de croissant de lune, blanche, entourée de cercles noirs plus petits, et toutes les formes semblent graviter autour d'un point central. Cette œuvre sur papier est une étude pour l'une des sculptures de Shirazeh Houshiary.

Mohammed Khadda, Algérie

Palimpseste

1988

Aquarelle

65 x 50 cm

Signé



Mohammed Khadda (né en 1930) est un artiste algérien qui a commencé de peindre en France, puis est retourné en Algérie dans les années 60, où il a conçu le monument aux Martyrs de M'Sila (1981).³¹ Ses aquarelles abstraites, dont nous avons ici un exemple, sont inspirées d'*Aouchem*, une forme de tatouage où chaque motif renvoie à différentes traditions culturelles régionales.

Khadda considère que l'obligation de nommer les choses, de les enfermer dans des mots, limite l'imagination du spectateur. Pour lui, la peinture doit essayer de transformer les lignes et les couleurs en musique, pour montrer non pas ce que les yeux ont vu, mais plutôt ce que les oreilles ont entendu.

Le titre *Palimpseste* évoque cette double lecture de l'art, mais fait aussi allusion à la transparence de l'aquarelle.

Paul Robbrecht et Hilde Daem, Belgique

Refuge

1986-1988

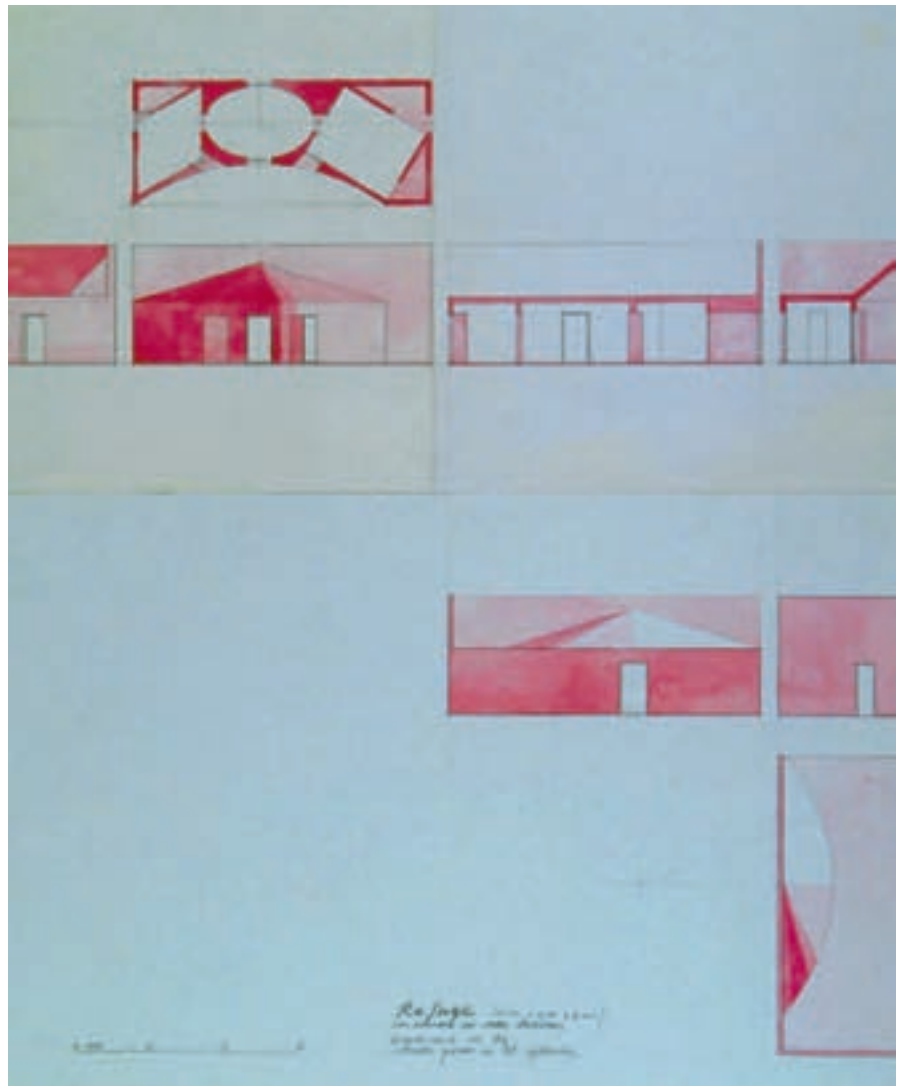
Aquarelle et mine de plomb sur papier

74 x 61 cm

Signé

Portant la mention *Refuge (20 m x 8,40 m x 8,10 m) Constructie in rode baksteen, begonnen in 1986, voorgezet in september 1988.)* [Construction en briques rouges, commencée en 1986 et poursuivie en septembre 1988.]

Refuge fait partie d'une série d'études de plans d'ensembles architecturaux élémentaires. On y voit une façade avant et une façade arrière, ainsi qu'un plan des espaces intérieurs. À la vue de ce dessin, on comprend que le titre *Refuge* évoque l'action de "se retirer", de "faire retraite", ce que le long mur aveugle percé d'une seule ouverture devrait rendre possible. Cela nous rappelle l'architecture des cloîtres et la vocation première de protection de l'architecture. Ce type d'architecture est caractéristique des réalisations récentes de Paul Robbrecht et Hilde Daem, qui travaillent ensemble depuis 1975.³² Outre cette forme d'architecture, Paul Robbrecht (né en 1950) a dessiné des espaces d'exposition et réalisé des projets d'architecture urbaine, et de reconstruction d'espaces publics où l'intimité et le silence sont souvent des thèmes prédominants. Robbrecht a enseigné la création architecturale dans plusieurs institutions en Belgique, ainsi qu'à Amsterdam et à Londres.



Hidetoshi Nagasawa, Japon

Sans titre

1987

Pastel et papier doré

68 x 56 cm

Hidetoshi Nagasawa (né en 1940), sculpteur japonais diplômé de l'École des beaux-arts de Tokyo en 1963, vit et travaille aujourd'hui à Milan.³³

Dans son œuvre, il s'efforce de montrer comment des thèmes spirituels orientaux peuvent transcender de simples objets matériels quotidiens. Un exemple, directement lié à sa propre expérience de voyageur, est l'objet "véhicule", qui est pour lui à la fois un moyen de transport et un moyen d'observation.

L'œuvre donnée à l'ONUG est une étude pour une sculpture intitulée *Vélo* réalisée en fil de laiton et de cuivre.³⁴ Cette sculpture, comme le dessin, se présente en deux dimensions et ne ressemble pas vraiment à une bicyclette. Il est évident, davantage dans la sculpture que dans l'œuvre sur papier, que les vides créés par le fil de cuivre pourraient suggérer la silhouette d'un être humain en mouvement.



Rekha Rodwittiya, Inde

Sans titre

1987

Pastel sur papier

64 x 50 cm



Rekha Rodwittiya (né en 1958) vit et travaille à Baroda, en Inde. Elle est souvent qualifiée de peintre féministe, car son œuvre remet en question le concept de féminité dans la représentation des femmes dans l'art traditionnel indien. Elle utilise les contrastes avec cet art traditionnel pour créer une forme artistique ouverte aux images de femmes souffrant à cause de leur féminité. Dans l'œuvre présentée ici, nous voyons une femme presque dépourvue de bras, n'ayant que des mains, avec un félin assis sur sa tête. Son visage exprime la confusion, et ses mains levées indiquent qu'elle a conscience de la position dans laquelle elle se trouve, mais qu'elle est incapable d'en changer. Rodwittiya a souligné, à propos de son propre travail :

Les images ne racontent pas une histoire – il y a plutôt diverses strates d'évocations, qui suggèrent le sort de l'être humain et la place que nous occupons. Les exodes, les violations, l'angoisse et la peine qui en résultent sont les jalons tragiques de notre histoire collective et partagée.³⁵

ALESSANDRO TWOMBLY

Alessandro Twombly, Italie

Sans titre

1988

Gouache

68 x 50 cm



Alessandro Twombly, peintre et sculpteur, né à Rome en 1959, vit et travaille à New York.³⁶ Dans son œuvre, il stylise souvent des formes naturelles telles que plantes ou fleurs pour montrer que la "nature" est un concept créé par l'homme. Ce que nous attendons de la nature est étroitement lié à nos conditions de vie, qui sont aujourd'hui essentiellement urbaines. Les compositions de Twombly montrent une interprétation de la nature en tant que concept urbain.

Jochen Gerz, Allemagne

Fuji-Yama Series (detail)

1981

Gouache et caractères d'imprimerie sur papier

55 x 75 cm

Signé

Portant la mention *Few chainlets for her tiny neck some art to fit emotions.*

Maybe the other way around on top of pills & lotions

Jochen Gerz (né en 1940) est fasciné par la littérature et par l'art en tant que moyens de communication.³⁷ Il remet constamment en cause les relations entre le mot et l'image et s'intéresse surtout à l'absence de corrélation entre les deux. Le texte qui accompagne les images, d'après Gerz, ne correspond pas à ce que les images évoquent; il s'agit plutôt d'une exploration de ce qui sépare ce qui est montré de ce que le spectateur ajoute.

Cela pourrait également être vrai de l'œuvre présentée ici, où une forme simple, mais soigneusement équilibrée est associée à un texte extrêmement rythmé; celui-ci ne révèle toutefois ces caractéristiques qu'à la lecture.



For children let her rock over as in its embrace
made the other way around as up all pits & towers

© 2011 by [illegible]
[illegible]

ROBERT RAUSCHENBERG

TRIBUTE 21

Robert Rauschenberg

Tribute 21

1994

Teinture végétale et eau, impression sur papier

106 x 80 cm

Signée et numérotée: 21/22

Offert par l'artiste et Felissimo en 1995

Toute mon activité artistique a toujours été tournée vers la collaboration avec d'autres. Dans une collaboration, on accepte le fait que quelqu'un d'autre puisse être tellement en phase avec ce que l'on fait que l'on atteint une profondeur d'expression qui n'aurait peut-être pas existé si l'on avait travaillé seul dans un studio, porte fermée [...]¹

(Robert Rauschenberg)

L'œuvre de Robert Rauschenberg (né en 1925) a eu une influence considérable sur le développement de l'art au XX^e siècle. En cherchant à modifier les relations entre l'œuvre d'art et le spectateur et en s'efforçant de libérer les deux, Rauschenberg a montré que l'art conceptuel n'avait pas perdu son lien avec le public; ce lien passe simplement par une autre approche. Même dans l'art conceptuel, la représentation figurative a encore sa place. Pour Rauschenberg, l'artiste a perdu son rôle de créateur d'images pour un spectateur, qui est désormais censé avoir toute latitude d'interpréter et de recréer l'œuvre lui-même. Rauschenberg veut que les images soient ouvertes et que le spectateur soit sensible à sa propre créativité. Alors seulement, l'art peut remplir sa fonction, à savoir appréhender différents points de vue et les rapprocher.

La technique que Rauschenberg utilise pour ses œuvres d'art ouvertes est une technique d'impression qui, grâce à lui, s'est développée au cours du XX^e siècle et qui permet de transférer n'importe quelle image sur n'importe quel support. L'impression permet la reproduction et la fusion d'images dans lesquelles une forme peut perdre sa relation matérielle avec l'original (objet) et devenir autonome, elle-même originale. Ces images sollicitent la capacité de perception du spectateur, rejetant toute vision imposée par l'artiste ou par le contexte d'où sont tirés les objets. Rauschenberg travaille depuis 1992 sur une technique d'impression numérique à base de teintures végétales naturelles et d'eau, au lieu de produits chimiques, qui donnent des couleurs douces et transparentes permettant de superposer les images. En fusionnant celles-ci, il sollicite nos facultés de parallélisme visuel, à savoir la capacité de voir plusieurs choses à la fois et de voir une même chose de façon différente selon le contexte.

La série *Tribute 21* a été offerte à l'ONU en 1995. Elle se compose de 21 œuvres rendant hommage au XXI^e siècle, et d'une œuvre supplémentaire en reconnaissance du soutien apporté par le Groupe Felissimo. Ces vingt-deux œuvres sont chacune inspirées d'un thème humanitaire applicable au XXI^e siècle. Chaque thème se rattache à une personnalité connue pour son action ou son activité dans le domaine considéré, et s'accompagne d'un bref propos de chacune de ces personnalités. Cette série est extrêmement impressionnante en ce sens que, indépendamment de la diversité de couleurs, de formes et de thèmes, elle constitue une unité qui se fait l'écho de l'idée de progrès par la coopération et les échanges culturels que Rauschenberg a mis en pratique dans son projet intitulé "Overseas Culture Interchange" (échanges culturels internationaux). Pour réaliser ce projet, il a voyagé dans onze pays, principalement en dehors de l'Europe, pendant plus de treize années, pour organiser, en collaboration avec des artistes locaux, des expositions associant artisanat, œuvres d'art existantes et œuvres produites au cours de l'exposition. L'objectif était de montrer la beauté de la diversité dans les processus évolutifs de la société, au moment même où ils se produisaient. Dans ce projet, mais aussi dans la série *Tribute 21*, Rauschenberg accorde beaucoup d'importance à la préservation de cette diversité ainsi que de l'environnement naturel qui sous-tend cette harmonie. Outre la série *Tribute 21*, Rauschenberg a travaillé pour l'Organisation des Nations Unies en diverses occasions, notamment à l'occasion de la Conférence internationale sur la population et le développement (Le Caire, 1994) et de la Conférence des Nations Unies sur les établissements humains (Istanbul, 1996).

Vous faites partie de l'univers. Vous ne comprendrez jamais vraiment votre signification, mais... vous remplissez votre rôle si vous vous appliquez à utiliser votre expérience pour le plus grand bien d'autrui.

Richard Buckminster Fuller (1895-1983), ingénieur et architecte américain, mit au point le dôme géodésique, seul dôme de grande dimension pouvant être directement posé sur le sol en tant que structure complète et seul type pratique de construction dont les dimensions ne sont pas limitées. Également poète et philosophe, il se fit connaître par ses idées peu conventionnelles sur les problèmes planétaires.



Lutter contre l'injustice et l'ignorance quelles qu'en soient les victimes, parce que, quelles qu'elles soient, elles font partie de la famille humaine. Leurs ennemis, par exemple le VIH, sont aussi nos ennemis et les ennemis de nos enfants et des générations futures.

Fondatrice, en 1983, de la "Acquired Immune Deficiency Syndrome (AIDS) Medical Foundation", le D^r Mathilde Krim (1926) est l'une des premières spécialistes à s'être consacrée à la recherche d'un traitement du sida.



E

Quand un jeune apprend à danser, il apprend qu'il peut prendre en main sa vie.

Fondateur, en 1976, du Jacques d'Amboise National Dance Institute, Jacques d'Amboise (né en 1934) a mis au point un programme révolutionnaire d'enseignement de la danse pour les enfants. Entre autres nombreuses récompenses, il a reçu le prix Paul Robeson en reconnaissance de son action.

Je résous les choses dans le spectacle, à voir cette totale ouverture, cette possibilité de splendeur.

Trisha Brown (né en 1936) est une chorégraphe et danseuse qui, dans les années 60 et 70, donnait des spectacles de danse dans les parcs, les rues, les musées, les galeries, pour que la danse participe du quotidien des gens plutôt que de n'être visible que dans un contexte particulier.

S

N

A

D



E

Pour faire une tarte aux pommes à partir de rien, vous devez tout d'abord inventer l'univers.

Carl Sagan (1934-1996), astronome, a étudié les effets du système solaire sur la surface et l'atmosphère des planètes, ainsi que les possibilités de vie extraterrestre. Il a suscité un vif engouement du grand public pour ces questions par ses livres, ses conférences et ses émissions télévisées.

C

A

P

S

E



S

Je souhaite enseigner aux autres la joie que j'ai éprouvée. Le sport associe détermination et discipline personnelle, et c'est tout simplement la meilleure façon que je connaisse de rapprocher les individus.

Bonnie Blair (1964) est l'athlète de sports d'hiver la plus décorée de toute l'histoire des États-Unis, puisqu'elle détient le record du nombre de médailles d'or olympiques remportées par une Américaine dans n'importe quelle discipline sportive.

T

R

O

P

S



Le travail des mots est sublime... parce qu'il est productif; il produit un sens qui assure notre différence, notre différence humaine – le caractère unique de notre vie humaine.

Toni Morrison (née en 1931) est une écrivaine qui s'est interrogée sur l'expérience d'être à la fois femme et Noire, deux éléments qui, d'après elle, donnent une perception des choses et une échelle d'émotion assez spécifique. Elle a reçu le prix Nobel de littérature en 1993.



... nous sommes tous les passagers d'un seul et unique navire, la Terre, et nous devons lui éviter tout risque de naufrage. Il n'y aura pas de deuxième Arche de Noé.

Mikhaïl Gorbatchev (né en 1931) fut Secrétaire général du Parti communiste de l'Union soviétique (PCUS) de 1985 à 1991 et Président de l'Union soviétique en 1990 et 1991. Ses efforts pour démocratiser le système politique de son pays et décentraliser l'économie entraînèrent la chute du régime soviétique et l'effondrement de l'URSS en 1991. Il reçut le prix Nobel de la paix en 1990.



X

I

A

P

S

Sauver un enfant est une bénédiction; sauver un million d'enfants est un don du ciel.

Audrey Hepburn (1929-1993), actrice, fut à la fin de sa vie ambassadrice itinérante de l'UNICEF et mit sa célébrité au service de la cause des enfants.

T

N

A

F

N

E



... l'important, c'est que nous faisons tous partie d'une seule grande famille humaine. Nous devons préserver les qualités humaines positives, l'esprit humain : l'affection, la générosité, l'amour et la compassion. Ces qualités donnent un sens à la vie et nous remplissent d'un sentiment de paix. On peut ne pas croire, et être en même temps une bonne personne.

Le Dalaï Lama – dont le nom signifie "Océan de Sagesse" – est le chef du principal ordre bouddhiste tibétain et était, jusqu'en 1959, le chef spirituel et temporel du Tibet. L'actuel Dalaï Lama, Tenzin Gyamtso, est le quatorzième souverain du Toit du Monde depuis 1578. Né en 1935, il a été intronisé en 1940, mais a dû s'enfuir en Inde en 1959, où il a constitué un gouvernement en exil à Dharamsala. En 1989, il a reçu le prix Nobel de la paix pour sa campagne d'opposition non violente à l'occupation chinoise du Tibet.



... le design se doit de rajeunir les gens, de les rendre plus sains et plus dynamiques... C'est l'admiration de la vie.

Issey Miyake (né en 1938) est un dessinateur de mode qui a étudié à Tokyo et à New York. Il mêle influences orientales et occidentales pour conférer un caractère dramatique à ses créations.



... J'ai nourri l'idéal d'une société libre et démocratique, dans laquelle tous les individus puissent vivre ensemble en harmonie et avec des chances égales. C'est un idéal pour lequel je veux vivre et que j'espère atteindre. Mais, s'il le faut, c'est un idéal pour lequel je suis prêt à mourir.

Nelson Mandela (né en 1918) est devenu membre de l'African National Congress (ANC) en 1944 et s'est engagé dans la résistance contre la politique d'apartheid du Parti national afrikaner au pouvoir après 1948. Après l'interdiction de l'ANC en 1960, il est devenu le chef de l'organisation militaire clandestine Umkhonto we Sizwe. Il a été arrêté en 1962 et condamné en 1964 à la prison à vie. Durant ses longues années d'emprisonnement, Nelson Mandela acquit une popularité telle qu'il devint le symbole de la lutte contre l'apartheid. Le 18 février 1990, il fut libéré et devint président de l'ANC. En 1993, il a reçu, en même temps que le président sud-africain F. W. de Klerk, le prix Nobel de la paix. En mai 1994, à l'occasion des premières élections libres (pour toutes les races) d'Afrique du Sud, Nelson Mandela fut élu président de la République et à ce titre signa la nouvelle Constitution du pays le 10 décembre 1996, Journée internationale des droits de l'homme.



Ce que je veux avant tout, c'est être au service du monde, mettre en place un système mondial de communication qui aide l'humanité à être solidaire, à contrôler l'accroissement démographique, à mettre un terme à la course aux armements, à préserver notre environnement...

Ted Turner (né en 1938), directeur de chaînes de télévision et sportif amateur, est une figure marquante du monde américain de l'audiovisuel et des médias de la fin du XX^e siècle.



E

*Nous devons cultiver la mer et faire l'élevage de ses animaux... exploiter la mer comme des agriculteurs plutôt que comme des chasseurs.
C'est là le sens de la civilisation – passer de la chasse à l'agriculture.*

Jacques-Yves Cousteau (1910-1997) a été à l'origine de nombreux instruments et de nombreuses techniques aujourd'hui utilisés par les océanographes. Pendant la seconde guerre mondiale, il fit ses premières expériences de cinéma sous-marin, activité qu'il poursuivit avec le Groupe de recherche sous-marine de la marine française.

R

U

T

A

N



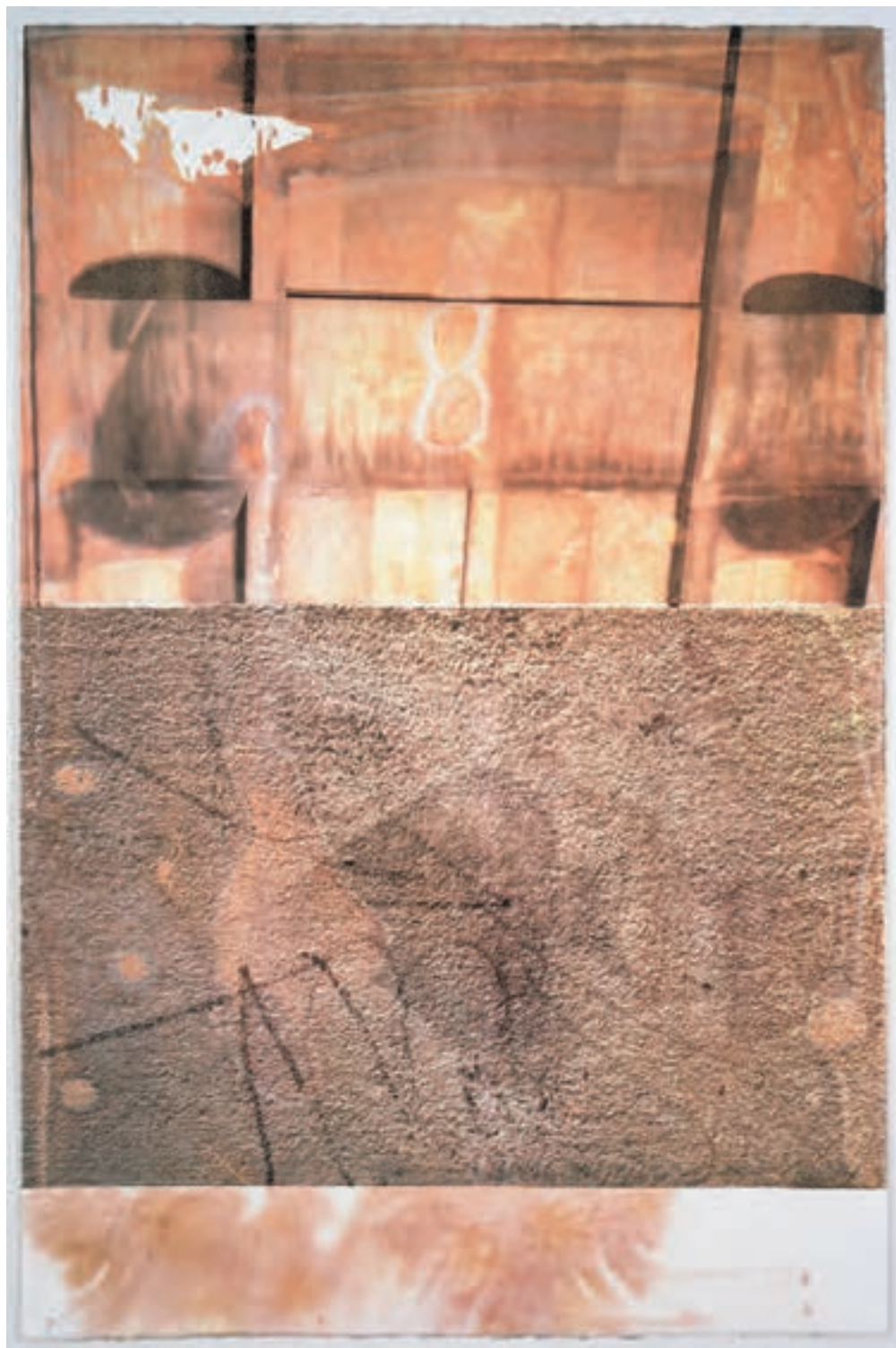
... une dévorante curiosité du passé et aussi une grande sensibilité à la poésie – poésie d'images révélant la beauté et le mystère du monde, qu'il s'agisse d'un petit Vuillard aux couleurs tendres ou d'un surprenant Magritte.

Dominique de Menil (1908-1998), collectionneuse et philanthrope, figure dans la série *Tribute 21* pour le rôle qu'elle a joué dans l'art contemporain et dans le domaine des droits de l'homme. Elle a commencé de collectionner des œuvres d'art en 1945, et a créé la Foundation De Menil à Houston en 1954.



Il faut avoir une attitude positive. J'espère que je quitterai ce monde en le laissant un peu meilleur que je ne l'ai trouvé.

Jim Henson (1936-1990), marionnettiste américain est le créateur des "Muppets" à la télévision et au cinéma – "Muppets" est une contraction de marionnettes et de "puppets". Ses personnages les plus célèbres sont peut-être Kermit the Frog, Miss Piggy, Big Bird et le Cookie Monster.



Si deux personnes font le même type de musique, il y a une musique de trop.

John Cage (1912-1992) est un musicien américain qui, dès 1939, commença une œuvre d'expérimentation musicale avec des instruments et des sons non conventionnels pour montrer que toutes les activités qui font la musique peuvent être considérées comme faisant partie d'un processus naturel. Pour lui, toutes sortes de sons (et de simples bruits) étaient potentiellement musicaux, et il demandait au public d'être attentif à tous les phénomènes sonores, et non pas seulement aux éléments sélectionnés par un compositeur. Parmi les œuvres les plus connues de Cage, on peut citer *4'33"* (*Quatre minutes et trente-trois secondes*) de 1952.



... nous sommes véritablement au bord du chaos et nous devons choisir entre la vie et la mort. La théorie du chaos nous enseigne qu'un ordre supérieur, plus complexe et plus élégant, peut émerger du chaos. C'est à nous de franchir le pas.

Rachel Rosenthal s'intéresse surtout à la question de la place et du rôle de l'humanité sur la planète. Elle a écrit et produit plus de trente-cinq pièces de théâtre. Elle a obtenu de nombreuses bourses et récompenses, dont l'Arts Honour Award for Outstanding Achievement in the Arts et, en 1995, le Genesis Award pour la place accordée aux questions relatives aux droits des animaux dans son travail.



A

Toucher un public plus large que celui d'une simple salle de cinéma, faire un film qui dure un petit peu plus longtemps est probablement ce qu'il y a de plus excitant pour un cinéaste.

Steven Spielberg (1947) est renommé pour une œuvre cinématographique riche en couleurs, où l'accompagnement musical et des effets spéciaux souvent inédits contribuent à créer une atmosphère à la fois légère et pleine de suspens.

M

E

N

I

C



Nous espérons qu'au XXI^e siècle les syndicats libres du monde entier travailleront ensemble en étroite harmonie.

Joseph Lane Kirland (1922), dirigeant syndicaliste américain, a été président de l'American Federation of Labour-Congress of Industrial Organizations (AFL-CIO) de 1979 à 1995.



L'élément fondamental est assurément de trouver un juste milieu entre la contemplation et l'action, entre les préoccupations individuelles et les engagements communautaires, entre l'amour de la nature et l'amour de notre merveilleuse civilisation.

Albert Gore (né en 1948), homme politique américain, a été élu à la Chambre des représentants des États-Unis en 1976, où il a été réélu à deux reprises avant de remporter un siège au Sénat en 1984. De 1992 à 2000, il fut Vice-Président des États-Unis.



Jusqu'à ce que nous puissions offrir la meilleure éducation possible à chaque enfant, jusqu'à ce que chaque grand centre-ville soit propre, il ne manque pas de choses à faire.

William Henry Gates III (né en 1955), informaticien américain, coinventeur du langage de programmation Basic, est le fondateur et dirigeant de Microsoft, formé en 1977, et qui est devenu le plus grand producteur mondial de logiciels d'ordinateurs.



B O N H E U R

Nous devons réaffirmer que toutes les choses qui vivent ou existent sur cette planète généreuse, y compris l'humanité, dépendent les unes des autres.

Le Groupe Felissimo a parrainé le cinquantième anniversaire de l'Organisation des Nations Unies et a contribué à la donation de la série *Tribute 21* et au projet *Design 21*, concours international de jeunes dessinateurs de mode. Felissimo a pour philosophie de promouvoir l'harmonie dans le monde par le biais de projets commerciaux novateurs réalisés en association avec des organisations de défense de l'environnement dans des pays en développement.



M U R A L E S

PEINTURES MURALES

La plupart des peintures murales de la collection datent de la Société des Nations et elles font presque toutes partie intégrante de la décoration intérieure des salles des conférences où elles peuvent être admirées. Tous les artistes qui ont peint ces décorations sont connus; nombre d'entre eux se sont fait un nom en réalisant des peintures murales dans des édifices publics dans leur pays. Ils racontent dans leurs mémoires comment ils ont dû vaincre les difficultés des proportions pour que les hautes parois confiées à leurs pinceaux rendent bien leurs messages. Leurs peintures sont sans doute la représentation visuelle la plus claire des principes sur lesquels la Société des Nations reposait. Aux visiteurs du Palais des Nations, les guides montrent les peintures murales de José-María Sert dans la salle du Conseil pour expliquer les idéaux de la Société des Nations, repris plus tard par l'Organisation des Nations Unies, en particulier dans le domaine du désarmement. Les toiles des artistes nabis Maurice Denis, Xavier Roussel et Édouard Vuillard et celles de Roger Chastel méritent au moins la même attention que celles de Sert mais elles ne sont plus exposées; elles sont entreposées dans une chambre forte car il a fallu les enlever quand la salle des Assemblées a été restaurée. Les toiles ne pouvaient plus être remontées à leur emplacement original et aucune autre salle du bâtiment n'a malheureusement des murs assez grands.

Les œuvres décrites dans ce chapitre apparaissent par ordre chronologique, selon leur date de création qui correspond dans la plupart des cas à la date à laquelle il en a été fait don. Ici, l'ordre n'a guère d'importance étant donné que toutes les peintures murales, à l'exception de celles d'Anne Carlu, ont été achevées entre 1936 et 1939.

JOSE-MARIA SERT

José-María Sert

La Solidarité des Peuples

1936

Peintures murales

Offertes par le Gouvernement espagnol à la Société des Nations en 1936

Le peintre espagnol José-María Sert (1874-1945) a réalisé les peintures de la salle du Conseil. Elles ont été offertes à la Société des Nations par le Gouvernement espagnol en 1936 et représentent "ce qui unit et ce qui sépare les hommes". Lors de la cérémonie d'inauguration, la fresque a été qualifiée de "la merveille de notre nouveau palais".¹ Dans un premier temps on avait demandé à Sert de décorer une salle de conférence mais Joseph Avenol, Secrétaire général de la Société des Nations de 1936 à 1940, a persuadé les architectes et le Gouvernement espagnol qu'il devait décorer un endroit plus en vue, par exemple la salle des Pas-Perdus. Mais la surface des murs est là aussi réduite et le seul lieu approprié était donc la salle du Conseil. Ce changement signifiait pour le Gouvernement espagnol un surcoût et la décision de financer l'œuvre, désormais pour un montant de 500 000 pesetas, appartenait au Parlement qui a donné son accord en juin 1935. Dans ses peintures, réalisées en trois tons seulement – gris, sépia et or – Sert a créé une image de l'humanité qui correspondait aux idées de l'époque et qui devait inspirer tous ceux qui se réuniraient dans la salle. L'idée force, comme on l'a expliqué lors de la cérémonie d'inauguration, tenait dans la question que le monde se posait depuis des siècles: "Si l'humanité a su vaincre tant de fléaux naturels et sociaux, pourquoi ne pas terrasser le plus cruel de tous: la guerre?" La grandeur des scènes et leur symbolique profonde montrent combien l'artiste croyait à la force des images dans notre conscience et dans nos pensées. Le style néo-baroque de son œuvre met en relief son symbolisme et la perspective écrasée qui renforce son caractère dramatique capture le regard. Plusieurs scènes décrivent un moment de grande tension et elles forcent le passant à s'arrêter, plongé dans une réflexion solennelle et silencieuse.

Dans la douceur des contours, qui est très visible dans les détails agrandis, il y a l'influence de Francisco Goya qui avait lui-même dépeint les horreurs de la guerre dans sa série de gravures *Les désastres de la guerre*. C'est le caractère monumental et la virtuosité de ses peintures qui ont fait la popularité de Sert parmi les rois et les dirigeants, pour qui il a peint de nombreuses fresques.

L'inspiration de ces peintures provient essentiellement des idées de Francisco de Vitoria, à qui la salle doit son nom.² Francisco de Vitoria (1483-1546) est considéré comme le premier savant à avoir traité du droit international.³ C'était un moine dominicain qui avait fait ses études à Paris et avait enseigné la théologie pendant de nombreuses années à l'Université de Salamanque, où il avait commencé à exprimer ses idées novatrices sur ce qu'il appelait: *El derecho de gentes* (le droit des peuples, ou "droit des gens"). Il a été l'un des fondateurs de la "Seconde Scolastique", proclamant la "raison du spirituel".

Ses idées furent consignées dans ses *Relecciones*, ses leçons magistrales, annuelles dont quinze nous sont parvenues et dont six portent sur les relations internationales.⁴ Il explique dans la *relección* intitulée *Sobre el poder civil* (Du pouvoir civil) écrite et donnée en décembre 1528, la relation entre les origines du pouvoir et le besoin naturel des gens de vivre en communauté :

*El derecho de gentes no sólo tiene fuerza por el pacto y convenio de los hombres, sino que tiene por sí mismo fuerza de ley. Y es que el orbe todo, que en cierta manera forma una república, tiene poder de dar leyes justas y a todos convenientes, como son las del derecho de gentes. De donde se desprende que pecan mortalmente los que violan los derechos de gentes, sea de paz, sea tocantes a la guerra. Y en asuntos graves, como en la inviolabilidad de los legados, ninguna nación puede darse por no obligada por el derecho de gentes, pues éste viene conferido por la autoridad de todo el orbe.*⁵

[Le droit des gens n'a pas seulement la force d'un pacte et d'un accord entre les hommes, il a lui-même force de loi. En effet, le monde entier qui d'une certaine façon constitue une république unique a le pouvoir de faire des lois justes et applicables à tous, comme le sont les règles du droit des gens. Il est donc évident que celui qui viole les droits des gens, en temps de paix ou en temps de guerre, commet un péché mortel. Et dans les affaires les plus graves, comme pour l'inviolabilité des ambassadeurs, nulle nation ne peut s'exonérer de l'obligation de respecter le droit des gens, puisque ce droit vient de l'autorité du monde tout entier.]⁶

Suivant les idées de Vitoria sur les lois universelles, José-María Sert a décoré la salle du Conseil en utilisant un plan iconographique où l'humanité est représentée à différents stades de développement. La figure humaine domine mais il faut bien comprendre que si certains personnages représentent des individus, d'autres personnifient différents aspects de l'humanité. La différence est évidente entre la force physique surhumaine des cinq "géants" qui représentent les peuples du monde et les "mortels" de petite dimension, peints le long des bordures du plafond, qui sont les étudiants de Vitoria et le public. Partageant en cela les idées de la Société des Nations, Sert a compris que l'humanité ne peut avancer que si elle est guidée par les exemples et les idéaux les plus élevés qui contribuent à inspirer la foi. Comme on a pu le dire lors de la cérémonie d'inauguration : *Son œuvre est une œuvre de foi et la foi est une force.*





Le Progrès technique

L'ensemble commence à l'extrémité du mur de gauche de la salle du Conseil, avec le panneau consacré au progrès technique. La capacité qu'ont les hommes d'unir leurs forces pour dompter les forces de la nature, représentées par les bœufs, a permis le progrès technique. Ce panneau illustre diverses formes de progrès techniques dont la locomotive, figurant au sommet, est la plus avancée.



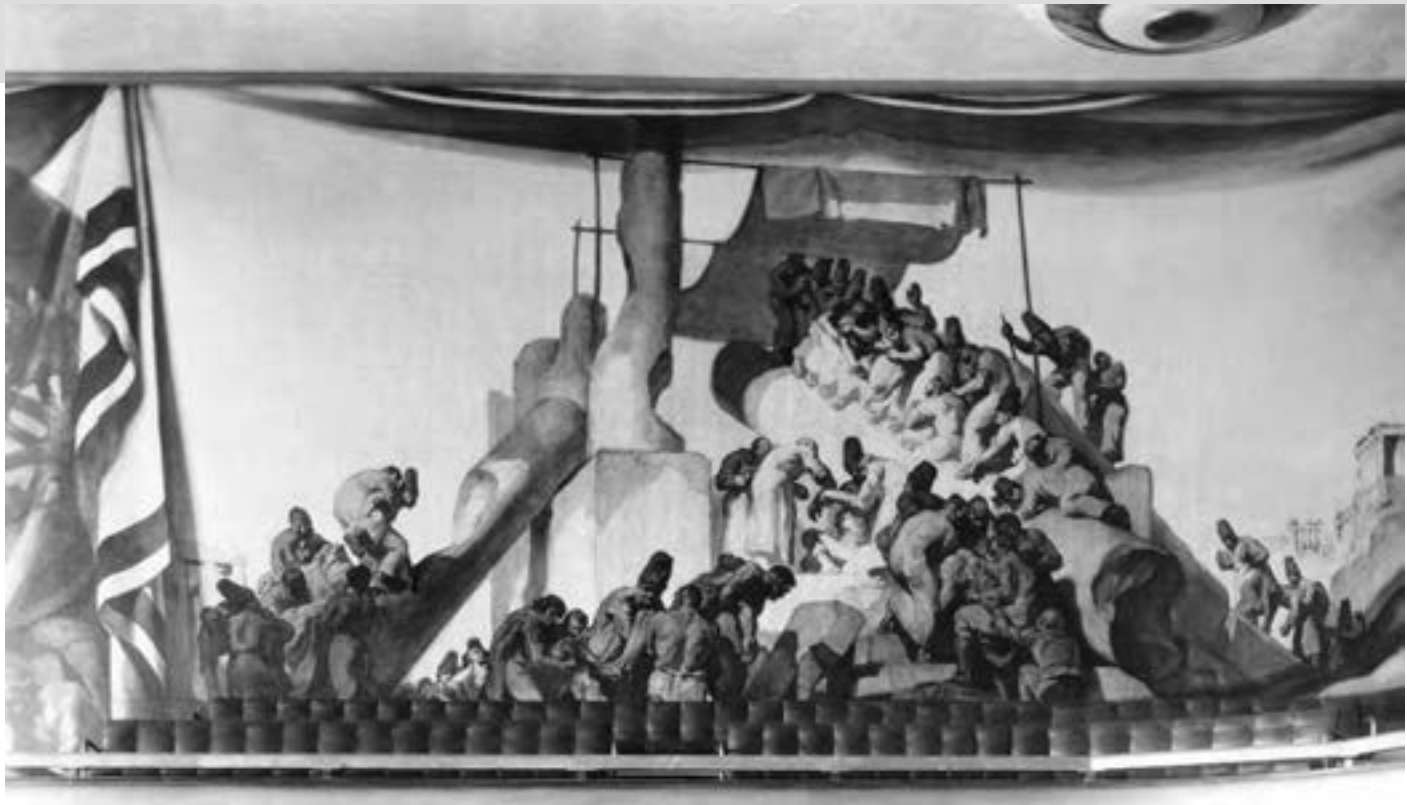
L'Intelligence

À gauche de cette scène, on voit une représentation peinte à la grisaille de l'Intelligence, thème lié au *Progrès technique*. Un homme utilise sa force physique pour soulever un bloc tandis qu'un autre tente de surmonter la difficulté en exploitant les forces de la nature, figurées par un aigle.⁷

Le Progrès social

Vient ensuite à gauche du *Progrès technique* le *Progrès social*. Au milieu de la fresque, Abraham Lincoln lit l'article de la Constitution proclamant l'abolition de l'esclavage et prône la démocratie et l'unité entre les peuples. Les deux soldats debout derrière lui baissent les bras, renonçant à leur position initiale. Dans la foule devant lui, plusieurs hommes écoutent ses paroles et d'autres ouvrent grand les vantaux du progrès. À l'arrière-plan, des hommes brisent les chaînes de leurs compagnons et abattent les totems de la superstition. Dans chaque coin des hommes abattent les murailles de l'isolement.





Le Progrès de la science

Le troisième grand tableau, sur le mur opposé, faisant face au *Progrès social*, représente le *Progrès de la science*.

Une foule avance péniblement sur des colonnes renversées, représentant le passé, pour se faire vacciner par les médecins figurés au centre. Les malades et les invalides sont soutenus et portés par les autres.





La Force

Dans l'autre coin, cinq hommes peints en grisaille portent à bout de bras avec beaucoup de difficultés un globe entouré de nuages.



Le Droit

À gauche du *Progrès social* un hommage à la légalité est rendu en grisaille. Cinq hommes, représentant les cinq continents, écrivent leur nom sur un livre tandis que l'Ange de l'humanité, dressé sur les livres de l'ancien droit, donne la lumière.



L'Espérance

À l'extrémité l'artiste a représenté l'espérance. Un groupe de femmes se précipite à la rencontre des soldats qui reviennent de la guerre. Au centre, debout sur deux canons, une mère brandit son enfant, pour montrer que la vie l'emporte sur la guerre. L'enfant symbolise l'espoir que la nouvelle génération grandira dans un monde sans guerre.



La Justice

À côté de l'Espérance, la Justice est représentée en grisaille.

Debout devant un livre ouvert, un homme sépare le bon grain de l'ivraie, encouragé par l'ange de la Justice qui pose sa main au-dessus de sa tête en signe de bénédiction.



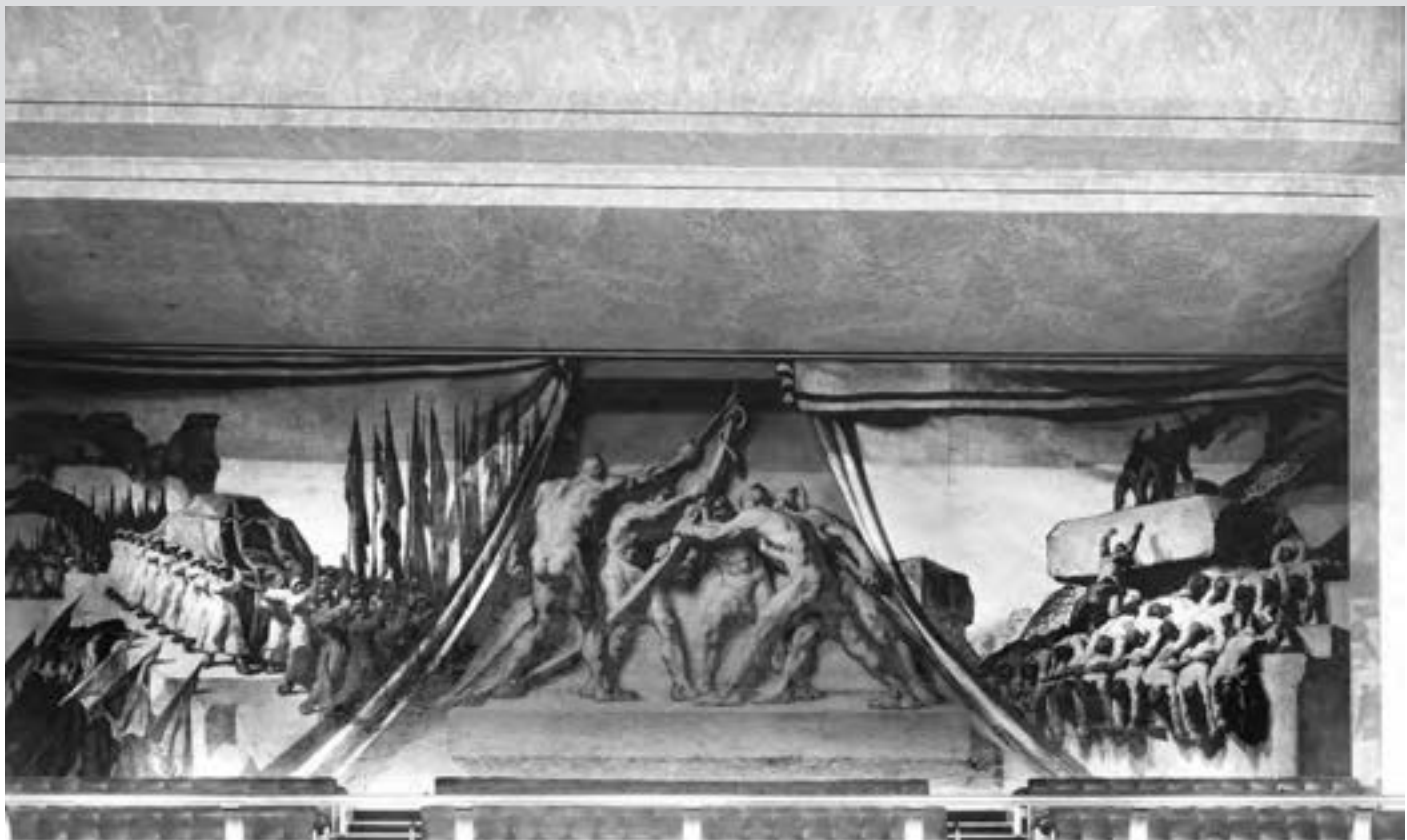
La Mort de la Paix

Sur le troisième mur, le plus long, trois grisailles et deux grandes peintures représentent la victoire définitive de la Paix sur la guerre. Le panneau commence avec sur la gauche une grisaille représentant la mort de la Paix. Deux soldats agenouillés, tête baissée, tirent par le bras le corps sans vie de l'ange de la Paix pour le faire passer par-dessus un canon.



Résurrection de la Paix

Dans le coin droit, à l'autre extrémité du mur, se trouve représentée la résurrection de la Paix : deux soldats offrent leurs armes à la Paix qui brise une flèche.



Les Vainqueurs

Sur la gauche de ce panneau, le triste triomphe des vainqueurs est dépeint par le défilé de soldats rapportant un cercueil sur les ruines de ce qui fut leur ville. Ils avancent précédés et suivis de groupes de soldats portant l'étendard de la victoire. Les visages des soldats de la ville expriment leur impuissance. La douleur et le désespoir se lisent sur le visage des veuves au premier plan.

Évocation de la Paix

Au centre, cinq hommes s'efforcent de mettre fin au fléau de la guerre en maîtrisant les armes, symbolisées par un arc, en une évocation de la Paix.

Les Vaincus

Sur le côté opposé de l'évocation de la paix, on aperçoit les vaincus. Des cadavres d'hommes sont entassés sur les ruines de leur ville, et quelques survivants, debout au milieu des ruines, crient vengeance.



Détail des Vainqueurs

Les Leçons de Salamanque

Enfin, au plafond de la salle du Conseil, l'artiste a peint une gigantesque scène intitulée *Les Leçons de Salamanque* : cinq hommes montrent la fraternité en se tenant les uns les autres par les poignets. Au fond, se dresse la cathédrale de Salamanque, la ville de Francisco de Vitoria, que nous voyons gravir une échelle jusqu'au sommet du globe. Il donne un cours de droit international aux juristes, hommes d'Église et étudiants qui l'entourent. Ceux-ci ont été placés le long de l'encorbellement, afin de créer un effet de trompe-l'œil.



Massimo Campigli

La construction du Palais des Nations

1937

Fresque

5 x 16 m

Acquis par la Société des Nations en 1937

Sur l'un des murs de la salle XII, décorée sous la direction du décorateur d'intérieur Pulitzer-Finali, se trouve une peinture murale de l'artiste italien Massimo Campigli intitulée *La Construction du Palais des Nations*.⁸ Campigli (1895-1971), de son vrai nom Max Hiltenfeld, a grandi à Florence. À l'âge de 20 ans, il devient journaliste au *Corriere della Sera*, ce qui le conduit à Paris, en 1919; il se joint à d'autres artistes italiens et commence à peindre sous le nom de Massimo Campigli. Avec De Chirico, De Pisis, Paresce, Savinio, Severini et Tozzi, Campigli crée le groupe *I sette di Parigi*, qui recherchait un nouveau rapport entre l'art et l'histoire de l'Italie. Dès le début, l'œuvre de Campigli est bien accueillie et il est souvent exposé à l'étranger, notamment à Paris. De retour en Italie, en 1928, il découvre au Museo di Villa Giulia la composition des portraits étrusques et la méthode particulière de représenter les personnages de cette époque. La pose frontale statique et la composition bien définie et conçue de façon centrale sont des éléments qui expriment une vision du monde à laquelle il s'identifie. Il est conforté dans sa conviction qu'au-delà de ce qui est visible, en surface, la véritable histoire d'un pays est écrite dans sa terre. Cette figuration d'un aspect caché de la culture confère une certaine intemporalité que Campigli recherche dans son art. En 1931, il s'installe à Milan et commence à travailler avec l'architecte Gio Ponti, qui lui passe beaucoup de commandes. Gio Ponti partage avec Campigli le désir de réintégrer l'art dans l'architecture, spécialement sous la forme traditionnelle de la fresque. La décoration de l'Atrio del Liviano à Padoue, qui présente une certaine ressemblance dans la composition avec la peinture murale du Palais des Nations, est un exemple de la coopération avec l'architecte. Cette décoration a été achevée en 1938, un an après la fresque de Genève. Pour Campigli, la fresque était un moyen majeur d'expression artistique. Il la définit ainsi :

*C'è opposizione tra i miei quadri e i miei affreschi. Il pittore murale è un uomo sociale. È una mentalità che può vivere solo a spese della più intima personalità dell'artista. Ci sono momenti della vita dell'uomo quando, come atto misteriosamente espiatorio o propiziatorio, ci si lascia crescere la barba. Così sui muri io dipingo uomini. E castigo la fantasia in ogni modo. Il rigore della tecnica mi appare allora come un'ulteriore disciplina castigatrice.*⁹

[Il y a une opposition entre mes tableaux et mes fresques. Le fresquiste est un homme dans la société. Cela implique un état d'âme, qui ne peut s'exprimer qu'aux dépens de la personnalité la plus intime de l'artiste. Il y a des moments dans la vie où comme un acte mystérieux d'expiation ou de repentir on se laisse pousser la barbe. C'est ainsi que je peins les hommes sur les murs. Je punis mon imagination de toutes les façons possibles. La rigueur de la technique m'apparaît alors comme une discipline de pénitent.]

La Construction du Palais des Nations représente un groupe d'hommes travaillant à l'édification du nouveau bâtiment de la Société des Nations. Ils ont tous la même taille et le même habillement. Même leurs visages sont uniformes, ce qui crée un silence harmonique où seuls parlent ceux dont la pose suggère le mouvement. Les puissantes lignes horizontales et verticales créent une composition simple où il semble que tout se passe simultanément. Les visages des quatre hommes de droite qui discutent les plans d'architecture sont individualisés; il s'agirait des architectes du Palais des Nations. L'homme aux lunettes, sur la droite, est Joseph Avenol. Dans ses écrits autobiographiques, Campigli explique que pour lui la peinture a toujours été une forme de réconciliation, une façon de s'insérer dans un ensemble plus vaste. Vers 1965, il décrit sa recherche artistique en citant Apollinaire, probablement pour souligner comment il voulait que son œuvre soit comprise : *Siamo i primitivi di una nuova sensibilità* [Nous sommes les primitifs d'une sensibilité nouvelle.]¹⁰



Maurice Barraud

L'Harmonie

1936

Fresque

3,5 x 8 m

Signé

Offert par le Gouvernement suisse à la Société des Nations en 1937

Pour choisir sa contribution à la décoration du Palais des Nations, la Suisse avait ouvert un concours et invité six artistes suisses à y participer : Maurice Barraud, Alexandre Blanchet, Paul Bodmer, Pietro Chiesa, Karl Hügin et Karl Walser.¹¹ Le règlement du concours laissait aux artistes toute liberté de choix pour le thème à condition qu'il ne soit pas incompatible avec les principes et les idéaux de la Société des Nations. Le jury choisit le projet de Barraud et celui de Hügin. Un deuxième concours est organisé entre ces deux artistes en 1935 et il est décidé que Hügin décorerait le salon des délégués (salle VI) et Barraud la salle de conférence III. Le tableau est une allégorie classique sur le thème de l'harmonie. Cinq jeunes femmes représentant les cinq continents dansent sur une barque qui vogue sur les eaux du temps. Trois portent des toges bleues et deux des toges rouges. Au centre, on voit une branche d'arbre, nécessaire pour maintenir l'équilibre, et qui rappelle la terre féconde. Trois cygnes nagent devant la barque, évoquant Genève, siège de la Société des Nations et ville de l'artiste.

Maurice Barraud (1889-1954) commence à étudier l'art à l'âge de quatorze ans en suivant un apprentissage aux ateliers d'arts graphiques Sadag.¹² En 1914, il fonde avec d'autres peintres le groupe du Falot avec lequel il publie un magazine d'art et de littérature, *l'Eventail*, de 1917 à 1919. Pendant sa carrière, il élabore une peinture où la figure féminine classique, au visage ovale et aux formes pleines, tient une place centrale. Célèbre à un âge relativement jeune, dans les années 30 et 40, Barraud est souvent invité à participer à des expositions nationales et internationales d'art suisse. Il écrit aussi plusieurs livres, dont des souvenirs de voyages, *Notes et croquis de voyages* (1928) et un livre de poèmes, *Réflexions à perte de vue* (1944).



Karl Hügin

1936-1937

Fresques

Trois peintures de 2,45 x 2,80 m

Deux peintures de 9 x 4 m

Offert par le Gouvernement suisse à la Société des Nations en 1937

Les fresques de Karl Hügin occupent trois murs de l'ancien salon des délégués (salle VII), qui est aujourd'hui un bar à café. Karl Otto Hügin (1887-1963) étudie le dessin à Bâle où il travaille dans l'atelier d'Alexander Eckener.¹³ À partir de 1917, il travaille comme artiste indépendant et réalise plus de trente peintures murales et mosaïques, le plus souvent dans le style néoclassique. Ses peintures pour le Palais des Nations, exécutées en couleurs claires, représentent des scènes légendaires de l'histoire de la Suisse. Elles sont divisées en trois parties. Il y a tout d'abord trois peintures au-dessus de l'entrée. Celle de gauche représente la légende de Guillaume Tell, jeté en prison pour avoir refusé de saluer le chapeau du bailli habsbourgeois, qui lui avait alors ordonné de tirer à l'arbalète sur une pomme posée sur la tête de son fils. Le bailli ayant vu que Guillaume Tell avait une deuxième flèche, il avait commandé qu'on le mette en prison. Tell fut emmené dans une barque mais parvint à s'enfuir et rentra sur ses terres tuer le bailli. C'était, dit la légende, le début d'un soulèvement contre la domination étrangère du pays, préalable à la création de la Confédération et au Serment du Grütli. Dans le *Serment du Grütli*, la peinture du milieu, trois hommes – représentant le peuple des trois cantons d'Uri, Schwyz et Unterwald – prêtent serment pour renouveler l'alliance de 1291.¹⁴ L'un d'eux a le dos tourné, fermant symboliquement le cercle pour en protéger les membres. Le texte original du Serment du Grütli, rédigé en latin, est très intéressant. Il commence sur ces mots :

*C'est accomplir une action honorable et profitable au bien public que de confirmer, selon les formes consacrées, les conventions ayant pour objet la sécurité et la paix. Que chacun sache donc que, considérant la malice des temps et pour être mieux à même de défendre et maintenir dans leur intégrité leurs vies et leurs biens, les gens de la vallée d'Uri, de la vallée de Schwyz et de la vallée inférieure d'Unterwald se sont engagés, sous serment pris en toute bonne foi, à se prêter les uns aux autres n'importe quels secours, appui et assistance, de tout leur pouvoir et de tous leurs efforts, sans ménager ni leurs vies ni leurs biens, dans leurs vallées et au dehors, contre celui et contre tous ceux qui, par n'importe quel acte hostile, attenteraient à leurs personnes ou à leurs biens (ou à un seul d'entre eux), les attaqueraient ou leur causeraient quelque dommage.*¹⁵



La peinture de droite représente Nicolas de Flue cherchant à réconcilier les trois confédérations. Nicolas de Flue vécut au XV^e siècle; c'était un paysan qui avait quitté sa femme et ses dix enfants pour se faire ermite. Connu pour sa sagesse, il fut souvent invité par les rois et les gouverneurs de plusieurs pays à intervenir dans des questions politiques en tant que médiateur. Il fut canonisé en 1947. Il est connu avant tout pour sa médiation en 1481 entre les Confédérés divisés à la Diète de Stanz au sujet de la question de savoir s'il fallait admettre d'autres membres au sein de la Confédération, qui a permis d'arriver à un compromis (le "Convenant de Stanz"). Sur cette peinture, l'un des trois Confédérés tient à la main un document où sont inscrits les droits et les obligations des membres.



Sur le mur à droite de l'entrée sont peints quatre personnages de la Bible : saint Georges, saint Martin, le bon Samaritain et le bon Pasteur. Ils représentent les vertus de l'homme et le côté noble de l'humanité. Sur le mur opposé, l'artiste montre les conséquences de la guerre. Le cadavre d'un soldat, peut-être le chef de la famille, est à terre, recouvert d'une couverture brune, son chapeau posé à côté de lui sur son arme. À ses pieds se trouve assise une femme endeuillée et au fond quatre femmes et un homme viennent rendre leurs derniers hommages. Sur la droite, devant des enfants assis par terre, un nid avec deux oisillons à qui leur mère donne la becquée symbolise la famille.



LA PAIX EMBLÉMATIQUE

Les peintures murales originales de la salle des Assemblées: quatre représentations emblématiques de la Paix

Le Gouvernement français a fait don en 1938 de quatre peintures murales, exécutées par Roger Chastel, Maurice Denis, Ker Xavier Roussel et Édouard Vuillard.¹⁶ Elles faisaient partie de la décoration intérieure de la salle des Assemblées et devaient être placées dans les angles de la salle, pour représenter quatre interprétations mythologiques du thème de la paix. C'est Maurice Denis qui a choisi les autres artistes et qui a aussi déterminé le thème et la gamme de tons. Dans son journal il relate la préparation du projet, de 1936 à 1938 et en fait un compte rendu précis, non dépourvu de critique. Il écrit ainsi en décembre 1936 :

Je visite, sous la conduite de Monsieur Avenol et de Monsieur Hoden, l'immense palace, d'un luxe matériel inouï. Marbres et bois précieux, tout le confort moderne. Presque pas d'œuvres d'art. C'est Sert qui est à l'origine de toute cette affaire qui intéresse Vuillard, Roussel et Bonnard et moi. Mais que de difficultés! Les sujets d'abord. Les quatre civilisations, proposées par Avenol, sont les sujets de Landowsky: rien de plus. Broggi déjeune au Prieuré le mercredi suivant, avec Roussel et Vuillard. Il veut l'unité, il repousse les sujets discutables. Il faut à Genève être neutre, rester dans le vague, remplir le mur. Il dit qu'il voudrait des figures comme les Sibylles de Michel-Ange. Je propose d'abord les quatre vertus cardinales, et ensuite les Pax de mes médailles du Sénat: Pax genitrix, Pax musarum nutrix, Pacis alumna Ceres, Pax in virtute tua. Conversations avec Huisman, son effort contre Broggi. Enfin Bonnard accepte et vient avec nous. Roussel parle.¹⁷

La raison qui a poussé à choisir des peintres âgés est intéressante: outre leur expérience de la peinture murale et leur profond attachement à la représentation figurative, la place importante que les artistes nabis occupaient dans la tradition française a beaucoup compté. Les Nabis – le nom vient du mot hébreu *nebiim* qui veut dire prophète – avaient élaboré une technique de peinture qualifiée d'intimiste, utilisant les sens cachés dans la formation d'une image. Le caractère éminemment lyrique de leur travail leur a valu de se voir très souvent confier des décorations de théâtre et d'intérieurs. Avec leur utilisation délicate des tons et des formes, ils ont eu une influence considérable sur l'art du XX^e siècle. On cite souvent le jeune Maurice Denis pour décrire la caractéristique essentielle de leur conception de l'art :

Se rappeler qu'un tableau, avant d'être un cheval de bataille, une femme nue ou une quelconque anecdote, est essentiellement une surface plane recouverte de couleurs en un certain ordre assemblées.¹⁸

On voit que les Nabis considéraient chaque forme extérieure comme un voile qui mettait en ordre les sens et dans bien des cas comme un ordonnancement spirituel qui, une fois à la surface dans une peinture, se met de lui-même en place selon ses propres règles. Et c'est à ces règles et non pas à la nature que la peinture doit se plier. De nombreuses années séparaient la période nabi de la décoration du Palais des Nations et chaque artiste avait développé son propre style. Maurice Denis avait invité Pierre Bonnard à participer au projet mais celui-ci avait décliné l'offre car sa peinture s'était beaucoup trop écartée de celle des autres. C'est donc le jeune artiste Roger Chastel qui l'avait remplacé.

Les quatre peintures murales placées à l'origine aux quatre coins de la salle des Assemblées ont été enlevées au début des années 60 quand il a fallu agrandir la salle. Les proportions gigantesques des œuvres et leur état de détérioration ont fait qu'il n'a pas été possible de les replacer dans une autre salle du bâtiment. Elles sont aujourd'hui conservées dans la chambre forte où elles attendent d'être restaurées.



Maurice Denis

Fiat Pax in virtute tua

1938

Peinture murale

6,7 x 10,5 m

Signé

Offert par le Gouvernement français à la Société des Nations en 1938

Dans cette œuvre de Maurice Denis (1870-1943), la Paix est personnifiée par une femme debout sur des nuages; elle tient dans la main gauche une branche de laurier symbole de la victoire.¹⁹ A ses pieds on voit une ville fortifiée devant laquelle passe un groupe de cavaliers. Au premier plan, une femme représentant la Justice parle à un groupe d'hommes qui symbolise les nations. Sur la gauche, une femme calme ses enfants, qui représenteraient les forces brutales, avec l'aide d'une muse qui joue de la lyre. Sur la droite, des hommes soumettent à leur volonté la force de la nature, figurée par le taureau. Cette toile évoque les hommes unis dans la quête de la paix, thème qui rattache la Société des Nations à la vision de la fonction sociale de l'art qu'avait l'artiste. Prenant pour point de départ la simplicité de forme et le côté direct de l'imagerie religieuse de Fra Angelico, Maurice Denis crée un langage visuel qui associe les thèmes iconiques avec les thèmes mythologiques et aussi avec des thèmes plus profanes, dans ce qu'il a appelé lui-même sa "conversion romaine". Dans *Fiat Pax in virtute tua* par exemple, nous reconnaissons des personnages mythologiques placés dans un plan iconographique qui rappelle l'Assomption. Le *Journal* de Denis mais aussi son œuvre nous disent combien pour lui l'art était une expérience quasi religieuse où l'individualité et la subjectivité des émotions devaient céder le pas à la morale. Ce n'est que par le contrôle des émotions, qui permet le secret, que l'art peut être une abstraction. Pour Maurice Denis, l'art était beaucoup plus qu'une forme d'investigation; c'était la vie elle-même perçue par l'imagination, quelque chose qu'il définissait comme "une faculté quasi divine qui perçoit tout d'abord, en dehors des méthodes philosophiques, les rapports intimes et secrets des choses, les correspondances et les analogies."²⁰

Quand il eut achevé l'œuvre pour le Palais des Nations, Maurice Denis avait près de 70 ans; sa vue avait considérablement baissé mais ses exigences artistiques et ses doutes étaient intacts. En 1939, quelques années avant sa mort, il décrivait la dernière période de sa vie dans les termes suivants :

*J'ai porté dans l'art religieux, avec foi, certes, grâce à Dieu! les ambitions classiques, la facilité du décorateur qui invente avec abondance et qui connaît son métier. Toujours l'impressionnisme subconscient, qui lutte avec l'imagination décorative... Je deviens officiel tout en cultivant la secrète inquiétude d'un art qui exprime ma vision, ma pensée, et tout en m'efforçant de mieux réaliser la leçon des maîtres... Je ne me résigne pas, je ne veux pas céder au découragement. J'ai encore le goût et le sens de la composition.*²¹



Edouard Vuillard

La Paix, protectrice des Muses

1938

Peinture murale

6,7 x 10,5 m

Signé

Offert par le Gouvernement de la France à la Société des Nations en 1938

Sur cette toile d'Édouard Vuillard, les neuf muses se trouvent dans une forêt.²² Uranie – muse de l'astronomie –, est assise sur la gauche. Derrière elle se tient Polymnie – muse de la poésie – qui porte un luth à la main et sur la droite Clio – muse de l'histoire – se présente de dos. Au centre, autour d'un autel au pied duquel sont posés les masques de la tragédie et de la comédie, se trouvent Melpomène – muse de la tragédie – Calliope – muse de l'épopée – et Thalie – muse de la comédie. Derrière elles, Terpsichore – muse de la danse et du chant choral, Erato – muse du chœur lyrique et de la poésie amoureuse – et, sur la droite, Euterpe – muse de la musique – dansent dans les bois. Au-dessus des arbres, la Paix apparaît dans les nuages, qui protège les muses.

Édouard Vuillard (1868-1940) commence à apprendre l'art en 1884 au lycée Condorcet à Paris où il se lie avec Maurice Denis, Lugné-Poe et Roussel.²³ En 1886, il s'inscrit à l'Académie Julian et suit des cours à l'École des beaux-arts. Il expose souvent ses œuvres au Salon des indépendants et au Salon des libres esthétiques à Bruxelles. Comme les autres artistes Nabis, il travaille pour le théâtre tout particulièrement pour le théâtre de Paul Fort et de Lugné-Poe. Ce dernier lui passe des commandes; il lui demande par exemple de peindre la décoration du Théâtre de Chaillot en 1937.

Dans un article sur l'œuvre de Vuillard, André Chastel montre comment celui-ci est passé de l'intimisme au luminisme de la fascination, d'une certaine irréalité poétique à une réalité guidée par les sensations. Vuillard a décrit dans les termes suivants ce que la technique intimiste signifiait pour lui :

"Mon seul désir maintenant est la vie de mon âme. Le travail est le signe et en même temps le produit de cette vie."²⁴

On dit souvent de Vuillard qu'il est le pendant visuel de Proust, créant des rhapsodies de forme entrelacées à la surface mais qui dévoilent l'intérieur secret de la peinture. Son dévouement corps et âme à la peinture et sa faculté de représenter les états d'âme de ses sujets ont fait de lui jusqu'à la fin de sa vie le portraitiste le plus recherché par la bourgeoisie française.



Ker Xavier Roussel

Pacis alumna Ceres

1938

Peinture murale

6,7 x 10,5 m

Signé

Offert par le Gouvernement de la France à la Société des Nations en 1938

La toile intitulée *Pacis alumna Ceres* a été exécutée par Ker Xavier Roussel (1867-1944) quand il avait 71 ans. Elle représente la récolte inspirée par la paix, avec les moissonneurs qui fauchent et une femme et son enfant.²⁵ Cères – la déesse grecque de la Terre – reçoit un don symbolique de la Paix, personnifiée par une femme ailée reposant sur des nuages. Roussel avait abandonné le style intimiste des Nabis au début des années 1890 quand il s'était installé à la campagne, à Étang-la-Ville. Marchant des journées entières dans les champs et observant intensément la nature, il y voyait un monde de fable et de mythologie, l'interprétation romantique de Goethe. Sa vision de l'art s'en trouva changée. Il ne faut donc pas voir dans sa peinture murale une idéalisation de la vie des champs mais plutôt le résultat de son expérience : pour lui la nature peut être source d'inspiration et permettre de voir la beauté et l'ordre moral dans la vie quotidienne. Plus tard dans sa vie, Roussel définit ainsi sa conception de l'artiste :

*L'art n'est qu'une trouvaille. Il s'agit pour chacun de trouver sa propre transposition, c'est-à-dire d'accoucher de sa vérité, de devenir libre, étant en mesure d'estimer ses possibilités, son imagination. Mais en vérité, peu de gens sont capables d'aboutir à une telle obéissance absolue, à une aussi totale acceptation. Individuellement, nous n'en sommes du reste pas responsables, c'est le temps qui a voulu cela. L'humilité est la plus grande des vertus. C'est elle seule qui permet la connaissance de l'homme et du monde.*²⁶



Roger Chastel

Pax genitrix

1938

Peinture murale

6,7 x 10,5 m

Signé

Offert par le Gouvernement de la France à la Société des Nations en 1938

*La jeune paix qu'annoncent au son des trompettes un groupe d'anges, s'avance dans le ciel devenu serein et protège la famille exprimée par le foyer au centre. A gauche, sous le duo des fiancés, la grave figure symbolique de la maternité. A droite, le couple humain formant comme une sorte de frise dans le bas de la toile : la fécondité de l'esprit. Les enfants s'initient aux arts plastiques avec le peintre et accompagnent de leurs chants le musicien à droite.*²⁷

C'est ainsi que l'artiste, Roger Chastel, décrit son œuvre en 1938.²⁸ De loin le plus jeune des quatre peintres, Chastel (1897-1981) a remplacé Bonnard pour la décoration de la salle des Assemblées. Dans son interprétation de la Paix, on sent une forte influence médiévale. L'ensemble de la composition se définit par une *horror vacui* et par l'utilisation d'une perspective inspirée de l'art médiéval. Raconter plusieurs histoires en une seule toile est aussi fréquent dans les retables flamands dont il doit avoir tiré quelque inspiration.

Chastel a fréquenté l'académie Ranson, fondée en 1908 par l'artiste nabi Paul Ranson, qui l'a familiarisé avec le style et les idées des Nabis. Toutefois, la forme et la technique qu'il utilise dans cette toile s'écartent résolument de ceux des autres artistes et il est évident qu'il était d'une plus jeune génération. Il a reçu le grand prix national de peinture en 1932 et il était considéré comme l'artiste le plus prospère de son temps.



Henrik Sørensen

Le rêve de la paix

1939

Peinture murale

8,6 x 6,55 m

Signé

Offert par le Gouvernement norvégien à la Société des Nations en 1939

Henrik Sørensen (1882-1962) a joué un grand rôle dans l'évolution de la peinture moderne norvégienne, au début du XX^e siècle.²⁹ Le mouvement moderne en Norvège a commencé aux alentours de 1880 et comportait deux écoles : l'une était dirigée par Christian Krogh et l'autre par Erik Werenskiöld. Sørensen était un tenant important de la deuxième école, l'école nationaliste, défendant un style norvégien indépendant et appliquant les traditions locales avec un usage marqué des couleurs pour suggérer et émouvoir. Opposé à la frivolité et à l'individualisme en peinture, Sørensen a remis à l'honneur la peinture murale dans l'art moderne, réaffirmant le rôle social de l'art. L'iconographie religieuse tient une place importante dans son œuvre, comme on peut le voir dans ses peintures murales de la cathédrale de Linköping et dans la toile qu'il a exécutée pour la Société des Nations.³⁰ Il a également réalisé un portrait de C. J. Hambro en 1947, qui est conservé aux archives de la Société des Nations.

La première esquisse de la fresque de la bibliothèque était très différente du tableau final. Il représentait un soleil levant et une frise figurant les portraits des pères fondateurs de l'idée de Société des Nations. Le projet a été refusé et la composition actuelle, sur le thème du rêve de la paix, a été retenue. L'artiste la décrit dans les termes suivants :

La partie gauche du tableau cherche à représenter la guerre totalitaire. Un foyer dans les couleurs heureuses de bleu, de rose et de vert. L'enfant occupe le milieu de cette partie. Tout cela est brisé par la guerre. La partie droite représente l'homme comme une machine uniformisée, déployée dans un pause de Golgotha. Ces deux représentations de ruines créent le rêve et le droit au millénium, à la paix définitive. Les deux arcs sont en harmonie avec les couleurs des deux parties dont on vient de parler et leur motif est construit d'après l'art monumental de la lumière. Les arcs forment alors au sommet du tableau la partie rassemblant les mères des cinq parties du monde, avec leurs enfants, et symbolisent la paix.

Le motif central est une pyramide, symbole de l'antique principe de l'humanité ascendante. Tout en bas, les peuples vaincus, les malheureuses mères et leurs enfants. Au milieu du tableau est assise la femme orientale – mais avec une lueur d'espoir bleue au-dessus de sa coiffure sanglante. A gauche, on voit les deux êtres-oiseaux "Paolo et Francesca", qui se réfugient l'un près de l'autre aux heures mauvaises. Dans l'axe de la pyramide s'élève l'homme nouveau, avec les ombres projetées du plan de ruines du tableau. Vers la droite se trouvent les peuples chassés, les fugitifs, et les enfants de la famine – mais dans les couleurs vertes de l'esérance. A la partie moyenne de la pyramide, les couleurs de l'ombre et de la lumière se rencontrent. Dans les houles de ce combat de l'ombre avec la lumière entièrement victorieuse, l'homme s'éveille, se dresse et marche – en haut, vers la lumière. Pour un jour... rencontrer le rêve et la paix définitive.³¹

La couleur joue un rôle important dans cette peinture et le message de l'œuvre est accentué par l'emploi des tons bleus et verts, couleurs de l'espoir, et des teintes plus claires du soleil pour diriger le rêve de l'humanité. Les personnages n'ont rien de la puissance physique et de la majesté des figures de Sert, mais sont au contraire sveltes et uniformes. L'ensemble iconographique rappelle les compositions triangulaires du Jugement dernier, dans lesquelles le paradis et l'enfer sont séparés, l'un étant figuré à gauche, l'autre à droite. Le cadre doré du tableau doit représenter un halo.



Anne Carlu

La guerre et la paix

1951

Peinture murale

Deux peintures murales de 4 x 8 m

Signé

Offert à titre posthume par l'artiste en 1972

Les deux compositions murales peintes par l'artiste française Anne Carlu (1895-1970) au début des années 50 ont été mises en place à Genève en 1972. Elles avaient été réalisées pour la cinquième session de l'Assemblée générale des Nations Unies, qui s'était tenue au Palais de Chaillot à Paris parce que le nouveau siège à New York n'était pas achevé. Dans son testament, l'artiste a légué aux Nations Unies ces œuvres que chacun peut admirer aujourd'hui sur le mur extérieur de la salle des Assemblées, en traversant la salle des Pas-Perdus.³² La peinture de gauche représente la guerre, avec la ruée des quatre Cavaliers de l'Apocalypse, brandissant des armes.³³ Celui de l'extrême gauche lève un doigt en signe d'avertissement, tandis qu'un autre contemple les chaînes qui le lient. Au premier plan, de petits personnages également enchaînés lèvent les bras en signe de désespoir. Un ange porteur d'un flambeau, symbolisant l'espoir, vole dans la direction de la deuxième peinture, qui représente la Paix. Au fond, des villes incendiées éclairent la nuit. Le caractère négatif de la scène est rendu par ses formes géométriques et aux proportions étranges composées selon un rythme cassé. Cette représentation émotionnellement et symboliquement puissante de la guerre correspond au vécu de l'artiste qui a été contrainte, pendant la seconde guerre mondiale, de se réfugier aux États-Unis en laissant sa famille en France. Au cours de cette période, son œuvre est devenue dramatique et pathétique et elle s'est mise à utiliser un langage visuel fortement imprégné de symbolisme religieux en réaction à la tendance de ses contemporains à l'abstraction pure. Son œuvre s'inscrit également dans le renouveau de l'art religieux que l'Europe a connu dans les années d'après-guerre.

Le panneau de droite du diptyque représente la Paix. L'humanité est personnifiée par une femme peinte en rouge qui tient son enfant dans la main droite, qu'elle tend vers la colombe de la Paix; la colombe est protégée par deux mains qui descendent du ciel pour l'entourer. La main gauche de l'Humanité est pointée vers un soldat dressé à côté de son cheval au milieu d'un cimetière militaire, le regard tourné vers la colombe et les bras écartés en signe de désespoir. Devant lui, un groupe de soldats approche, devant des gens qui fuient la ville en flammes. Sur la gauche, l'artiste a représenté plusieurs scènes paisibles, comme une moisson, une mère avec des enfants et dans le coin supérieur droit elle a peint une figure dans la position symbolique classique du repos; la scène est entourée d'un arc-en-ciel.

Anne Carlu a toujours recherché une forme sereine d'art reflétant les valeurs humaines dans un rythme organisé de couleurs et de formes. En 1937, avec Denis, Roussel et Vuillard, elle a travaillé à la décoration du Théâtre national du Palais de Chaillot à Paris en 1937, et a réalisé un grand rideau de scène.



S C U L P T U R E S

SCULPTURES

La sculpture occupe une place particulière parmi les arts. Des formes tridimensionnelles taillées dans le marbre ou la pierre, modelées dans l'argile, coulées en bronze ou créées dans toute autre matière se différencient nettement des œuvres en deux dimensions. On peut voir dans la sculpture un art qui fait appel à l'empathie. D'après le philosophe allemand Theodor Lipps (1851-1914), c'est cette empathie (*Einfühlung*), autrement dit la faculté de s'identifier à l'objet contemplé, qui permet de comprendre et d'apprécier les œuvres d'art.¹ C'est peut-être aussi la force de cette empathie qui a conduit de nombreuses cultures à mettre la sculpture au service de la religion et des pratiques rituelles. Les œuvres sont présentées ici dans un ordre qui correspond à la chronologie des dons à la Société des Nations et à l'ONU. Parmi les plus délicates, on citera deux sculptures précolombiennes offertes par le peuple et le Gouvernement costariciens. Une autre œuvre, très abstraite et analytique, est également digne d'intérêt: c'est *La dispersion des semences – la collecte des cendres*, de Jochen Gerz et Esther Shalev-Gerz, qui amène à s'interroger sur l'essence même de la sculpture.

Hildo Krop

Unité

1933-1935

Bois

Hauteur 132 cm

Offert par le Gouvernement néerlandais à la Société des Nations en 1935

Cette sculpture fait partie des objets ornant le bureau du Secrétaire général de la Société des Nations, occupé aujourd'hui par le Directeur général de l'Office des Nations Unies à Genève, dont la décoration a été offerte à la SDN par les Pays-Bas et conçue par l'architecte néerlandais M. J. Luthmann en 1935. Le sculpteur néerlandais Hildo Krop (1884-1970) a représenté un homme qui lève la main droite et montre la paume ouverte de sa main gauche, comme s'il prêtait serment.² Prenant appui sur sa poitrine, une figure féminine, les bras dressés, soutient la voûte céleste piquetée d'étoiles. Derrière l'homme, un faisceau de flèches. On trouve une explication de cette statue dans les archives: "la sagesse, soutenue par l'unité, fera triompher la liberté".³

L'homme qui nous fait face, solidement campé sur ses jambes, symbolise donc l'unité; il tourne le dos à la guerre et soutient la sagesse, personnifiée par la statuette féminine. Le geste fraternel des mains qui prêtent serment exprime l'unité et la collaboration des travailleurs qui s'affranchissent en gagnant leur indépendance dans la société.⁴ Cette allégorie traduit les idées de l'artiste, pour qui l'art avait pour mission d'édifier le public. Sculpteur de la première moitié du XX^e siècle, Hildo Krop voyait dans le travailleur au service de la société, dans cet homme dont la conscience allait s'éveillant, la personnification de la dignité humaine. Il cherchait toujours à représenter l'être humain dans sa globalité, employant pour cela un style monumental mais libre et réaliste, avec des influences de Rodin et Mondrian. En cela, son style ne peut s'apparenter au "réalisme socialiste" des années 20, comme on l'a affirmé. On trouve de nombreuses œuvres de Krop à Amsterdam, ville qui lui avait confié la charge de sculpteur officiel en 1956, ornant des bâtiments, des ponts et des parcs. Krop, qui était socialiste, a sculpté en 1962 un intéressant portrait du dirigeant social-démocrate Troelstra. Il est surtout célèbre pour avoir décoré la façade du Scheepvaarthuis (1912-1916), ou "Maison de la navigation" d'Amsterdam. Ce monument, très imaginaire, est le premier réel manifeste de l'École amstelo-damoise (*Amsterdamse school*) d'architecture au vingtième siècle.



Emmanuel Auricoste

Adam et Ève

1938

Portes en bronze

365 x 230 cm

Signé

Offert par le Gouvernement de la France à la Société des Nations en 1938

Emmanuel Auricoste (1908-1963), sculpteur et médailleur français, a étudié à l'École des Arts décoratifs et à l'Académie de la Grande Chaumière, à Paris, ainsi qu'à l'École des beaux-arts d'Orléans.⁵ Il a été élève de Bourdelle et Despiau, dont on perçoit l'influence sur son style. Ces portes de bronze, exécutées pour le Palais des Nations, ont été exposées au Salon d'Automne à Paris en 1938. Avec les portes de Couturier, elles font partie des œuvres offertes par la France pour décorer le nouveau bâtiment, et devaient former tout un ensemble avec les peintures murales des Nabis.

Les deux personnages qui ornent les portes sculptées par Auricoste, Adam et Ève, évoquent l'origine de l'homme et son destin. Ces portes étaient placées sous la peinture murale de Maurice Denis intitulée *Pax in virtute tua*.

Emmanuel Auricoste est célèbre pour ses nombreuses sculptures monumentales, comme le monument à Aristide Briand de Milan. Il a été professeur à l'École des Arts décoratifs à la Grande Chaumière et aux Beaux-Arts de Paris. Il exposa à la Biennale de São Paulo en 1957. On peut admirer ses œuvres au Musée Rodin, au Musée des Beaux-Arts et au Petit Palais à Paris.



Robert Couturier

Apollon et Cérès

1938

Portes en bronze

365 x 230 cm

Signé

Offert par le Gouvernement de la France à la Société des Nations en 1938

Robert Couturier, né à Angoulême (France), en 1905, a travaillé en collaboration étroite avec Maillol pendant plus de vingt ans.⁶ Il a reçu de nombreux prix, dont le prix Blumenthal en 1930 et le prix Wildenstein en 1966. En 1962 il est devenu officier de l'ordre des Arts et des Lettres, en 1965 de la Légion d'honneur, et en 1967 de l'ordre du Mérite. Il a été professeur à l'École des Arts décoratifs puis à l'École nationale supérieure des Beaux-Arts de Paris. Aujourd'hui, à l'âge de 96 ans, il travaille toujours la sculpture et il prépare actuellement une exposition.

Comme nombre d'artistes français ayant participé à la décoration du nouveau bâtiment, il a également contribué à celle du Palais de Chaillot à Paris. Les portes qu'ils ont sculptées pour la salle des Assemblées du Palais des Nations représentent Apollon tenant une lyre et écrasant un serpent, et Cérès avec les attributs de la moisson (la faucille et la gerbe). Elles évoquent la fertilité de la terre et formaient un tout avec la peinture murale de Ker Xavier Roussel, sur le thème *Pax alumna Ceres*, qui les surmontait à l'origine. Déplacées dans les années 60, les portes se trouvent aujourd'hui dans la galerie qui jouxte la salle des Assemblées.



Hubert Yencesse

Génies ailés

1938

Bronze

Hauteur 95 cm

Offert par le Gouvernement de la France à la Société des Nations en 1938

Ces sculptures, comme les portes en bronze, s'inscrivaient dans le plan initial proposé par le Gouvernement français en 1933 pour la décoration de la salle des Assemblées.⁷ Selon ce projet, quatre bas-reliefs en bronze devaient être placés aux quatre coins de la salle, chacun symbolisant un grand thème comme l'art, la science, l'industrie ou le commerce, ou une région du monde comme l'Asie ou l'Afrique. Le plan originel fut modifié, mais le symbolisme, typique de l'époque de la Société des Nations, a été conservé. Ces sculptures ont d'abord été placées de part et d'autre de la tribune présidentielle dans la salle des Assemblées. Elles incarnent un génie masculin et un génie féminin. Comme les quatre peintures murales et les portes en bronze, elles ont été déposées pendant la restauration de la salle. Elles se trouvent aujourd'hui de chaque côté de l'escalier extérieur conduisant à la salle XVI. La patine vert-de-gris du bronze est en parfaite harmonie avec le bâtiment.

Hubert Yencesse (1900-1987), était fils du médailliste Ovide Yencesse et de l'artiste peintre Marie Chapuis-Yencesse.⁸ Formé par son père, il fut ensuite l'élève des sculpteurs Pompon et Maillol. Entre 1950 et 1970, il enseigna à l'École des Beaux-Arts de Paris. Il commença à exposer au Salon d'Automne de 1921. On peut voir ses œuvres au Palais de Chaillot et dans la cathédrale de Reims.



Eric Gill

La création de l'homme

1938

Marbre d'Ashburton

Panneau central 2,30 x 10 m

Offert par le Gouvernement du Royaume-Uni de Grande-Bretagne et d'Irlande du Nord à la Société des Nations en 1938

En 1935, le Gouvernement du Royaume-Uni commanda à Eric Gill (1882-1940) une sculpture pour décorer le nouveau bâtiment de la Société des Nations à Genève. L'artiste proposa d'exécuter une frise représentant Jésus chassant les marchands du temple, mais la SDN lui objecta que, s'il voulait traiter un sujet religieux, mieux valait qu'il fût tiré de l'Ancien Testament.⁹ Eric Gill choisit alors le thème de la Genèse. Le panneau central représente l'homme qui touche la main de Dieu. En latin de la Vulgate, on lit une citation des Psaumes (VIII, 5): *Quid est homo, quod memor est ejus?* (Qu'est donc l'homme pour que tu penses à lui, l'être humain pour que tu t'en soucies ?) et une autre de la Genèse (I, 27) – *AD IMAGINEM DEI CREAVIT ILLUM* (Dieu créa l'homme à son image, à l'image de Dieu il le créa). Le texte "Thou mastering me/God, giver of breath and bread/World's strand sway of the sea/Lord of the living and the dead/ ...Over again I feel thy finger and find Thee" (Ô toi mon maître/Dieu! Donneur de souffle et de pain; / Fibre du monde, mouvance des mers; / Seigneur des vivants et des morts; / [...] De nouveau j'éprouve Ton doigt, je Te trouve), est extrait de la première strophe du poème *The Wreck of the Deutschland* [Le naufrage du *Deutschland*], écrit par Gérard Manley Hopkins (1844-1889), en 1875, et dont le thème est la foi.

En 1938, Eric Gill a expliqué son œuvre en ces termes :

Le panneau central symbolise la renaissance de l'humanité, à laquelle contribue la Société des Nations. La main de l'homme touche celle de Dieu. À la question: "Qu'est donc l'homme pour que Tu t'en soucies" fait pendant la réponse, en lettres rouges: "Dieu créa l'homme à son image, Il le créa à l'image de Dieu".

Le texte anglais développe cette idée, et l'on suggère au guide attirer l'attention du visiteur sur les mots Over again I feel Thy finger [De nouveau, de nouveau j'éprouve Ton doigt]. J'ai voulu insister sur le fait que les délégués et les conseils participant aux travaux de la Société des Nations ne sont pas là pour se livrer à des marchandages pour des concessions pétrolières (ou autres), et rappeler que la politique doit servir l'homme et non le contraire. Le panneau de gauche représente la réponse de l'humanité à l'idée exprimée dans le panneau central; les mots en latin signifient: "Nous, Ton peuple et les brebis de Tes pâturages". Le panneau de droite symbolise la création – animaux, arbres, électricité, machines – et le texte signifie: "Tu l'as placé bien au-dessus des œuvres sorties de Tes mains". Autrement dit, le panneau de gauche représente les dons de l'homme à Dieu (le don de soi, puisqu'il n'y a rien d'autre à offrir) et celui de droite les dons de Dieu à l'homme, c'est-à-dire l'univers.¹⁰

Eric Gill a toujours gardé ses distances par rapport à ce qu'il considère comme un art "irrationnel" susceptible de revêtir n'importe quelle forme inspirée par l'imagination. Il concevait la création artistique comme un rituel :

*Sculpter, ce n'est pas seulement tailler des objets dans la pierre ou tailler la pierre pour en faire des objets : c'est en quelque sorte un processus de pétrification. Il s'agit de voir et concevoir dans la pierre des formes qui naîtront de cette pierre, mère de leur essence comme de leur existence.*¹¹

Le souci de mettre son art au service de la religion et une technique parfaite valurent à Eric Gill de nombreuses commandes sur des thèmes religieux, notamment le chemin de croix de la cathédrale de Westminster (1918).¹²



Paul Manship

Sphère armillaire à la mémoire du Président Woodrow Wilson

1939

Sculpture faite de plusieurs métaux

Diamètre 410 cm

Offert par la Fondation Woodrow Wilson à la Société des Nations en 1939

Initialement, il était prévu de confier à Paul Manship (1885-1966) la réalisation de deux portes entre la salle des Pas-Perdus et la salle des Assemblées.¹³ L'artiste et le donateur, la Fondation Woodrow Wilson, refusaient ce projet en faisant valoir qu'il fallait trouver mieux pour honorer la mémoire du fondateur de la Société des Nations.¹⁴ Manship proposa une version grand format de la sphère armillaire qu'il avait conçue après plusieurs années d'étude et qu'il décrivait en ces termes :

*La représentation des constellations célestes remonte aux Babyloniens et aux Assyriens; les Grecs et les Romains leur ont donné des noms et, dans certains cas, une signification particulière. Dans toute la mesure possible, j'ai repris les représentations classiques. Ainsi, l'étoile Aldébaran, qui représente l'œil du Taureau, donne le ton de la composition; c'est le cas aussi de Regulus, le cœur du Lion. La forme et l'attitude des figures correspondent avant tout à la position et au sens des constellations, qui ont été agencées de façon à composer un ensemble harmonieux.*¹⁵

Dans une lettre datée du 30 juin 1935, on lit que les membres du Comité des bâtiments avaient vu à Paris une grande sphère armillaire de Manship, qu'ils avaient jugée remarquable non seulement par son originalité, mais encore par la délicatesse de son exécution et par son symbolisme. Mais il fallait surmonter deux obstacles : premièrement, le budget prévu n'était pas suffisant; deuxièmement, il serait difficile d'obtenir l'aval des comités de New York et de Genève pour une œuvre aussi novatrice, n'ayant aucun caractère utilitaire. Le projet fut néanmoins approuvé et Manship se mit au travail en 1936. Deux ans plus tard, la sphère armillaire, qui représente 65 constellations et 860 étoiles, était coulée par Bruno Bearzi, à Florence, à partir d'un modèle en cire. Elle est faite de bronze, d'or et d'argent.

La question se posait également de savoir où installer la sphère. Bien que Manship l'eût conçue pour la Cour d'honneur, devant la salle des Assemblées, on s'était demandé en 1937 s'il ne valait pas mieux ne rien placer sur l'esplanade pour ne pas distraire le regard du panorama. Mais la Fondation Wilson et l'artiste rechignaient à un changement. En 1938, on décida finalement d'installer la sphère au milieu du parc, ni trop près du bâtiment, ni trop près des arbres, au centre d'un petit bassin où elle se reflète. L'installation de la sphère, qui allait devenir un symbole des Nations Unies, eut lieu en septembre 1939. Il n'y eut aucune cérémonie, aucune réjouissance : c'était le début de la deuxième guerre mondiale. Voici un extrait des dossiers de la Fondation Wilson :

*Un silence total, une solitude complète; la grande cérémonie qui devait se dérouler alors que siégeait la vingtième Assemblée n'aura pas lieu. Seuls quelques visiteurs qui passaient par-là et une poignée d'Américains particulièrement intéressés regardèrent les Italiens installer la grande sphère, symbole de l'harmonie universelle, à la place d'honneur.*¹⁶

Aujourd'hui, la sphère armillaire est toujours exposée au cœur du parc de l'Ariana, mais l'érosion l'a gravement détériorée. Pour la restaurer, il faudrait refondre entièrement les éléments et reconstruire le mécanisme interne, qui permettait autrefois de la faire tourner. Pareille restauration rendrait vie à une sculpture Art déco d'une finesse et d'une élégance rares.



Barsh & Kolchin (architects) Faïdich and Youri Neroda (sculptors)

Monument aux conquérants de l'espace

1971

Gabbro, labradorite, acier et titane blanc

La statue est en bronze

Hauteur 28 m

Offert par le Gouvernement soviétique en 1971

*La terre est le berceau de l'humanité, mais il est impossible de rester toujours au berceau.*¹⁷

En décembre 1959, le représentant de l'Union soviétique à Genève informa l'Office européen des Nations Unies que son gouvernement souhaitait lui faire don d'une sculpture représentant une fusée spatiale.¹⁸ Saisi de cette proposition, le Secrétaire général fit observer que l'Union soviétique ayant déjà offert une sculpture de ce type au Siège de l'ONU à New York, il semblait difficile d'en accepter une deuxième. Après avoir étudié la question, un comité d'architectes a rappelé que, pour ne pas dénaturer le parc de l'Ariana, on avait toujours jugé préférable de ne pas y installer des monuments, des statues ou d'autres éléments décoratifs. S'il apparaissait souhaitable, pour le développement de la coopération internationale, d'élever des monuments commémorant des découvertes scientifiques ou des événements importants, il fallait les grouper en un lieu où ils ne risqueraient pas de rompre l'harmonie du cadre environnant. En aucun cas, ils ne devaient être érigés pour rappeler l'œuvre accomplie ou les progrès réalisés par un seul pays : il était impératif qu'ils aient un caractère supranational. Conformément à ces principes, de nouveaux plans ont été proposés, mais ce n'est qu'en 1970 que la variante II du plan 500 n° 6 a finalement été signée. La construction du monument a commencé en février 1971.

La sculpture comprend un socle revêtu de plaques de gabbro et de labradorite, roches provenant d'Ukraine, d'où s'élance une flèche de 28 mètres de haut en acier revêtu de titane blanc, métal utilisé dans l'aéronautique. À côté de la flèche, la statue en bronze d'un cosmonaute, les bras levés, contemplant l'espace qu'il s'apprête à conquérir. La flèche porte une inscription en français et en russe : "L'Union soviétique aux Nations Unies. Dédié aux succès de l'homme dans sa conquête de l'espace."

Le cosmonaute soviétique Andrian G. Nikolaev et l'astronaute américain William Anders (Apollo 8) étaient présents à la cérémonie d'inauguration. Dans son discours, la ministre de la Culture de l'URSS, Mme Ekaterina Furtseva, fit observer que le monument était destiné à commémorer la mise en orbite du premier vaisseau spatial ayant un homme à son bord, le 12 avril 1961.¹⁹ Elle souligna que la sculpture rendait hommage à tous ceux qui exploraient l'espace intersidéral, même si la statue du cosmonaute évoquait l'image de Youri Gagarine.

Cette statue a été conçue par Youri Neroda, né en 1920 à Chernigov dans une famille d'artistes et fils d'un sculpteur célèbre.²⁰ Il étudia les beaux-arts à Moscou et, en 1941, fut envoyé au front d'où il revint blessé, deux ans plus tard. Après la guerre, il poursuivit sa carrière artistique, d'abord comme peintre, puis comme sculpteur, et commença à exposer. Travaillant principalement à Moscou, Neroda a conçu le monument à Tchernychevsky (1828-1899), écrivain et philosophe, un socialiste russe dont l'œuvre influença profondément Lénine. Il a également été chargé de la décoration des pavillons russes pour plusieurs expositions mondiales. Ses œuvres figurent dans les collections de la Galerie Tretiakov, à Moscou, au Musée national russe de Saint-Petersbourg, au Musée national d'art de Kiev et au Musée national de Tallin, en Estonie.





En Europe occidentale, sa seule œuvre est celle que nous voyons aujourd'hui dans le parc de l'Ariana. Lors d'une interview avec l'artiste en 2001, il a évoqué la genèse du monument. L'idée initiale était de commémorer le premier vol dans l'espace extra-atmosphérique. Comme le temps pressait, le Secrétaire général U Thant proposa de copier le célèbre monument moscovite qui représente une immense flèche se dressant vers le ciel. On y ajouterait la statue d'un cosmonaute. Neroda fut chargé de concevoir cette œuvre, à laquelle il travailla pendant deux ans à Saint-Petersbourg. L'inauguration, en 1971, a été assombrie par la mort tragique de trois cosmonautes à bord d'une fusée spatiale. On avait envisagé de différer la cérémonie, qui eut quand même lieu mais en l'absence de Neroda, déjà reparti pour Moscou.

Sylvia Ramírez

Civilisation

[1976]

Bronze

Hauteur 35 cm

Offert par le Gouvernement mexicain en 1976

Civilisation est une sculpture représentant un frêle enfant assis, s'appuyant sur un bras et repliant l'autre devant le front, comme pour se protéger d'agressions extérieures.²¹ Le Gouvernement mexicain a offert cette sculpture à l'ONUG parce qu'elle exprime l'angoisse et la protestation que suscite une civilisation où l'inégalité engendre l'injustice, la pauvreté, la maladie et la mort. À la cérémonie d'inauguration, les organisations internationales ont été instamment priées de renforcer leur coopération pour assurer aux générations futures de meilleures conditions de vie.

Sylvia Ramírez a étudié à Mexico et à l'Académie royale des beaux-arts de Bruxelles.



Günther Ücker

De l'ombre à la lumière

1978

Clous sur panneaux

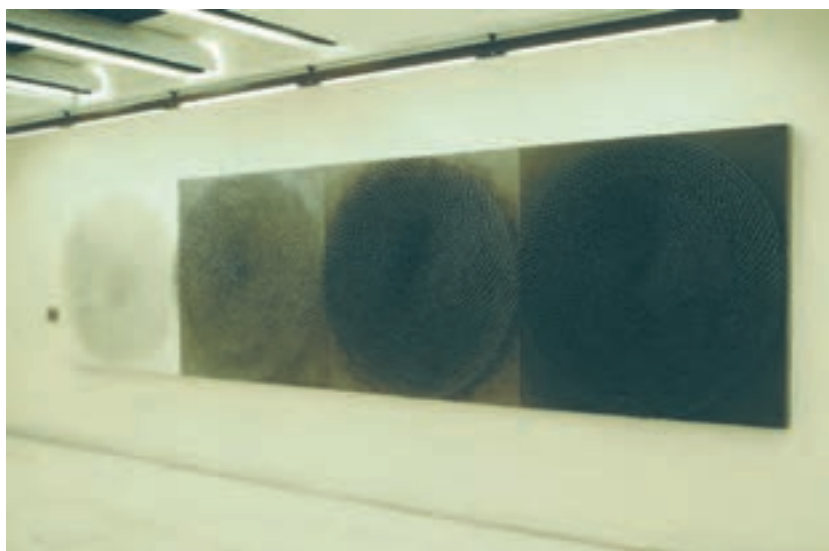
160 x 640 cm

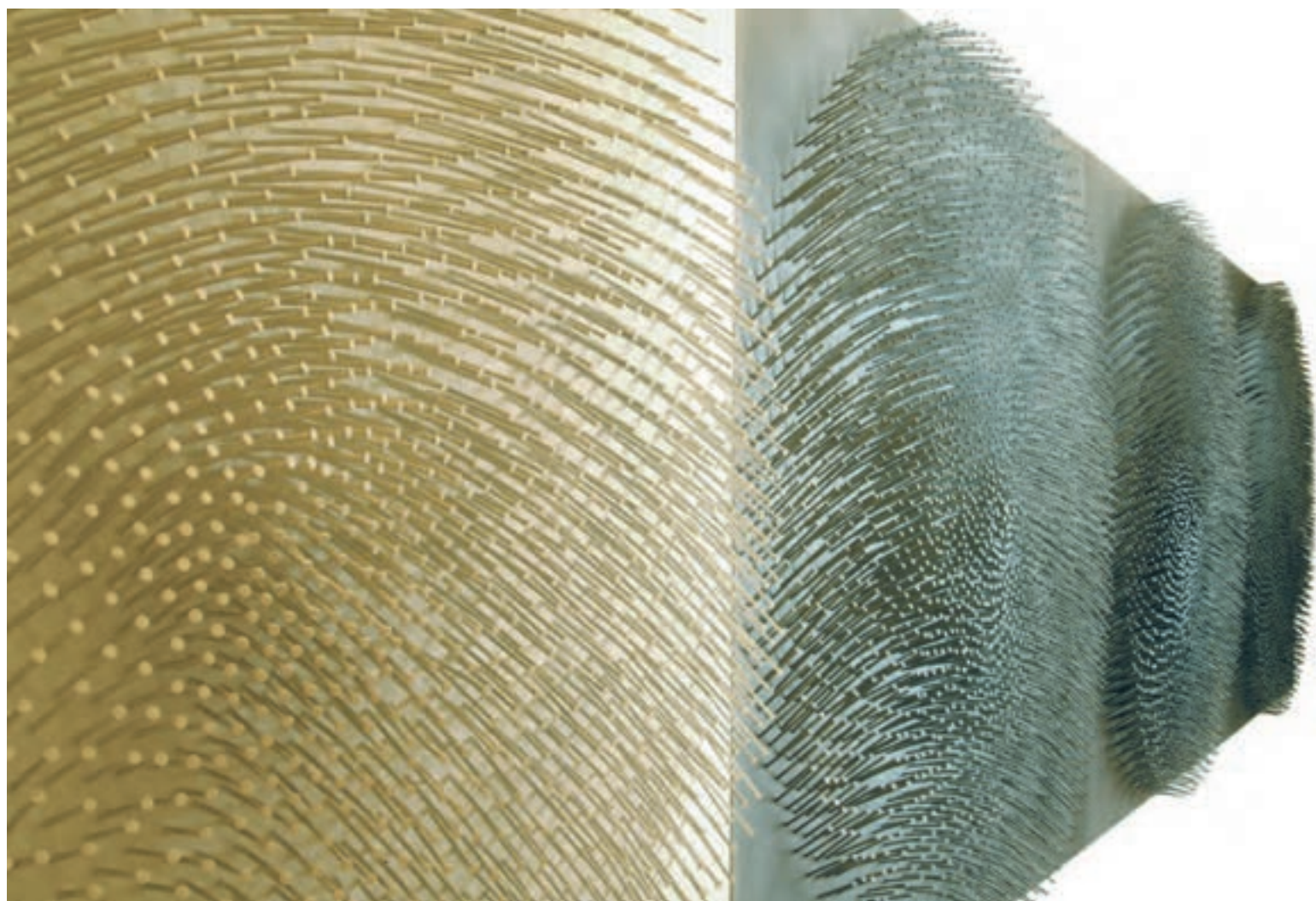
Offert par le Gouvernement de la République fédérale d'Allemagne en 1978

Les sculptures de l'artiste allemand Günther Ücker (né en 1930) sont composées d'énormes clous qui tantôt percent le toit d'un bâtiment, tantôt privent une chaise de sa fonction, ou tantôt encore s'agencent pour mieux capter la lumière, comme dans cette œuvre offerte à l'ONU.²² Dans *De l'ombre à la lumière*, les clous sont disposés en spirales sur quatre panneaux carrés, ce qui accentue l'impression de mouvement circulaire. Le passage graduel du clair au foncé et cette disposition suggérant la rotation créent un effet d'optique qui varie selon la position du spectateur. Pour Ücker, l'emploi du blanc est très important car cette couleur est tout à la fois lumineuse, réceptive et neutre.²³ En tant que membre du groupe ZERO – rassemblement d'artistes allemands qui a vu le jour à la fin des années 50 et dont les idées ont beaucoup influé sur la liberté structurelle et le côté rationnel de son art – Günther Ücker a participé à une importante exposition internationale sur le thème "Motion in Vision, Vision in Motion" (Anvers, 1958), où il a rencontré Fontana, Soto, Tinguely et d'autres artistes qui suivaient la même démarche. Depuis lors, il continue à faire des compositions avec clous : ceux-ci sont des objets qu'il libère de plus en plus de leur fonction première pour leur donner une substance propre et en faire des éléments qui occupent l'espace en transmettant et transformant la lumière.

Ücker décrit son travail en ces termes :

*J'utilise les clous en tant qu'éléments structurants, et c'est ainsi qu'il faut les voir. Mon but est de les agencer de manière à obtenir une vibration qui détruit leur ordre géométrique, qui les dérange [...] Aujourd'hui, l'artiste n'est plus celui qui cherche à traduire ses souffrances ou son état d'âme : c'est un inventeur. L'inventeur d'un mode de communication.*²⁴





Edwina Sandys

Famille

1979

Bronze

Hauteur 460 cm (dont 90 cm pour le socle)

Offert par Anthony et Penny Oppenheimer à l'UNICEF en 1979

Edwina Sandys (née en 1938) a commencé à peindre en 1970 et a exposé pour la première fois en 1973.²⁵ Deux ans plus tard, elle se lançait dans la sculpture, en privilégiant la représentation en deux dimensions et le tracé linéaire. En 1978, une de ses œuvres a été installée dans l'entrée de l'École internationale des Nations Unies, à New York. C'était la première d'une série de sculptures réalisées par l'artiste pour l'ONU. Elle s'inscrivait dans un projet destiné à célébrer l'Année internationale de l'enfant (1979), à l'occasion de laquelle Edwina Sandys exécuta *Child* (Enfant), en marbre, pour New York, *Generations* (Génération), en aluminium, pour Vienne, et *Famille*, en bronze, pour Genève. Ces trois œuvres mesurent toutes environ 4,5 mètres de haut et représentent des silhouettes abstraites, mais pleines de vie. Dans *Famille*, la forme de l'enfant est créée par l'espace laissé entre le père et la mère. Le continuum presque fusionnel des deux parents ne peut empêcher l'émergence de cet élan vital suggéré par les bras de l'enfant ouverts en forme d'offrande. Cette ouverture est comme une fenêtre de lumière sur le parc et sur la nature.

Edwina Sandys a également travaillé pour l'ONU en d'autres occasions. En 1990, elle a créé une œuvre intitulée *Breakthrough*, commémorant la fin de la guerre froide, qui a été installée à l'endroit même où son grand-père, Winston Churchill, avait prononcé son célèbre discours sur le "rideau de fer", en 1946, au Westminster College dans le Missouri. C'est une œuvre d'une dizaine de mètres de long, faite de fragments du mur de Berlin percés d'ouvertures en formes de silhouettes masculines et féminines, par lesquelles on peut passer librement. En ce début de troisième millénaire, elle travaille à un projet intitulé *Millennium Circle* : c'est une série de silhouettes féminines placées dans un cercle rappelant Stonehenge.²⁶ Ce projet est exécuté en collaboration avec le Fonds de développement des Nations Unies pour la femme (UNIFEM). Edwina Sandys vit et travaille à New York.



Jan Hegy

UNICEF

1979

Marbre de Carrare

Hauteur 250 cm

Offert par le Comité suisse pour l'UNICEF et par l'artiste en 1979

Cette sculpture, créée en 1977 pour l'Année internationale de l'enfant (1979), a été officiellement offerte à l'UNICEF en 1979.²⁷ Taillée dans le marbre blanc de Carrare, elle représente un personnage debout, tenant un nouveau-né dans ses bras. La tête est ronde et plate, sans indication de sexe ni de race. L'artiste a expliqué que l'œuvre figurait la responsabilité des adultes du monde entier envers les enfants. La simplicité du nouveau-né fait ressortir sa fragilité et sa vulnérabilité, qui contrastent avec la silhouette immense de l'adulte debout. La statue nous rappelle que nous avons le devoir de nous occuper des enfants et d'être à leur écoute.

Jan Hegy (né en 1930), artiste hongrois qui a étudié l'architecture et les beaux-arts à Budapest, Munich et Zurich, vit et travaille à Bâle depuis 1965. On peut admirer ses sculptures au Musée national des beaux-arts de Budapest ainsi qu'à l'aéroport de Bâle-Mulhouse. Sa carrière artistique a été en partie déterminée par son métier d'enseignant: il a enseigné dans diverses écoles en Suisse, ainsi que dans son propre atelier à Bâle.



Amarnath Sehgal

Le prisonnier

1986

Bronze

Hauteur 70 cm

Signé

Offert par le Gouvernement indien en 1986

Cette sculpture de l'artiste indien Amarnath Sehgal a été dévoilée en 1986, au siège de l'UNESCO, à Paris, pendant une conférence sur les sanctions contre le régime d'apartheid de l'Afrique du Sud.²⁸ Elle représente le visage d'un homme derrière les barreaux d'une prison, qu'il semble sur le point d'écarter. L'espace confiné et l'expression de terreur qu'on lit sur la face du personnage évoquent la réalité vécue par les prisonniers politiques. L'ancien Secrétaire général de l'ONU Javier Pérez de Cuellar a déclaré que l'œuvre d'Amarnath Sehgal symbolisait "une quête passionnée et désintéressée de la justice sociale et de la dignité humaine".

Après avoir été exposée au Siège de l'ONU, à New York, la sculpture a trouvé sa place dans les nouveaux locaux du Haut-Commissariat des Nations Unies aux droits de l'homme, au Palais Wilson, à Genève.

Amarnath Sehgal (né en 1922) a travaillé pour l'ONU à maintes reprises, et a toujours su mettre son art au service des objectifs de l'Organisation.²⁹ Par exemple, en 1986, il a conçu un monument en l'honneur de ceux qui avaient combattu pour la liberté en Namibie (*Victims of Torture*); la même année, à l'occasion de la Journée internationale de la femme, il a créé un monument aux femmes de Nari. L'UNICEF possède une de ses œuvres, *Le joueur de flûte*, offerte par les enfants de l'Inde. L'artiste a également conçu des monuments à Gandhi et à Nehru. Il écrit aussi des poèmes, dont certains ont été publiés dans un ouvrage intitulé *Awaiting a New Dawn* (1997).



Dynastie des Han orientaux

Cheval au galop sur une hirondelle

Dynastie des Han orientaux (207 – 220 av. J.-C.)

Reproduction en bronze

Hauteur 87 cm (agrandi deux fois et demie)

Offert par le Gouvernement chinois en 1987

Cette sculpture représente un cheval au galop, dont le sabot arrière-droit repose sur le dos d'une hirondelle en plein vol. L'original a été découvert en 1969 dans une tombe à Leitai (district de Wuwei, province du Gansu, en Chine). Il est actuellement exposé au musée provincial du Gansu. D'un style élégant et vigoureux, l'œuvre témoigne d'un art consommé. L'artiste a magnifiquement rendu la vitesse du cheval qui, cependant, reste maître de soi. Faire du sabot posé sur l'oiseau le centre de gravité de la sculpture exigeait une parfaite connaissance des lois de l'équilibre. L'œuvre a une légèreté et une élégance tout à fait remarquables; pour sa beauté et la prouesse technique qu'elle représente, on la considère comme le chef-d'œuvre de l'art des Han orientaux.³⁰ Ce "cheval volant" glorifie les "chevaux célestes à sueur de sang", ces coursiers que l'empereur Wudi avait fait ramener du Ferghana, en Asie centrale.



Marta Colvin

Hymne à la paix

1991

Pierre blanche de la cordillère chilienne

Hauteur 230 cm (y compris un socle de 100 cm)

Signé

Offert par le Gouvernement chilien en 1991

Dans son *Hymne à la paix*, l'artiste chilienne Marta Colvin (1917-1995) a exploité toutes les possibilités lyriques qu'offre dans sa structure organique la pierre blanche de la cordillère chilienne.³¹ De plusieurs blocs elle a tiré une composition constructiviste dont chaque partie semble accrocher la lumière de façon autonome, en générant des ombres. En tant que sculpture constructiviste, cette œuvre tente de mettre en évidence les interrelations entre ces différentes parties à l'intérieur d'une certaine structure semi-organique. Elle est intitulée "*Hymne à la paix*" par analogie avec cette forme de poésie lyrique où l'interdépendance du mètre et de la strophe permet la communication d'un message à connotation sacrée. L'hymne a pour fonction de célébrer par le chant un dieu, un héros, un animal ou un être mythique. Issu du mot grec *hymnos*, il est apparenté au mot *hymên*, qui a fini par désigner la divinité éponyme du mariage (Hyménée). Dans cette sculpture, les deux significations sont présentes. Marta Colvin s'en explique :

*He intentado expresar un movimiento de avance que simbolice el dinamismo que, según creo, anima al conjunto de los países: el anhelo de luchar por la paz y el entendimiento entre los pueblos.*³²

[J'ai tenté de figurer un mouvement en avant qui symbolise le dynamisme qui, selon moi, anime l'ensemble des pays : le désir de lutter pour la paix et la compréhension entre les peuples.]

Marta Colvin est l'un des sculpteurs les plus célèbres du Chili, et elle a représenté son pays à maintes reprises dans des expositions internationales. Elle a commencé ses études en 1939 à l'École des beaux-arts de l'Université de Santiago. En 1948, elle a reçu une bourse pour aller étudier à Paris, à la Sorbonne, et à l'Académie de la Grande Chaumière. En 1951, elle s'est rendue en Angleterre à l'invitation du British Council. Elle a travaillé avec des sculpteurs célèbres tels que Henry Moore et Ossip Zadkine ; ces créations sont exposées au Museo nacional de Bellas Artes de Santiago, au Museum of Modern Art from Latin America des États-Unis, au jardin de la Maison de l'Amérique latine à Paris, dans le parc de sculptures de Middelheim (Belgique) et à Osaka (Japon). Elle a reçu de nombreuses distinctions, notamment le prix d'art national du Chili et le premier prix de sculpture de la Biennale de São Paulo de 1965.





Erich Sauer

Paix (Il y a de la place pour tous)

1994

Bronze, socle de marbre

Hauteur 31 cm

Signé

Offert par le Gouvernement allemand en 1994, à l'occasion de l'exposition organisée
par les Artistes de l'Association pour la paix, en célébration de la Journée mondiale de la paix

Erich Sauer (né en 1931) est un artiste allemand qui travaille le bronze.³³ Les nombreuses sculptures qu'il a créées au cours de sa longue carrière artistique semblent former un univers dissemblable – et pourtant analogue – au nôtre. Son univers est habité d'êtres humains qui, contrairement à nous, présentent d'énormes variations de formes et de proportions. Souvent nés des entrailles de la Terre, ils exhibent des prothèses mécaniques en guise de bras et de jambes. C'est qu'ils ont une conscience et tentent de nous mettre en garde contre les conséquences de notre comportement et de notre soif de progrès technologique. Dans les entretiens que l'artiste a accordés à l'occasion d'expositions de ses œuvres, il dit avoir le sentiment que sa vocation artistique lui fait obligation de représenter les hommes de son temps, emmurés qu'ils sont dans un monde inhumain et préfabriqué. Cette toile de fond morale est également celle dans laquelle s'inscrit la sculpture *Paix : il y a de la place pour tous*. Six personnes émergent d'une sphère entrouverte. Ces personnes, représentant les "six continents", sont entièrement stylisées pour mieux manifester leur égalité et le droit qu'elles ont en partage de tenir leur place dans le monde.



Per Kirkeby

Tour de la solitude

1995

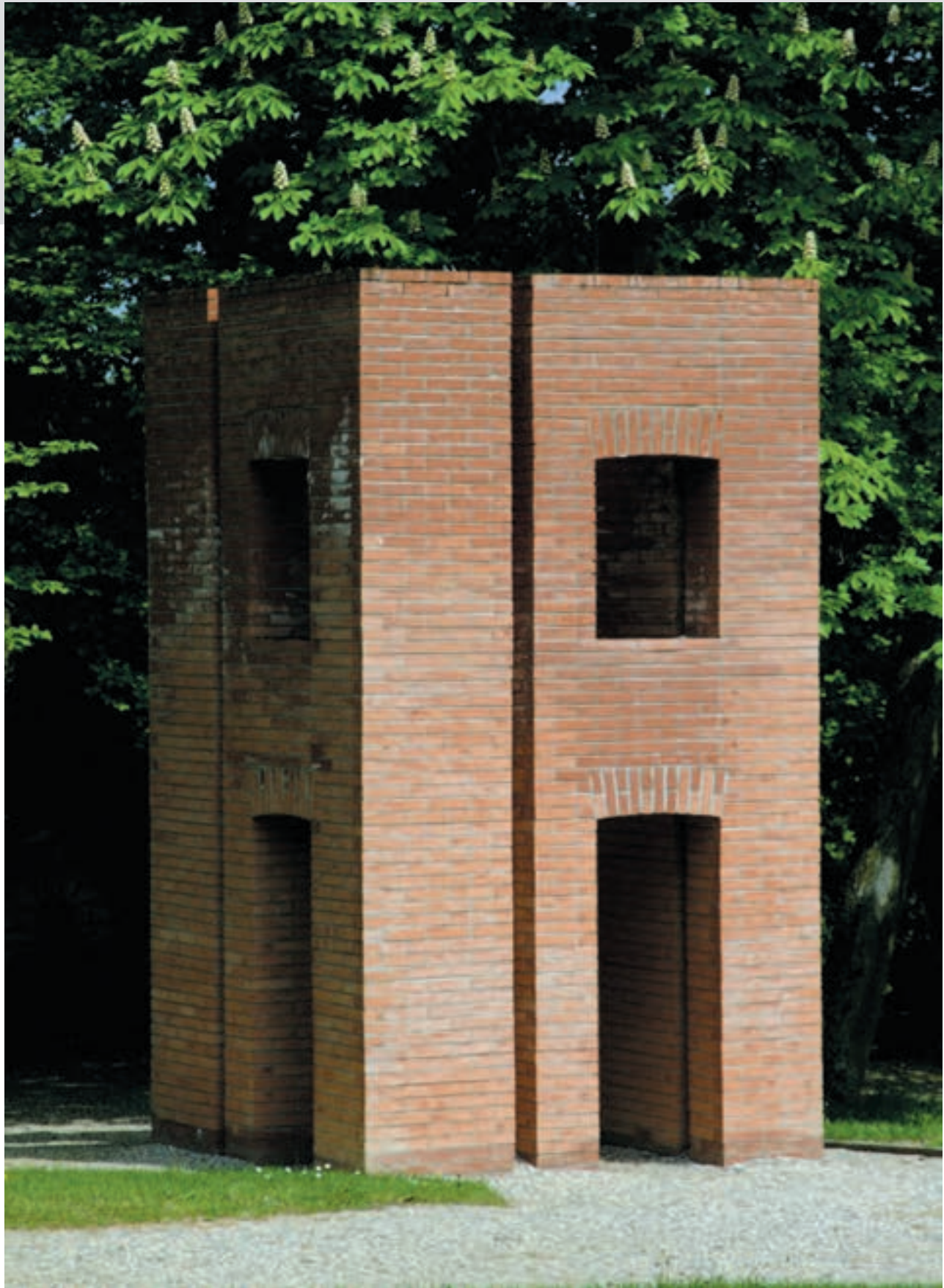
Construction en brique rouge

Offert par l'artiste en 1995, à l'issue de l'exposition *Dialogues de paix*

Pour comprendre *Tour de la solitude*, il faut en ressentir de l'intérieur l'étrange occupation de la lumière et de l'espace. Il s'agit d'une sculpture architecturale dont le contenu consiste en ce que ressent le spectateur devant l'interaction de la lumière et de l'ombre avec le corps massif du matériau. Pour imprimer ces sensations au spectateur, Kirkeby a agencé les briques de la manière la plus simple, en suivant un plan ornemental, sinueux. Le plan de fondation joue un rôle important dans son œuvre de Kirkeby, et il le soumet à un rythme d'alternance des contraires : fermeture/ouverture, présence/absence, lumière/ombre.³⁴ Sa façon de dessiner des canevas sur le sol s'explique par sa conviction que le motif et l'ornementation sont les éléments fondamentaux de l'art. De même que le motif sinueux des Grecs s'inspire des méandres d'une rivière, de même chaque motif a son origine dans la nature et est une expression de ce que ressent l'homme devant celle-ci. En mettant le motif au centre de son œuvre, Kirkeby essaie de montrer que le motif et l'ornementation sont les véhicules des émotions et de l'expérience existentielle, où "les tranchants sont les moments pénibles de la vie".³⁵

Kirkeby (né en 1938) a étudié la géologie et s'intéresse à l'ordonnance de la matière. Dans ses sculptures, celle-ci est lumière et espace, la répétition des formes et la présence massive de la matière donnant une impression de monumentalité qui rappelle à l'humanité la précarité de son existence. Son œuvre est éloignée de l'architecture. On pourrait même dire qu'elle en est l'exact contraire, puisque les constructions de Kirkeby sont inhabitables et n'offrent aucune protection contre les éléments. *Tour de la solitude*, que Kirkeby a construite pour l'exposition *Dialogues de paix* en 1995, est censée fournir au poète romantique un endroit où se lamenter sur le dépérissement de toute chose, même l'amour. Selon son auteur, "Cette sculpture est élégiaque. C'est un œil levé au ciel et une larme qui coule".³⁶





Esther Shalev-Gerz and Jochen Gerz

La dispersion des semences. La collecte des cendres

1995

Deux tabulaires en aluminium

Hauteur 18 m chacun

Offert par le Gouvernement allemand en 1995, à l'occasion du cinquantième anniversaire
de l'Organisation des Nations Unies

Dans le parc Ariana, modestement situés au milieu de vieux arbres majestueux, se dressent deux mâts effilés en aluminium. Au premier abord, ils paraissent identiques, mais à y regarder de plus près on découvre que l'un d'eux est coiffé d'une sorte de maisonnette. C'est important car sans cela, on pourrait n'y voir que de simples réverbères : le concept artistique de cette œuvre est fondé sur cette observation. Pour Esther Shalev-Gerz (née en 1948) et Jochen Gerz (né en 1940), ces mâts ne représentent rien de précis ni ne servent un but esthétique. Ils sont l'expression d'une nouvelle conscience de la responsabilité qui incombe à l'humanité à l'égard du monde dans lequel nous vivons. Les auteurs de cette œuvre la décrivent ainsi :

Cette œuvre est accessible à tout ce qui évolue dans l'air sans toucher le sol : les oiseaux, les abeilles, les semences, et aussi tout ce qui est léger et emporté par le vent (les cendres). À la fin du XX^e siècle, la présence humaine signifie avant tout "danger". Toutefois, notre époque est marquée par un déclin soudain des idéologies culturelles anthropocentriques et une nouvelle humilité. C'est par lui-même que l'homme devient inhumain et non sous l'influence de l'environnement non humain dont il fait partie. C'est sa propre culture, et elle seule, qui en a fait un barbare.³⁷

Le sens grammatical des mots "humain" et "humanité" est intéressant. S'ils évoquent la troisième personne, ils englobent toujours la première personne, c'est-à-dire le scripteur ou le locuteur. C'est ce qu'entendent les auteurs par "la responsabilité de l'humanité à l'égard du monde dans lequel nous vivons". Dans nombre des projets auxquels ils ont travaillé, ces artistes ont tenté de s'inscrire en faux contre la croyance populaire en l'unicité de l'histoire et sa beauté mélancolique. Se gardant bien de se réclamer du monumentalisme, ils le déconstruisent en rendant leur œuvre plus classique et donc en en vulgarisant le concept.³⁸ Ils ne guident pas le spectateur, mais tentent de lui donner toute latitude d'observer par lui-même que seules la ressemblance et l'opposition entre les choses sont représentées entre les semences et les cendres, entre deux simples mâts en aluminium et les nobles aspirations de l'art, entre le temps de la moisson des souvenirs et celui des semailles à tous vents. Cette sculpture n'offre aucune consolation ni n'exauce aucun espoir mais se contente de rappeler au spectateur la responsabilité qui est la sienne au sein de la société. Selon les termes mêmes des artistes, c'est là la seule façon dont la conscience de soi peut émerger :

Une nouvelle conceptualisation du social embrasse la planète et la temporalité du monde. De nos jours, les notions placées sous le signe de l'intemporalité en Europe (religion, colonisation, socialisme d'État, fascisme) semblent donner à la notion d'élimination une importance plus grande par rapport à tout ce qu'on a jusqu'à présent communément défini par production et encensé aveuglément comme tel. Peut-être serait-il approprié d'y voir une maison pour oiseaux construite par un architecte qui, aujourd'hui, ne souhaite pas bâtir d'immeubles pour des gens.³⁹



Franco Kršinić

Jeune fille à la rose

Années 20

Bronze

Hauteur 170 cm

Offert par le Gouvernement croate en 1995

Franco Kršinić (1897-1982) fut un célèbre sculpteur croate, issu d'une famille de tailleurs de pierres.⁴⁰

Il a commencé ses études à Horice en République tchèque et les a poursuivies à l'Académie des arts de Prague. En 1920, il est rentré en Croatie et s'est installé à Zagreb, où il a travaillé et vécu.

Il a créé la *Jeune fille à la rose* à la fin des années 20, au début de sa carrière. Cette sculpture est emblématique d'un style grâce auquel il a fait école dans la sculpture croate du vingtième siècle; ses figures combinent lignes fluides et proportions classiques. En 1947, il a obtenu le titre de maître sculpteur et pris la direction d'un atelier de sculpture de l'Académie des beaux-arts de Zagreb, où il a enseigné pendant de nombreuses années.



Yuliy Sinkevych

Famille

1989

Bronze

Hauteur 95 cm

Signé

Offert par le Gouvernement ukrainien en 1996, à l'occasion du cinquantième anniversaire
de l'Organisation des Nations Unies

Yuliy Sinkevych (né en 1938) a obtenu son diplôme du département de sculpture de l'Académie des arts de Kiev en 1961.⁴¹ En collaboration avec les sculpteurs Hrytsiuk et Fuzhenko, il a créé le monument dédié à l'éminent poète ukrainien Tarass Chevtchenko qui fut érigé à Moscou en 1964. Sinkevych a conçu depuis de nombreux monuments érigés en Allemagne, en France, en Russie et en Ukraine. Il travaille tous les matériaux et pratique tous les genres de sculpture, son œuvre étant principalement figurative. Il organise aussi des colloques d'art en Ukraine, ce à quoi il attache une grande importance car ses colloques permettent à des artistes de créer sans avoir à subir la sanction d'un jury ni de toute autre forme d'autorité officielle. Depuis 1986, plus d'une trentaine de colloques ont eu lieu, certains au niveau international, qui ont laissé derrière eux un certain nombre de

parcs artistiques dont certains sont actuellement placés sous la protection de l'UNESCO.

Dans *Famille*, nous voyons un homme et une femme d'égale stature, la tête et les mains en contact et tenant un enfant debout sur leurs genoux. L'enfant s'accroche à l'homme et à la femme, mais il fait un mouvement en avant : il représente le futur. La forme ovale et symétrique de cette sculpture évoque l'har-

monie et la contemplation. La position de l'enfant symbolise l'espoir : les yeux ouverts et confiant en lui-même, il est prêt à remplir la promesse qu'il porte en lui.

Gerdur Helgadóttir

Le prisonnier politique inconnu

1952-1953

Fer noir

Hauteur 60 cm

Offert par le Gouvernement islandais en 1996, pour célébrer le cinquantième anniversaire de l'admission de l'Islande à l'Organisation des Nations Unies

Gerdur Helgadóttir (1928-1975) comptait parmi les artistes les plus influents d'Islande dans les années 50.⁴² Elle a étudié à Florence, puis avec Zadkine à Paris où la première exposition qui lui soit exclusivement consacrée a été organisée en 1951. Elle a suivi la voie tracée par Zadkine et Tajiri dans la recherche d'une nouvelle forme de sculpture fondée sur une évolution analogue à celle de la peinture abstraite au début du siècle. Cette quête exigeait de recourir à de nouveaux matériaux susceptibles d'occuper l'espace d'une façon différente. Comme les artistes d'Art concret et de Réalités nouvelles, Helgadóttir a tenté de comprendre comment l'espace, la lumière, la couleur et le matériau construisent une image que l'on peut qualifier de "concrète" en ce sens qu'elle ne découle pas de phénomènes naturels ni ne cherche à les représenter. Les œuvres concrètes aspiraient à la pure créativité, sublimée au-delà de l'expression individuelle et exempte de toute référence à la réalité objective extérieure. Les sculptures concrètes tendaient à être épurées dans leurs lignes et leurs formes et à maintenir une certaine objectivité, ce qui nécessitait l'utilisation de matériaux non traditionnels. Helgadóttir a exposé ses œuvres en compagnie d'artistes concrets à diverses reprises, et elle fut en Islande l'artiste la plus avancée dans cette tendance. Le matériau qu'elle utilisait le plus souvent était le fer noir, qu'elle a commencé à travailler en 1951. En 1953, elle a participé à une exposition internationale intitulée "Le prisonnier politique inconnu", organisée par le British Council à Londres en hommage à ceux qui avaient sacrifié leur vie ou leur propre liberté à la cause de la liberté des hommes. Lors de cette exposition, elle s'est vu décerner un prix pour l'œuvre qui figure désormais dans la collection de l'ONUG; celle-ci a d'ailleurs été exposée avec d'autres œuvres primées à la Tate Gallery de Londres. Elle représente une forme humaine formée de triangles de bronze de différentes dimensions, dont les extrémités sont enserrées dans une cage de fer noir. Cette cage semble délimiter l'espace dans lequel la figure peut se mouvoir et s'exprimer mais, dans le même temps, la masse même de cette figure accentue la pression qu'elle exerce sur le cadre comme pour le briser. Le cadre de fer noir évoque de façon subtile la capacité qu'a l'esprit de générer des structures qui limitent la liberté de mouvement et d'expression d'autrui. Sa solidité et sa forme géométrique accentuent ce pouvoir.



Clemens Weiss

Sculpture concernant la non-prolifération des armes nucléaires

1994-1995

Verre, bois, 378 feuilles manuscrites

Hauteur 230 cm

Offert par le Gouvernement allemand en 1996, à l'occasion de la Conférence des Parties

au Traité sur la non-prolifération des armes nucléaires chargée d'examiner le Traité (1995)

Dans le foyer de la salle du Conseil, on trouve une sculpture contemporaine de l'artiste allemand Clemens Weiss (né en 1955).⁴³ Elle date de la première moitié des années 90 et a été créée à l'occasion de la Conférence des Parties au Traité sur la non-prolifération des armes nucléaires chargée de l'examen du Traité (1995). Comme beaucoup de sculptures de cet artiste, elle est façonnée en verre et donne l'impression d'être à la fois une sculpture et sa vitrine. Elle se compose de trois colonnes de différentes hauteurs, qui servent de piédestal. Sur l'une d'elles figure une tête, sur une autre une main aux doigts tendus et sur la troisième des écrans de verre renfermant des manuscrits. L'artiste en a donné l'explication suivante :

En ce qui concerne le symbolisme et/ou le réalisme de cette sculpture, la stèle supportant une tête, la main levée – dans un geste qu'on peut interpréter soit comme prophétique, soit comme insultant, et son ambigüité, qui sont soulignés par la méthode et les matériaux utilisés dans sa construction, ils concordent et coïncident avec l'ambivalence de notre entrée et de notre comportement dans l'ère nucléaire. L'existence et la réalité de matières extrêmement dangereuses et durables sont sans nul doute l'œuvre de la main et de l'esprit de l'homme. Le contrôle et les techniques de manipulation de ces matières exigeront sûrement de plus en plus de compétences et de dévouement de la part des éléments les meilleurs et les plus brillants de chaque génération à venir pour très longtemps encore. La stèle en forme de tête peut aussi se concevoir comme une figure tutélaire, et le geste de la main, deux doigts tendus vers le ciel, pourrait être celui d'un décompte. Je fais allusion ici à l'importance primordiale qui s'attache à la fiabilité de la détermination des quantités et de la qualité des matières fissiles.⁴⁴

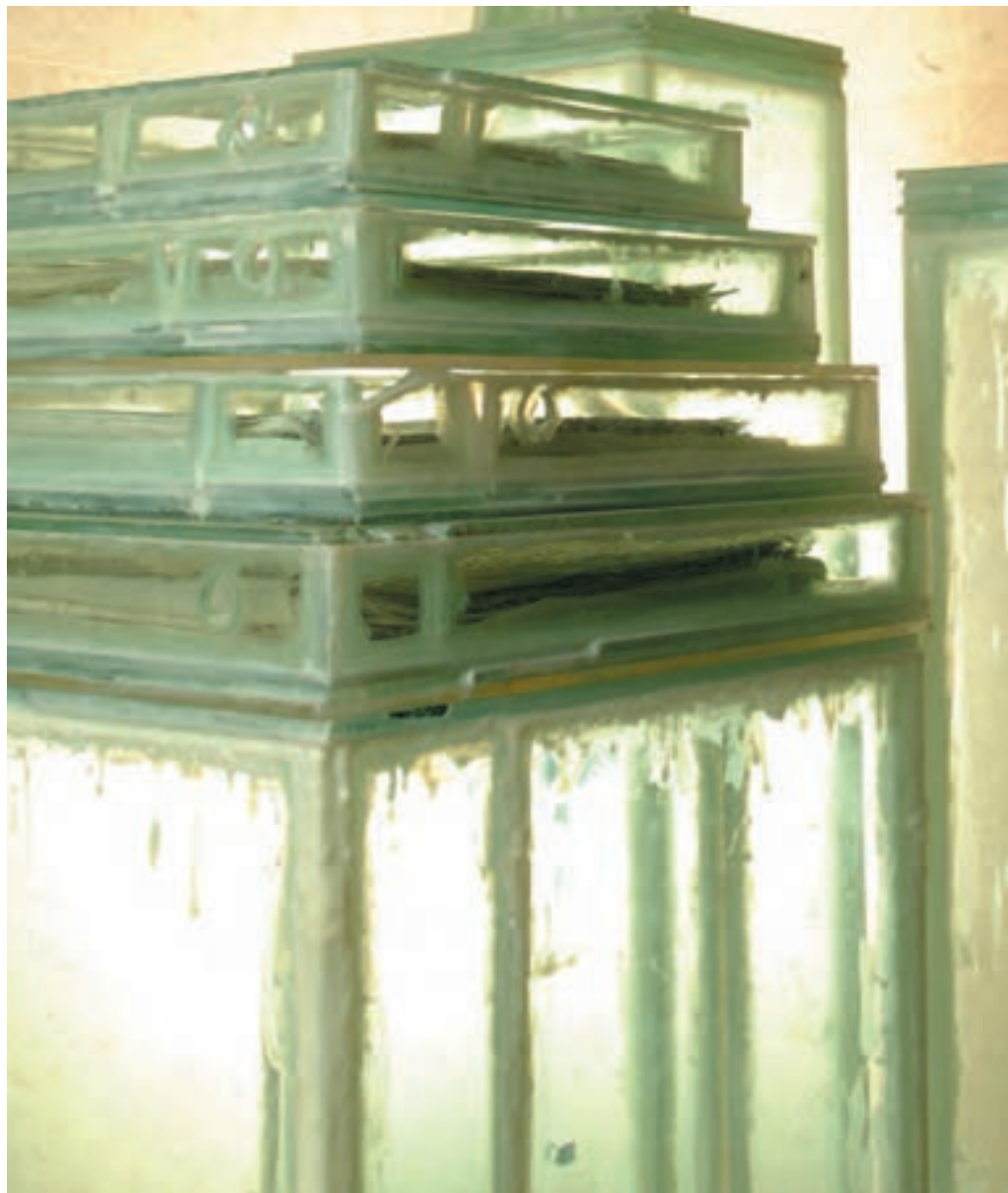
Peut-être la véritable signification de cette œuvre réside-t-elle dans les réceptacles des manuscrits. Quarante-deux documents distincts relatifs à différents aspects de la non-prolifération ont été rassemblés, portant sur des sujets allant des procédures d'application des garanties à une étude historique.⁴⁵ Il en ressort que, paradoxalement, la transparence du verre ne permet pas de savoir exactement ce que la sculpture contient. Il est également fait allusion aux conséquences imprévisibles par le truchement de l'avant-dernier document, qui consiste en 21 pages blanches. L'artiste appelle ainsi l'attention sur le fait que les problèmes que nous réservent les déchets nucléaires sont encore devant nous.



List of documents regarding non-proliferation of atomic weapons (contents of the sculpture)

1. Basic means of preventing nuclear war, nuclear weapons and international law.
2. Introduction by the Secretary-General of the United Nations to the Conference on Disarmament.
3. Evaluation of the international fuel cycle.
4. Safeguards provided for under the Non-proliferation Treaty.
5. The first detonation of an atomic bomb.
6. Procedures for the application of safeguards.
7. Safeguards based on computer information and accounting systems.
8. A historical perspective: the nuclear non-proliferation regime.
9. The first convincingly reasoned inventory of the world's nuclear materials was published earlier this year.
10. Hide-and-seek with a nuclear weapon.
11. The Soviet Minister of Communications, Mr. Nicolai Surtsev, announced on 10 July 1963 that a two-way communications link would be opened on 10 September 1963.
12. Controlling missile technology, chemical and biological weapons and materials
13. Proliferation of nuclear weapons.
14. The city of Hiroshima.
15. Policy statement on German 10-point initiative on non-proliferation policy (delivered by the German Foreign Minister on 15 December 1993).
16. Outer-space Treaty (1966).
17. Seabed Treaty (1970).
18. Antarctica Treaty (1959).
19. Treaty on the Non-proliferation of Atomic Weapons (1970).
20. Latin American Treaty (1967).
21. The Cold War and after: proliferation problems after the Cold War.
22. Strategic Arms Limitation Talks (SALT) 1967-1971.
23. The disastrous consequences of nuclear war for mankind.
24. The chemistry of radioactive waste disposal (glass encasing method).
25. Bombing Bikini again — this time with money.
26. In December 1942, humanity's relationship with nature changed for all time: nuclear waste, the problem that will not go away.
27. Hiroshima and Nagasaki.
28. United Nations efforts from 1946. United Nations debates and resolutions (1946-1970).
29. Prevention of nuclear testing and proliferation; protection of non-nuclear weapon States.
30. United Nations Atomic Energy Commission and conventional armament commission 1946-1951.
31. United Nations Conference of non-Nuclear Weapon States, 1968.
32. Geneva Conference on discontinuance of nuclear weapon tests 1958-1962.
33. Unsuccessful Polish and Soviet proposals for arms limitations in Europe, the Rapacki plan (1957).
34. Major issues before the second review conference of the parties to the non-Proliferation Treaty.
35. Implementations of the treaty on the non-proliferation of nuclear weapons.
36. Strengthening of guarantees for the security of non-nuclear weapon states.

- 37. Glass as material of choice to seal and encase highly radioactive waste.
- 38. Concept and state of development of the H.A.W. method in the Federal Republic of Germany.
- 39. Treatment of radioactive waste as a material problem, in regard to building containers of highly radioactive wastes.
- 40. The discontinuance of nuclear weapons tests.
- 41. Blank pages.
- 42. Speech regarding aspects of and perspectives on the nuclear age written by Clemens Weiss.



Danielius Sodeika

Terre Mère

1996

Bronze

Hauteur 40 cm

Offert par le Gouvernement lituanien en 1997

Danielius Sodeika est né en Lituanie, en 1961; de 1982 à 1988, il a étudié la sculpture à l'Académie des arts de Vilnius dont il a obtenu le diplôme avec mention.⁴⁶ De 1988 à 1993, il a occupé la chaire de professeur associé à l'Institut d'art de Kaunas. Danielius Sodeika a participé à de nombreuses expositions et colloques en Lituanie. Certaines de ses œuvres ont été offertes à la reine de Norvège, au président de la Fédération de Russie et au président de la Lituanie. D'autres sont au Vatican, ainsi qu'à Bruxelles, dans le bâtiment de la Commission européenne.

La sculpture *Terre Mère* représente un visage vu de profil, avec en arrière-plan une forme circulaire dont il semble inséparable. Selon l'artiste, il s'agit de la face de la Terre, qui reflète comme un miroir la vie de l'homme. Comme elle n'a pas de secrets, c'est dans la face de la Terre que l'homme peut trouver un reflet de sa vie. De profil, cette face voit tout, mais l'homme, qui vit dans le cercle, s'inquiète toujours de savoir ce qu'il deviendra dans l'avenir, car il ne peut se cacher. L'artiste l'exprime ainsi: "lorsque je regarde cette face, ce que je peux voir n'existe pas réellement. Je ne peux voir que ce que j'imagine. Mais la face, qui me dévisage, elle, me voit pour ce que je suis véritablement".



Ernst Neizvestny

Le Grand Centaure

1997

Bronze

Hauteur 450 cm

Offert par le Gouvernement russe en 1997

Le Grand Centaure est à la fois un requiem et un hymne au passé. En un sens, c'est un drame shakespearien contemporain qui épargne le spectateur, malgré le carnage qui ensanglante la scène. De l'animalité du socle de la sculpture, représentant symboliquement le chaos, la destruction et la mort, surgit un homme-géant. En trois dimensions se révèle le thème du requiem et de l'hymne, hommage à l'unité de l'esprit et de la chair, aux forces de la nature et de la raison, l'essence de l'homme et de l'animal présente en toutes choses sous le soleil. La mort est conquise; le masque en forme de crâne qui coiffe la tête du géant est brisé. Celui-ci a le visage levé, le bras tendu vers le ciel. Le cycle éternel s'est achevé: destruction, mort, résurrection.⁴⁷

Ernst Neizvestny (né en 1926) est un artiste russe dont la vie et l'œuvre s'inscrivent dans l'histoire de la Russie du XX^e siècle.⁴⁸ Dans le contexte de l'histoire de l'art et de la politique culturelle de la Russie, il est devenu un symbole de la lutte constante de l'artiste pour son indépendance. L'art, pour Neizvestny, n'est pas simple décoration; l'art n'a rien à voir avec la représentation de la réalité, c'est un moyen puissant de visualiser les forces intérieures qui guident l'humanité. L'art est d'essence métaphysique car il ne renvoie pas à ce qui existe. C'est aussi un acte de création et le produit de cet acte, quel qu'il soit, a sa place et exerce son influence dans le monde. Ce pouvoir qui lui est attribué tient, en partie, à la conception russe de l'art où s'entremêlent l'universel et le révolutionnaire. Comme Neizvestny l'a souvent déclaré: "La vérité n'existe pas, mais il y a la *pravda*, la *pravda* en tant que notion multiforme de la vérité".⁴⁹ L'artiste est pris entre ces notions, en position de faiblesse en tant qu'individu s'affrontant à la foule, mais en position de force grâce à sa puissance créatrice et à la foi en l'art qu'anime cette même foule. Pour Neizvestny, être un bon artiste consiste à laisser ces forces vivre en soi, à les encourager à croître afin qu'elles puissent produire l'art dont on est l'auteur. Il semble, comme c'est le cas de nombreux grands artistes, que la vie l'a aidé à développer ces forces et qu'elle l'a placé dans des situations dans lesquelles d'autres n'auraient peut-être pas survécu. La lutte de l'artiste est une lutte qui dépasse l'individu, car elle a pour objet de libérer l'être humain de l'impérialisme et de l'exploitation. Telle est la motivation qui donne forme au *Grand Centaure*, lequel fait partie d'une série de sculptures dans lesquelles la figure humaine est représentée comme luttant à la fois contre la réalité et l'illusion. L'image de l'humanité donnée dans cette sculpture prométhéenne combine plusieurs éléments mythiques symbolisant les expériences physiques et psychologiques qui découlent d'une métamorphose continue. Cette sculpture définit la condition humaine comme un éternel devenir. Dans *On Synthesis in Art*, Neizvestny a expliqué que sa vision de l'art s'apparentait aux romans polyphoniques de Dostoïevski, où les pensées des personnages s'expriment en un concert de voix. Il a écrit:

[...] de toutes les pensées de Dostoïevski, celle qui m'est la plus chère est l'idée qu'avant de pouvoir devenir une personne, l'on doit développer sa propre humanité; l'homme doit lutter pour devenir lui-même.⁵⁰

Ernst Neizvestny est né sous un nom de famille signifiant "Inconnu". De 1942 à 1945, il a servi dans l'Armée rouge. À partir de 1945, il a étudié les beaux-arts à Sverdlovsk puis à l'Académie des beaux-arts de Riga et enfin à l'Institut d'art Sourikov de Moscou. En 1962, il a eu un démêlé célèbre avec Khrouchtchev, alors président du Conseil des ministres de l'Union soviétique, lors de l'exposition de l'Union des artistes. Après avoir été menacé à maintes reprises d'emprisonnement pour ses activités d'artiste "non officiel", il a fini par émigrer en Occident en 1976, s'installant d'abord à Genève puis à New York. Beaucoup de ses écrits ont été publiés dans les années 90, et un musée, le Musée de l'Arbre de vie, inauguré à Uttersberg (Suède), est dédié à son œuvre. En 1993, Neizvestny a été nommé conseiller culturel du Gouvernement russe.



Culture huitar (linea vieja)

Vénus et jeune guerrier

1000-1500 apr. J.-C.

Tuf

Hauteur 39 cm et 45 cm

Offert par le peuple et le Gouvernement costa-riciens en 1998, à l'occasion du cinquantième anniversaire de la Déclaration universelle des droits de l'homme

En mars 1998, un don très particulier, sous forme de deux figurines précolombiennes, a été fait par le peuple et le Gouvernement costa-riciens à l'occasion du cinquantième anniversaire de la Déclaration universelle des droits de l'homme. Ces sculptures proviennent de la culture huitar, période postclassique. Il s'agit de deux figurines en tuf représentant un homme et une femme. La figurine féminine a 45 cm de haut, elle est en position debout, se tenant les seins. Les traits du visage sont fins, détaillés, elle a de petites oreilles et de petits pieds. La statuette masculine est plus petite, de 39 cm de haut, également en position debout et tenant une hache et une tête-trophée à hauteur du thorax. L'homme porte une ceinture incisée et un chapeau pointu.

Ces sculptures ont fait partie de l'exposition organisée en 1997 à Saint-Jacques de Compostelle (Espagne) sous le titre "L'Amérique préhispanique – Temps et culture (200 av. J.-C. – 1550 apr. J.-C.)".⁵¹ Dans le catalogue publié par le conservateur, Mariano Cuesta Domingo, on trouve plusieurs articles intéressants. L'un de ces articles a pour auteur la lauréate du prix Nobel de la Paix 1992, Rigoberta Menchu, qui y souligne que le grand intérêt manifesté pour la sculpture précolombienne n'est pas seulement d'ordre esthétique mais dénote aussi un respect pour la culture et la civilisation séculaire à laquelle ces sculptures appartiennent. Il serait bon que ce respect soit également manifesté aux descendants contemporains de ces cultures.⁵² Un ancien président du Costa Rica, Oscar Arias Sánchez, lauréat du prix Nobel de la Paix en 1987 pour avoir négocié avec succès un cessez-le-feu en Amérique centrale, a écrit un article sur l'art et la paix dans lequel sa principale réflexion était la suivante :

*Reconnaître les œuvres d'art et les goûter sont par définition des actes qui procèdent d'une admiration désintéressée pour les réalisations d'autres êtres humains. Ce sont des actes d'identification suprême entre nous-mêmes et autrui, dans lesquels la créativité d'un groupe s'inscrit dans la sensibilité et l'appréciation des autres. Notre perception et notre appréciation de l'art découlent d'un désir d'incorporer les sentiments et la vision du monde de ceux qui sont différents de nous dans notre propre cercle existentiel. L'art intègre les gens et les groupes et les fait communiquer entre eux; la violence isole. L'art exalte les différences et les valeurs et promeut la diversité. La violence exprime un désir homogénéisant, stérilisant, d'exclure de notre milieu ceux qui ne s'identifient pas à nous.*⁵³

Par ces mots, Oscar Arias Sánchez exprime à merveille en quoi la collection de l'ONUG a une valeur qui transcende la fonction esthétique et décorative des œuvres qui la composent. L'art est selon lui un outil d'éducation dans un esprit de tolérance et de non-violence.



Thérèse Nègre

Murmure de la planète

1999

Sculpture en marbre de Carrare, socle en marbre rouge de Vérone

Hauteur 135 cm (y compris le socle de 50 cm)

Offert par le Gouvernement suisse en 2000

Thérèse Nègre (née à Genève en 1945) a commencé sa carrière de sculpteur à l'occasion d'un séjour d'un an à Rome en 1963, à l'issue duquel elle a poursuivi ses études à l'Académie des beaux-arts de Genève de 1964 à 1969.⁵⁴ Elle est connue aujourd'hui comme un sculpteur genevois, membre actif de l'Association des sculpteurs de Genève (ASG) et du CARAR-Cartel des sociétés d'artistes et artisans d'art du Canton de Genève. Elle a participé à l'exposition "Les artistes genevois aux Nations Unies" organisée au Palais des Nations du 2 au 12 octobre 2000. La sculpture de marbre *Murmure de la planète* faisait partie des œuvres exposées. Cette sculpture, qui appartient désormais à la collection d'art de l'ONUG, est un exemple de ses ambitieuses tentatives artistiques pour investir l'espace à l'aide d'une forme matérielle. Avant de tailler la pierre elle-même à Carrare, elle commence ses explorations en couchant quelques croquis sur le papier, puis elle élabore de petites maquettes sur la base desquelles les œuvres définitives en pierre ou en métal sont exécutées. Dans *Murmure de la planète*, nous voyons qu'au fil des ans Thérèse Nègre a acquis le pouvoir de créer le mouvement dans la pierre en bousculant les contraintes de la pesanteur. "En taillant la pierre" – dit-elle – "je délivre les volumes de leur masse primordiale, je les affranchis de leur corps originel dans des mouvements qui échappent à tout esprit de contrainte." La libération de ces volumes symbolise le désir de tout être humain de se déplacer, de se mouvoir. Bien qu'elle travaille souvent le métal, ce processus de libération est plus fort dans la pierre, et la tension qu'il crée entre le matériau et le mouvement produit une certaine sensualité dans la sculpture finale. Idéalement, cette sensualité permet à la sculpture de s'intégrer pleinement dans son environnement, qui pour cette raison devrait toujours être spacieux et permettre de contempler la sculpture sous tous ses angles. Le titre *Murmure de la planète* se réfère à la fois au processus de libération et aux "sons" des mouvements encore scellés dans la pierre. L'artiste donne de sa sculpture l'interprétation suivante :

Dans l'élaboration de Murmure de la planète se distinguent à partir des croquis initiaux une fente, un écartement, puis une rotation qui métamorphose le projet. Ce projet se précise dans un équilibre aérien; dès ce moment, le rythme plastique peut se mettre en corrélation avec un rythme vocal. Évocation d'un son, d'un murmure qui se libère dans l'espace. Ce murmure devient particulièrement audible car il a une sonorité humaine dans l'aspect formel de la sculpture. Il peut être un murmure qui nous rapproche de celui qui parcourt la planète.



Oliviero Rainaldi

Caduti [Tombées d'Être]

1998

Plâtre

Hauteur 220 cm

Offert par le Gouvernement italien en 2001

*Between Nations and the people/Between Peace and war/Between famine and welfare/Between me and you/One is waiting for ... good ... peace ... something crucial/Something has... FALLEN/Between marble reliefs and the cracked oils/Between the gold grounds and the cloistered rooms/Between an ancient goddess and you/Something could happen ... something suprising/One has been waiting for years ... centuries/Something has ... FALLEN.*⁵⁵

[Entre les nations et les êtres/Entre la paix et la guerre/Entre la famine et la prospérité/Entre toi et moi/On attend ... le bien... la paix ... quelque chose d'essentiel/Quelque chose est ... TOMBE/Entre les reliefs de marbre et les toiles craquelées/Entre les terres dorées et les cellules monacales/Entre l'ancienne déesse et toi/Quelque chose pourrait surgir ...quelque chose d'extraordinaire/Des années on attend ...des siècles/Quelque chose est ... TOMBE.]

La sculpture d'Oliviero Rainaldi, offerte par le Gouvernement italien en 2001, est intitulée *Caduti*.⁵⁶ Elle représente une figure féminine, dans sa nudité essentielle, sans bras et sans pieds, sans visage aussi; seuls le nez et le menton sont suggérés. La forme est très lisse, et semble refléter une lumière intérieure. Le corps est empreint d'une sensualité, pleine de douceur. Cette forme, introvertie par nature, fait partie d'une série qui porte le même titre. Elle est une variation sur le thème de l'essentialisme de la forme humaine. Rainaldi, a cherché à clarifier, mais surtout à "purifier" la représentation humaine, qu'il déshabille pour faire sortir son aspect "confesseur". Il arrive à approcher l'"être" humain en usant d'un processus créatif que Peter Weiermair, dans ses analyses profondes de l'œuvre de Rainaldi, a caractérisé de spiritualisation ["heads-become-minds"]. Dans cette poursuite de la forme épurée, *Caduti* nous remet en mémoire la fresque *Adam et Eve chassés du Paradis* (1427-1428) de Masaccio dans la chapelle Brancacci de Santa Maria del Carmine à Florence.

Ce souci de la profondeur est accueilli dans le monde de l'art comme l'exemple même du retour au sacré dans l'art contemporain. Le sacré ici n'est pas rattaché à une religion particulière ni une illustration de textes canoniques. Le sacré dans l'art de Rainaldi semble surgir soudainement comme une "surprise", tombée du ciel, et enraciné plutôt dans un certain humanisme. Rainaldi crée des formes qui s'ouvrent à la lumière, qui vient inonder la matière du plâtre, vulnérable mais surgie de l'instant et du bond créateurs.

Oliviero Rainaldi, né en 1956 à Caramanico (Italie), travaille et vit à Rome. Il a exposé ses œuvres depuis les années 70 et 80, surtout en Italie. C'est dans les années 90 que la série *Caduti* commença à cheminer intensément, d'abord en Italie, notamment dans la Galerie Fabjbasaglia à Rimini en 1999, mais aussi dans d'autres pays. Elle a été montrée comme exposition individuelle en Floride, à Anvers, à Cologne et à Londres. Rainaldi a participé à maintes expositions collectives. Les plus importantes du premier semestre 2001 ont été : *Cento artisti rispondono al Papa*, Musée Stauros à San Gabriele; *Shapes of Mind*, Musée national de Jakarta, Indonésie; *Segni di Pace*, Musée archéologique de Palestrina, Italie; *L'altra metà del cielo*, Galerie d'art moderne de Bologne, Italie.



Œuvres diverses

ŒUVRES DIVERSES

Les œuvres présentées dans ce chapitre sont une sélection d'objets décoratifs qui se trouvent au Palais. Sont tout d'abord présentés des objets de la période de la Société des Nations. Tous faisaient partie de la décoration intérieure de salles de conférences ou d'espaces publics. Méritent une mention particulière les vitraux d'Alexandre Cingria au bar de la Presse, qui sont d'excellente facture.

Dans la deuxième partie du chapitre sont décrits quelques objets d'art dont il a été fait don à l'Organisation des Nations Unies. La plupart d'entre eux sont des exemples de l'art ou de l'artisanat du pays donateur, tels la reproduction à échelle réduite du trône Busabok de Thaïlande et les panneaux chinois avec des motifs floraux et un bestiaire propres à la culture chinoise. La tapisserie d'Oili Mäki, qui illustre la vieille légende carélienne du Kalevala, mérite une attention particulière.

Les histoires ou les légendes inscrites dans ces objets d'art viennent souligner la correspondance que les pays donateurs établissaient entre la coopération internationale et leur propre culture. Les objets présentés ici sont une sélection; ils sont énumérés dans l'ordre chronologique de réception par l'ONU.

Isidore Joliet

Chalet de Montbovon

1668

Chalet suisse

Acquis par la Fondation Gustave Revilliod après l'Exposition nationale suisse de 1896

Dissimulé au milieu des arbres dans le parc de l'Ariana, le chalet de Montbovon est une pièce particulière de la collection de l'ONUG. Il s'agit d'un authentique chalet suisse, construit en 1668 dans le village de Montbovon, perché sur le massif de la Gruyère. Le chalet a été transporté de son emplacement originel jusqu'à un village construit à Genève à l'occasion de l'Exposition nationale suisse, organisée en 1896 pour célébrer la diversité de l'art folklorique et de l'architecture suisses. Ce village reconstitué se composait de plus de cinquante chalets habités par des gens de toutes les régions de Suisse, portant le costume traditionnel. Après l'exposition, le chalet de Montbovon a été acheté par la Fondation Gustave Revilliod et installé dans le parc de l'Ariana.¹

Le chalet est en bois et tant l'extérieur que l'intérieur sont décorés de motifs au pochoir; ceux de l'intérieur sont très élaborés. On notera particulièrement des maximes populaires, comme *que bien fara, bien trovera!* [les bonnes actions sont toujours bien récompensées].



Pierre de Vacleroy

Peuples du monde

1935

Tapisseries

570 x 234 cm chacune

Signé

Portant la mention *P. de Vacleroy texuit G. De Wit*

Offert par le Gouvernement belge à la Société des Nations en 1935

Ces tapisseries ont été conçues par Pierre de Vacleroy (1892-1969), un peintre belge qui a été élève de l'Académie de Bruxelles et qui est connu pour avoir été un fervent admirateur de Gauguin, dont il partageait la curiosité pour la vie des populations que l'on disait vivre "librement" en contact avec la nature.² Sur ces tapisseries, on peut voir des femmes des deux hémisphères, dans leurs parties orientale et occidentale.³ Les deux tropiques sont ainsi représentés. Sur la tapisserie de gauche, des femmes d'Extrême-Orient, d'Inde et de Polynésie et en arrière-plan des temples hindou et bouddhiste et le Taj Mahal. Sur l'autre tapisserie, des femmes d'Europe, d'Amérique du Nord et du Sud et d'Afrique, avec en arrière-plan des édifices d'architecture chrétienne et islamique. Les deux tapisseries ont été réalisées par la Manufacture royale Gaspard De Wit à Malines [Mechelen], en Flandre.



Tapis de la province de Khorassan (Iran)

1935

Soie tissée à la main

36 m², 50 m² et 85 m²

Offert par le Gouvernement perse à la Société des Nations en 1935

Les trois tapis tentures offerts par le Gouvernement perse pour le nouveau bâtiment de la Société des Nations ont été tissés à Meched dans la province de Khorassan.⁴ Meched ["lieu de martyr"] a été pendant plusieurs siècles un centre important de confection de tapis, au même rang que Tabriz dans le nord, Isfahan et Kachan au centre et Kerman et Chiraz au sud. Meched – et la région sous son influence économique et culturelle – était une porte de l'Extrême-Orient, car située sur l'une des principales voies commerciales reliant la Perse à la Chine via le Turkestan. Meched est aussi un très important lieu de pèlerinage chiite. Les tapis de Meched se reconnaissent à leurs nuances particulières de rouge, de bleu et de beige et aux motifs *herati* ou motifs floraux qui ornent leur médaillon central et leurs angles. Ces tapisseries, comme la plupart des tapis iraniens, sont tissées à la main. L'importance symbolique du don de ces tapisseries à la Société des Nations découle de l'histoire de cet art représentatif de l'Iran et de sa culture.⁵ En Iran, la confection des tapis que pratiquaient à l'origine les populations nomades ou de petits groupes de population sédentaire s'est "industrialisée" et, à la fin du XIX^e siècle, elle était devenue la principale activité d'exportation du pays.

Les échanges avec l'Est et l'Ouest et la demande sans cesse croissante du marché occidental ont eu des effets directs sur l'industrie de la tapisserie. Des régions comme celle de Meched ont créé leurs propres motifs pour lesquels elles sont devenues célèbres en Occident, où les grandes et luxueuses tapisseries tissées sont devenues un symbole de richesse et de puissance. L'offre par la Perse de ces pièces magnifiques à la Société des Nations témoigne de l'importance de cet art dans l'histoire culturelle de l'Iran.



Vase chinois

1935

Vase en émail cloisonné sur socle en bois

Hauteur 160 cm

Offert par le Gouvernement chinois à la Société des Nations en 1935

Une immense caisse de mobilier et d'objets de décoration chinois, envoyée par le Gouvernement chinois pour décorer un salon chinois dans le nouveau bâtiment, est arrivée à Genève en 1935. Malheureusement, beaucoup de pièces avaient été endommagées pendant le transport et ont nécessité des réparations. Parmi les objets demeurés intacts, il y avait deux grands vases en émail cloisonné, considérés comme étant d'une très grande valeur. Ces vases ont 160 cm de haut et reposent sur des socles en bois décorés. La technique de l'émail cloisonné est vieille de plus de 3000 ans et a joué un rôle important dans l'art chinois depuis le début de la dynastie Ming (1368-1644); elle a été essentiellement utilisée pour décorer les habitations des élites et les institutions publiques.⁶ Cette technique était également fréquemment utilisée pour décorer des vases à motifs floraux, car elle permet des formes arrondies ainsi qu'une grande diversité de couleurs. Dans l'art chinois, la décoration florale est utilisée non seulement pour sa beauté, mais aussi pour sa signification profonde, chaque fleur étant symbolique. Lorsqu'un objet à motif floral est offert en cadeau, son destinataire doit en déchiffrer le sens caché; le message n'est jamais direct, mais on peut le découvrir en interprétant et en combinant les symboles. Cette méthode, consistant à utiliser des métaphores visuelles, fait partie de la conception chinoise de l'art.⁷ Les motifs floraux des deux vases identifient chacune des quatre saisons.⁸ Ils sont communément utilisés sur les céramiques chinoises et leur signification est facile à saisir. Les fleurs du printemps sont l'iris et le magnolia, celles de l'été le lotus et la pivoine, celles de l'automne le chrysanthème et celle de l'hiver les fleurs de prunier et de bambou. Le lotus est probablement le motif floral le plus célèbre utilisé en Chine pour symboliser la pureté et l'intégrité. Le lotus est un symbole bouddhiste qui, en tant que fleur du septième mois, représente l'été. L'intérieur de la fleur, où se trouvent les graines, est également représenté. Il symbolise la fertilité et la proximité. Le bambou est souvent honoré pour sa qualité spirituelle; il symbolise la longévité représentée par sa couleur verte qu'il conserve en toute saison; il est aussi souvent utilisé pour traduire la force morale en raison de sa croissance verticale et de sa souplesse. La fleur de prunus (*lamei*), une petite fleur blanche qui fleurit sur un arbre au début du printemps, est un symbole de virginité.



Ensemble de cinq panneaux décoratifs avec paons

1935

Soie brodée avec cadre en acajou

175 x 320 cm

Signé

Offert par le Gouvernement chinois à la Société des Nations en 1935

Cet ensemble de cinq panneaux de soie brodée devait faire partie du salon chinois que le Gouvernement de Tchang Kaï-chek avait prévu d'offrir pour le nouveau bâtiment de la SDN en 1935. Sur ces cinq panneaux, le motif floral (ou végétal) se combine avec un bestiaire symbolique, tels le paon et la grue. La signification de ces symboles confirme le message général de ce présent, exprimé en des termes poétiques en caractères chinois sur chacun des panneaux. Les premières lignes de chaque description en sont la traduction.⁹

On pourra contempler de gauche à droite les panneaux suivants :

... La reine des fleurs est caressée par le zéphyr du printemps; les phénix perchent sur une branche proche... (I)

Le phénix (*fen-huang*) est appelé Roi des Oiseaux. C'est un symbole très ancien, souvent utilisé pour indiquer que le pays est gouverné par un bon souverain, le Roi des Oiseaux. Ici, le phénix est – avec la pivoine, la reine des fleurs – , l'un des motifs les plus populaires de Chine. La pivoine, appelée "fleur de la richesse et de la noblesse" est un symbole de prospérité, qui connut un très grand engouement sous la dynastie des T'ang.

... avec ses yeux dorés et ses griffes de jade, un maître accompli règne dans les saules... (II)

Le saule (*liu*) est le symbole du printemps et l'aigle qui le survole symbolise volonté et puissance.

... Le soleil, nimbé de l'or de ses rayons, brille sur la queue en éventail du paon; les chrysanthèmes rivalisent de parfum... (III)

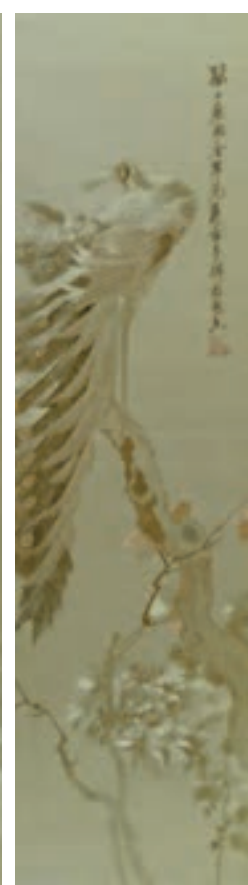
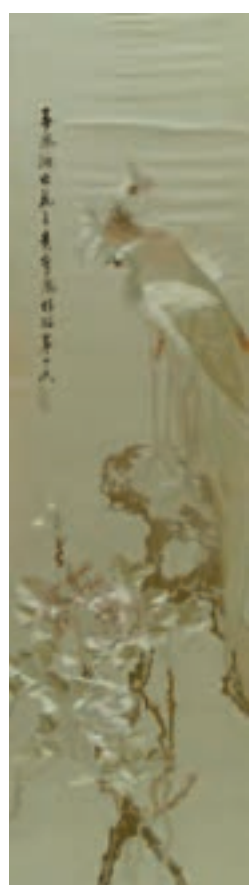
Le chrysanthème (*juhua*) est le symbole de l'automne et la fleur de la neuvième lune. Il fleurit lorsque la plupart des fleurs fanent sous l'assaut du gel et des vents glacés. Il est connu pour ses vertus bénéfiques à la santé. Pour cette raison, il est un symbole de longévité.

... Les pins dressés vers le ciel oscillent dans le vent; les oiseaux célestes volent de-ci, de-là... (IV)

L'oiseau céleste mentionné ici est la grue (*ho*), symbole de longévité et de sagesse. Les deux grues sont perchées sur les branches d'un pin (*sung*). Le pin est connu pour sa résistance au froid et par le fait qu'il conserve ses aiguilles. Il est utilisé pour symboliser la force et la longévité.

... Dans la brise du printemps, les fleurs s'épanouissent comme du brocart, le paon erre au pays des Quatre-Rivières... (V)

Le paon (*k'ung-ch'iao*) symbolise la beauté, la dignité et la puissance. Ici, le paon est perché sur un rocher ou une montagne sur un fond de pivoines. Le Sichuan (pays des Quatre-Rivières), région la plus peuplée de Chine, était surnommé le "pays de la capitale céleste".



Les vertus : quatre panneaux de soie chinoise

1935

Soie brodée

167,5 x 73 cm chacun

Signé

Offert par le Gouvernement chinois à la Société des Nations en 1935

Ces quatre panneaux font partie d'un don fait par la Chine à la Société des Nations. C'est un bel exemple de la broderie du Hunan. Ils ont été réalisés dans l'atelier de Zhong Mei à Changsha, capitale historique de l'actuelle province du Hunan. Ils représentent les quatre vertus cardinales : la loyauté, la piété filiale, la fermeté et la fidélité. Chaque vertu est illustrée par une histoire du passé de la Chine.¹⁰

Sur le premier panneau, on peut voir Zhuge Liang, l'avisé Premier ministre du Royaume de Shu, qui vivait à l'époque des Trois-Royaumes (III^e apr. J.-C.), à la fin de la dynastie Han. C'était un grand stratège qui pouvait faire appel aux forces de la nature pour qu'elles l'aidassent à gagner les batailles. Sur ce panneau, on le voit en train de calligraphier une lettre au roi de Shu, Liu Bei, pour lui dire qu'il le servira jusqu'à la mort; l'histoire ici symbolise la loyauté. L'emblème personnel de Zhuge Liang était la grue, que l'on voit ici voler au-dessus de sa tête.



Le deuxième panneau montre Yu le Grand, ministre des empereurs Yao et Shun. Il réussit à détourner le cours des inondations du fleuve Jaune en utilisant un système de canaux à la place des digues. Le roi Shun (environ 2317-2208), qui l'avait nommé "ordonnateur du Déluge", lui demanda de monter sur le trône, ce qu'il refusa en raison de ses responsabilités familiales; cette parabole symbolise la piété filiale. [Néanmoins, vers 2205 av. J.-C., Yu le Grand succéda à Shun, disparu, comme premier empereur de la dynastie Xia.] Cette histoire date de l'âge d'or, période à laquelle la royauté a été transmise à l'homme le plus sage.

Le troisième panneau montre l'exil de l'émissaire du grand empereur Han Wu Di (140-87 av. J.-C.), Su Wu en train de garder les moutons parmi les Barbares du Nord, les Huns (Xiongnu). Émissaire impérial, il fut emprisonné par les Huns, qu'il refusa toujours de servir. Il fut contraint de vivre comme un berger pendant dix-neuf années, avant de pouvoir retourner, en 81 av. J.-C., dans le royaume des Han occidentaux, d'où il venait. Entre-temps, il perdit sa femme et sa mère, mais il ne baissa jamais les bras. Son histoire est un symbole de persévérance.

Sur le quatrième panneau on peut voir le général (et poète) Guan Yu, figure marquante de la période des Trois Royaumes. Il est honoré en Chine comme un véritable dieu de la guerre et de la littérature. Le général est en train de lire à la lueur d'une bougie. On notera la longue barbe qui le rendit célèbre. Il était un ministre et ami de Liu Bei, prince Han, fondateur du royaume Shu (III^e siècle apr. J.-C.), à qui il offrit sa vie après une bataille décisive, la bataille de la Falaise rouge. L'histoire de sa vie symbolise la fidélité.



Alexandre Cingria

Vitraux du bar de la Presse

1936

Vitraux

160 x 170 cm, huit fois

125 x 285 cm, deux fois

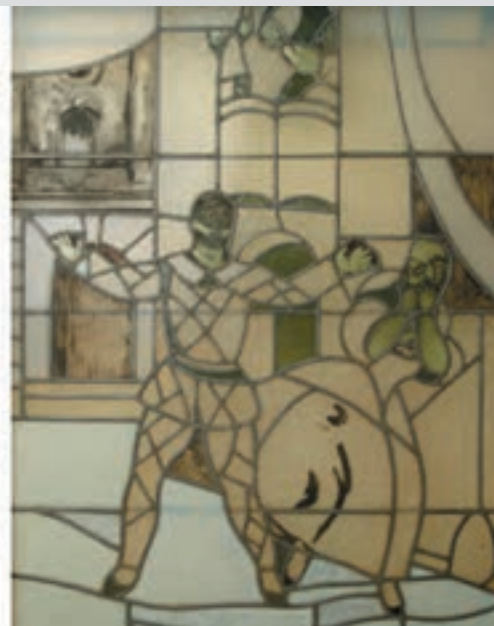
Signés

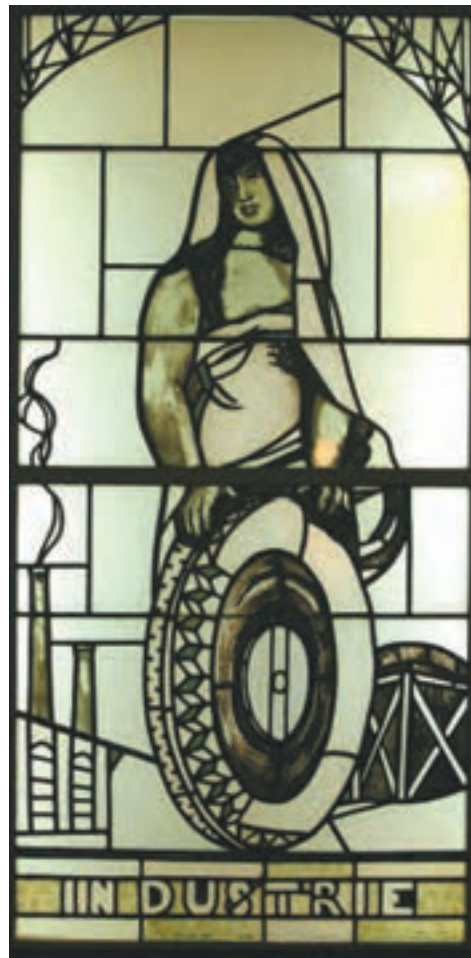
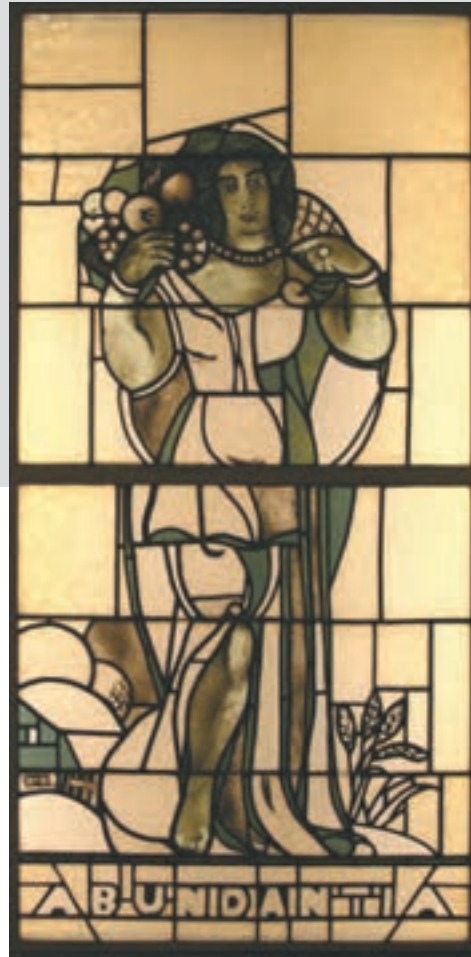
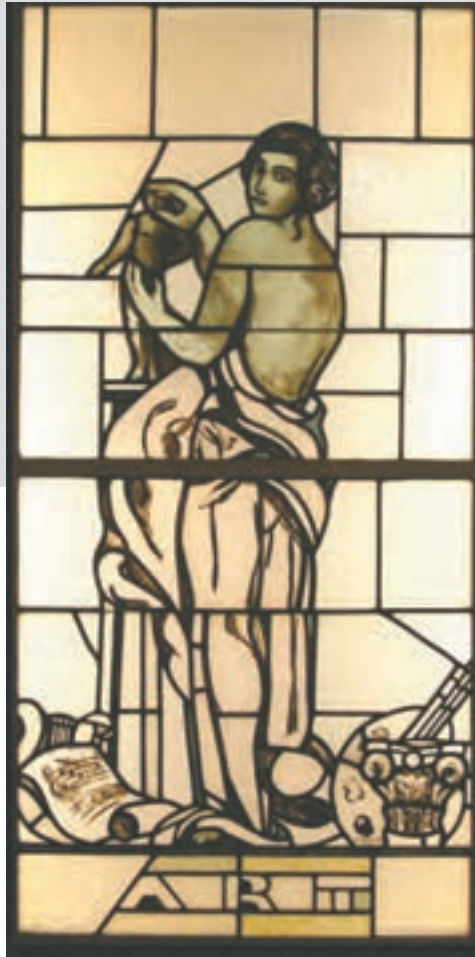
Acquisition de la Société des Nations en 1936

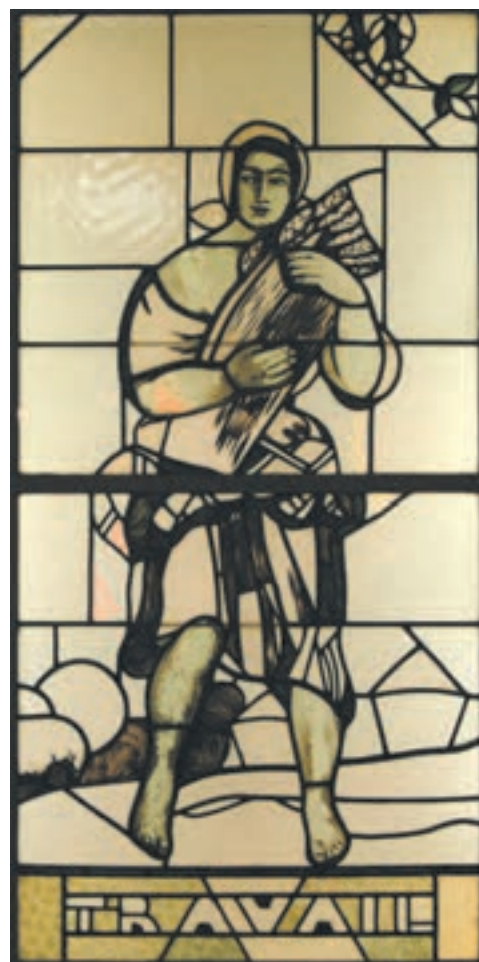
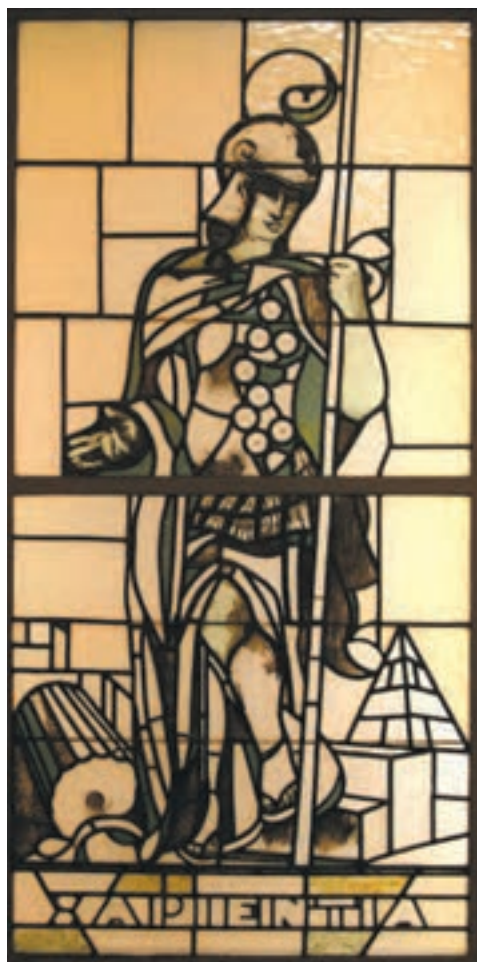
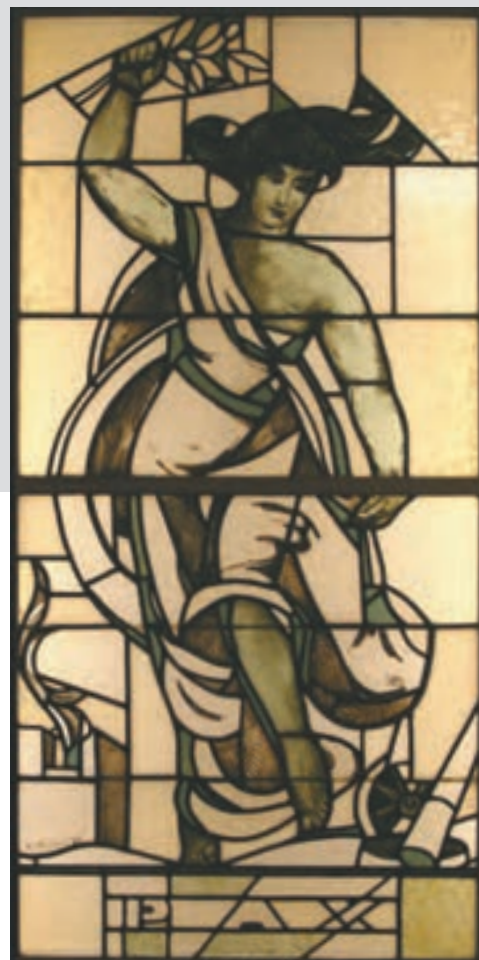
En 1936, l'architecte Broggi a commandé à l'artiste suisse Alexandre Cingria (1879-1945) trente-deux vitraux pour la décoration de la salle du Conseil et du bar de la Presse.¹¹ Sur les trente-deux commandés, dix seulement ont été achevés; ils ont été réalisés à l'atelier de Piero Augusto Chiara à Lausanne. Huit de ces vitraux se trouvent dans le bar de la Presse et les deux plus longs de part et d'autre de l'entrée. Les huit panneaux à l'intérieur de la pièce représentent la personnification de thèmes liés à la Société des Nations, indiqués par des inscriptions: *Art, Abundantia, Commerce, Industrie, Justitia, Pax, Sapientia* et *Travail*. Les deux autres représentent très vraisemblablement une histoire de la Commedia dell'Arte, car l'on peut reconnaître Arlequin et Polichinelle avec, en arrière-plan, un décor d'architecture italienne.

Alexandre Cingria était un artiste dont les idées et les œuvres ont fortement contribué au renouveau de l'art religieux en Suisse au cours de la première moitié du XX^e siècle.¹² Cingria est connu pour ses activités tant littéraires qu'artistiques. Il a créé un magazine littéraire, *La Voile Latine*, sur les mouvements littéraires en Suisse francophone et, en 1916, il a fondé une société des artistes, la Société Saint-Luc. Il était un catholique fervent et s'est intéressé à l'art religieux dans une région calviniste. L'ardeur avec laquelle il défendait l'image, souvent sous forme de critiques d'art mais aussi par son œuvre, lui ont acquis une réputation de rebelle. Il a développé ses idées dans plusieurs livres, dont *La décadence de l'art sacré*, publié en 1917, est le plus connu. Ses activités artistiques étaient très diverses, mais il était connu essentiellement pour ses vitraux, et pour la renaissance de l'art du vitrail en Suisse, dont il est considéré l'auteur. Inspiré par les œuvres de l'artiste polonais Joseph Mehoffer, qui a décoré la cathédrale Saint-Nicolas à Fribourg, Cingria a poursuivi dans le sens des arts décoratifs, et ses qualités de coloriste lui ont valu d'être appelé le "Tintoret du vitrail". Il a décoré de nombreuses églises en Suisse romande, y compris l'église Saint-Paul à Genève, où il a travaillé en 1916 avec Maurice Denis et Marcel Poncet.

Alexandre Cingria est aussi l'auteur des fameuses mosaïques de l'Ancien arsenal de la Vieille ville de Genève, qui illustrent des moments importants de l'histoire de la ville. Elles ont été placées là après la mort de l'artiste, survenue en 1949.







Barna Basilides

Tapisseries du salon hongrois

1936, restaurées en 1991

Textile

125 x 300 cm (une fois)

3 x 3 m (deux fois)

Offert par le Gouvernement hongrois à la Société des Nations en 1936

La décoration du salon des Ambassadeurs a été offerte par le Gouvernement hongrois pour le nouveau bâtiment de la Société des Nations.¹³ L'architecte Ferenc Szablya Frischauf (1876-1962), professeur à l'École des arts décoratifs, puis directeur de cette école à Budapest jusqu'en 1943, a travaillé avec plus de vingt-cinq artistes hongrois et plusieurs ateliers pour réaliser la décoration de ce salon, qui comporte essentiellement des sculptures de petite taille, des vases et une horloge en céramique, présentés dans des vitrines.

Les trois tapisseries ont été conçues par Barna Basilides et réalisées par les ateliers de l'École de dessins et modèles industriels de Budapest. Dans les archives du projet, on peut lire que ces tapisseries symbolisent "les occupations primitives des peuples, tel un berger avec sa flûte, un moissonneur, un vendangeur".¹⁴





Lucien Rubino

Le désarmement mondial

1965

Technique mixte

105 x 230 cm

Signé

Portant la mention *Sur le mur de Berlin, pourquoi pas le palais du désarmement?*

Offert par l'artiste en 1965

Lucien Rubino, né à Casablanca en 1929 et d'origine italienne, a vécu et travaillé comme peintre à Marseille à partir de 1965.¹⁵ Il a fait don de cette œuvre d'art à l'Office des Nations Unies à Genève en 1965. Dans une lettre d'accompagnement, il a expliqué que son modèle d'un monde utopique était un hommage à tous ceux qui travaillent pour le désarmement.



Oili Mäki

La Création du monde

1974

Tapisserie

2,60 x 3,40 m

Signé

Offert par la Fondation Jenny et Antti Wihuri en 1974

La Vierge de l'air [Ilmatar] descend jusqu'à l'eau. Un fuligule milouin pond ses œufs sur ses genoux. Les œufs se brisent et le monde se forme à partir des morceaux. La mère de l'eau donne alors naissance à Väinämöinen. Sampsa Pellervoinen sème les arbres de la forêt. L'un d'entre eux, un chêne, pousse si haut qu'il masque le soleil et la lune. Un petit homme surgit de la mer et abat le chêne géant. Le soleil et la lune peuvent de nouveau luire.

[Kalevala, résumé des chants 1 et 2]

Cette tapisserie s'appelle *La Création du monde* et illustre les premiers versets du *Kalevala*, le poème épique national de la Finlande, qui, comme de nombreuses épopées, commence par une explication sur la façon dont le monde a été créé. Le *Kalevala* est un recueil de ballades, chants lyriques et incantations finlandais anciens, qui faisaient partie de la tradition orale finlandaise et carélienne. *Kalevala* signifie "pays des héros" et désigne, dans le poème épique, le lieu de séjour des héros mythiques. L'épopée du *Kalevala* a été transcrite pour la première fois, en 1835, par le médecin Elias Lönnrot (1802-1884). Sa mise par écrit a marqué un tournant important de la langue et de la culture finlandaises car elle affirme l'identité culturelle d'un peuple. C'est peut-être l'une des raisons pour lesquelles cette œuvre d'art a été offerte. Lors de l'allocution qu'il a prononcée au moment de la remise de l'œuvre, M. Winspeare Guicciardi a évoqué le caractère approprié de cette œuvre pour l'Organisation des Nations Unies : "L'Organisation des Nations Unies est vouée à la création de nouveaux mondes. Elle a été fondée pour surmonter la destruction".¹⁶

Oili Mäki (1925) a étudié les sciences sociales et l'art à Helsinki.¹⁷ Indépendante, elle travaille en tant qu'artiste du textile depuis sa première exposition de textiles en 1961. Elle a reçu de nombreuses bourses et a remporté plusieurs médailles d'or lors d'expositions internationales. Son œuvre est connue pour sa particularité qui est de combiner des formes d'art populaire traditionnel et l'esthétique du vingtième siècle.



Le Temple du ciel

1984

Tapisserie

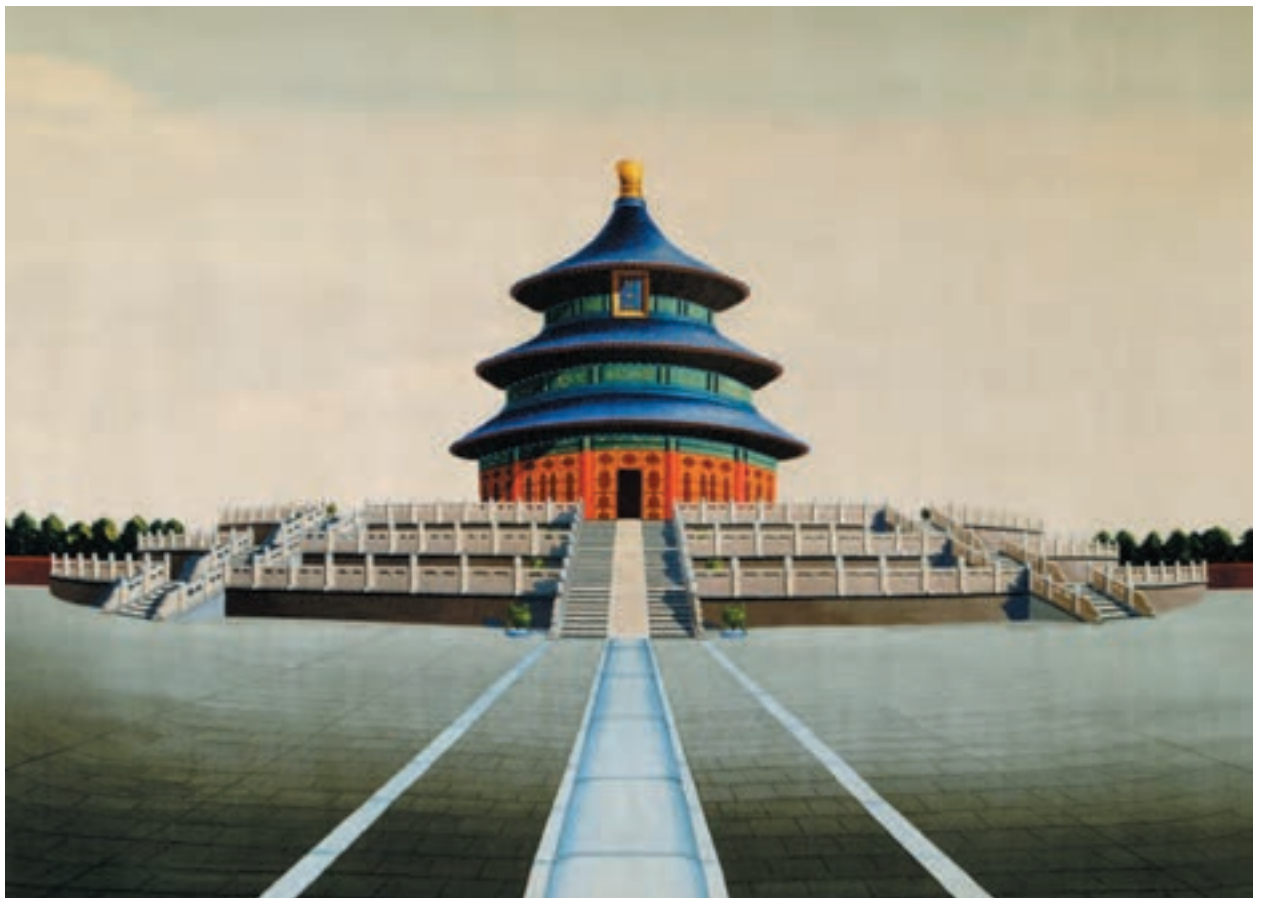
2,75 x 3,65 m

Offert par le Gouvernement chinois en 1984

Cette tapisserie représente le Temple du ciel, ou Tiantan en chinois, qui est le lieu où les chefs des dynasties de la Chine vénéraient le ciel.¹⁸ Le temple se trouve dans un parc de 267 hectares, avec quatre portes aux points cardinaux, délimité par des murs au nord et à l'est. Le Tiantan est devenu le symbole de Beijing [Pékin] et de la perfection de l'architecture Ming. Il était à l'origine le lieu de rites solennels accomplis par le Fils du ciel, qui s'y rendait chaque année à l'occasion du solstice d'hiver et pendant le premier mois du calendrier lunaire (décembre, janvier ou février, selon le calendrier solaire). Il a été utilisé durant le règne de vingt-deux empereurs et des centaines de cérémonies s'y sont déroulées. Sa construction a commencé en l'an 1420 de l'ère chrétienne, la dix-huitième année du règne de l'empereur Yongle (1360-1424) de la dynastie des Ming et il a été deux fois reconstruit et modifié. Yongle (ou Yonglo) est l'un des plus illustres souverains de l'Empire du Milieu. Il organisa des expéditions maritimes vers les contrées lointaines (Java, Ceylan, Inde, Afrique), et fit réaliser une grande encyclopédie, ainsi qu'un code de lois.

Le mur d'enceinte extérieur du temple est semi-circulaire au nord et forme un demi-carré au sud, symbolisant le fait que "le ciel est rond et la terre est carrée".

Cette tapisserie, que six tisserands chevronnés ont mis six mois à réaliser, est faite de fils de laine fine tissés serrés à la main, de 275 teintes et nuances. Une autre caractéristique de cette tapisserie très connue, est que la porte d'entrée du temple fait toujours face à l'observateur, quel que soit l'angle d'observation.



Virgile

Reproduction d'un original daté du troisième siècle apr. J.-C., découvert en 1895,
dans une villa romaine de Sousse; l'original se trouve aujourd'hui au Musée Bardo de Tunis

Mosaïque

1,20 x 1,20 m

Offert par le Gouvernement tunisien en 1995, à l'occasion du cinquantième anniversaire
de l'Organisation des Nations Unies

Cette mosaïque représente le poète Virgile (né Publius Vergilius Maro en 70 avant J.-C.). Il était connu pour ses grands poèmes, et notamment son épopée, l'*Enéide*, qui raconte l'histoire du fondateur légendaire de Rome et proclame la mission romaine, qui était de civiliser le monde sous la direction du divin empereur Auguste. À gauche, Clío, la muse de l'histoire, et à droite Melpomène, la muse de la tragédie tenant un masque, accompagnent Virgile, qui est présenté comme un sénateur romain vêtu de la toge blanche, portant la couronne de laurier, une image qui ne correspond guère aux données historiques de sa vie.

Elle témoigne toutefois de la popularité dont il jouissait à l'époque où la mosaïque a été réalisée (début du III^e siècle apr. J.-C.). Le don d'une reproduction de cette célèbre mosaïque nous rappelle le patrimoine intellectuel et culturel de la Tunisie. Elle incarne dans les bâtiments de l'Organisation des Nations Unies les thèmes universels de l'*Enéide*, dont la pertinence est renforcée lorsque nous remarquons que le texte du parchemin que Virgile tient à la main reprend le huitième verset du premier livre de son épopée : *Musa, mihi causas memora, quo numine laeso, quidve...* Ce vers fait partie du deuxième paragraphe du premier livre :

*Muse, rappelle-moi pourquoi, pour quelle offense à sa volonté, pour quel chagrin la reine des dieux poussa un héros d'une piété si insigne à traverser tant d'aventures, à affronter tant d'épreuves ?
Est-il tant de colères dans les âmes des dieux ?*¹⁹



Busabok throne

1995

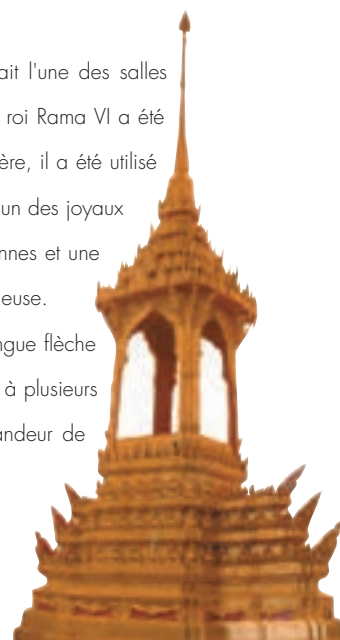
Reproduction en tek sculpté et bois doré

Hauteur 160 cm

Offert par le Gouvernement thaïlandais en 1995, à l'occasion du cinquantième anniversaire de l'Organisation des Nations Unies

Le trône Busabok se trouve dans la salle du Trône Dusit Maha Prasat du Grand Palais de Bangkok. C'est en fait l'une des salles du Trône du Grand Palais qui en compte plusieurs utilisées pour les cérémonies royales et nationales.²⁰ En 1911, le roi Rama VI a été couronné sur le trône Busabok et, en 1996, lors de la grande procession pour la crémation royale de la princesse mère, il a été utilisé pour transporter l'urne royale sur le grand carrosse royal de la victoire. Le trône Busabok est considéré comme étant l'un des joyaux architecturaux de l'art thaï. C'est un objet de petite dimension, de forme carrée avec des coins rentrés, quatre colonnes et une base à plusieurs étages décorés d'anges et d'animaux mythologiques placés dans l'ordre de leur importance religieuse.

Un toit à plusieurs étages porte aux quatre points cardinaux de chaque étage des petits pignons. Le trône a une longue flèche ronde décorée d'un arrangement floral en forme de bouton de lotus qui se termine par un fleuron posé sur un parasol à plusieurs étages. Le trône a été construit pour magnifier la puissance, la dignité, le prestige, la bonté, la pureté et la grandeur de l'être intérieur.



Yasuhiko Shirakata

La planète bleue de la vie

1995

Porcelaine

Hauteur 210 cm (socle inclus)

Offert par le Gouvernement japonais en 1995, à l'occasion du cinquantième anniversaire de l'Organisation des Nations Unies

Le céramiste Yasuhiko Shirakata (né en 1939) est originaire de la ville de Tobe (Japon), célèbre pour sa production de grès (*toishi*), d'où elle tire son nom.²¹ Les poteries *Tobeyaki*, fabriquées depuis plus de 210 ans, sont des produits d'artisanat traditionnels. Les objets ont une teinte bleue indigo foncé sur un fond émaillé blanc, l'épaisseur et la simplicité mêmes de la poterie paysanne traditionnelle.

Le don de ce globe en céramique transmet le message d'un monde uni dans la paix et le respect de l'environnement. L'artiste a dit qu'il voyait la terre sans frontières, comme si elle était vue de l'espace : "Notre devoir est de comprendre que la Terre est la seule 'planète de vie' et de ne pas oublier sa valeur qui n'a pas de prix."

Le vase a été réalisé avec la participation d'enfants des écoles représentant toutes les régions du monde. Des plaques en céramique portent l'explication suivante en japonais, français et anglais : "La planète bleue de la vie humaine. Ce globe de porcelaine a été conçu et fabriqué dans le style tobe avec l'espoir de la sauvegarde de la paix sur terre et de la planète irremplaçable du genre humain".



Atelier Zsolnay, Pécs, Hongrie

Sárkány (Dragon)

1988

Vase en porcelaine de Zsolnay

Hauteur 60 cm

Signé

Offert par le Gouvernement hongrois en 1996, à l'occasion du quarantième anniversaire
de la révolution hongroise de 1956

L'histoire de la fabrique de porcelaine de Zsolnay a commencé en 1853, date de sa création par Miklos Zsolnay. L'usine a connu ses premiers grands succès lors des expositions universelles de Vienne (*Welt-Ausstellung*), en 1873, puis de Paris en 1878. En 1896, l'empereur d'Autriche-Hongrie a décerné le prix de l'Ordre François-Joseph à Vilmos Zsolnay pour sa redécouverte d'un procédé de fabrication oublié, le procédé à l'éosine, grâce auquel l'usine avait acquis une renommée internationale. C'est la même technique que celle qui était déjà utilisée au XVI^e siècle par les céramistes italiens, en particulier le maître de Gobbio. Ce procédé donne une qualité de décoration égale à la peinture sur porcelaine, mais permet une utilisation plus riche de la couleur. La technique Zsolnay, basée sur une cuisson à haute température demeure unique aujourd'hui. L'exemplaire offert à l'ONUG n'est pas un exemple de la technique à l'éosine; il s'agit d'un vase de porcelaine peint à la main avec un décor à l'or.²² Le motif de décoration est appelé *Sárkány*, ce qui signifie dragon et fait référence à l'image apparaissant sur le devant du vase.



Sergio da Silva

L'eau, miroir du monde

1998

Photographie

Imprimée sur toile

132 x 97 cm

Offert par le Gouvernement portugais en 2001

Sergio da Silva de Sergio, né à Turcifal (Portugal) en 1955, est un photographe des reflets : reflets du monde dans l'eau, créant de belles combinaisons de formes et de couleurs; reflets sur la beauté fondamentale de l'élément eau lui-même.

L'eau est le miroir du monde, non seulement de l'être humain mais de tout ce qui appartient au vivant. L'image dans le miroir ne vient pas sur commande : elle est constamment là, mais se métamorphose avec la lumière en d'autres visions de la réalité qui viennent influencer sur nos émotions. Dans les deux sens du terme, l'eau est un miroir, d'abord en reflétant à sa surface les images du monde physique, mais également en reflétant, par sa condition propre, un état plus subtil du monde. Un fleuve pollué, c'est un indicateur des valeurs du monde : toutes les images qui s'y reflètent se troublent. Le message de l'art photographique de Sergio da Silva est donc implicite : souligner l'importance de l'eau propre, et donc pure. La signification positive de l'eau se retrouve dans la religion et la mythologie, où l'eau est un symbole de pureté et de purification.

La photographie *L'eau, miroir du monde* montre la réflexion dans l'élément liquide des drapeaux des pays qui ont participé à Expo '98 à Lisbonne.²³ Le thème central de cette exposition était "Océans, un patrimoine du futur". Cette photographie a déjà été montrée, avec d'autres merveilleuses photographies de da Silva, lors de l'exposition *L'eau, miroir du monde*, qui s'est tenue à la Bibliothèque des Nations Unies à Genève du 15 janvier au 9 mars 2001.





N O T E S

Avertissement

Nous espérons offrir, avec les œuvres reproduites dans ce livre, un choix représentatif de la collection de l'ONU à Genève dans son ensemble. Les œuvres qu'il a été impossible d'identifier n'y figurent pas, et sans doute y manque-t-il aussi des œuvres dont l'existence nous était inconnue à la date de publication du présent ouvrage.

Pour les œuvres appartenant à une série, nous avons dû aussi faire un choix et ne reproduire que quelques exemples. Ce faisant, notre intention était double : éviter que le catalogue ne devienne trop volumineux, et ne pas reproduire les séries déjà publiées dans leur intégralité.

Notes

- 1) Beaucoup de renseignements proviennent des archives de la Société des Nations. La principale source est un dossier général sur les dons faits pour la décoration du nouveau bâtiment de la Société des Nations mais, dans beaucoup de cas, on a trouvé aussi des dossiers spécialement consacrés à certains artistes ou à certaines propositions de dons. Ces dossiers seront cités dans les notes sous la forme suivante : dossier des archives SDN [numéro] et [date].
- 2) Il existe un seul dossier sur les dons et expositions au Palais des Nations pendant la période de l'Organisation des Nations Unies. Ce dossier, intitulé "Gifts" et qui part de 1973, a été la principale source des renseignements que l'on a pu obtenir sur les dons faits pendant cette période. Il est organisé chronologiquement et nous le citerons de la façon suivante : dossier du Registre ONU G/OR 561, suivi de [date] et/ou [année].
- 3) Les documents officiels sont cités de la manière suivante : document des Nations Unies [lettre] (par exemple A pour l'Assemblée générale) /[numéro]/[date].
- 4) Les sources les plus souvent utilisées pour les renseignements biographiques sur les artistes sont abrégées dans les notes sous la forme suivante : Bénézit, BLSK, Saur, Thieme-Becker.

L'Introduction

- 1 Hans Georg Gadamer, *Zukunft ist Herkunft: Gadamer und Schumacher in Jena*, Jena, Université Friedrich Schiller, 1997, p. 25. [Inédit en français.]
- 2 Gadamer, *Zukunft ist Herkunft...*, p. 23.
- 3 Hans Georg Gadamer, *Vérité et méthode*, Paris, Le Seuil, 1996.
- 4 Gadamer utilise l'expression "apparence véritable" surtout en référence au portrait, qu'il considère comme une forme supérieure de représentation. Il est intéressant de noter que, pour lui, la véritable essence de l'identité du sujet du portrait réside dans la perception du spectateur. Voir Ernst van Alphen, "The portrait's dispersal: concepts of representation and subjectivity in contemporary portraiture", publié sous la direction de Joanna Woodall, *Portraiture: Facing the Subject*, Manchester/New York, Manchester University Press, 1997, p. 239 à 256.
- 5 Aristote, *De Anima*, livre III, 427a 17-428b 30. La traduction anglaise de *De Anima* emploie le mot "imagination". Voir *De Anima*, traduction de D. Ross, 1961, p. 281 à 289. La traduction française emploie le mot "représentation". Voir *De l'âme*, traduction de R. Bodéüs, 1993, p. 214 à 221.
- 6 Hans Georg Gadamer, *Wahrheit und Methode: Grundzüge einer philosophischen Hermeneutik*, Tübingen, J. C. B. Mohr, 1975 (première édition, 1960), "Der Begriff des Spiels", chapitre II, 1a, p. 97. Page 105 : *Die Darstellung der Kunst ist ihrem Wesen nach so, dass sie für jemanden ist, auch wenn niemand da ist, der nur zuhört oder zuschaut.*
- 7 *Ich nenne diese Wendung, in der das menschliche Spiel seine eigentliche Vollendung, Kunst zu sein, ausbildet, Verwandlung ins Gebilde* (Gadamer, *Wahrheit und Methode*, ibid.).
So meint Verwandlung ins Gebilde, dass das, was vorher ist, nicht mehr ist. Aber auch dass das, was nun ist, was sich im Spiel der Kunst darstellt, das bleibende Wahre ist (Gadamer, *Wahrheit und Methode*, p. 106).
Dans le texte anglais, *Verwandlung ins Gebilde* est traduit par *transformation into structure*, ce qui ne nous avance guère; les traducteurs français ont traduit *Gebilde* par "figure" dans la première édition de *Vérité et méthode* (1976), et par "œuvre" dans la deuxième édition (1996). Nous avons préféré le mot "images".
- 8 Gadamer, *Zukunft ist Herkunft...*, p. 15.
- 9 Dans ce discours, Wilson déclarait : "Notre vœu et notre but seront que les processus de paix, une fois commencés, soient absolument ouverts et ne supposent ni ne tolèrent dorénavant aucune entente secrète d'aucune sorte. Le temps de la conquête et de l'expansion est heureusement révolu, de même que celui des pactes secrets conclus dans l'intérêt de gouvernements particuliers et susceptibles de bouleverser la paix du monde à un moment inattendu. C'est grâce à ce fait, évident aujourd'hui pour tout homme public dont l'esprit ne s'attarde pas dans une ère qui appartient désormais au passé, que toute nation ayant des objectifs compatibles avec la justice et la paix mondiales peut maintenant ou à tout moment les déclarer."
On trouvera (en anglais) le texte complet de ce discours dans *The League of Nations 1920-1946, Organization and Accomplishments: A Retrospective of the First International Organization for the Establishment of World Peace*, Genève, Bibliothèque de l'ONUG, 1996, p. 160 et 161.
- 10 Pour le texte complet du Pacte de la Société des Nations (et son commentaire), se référer à l'ouvrage classique de Jean Ray, *Commentaire du Pacte de la Société des Nations selon la politique et la jurisprudence des organes de la Société*, Paris, Sirey, 1930.
- 11 On trouve un récit très complet des événements de l'époque à Genève dans Robert de Traz, *L'esprit de Genève*, Genève, L'Age d'Homme, 1995 (première édition, 1929).
- 12 Dossier des Archives SDN, 18B/20327/1081.
- 13 Dossier des Archives SDN, 32/59694/43550, lettre datée du 19 octobre 1927.
- 14 Dossier des Archives SDN, 32/59694/43550, lettre datée du 28 mai 1927.
- 15 La collection Quidde, qui est conservée dans les Archives de la Société des Nations, contient une abondante documentation sur l'exposition de la Paix à Munich.
- 16 Dossier des Archives SDN, *Fonds privés. International Federation of League of Nations Societies Papers, N 29: Emblème de la SDN (1929-1930)*.
- 17 Dossier des Archives SDN, 50/2360, lettre datée du 19 mars 1927.
- 18 Les dessins sont conservés dans le dossier des Archives SDN, *Fonds privés. International Federation of League of Nations Societies Papers: Concours pour l'emblème de la SDN (1929-1930)*, fichier 5.

- 19 Les dessins ont été soumis et envoyés au jury anonymement. Les noms ont été envoyés à part, et conservés dans les archives séparément des dessins. Seuls les lauréats sont identifiés : Otfried Neubecker (Berlin), Karl Novotny (Vienne), Gaston Kieffer (Suisse), Tobias Schwab (Berlin) et Erich H. F. Weber (Istanbul).
- 20 Ilia Delizia et Fabio Mangone, dans *Architettura e politica: Ginevra e la Società delle Nazioni, 1925-1929*, Rome, Officina Edizioni, 1992, donnent une bonne description des plans présentés au concours.
La Société des Nations a aussi publié les dessins primés dans *Concours d'architecture/Architectural Competition*, Genève, Société des Nations [1926].
- 21 La controverse sur le projet de Le Corbusier est rapportée dans Werner Oechslin/Alfred Roth, *Le Corbusier & Pierre Jeanneret : das Wettbewerbsprojekt für den Völkerbundspalast in Genf 1927: "À la recherche d'une unité architecturale"*, Zurich, Institut für Geschichte und Theorie der Architektur, 1988.
- 22 Document officiel de la Société des Nations, C.412.1929, du 3 septembre 1929.
- 23 Ibid.
- 24 Vingt-trois pays sont mentionnés dans les archives comme ayant fait un don au Palais des Nations à l'époque de la construction, à savoir : Australie, Autriche, Belgique, Chine, Espagne, Finlande, France, Hongrie, Inde, Iran, Lettonie, Luxembourg, Norvège, Nouvelle-Zélande, Pays-Bas, Queensland, Royaume-Uni, Samoa occidentale, Suède, Suisse, Tchécoslovaquie, Thaïlande et Union sud-africaine. Plus loin dans le même texte, sont cités trois pays qui, bien que n'ayant pas fait de dons, sont tous les trois représentés par une œuvre dans la collection.
Les pays représentés à l'époque de la construction du Palais des Nations étaient donc au nombre de 26, le Danemark, les États-Unis et l'Italie s'ajoutant aux pays déjà cités.
- 25 La correspondance très limitée que l'on a retrouvée au sujet de cette proposition est conservée dans le dossier des Archives SDN, 18B/16847/199, daté de 1936.
- 26 Dossier des Archives SDN, 18B/40245/992.
Cette peinture pourrait être l'œuvre d'un artiste lituanien nommé F. Sulcas, car on a trouvé une note décrivant le sujet de cette œuvre et mentionnant son nom. Il existe cependant une autre peinture qui correspondrait aussi à la description et qui est signée F. S, mais la différence de style entre les deux œuvres est considérable. On n'a cependant trouvé aucune indication concernant un peintre du nom de Sulcas.
- 27 Louis Chéronnet, *Le Palais de la Société des Nations, Paris, L'illustration*, 1938, p. 3.
Ce premier livre sur le Palais des Nations a aussi été publié en anglais sous le titre : *The Palace of the League of Nations*.
- 28 Ilia Delizia indique comment la décision finale a été prise, dans un article qui souligne de manière critique les considérations politiques et historiques qui ont prévalu. Il est intéressant que l'art ait été soumis à ces considérations, qui déterminent aujourd'hui encore le caractère éclectique de la collection de l'ONUG. Voir Ilia Delezia, "Después del concurso: Los arquitectos y la burocracia del Palacio", *Ginevra 1927. 3ZU: Revista d'Arquitectura*, Barcelone, Escuela Técnica Superior d'Arquitectura de Barcelona, n° 1, octobre 1993, p. 50 à 61.
- 29 "The return to man", dans Romy Golan, *Modernity and Nostalgia: Art and Politics in France between the Wars*, New Haven/Londres, Yale University Press, 1995, p. 85 à 104.
- 30 La Charte de l'Atlantique était constituée d'une série de principes de coopération internationale rédigés en 1941 par le Président des États-Unis, Franklin Delano Roosevelt, et le Premier ministre du Royaume-Uni, Winston Churchill, dans un effort pour instaurer et maintenir la paix et la sécurité. Pour des indications générales sur l'histoire et l'activité de l'Organisation des Nations Unies, voir *L'ABC des Nations Unies*, New York, publication des Nations Unies, 1995.
- 31 On trouvera le texte intégral de la Charte des Nations Unies dans *L'ABC des Nations Unies*, ainsi que sur le site de l'ONU New York : www.un.org.
- 32 Pour se faire une idée de l'envergure de la collection d'œuvres d'art de l'ONU à New York, on consultera l'ouvrage d'Edward Marks, *A World of Art: The United Nations Collection*, Rome, Il Cigno Galileo Galilei, 1995.
- 33 "World War II as a Catalyst" dans Johannes Morsink, *The Universal Declaration of Human Rights: origins, drafting and intent*, Philadelphie, University of Pennsylvania Press, 1999, p. 36 à 91.
- 34 *Poleitics: Politics-Poetics: Documenta X. The book*, musée Fridericianum, Kassel 1997, Ostfildern, Cantz, 1997, p. 25.
- 35 *Managing Works of Art in the United Nations*, rapport du Corps commun d'inspection A-145 1991, établi par A. T. Abraszewski et R. V. Hennes, p. 17 et 18 (sur le Corps commun d'inspection, voir la note 64).
- 36 Pour la correspondance complète entre la SDN et Marc Chagall, voir le dossier des Archives SDN, GIB 2/6/18 (42304).
- 37 Le texte complet de la Déclaration à l'occasion du vingt-cinquième anniversaire de l'Organisation des Nations Unies se trouve dans la résolution A/2627 (XXV) de l'Assemblée générale, du 24 octobre 1970.
- 38 Dossier du Registre ONUG/OR 561, lettre du 15 octobre 1974.
- 39 Il est intéressant de noter qu'une tapisserie de Oili Mäki, intitulée *Creation of the Worlds*, a été acceptée en 1974. Inspirée par les mythes populaires finlandais, elle représente la contrepartie des préoccupations technologiques. Cette dualité rappelle l'analyse que fait Roland Barthes des images populaires de la vie quotidienne et de la mythologie. Voir Roland Barthes, *Mythologies*, Paris, Éditions du Seuil, 1957.
- 40 Cette introduction mentionne aussi l'anecdote de la tapisserie d'Othon Friesz, que le Gouvernement français avait commandée à l'artiste en 1935, et que l'un des architectes du Palais refusa parce que ses couleurs n'étaient pas assorties au reste de la salle. Othon Friesz est l'un des artistes qui ont participé à l'exposition *L'art au service de la paix*, au musée du Petit Palais à Genève en 1970.
- 41 *L'art au service de la paix*, catalogue d'exposition, Genève, Petit Palais, 1970, préface [p. 5].
- 42 La Déclaration sur l'élimination de toutes les formes d'intolérance et de discrimination fondées sur la religion ou la conviction a été adoptée en 1981 et la Convention sur la protection contre la torture et autres peines ou traitements cruels, inhumains ou dégradants a été signée en 1984.
- 43 Document des Nations Unies, communiqué de presse ANV/13 du 27 mars 1985.
- 44 *L'ONU a 40 ans, Bulletin d'information du quarantième anniversaire* (New York, Organisation des Nations Unies [15 mai 1985 – 25 juin 1985], n° 1 [15 mai 1985], numéro 2 [25 juin 1985].
On trouvera de la documentation complémentaire sur cet anniversaire dans le dossier du Registre ONUG/OR 520 (1-1).
- 45 Les problèmes auxquels se heurtait l'Organisation dans les années 80 ont été analysés par Michel Doo Kingué dans *Quel avenir pour les Nations Unies?*, publié dans le communiqué de presse UNITAR/105/ANV/25, daté du 25 octobre 1985.

- 46 Il a été décidé, lors du quarantième anniversaire de l'Organisation des Nations Unies en 1985, que la décennie 1995-2004 serait la Décennie des Nations Unies pour l'éducation aux droits de l'homme, et que les activités d'information dans le domaine des droits de l'homme seraient intensifiées.
- 47 Nations Unies, *Le patrimoine culturel du Palais des Nations : les peintures murales de José-María Sert*, New York, publication des Nations Unies, 1985.
- 48 *Poleitics : Politics-Poetics*, p. 403.
- 49 La philatélie avait commencé aux Nations Unies une dizaine d'années plus tôt, avec l'émission de plusieurs timbres. En 1943, par exemple, l'Union soviétique avait publié deux timbres à l'occasion de la Conférence de Téhéran et, en 1945, les États-Unis avaient publié un timbre sur le thème "Vers les Nations Unies". Sur l'histoire de la philatélie, voir Nations Unies, *25 years of Philatelic Highlights*, New York, publication des Nations Unies, 1976.
- 50 *35^e anniversaire de la Déclaration des droits de l'homme*, document des Nations Unies, bulletin d'information de l'Administration postale des Nations Unies, daté du 18 octobre 1983.
- 51 On trouve une étude générale de l'ONU depuis la fin de la guerre froide dans Mannaraswamighala Sreeranga Rajan, "The United Nations since the end of the cold war", *International studies*, 32 (4), octobre/décembre 1995, p. 399 à 422.
- 52 Document des Nations Unies S/23500 : note du Président du Conseil de sécurité à l'issue de la 3046^e séance du Conseil de sécurité, le 31 janvier 1992.
- 53 Jan Bor et Errit Petersma, *De verbeelding van het denken*, Amsterdam/Anvers, Contact, 1997 (première édition 1995), p. 376 à 378. Michel Foucault, *Les mots et les choses : une archéologie des sciences humaines*, Paris, Gallimard, 1967 (première édition 1966).
- 54 Clifford Geertz, "Stir Crazy (On Foucault)", *Poleitics : Politics-Poetics*, p. 438 à 443.
- 55 Pour le texte complet de la déclaration du cinquantième anniversaire, voir www.un.org/UN50/dec.htm.
- 56 Une publication récente de l'UNESCO décrit les projets comportant une approche culturelle, qui ont commencé dans les années 90. Voir UNESCO, *Changement et continuité : principes et instruments pour l'approche culturelle du développement* (Paris, UNESCO, 1999).
- 57 "La différence en général se distingue de la diversité ou de l'altérité, car deux termes diffèrent quand ils sont autres, non par eux-mêmes, mais par quelque chose, donc quand ils conviennent aussi en autre chose." Gilles Deleuze, *Différence et Répétition*, Paris, Presses universitaires de France, 1969, p. 43 à 46.
- 58 Voici le texte du point 10 de cette Déclaration : "Tout en ayant à l'esprit l'importance des spécificités nationales et régionales et des divers contextes historiques, culturels et religieux, tous les États, quels que soient leurs systèmes politique, économique et culturel, ont le devoir de promouvoir et de protéger les droits de l'homme et les libertés fondamentales, dont la nature universelle ne saurait être mise en question. Il importe également que tous les États garantissent le caractère universel, objectif et non sélectif de leurs politiques en matière de droits de l'homme."
- 59 Il faut cependant observer que les images utilisées pour indiquer la différence sont souvent des images unifiées, dans le sens où elles proviennent d'une identité culturelle fixe.
- 60 Michel Foucault, *Des espaces autres*, texte d'une conférence au Cercle d'études architecturales (14 mars 1967) reproduit dans *Dits et écrits*, Gallimard, 1994, tome IV, p.752 à 762.
- 61 Daniel Defert, "Foucault, space and the architects", *Poleitics : Politics-Poetics*, p. 275 à 283.
- 62 *Dialogues de paix/Dialogues of Peace*, catalogue d'exposition, Genève, Palais des Nations, 1995.
- 63 De nombreux articles ont paru dans les journaux sur cette exposition ; voir par exemple Alan Riding, "Politics, this Is Art: Art, this Is Politics", *New York Times*, 10 août 1995.
- 64 Ces recherches ont été confiées au Corps commun d'inspection (CCI). Créé en 1968, le CCI, qui a commencé ses travaux en 1978, est un corps d'inspecteurs qui enquêtent sur l'efficacité des services et le bon usage des fonds de l'Organisation des Nations Unies et des institutions spécialisées. Il donne des avis indépendants en vue d'améliorer la gestion et les méthodes de travail des organisations, et la coordination entre elles.
- 65 *La gestion des œuvres d'art de l'ONU*, rapport du Corps commun d'inspection, document des Nations Unies A/48/72, p. 3.
- 66 Résolution de l'Assemblée générale des Nations Unies A/RES/48/217 du 23 décembre 1993. Pour les observations du Secrétaire général sur ces quatre recommandations, voir le document des Nations Unies A/54/223/XIV, p. 298 à 302.
- 67 Document des Nations Unies A/Res.53/25, 19 novembre 1998.

Caricatures et portraits dessinés à l'époque de la Société des Nations

- 1 Rolf Roth, *Album souvenir de la première Assemblée de la Société des Nations à Genève, le 15 novembre 1920*, Genève, Éditions Atar [1920], préface.
- 2 Alois Derso et Emery Kelen, *Au banquet des Nations/The League at Lunch*, Genève [s.n.], 1937, p. 7.
- 3 Dans une lettre du 18 février 1935, Derso et Kelen affirment qu'ils ont exécuté exactement douze dessins de menu, et qu'ils souhaiteraient les vendre au prix de Fr. 350 chacun. Le Secrétaire général, Avenol, accepta leur proposition par une lettre datée du 7 février 1936. Trois autres dessins furent vendus quelques mois après par Derso et Kelen [Dossier des Archives SDN, 18B/16382/992].
- 4 Derso et Kelen, *op. cit.*, p. 12.
- 5 Derso et Kelen, *op. cit.*, p. 24.
- 6 Derso et Kelen, *op. cit.*, p. 26.
- 7 Derso et Kelen, *op. cit.*, p. 30.
- 8 Derso et Kelen, *op. cit.*, p. 32.
- 9 Un article intéressant sur Rolf Roth et la Société des Nations a été publié par Eugène Naeff, "Rolf Roth als Karikaturist und satirischer Kommentator beim Völkerbund", *Unsere Kunstdenkmäler*, 42/1991, n° 4, p. 468 à 475.
- 10 Ernst Hans Gombrich, *L'art et l'illusion, psychologie de la représentation picturale*, Paris, Gallimard, 1971 [chapitre I, "Les limites de la ressemblance"].
- 11 Les renseignements biographiques concernant les sujets des portraits de la collection, tant de la période de la Société des Nations que de celle de l'ONU, proviennent de nombreuses sources différentes. Il a été décidé de ne pas les indiquer séparément. Les principaux ouvrages consultés sont : *Dictionary of Hispanic Biography*, Joseph C. Tardiff et L. Mpho Mabunda (sous la direction de), New York, Gale Research Inc., 1996. *Historic World Leaders*, Anne Commire (sous la direction de), Detroit, Gale Research Inc., 1994.

International Who's Who, Londres, Europa Publications (à partir de 1935).
International Who's Who of Women, Londres, Europa Publications, 1997.
Qui est qui en France, Paris/Levallois-Perret, J. Lafitte, à partir de 1953.
The Who's Who of Nobel Prize Winners, 1901-1995, Phoenix, Oryx Press, 1996.
Wer ist wer?: das deutsche Who's Who, Lübeck, Schmidt-Römhild (à partir de 1948).
Who's Who in Australia, Melbourne, Information Australia Group (à partir de 1928).
Who's Who in Central and Eastern Europe, Kingston-upon-Thames, Debrett's Peerage Ltd., 1994.
Who's Who in European Politics, Londres/New York, Bowker-Saur (à partir de 1990).
Who's Who in Germany, Essen, The international Red Series Verlag, 1990.
Who's Who in Switzerland, Genève, Nagel Publishers (à partir de 1951).
Who's Who in the United Nations and Related Agencies, Detroit, Omnigraphics, 1992.
Who's Who in World Politics: from 1860 to the Present Day, Londres/New York, Routledge, 1996.
Wider den Krieg: grosse Pazifisten von Immanuel Kant bis Heinrich Böll, Christiane Rajewsky et Dieter Riesenberger (sous la direction de), Munich, Verlag C. H. Beck, 1987.

- 12 On trouvera la correspondance concernant ces lithographies et leur provenance dans le dossier G/AD 511/25 du Registre ONUG, daté de 1990.
- 13 Ses 163 portraits datant de la Société des Nations ont été publiés dans *Erna Plachte, An artist at the League of Nations*, Darmstadt, Carl Habel, 1983.
- 14 Une exposition des reproductions des peintures murales de V. Oakley a eu lieu en 1992 à la Bibliothèque de l'ONUG, sous le titre *La sainte expérience: un message au monde depuis la Pennsylvanie*.
- 15 Le journal qu'elle tint en 1927, 1928 et 1929 est publié dans "Le miracle de Genève", *La Loi triomphante*, deuxième partie, Genève [s.n.], 1932.
- 16 Oakley, *op. cit.*, p. 54.
- 17 Un petit article sur Edmond Kapp, dans lequel est mentionnée cette série de portraits, parut dans le *Times* du 31 octobre 1978.

Estampes

- 1 De 1991 à 1992, une exposition du centenaire a été organisée au Palais des Nations par les Archives de la Société des Nations, sous le titre *Le Bureau international de la paix : exposition du centenaire*.
- 2 Ce dessin a pu être identifié grâce à Claude Lapaire, spécialiste d'Auguste de Niederhäusern. En visite au Palais des Nations, il montra à l'auteur une carte postale reproduisant ce dessin, que le BIP avait utilisé pour sa propagande sur le désarmement. Les archives du BIP contiennent un grand nombre de cartes postales artistiques, dont certaines reproduisent des œuvres de l'artiste français Honoré Daumier. On n'a cependant pas retrouvé de dessins originaux. Il serait certainement très utile de continuer à faire des recherches approfondies dans ces archives.
- 3 Bénézit, Emmanuel (sous la direction de), *Dictionnaire critique et documentaire des peintres, sculpteurs, dessinateurs et graveurs*, Paris, Gründ, 1976, 10 vols., vol. IX, p. 949 [Bénézit].
- 4 Bénézit, vol. II, p. 498.
- 5 *Allgemeines Lexikon der bildenden Künstler von der Antike bis zur Gegenwart*, Ulrich Thieme et Felix Becker (sous la direction de), Leipzig, Seemann, [s.a.], 37 vols., vol. XXIV, p. 539, [Thieme-Becker].
- 6 François G. Waller, *Biografisch woordenboek van Noord Nederlandsche graveurs*, Amsterdam, B. M. Israel, 1984 (première édition 1938), p. 430.
- 7 Alfred van Wurzbach, *Niederländisches Künstler-Lexikon*, Amsterdam, B. M. Israel, 1963, p. 476 et 477; Thieme-Becker, vol. X, p. 275.
- 8 Hugo Grotius, *Le droit de la guerre et de la paix*, Centre de philosophie politique et juridique de Caen, 1984 (fac-similé de l'édition d'Amsterdam de 1724, trad. de J. Barbeyrac, livre 1^{er}, p. 39).
- 9 Thieme-Becker, vol. XVII, p. 555 et 556.
- 10 Immanuel Kant, *Zum ewigen Frieden: Ein philosophischer Entwurf von Immanuel Kant* (Königsberg, Friedrich Nicolovius, 1795) [*Projet de paix perpétuelle. Esquisse philosophique*, traduction de Jean Gibelin, Paris, Vrin, 1999]
- 11 Bénézit, vol. XII, p. 490.
- 12 *Allgemeines Künstler Lexikon: die bildenden Künstler aller Zeiten und Völker*, Munich/Leipzig, K. G. Saur, 1992-1999, vol. VII, p. 638 et 639 [Saur].
- 13 Bénézit, vol. I, p. 128.
- 14 Lettre à Hans Kollwitz, publiée dans *Käthe Kollwitz 1867-1945. Radierungen, Lithographien und Holzschnitte: die Sammlung im Staatlichen Museum Schwerin*, catalogue d'exposition, Musée de Schwerin, 1997, p. 74.
- 15 On a beaucoup publié sur Käthe Kollwitz, mais j'aimerais surtout renvoyer le lecteur à Ilse Kleberger, *Käthe Kollwitz: „eine Gabe ist eine Aufgabe“*, Munich, Deutscher Taschenbuch Verlag, 1991.
 Martin Fritsch a publié aussi plus récemment un ouvrage sur l'œuvre graphique de Käthe Kollwitz : *Käthe Kollwitz Zeichnung, Graphik, Plastik*, Leipzig, E. A. Seeman Verlag, 1999.
- 16 Citation d'une lettre du 25 octobre 1922 adressée à l'écrivain Romain Rolland, publiée dans Kleberger, *op. cit.*, p. 88.
- 17 Kleberger, *op. cit.*, p. 147 et 148.
- 18 Pour l'identification des œuvres de Käthe Kollwitz, le catalogue complet de son œuvre établi par August Klipstein est très important : *Käthe Kollwitz: Verzeichnis des graphischen Werkes für die Jahre 1890-1912 unter Verwendung des 1913 erschienenen Œuvrekataloges von Johannes Sievers*, Berne, Klipstein, 1955.
 Selon ce catalogue, la suite qui figure dans la collection de l'ONUG pourrait être *Aufgabe C*, première édition, antérieure à 1949. Les sept œuvres semblent présenter des différences. Certaines par exemple ont un relief plus marqué que les autres, ce qui amène à se demander si elles ont toutes été imprimées à partir des mêmes planches. Le format original du papier a aussi été modifié. Aucune des œuvres n'étant numérotée ni signée, la seule indication que nous ayons est le tampon de l'Exposition de la paix de Munich, qui figure au verso.

- 19 Affiche reproduite dans Fritsch, *op. cit.*, p. 396 et 397.
- 20 Extrait d'une lettre à Beate Bonus-Jeep, 1922, citée dans Fritsch, *op. cit.*, p. 396.
- 21 Un catalogue de la suite a été publié en 1995 par le Musée des beaux-arts de Thoun sous le titre Otto Dix – *“Der Krieg” : ein Radierwerk in 5 Mappen*. La suite complète compte 50 œuvres, mais la collection de l'ONUG n'en possède que 43. Rien n'indique que les sept qui manquent aient jamais fait partie de la collection.
- 22 *Les ravages de la guerre : suites de gravures par Francisco Goya et Otto Dix*, catalogue d'exposition, Ottawa, Musée des beaux-arts du Canada, 1995.
- 23 *Les ravages de la guerre*, introduction.
- 24 En 1991, la Tate Gallery de Londres a organisé une importante exposition : *Otto Dix: 1891-1969*. Le catalogue de cette exposition décrit chronologiquement l'évolution de son œuvre et résume tous les travaux consacrés à la question. Pour *Der Krieg*, voir p. 151 à 155.
- 25 Diether Schmidt, *Otto Dix im Selbstbildnis*, Berlin, Henschelverlag, 1978, p. 273.
- 26 Friedrich Nietzsche, *Der Wille zur Macht, Versuch einer Umwertung aller Werte*, Leipzig, Alfred Kröner Verlag, 1922, p. 75. (*La volonté de puissance, essai de transmutation de toutes les valeurs*, trad. de Geneviève Bianquis, Gallimard, 1995, vol. II, p. 410).
- 27 Ce livre s'intitulait *Der andere Dix: Sein Bild vom Menschen und vom Krieg*, Otto Conzelmann, Stuttgart, Klett-Cotta, 1983. Il expliquait les scènes de guerre comme des illustrations de *Ainsi parlait Zarathoustra*. Schmidt, *op. cit.*, p. 228.
- 28 Thomas Mann, *La philosophie de Nietzsche à la lumière de notre expérience*, dans *Les Maîtres*, Grasset, Paris, 1979, p. 231 à 264.
- 29 Fritz Löffler, *Otto Dix und der Krieg*, Leipzig, Reclam, 1986, p. 14.
- 30 Nous remercions ici sincèrement Son Excellence M. Romans Baumanis et Mme Sandra Irbe de la Mission permanente de la Lettonie à Genève, qui ont bien voulu fournir toutes les informations biographiques sur les artistes représentés dans cette série de gravures. Madame Irbe a traduit en anglais tous les renseignements biographiques, ainsi que le texte du portefeuille.
- 31 Les informations concernant Nowak ont été découvertes avec les dessins.

Portraits et bustes

- 1 Voir la note 11 du chapitre *Caricatures et portraits dessinés de l'époque de la Société des Nations* de ce catalogue.
- 2 Thieme-Becker, vol. XXXV, p. 355 et 356.
Pieter A. Scheen (éd.), *Nederlandse beeldende kunstenaars 1750-1950*, La Haye, Kunsthandel Pieter A. Scheen, 1970, vol. II, p. 577.
- 3 Thieme-Becker, vol. XXV, p. 218.
- 4 Thieme-Becker, vol. II, p. 593.
Gérald Schurr, *Dictionnaire des Petits Maîtres de la peinture 1820-1920 : valeur de demain*, Paris, Les Éditions de l'Amateur, 1996, vol. I, p. 86.
- 5 "S. P. Kendrick", dans *Adec : annuaire international des cotes : peinture, dessin, estampe, sculpture, photo/Art Price Annual International : painting, drawing, prints, sculpture, photography*, Paris, Art Price Annual, 1997.
- 6 Thieme-Becker, vol. XXIII, p. 160 et 161.
- 7 Thieme-Becker, vol. XXII, p. 415.
- 8 Thieme-Becker, vol. XX, p. 125.
- 9 Thieme-Becker, vol. XXVI, p. 34.
- 10 Thieme-Becker, vol. XXIV, p. 2. Des renseignements complémentaires ont été fournis par la Galerie nationale de Prague.
- 11 Thieme-Becker, vol. XXVIII, p. 208.
- 12 Pour des renseignements biographiques sur Sørensen, voir le chapitre du présent catalogue consacré aux peintures murales.
- 13 Theo Snoddy, *Dictionary of Irish Artists: 20th Century*, Dublin, Wolfhound Press, 1996, p. 464 à 466.
S. B. Kennedy, *Irish Art and Modernism 1880-1950*, Belfast, Institute of Irish Studies, Queens University, 1991, p. 169 et 170.
Les renseignements sur James Sleator ont été fournis par le Musée d'art moderne de Dublin.
- 14 Bénézit, vol. X, p. 731.
- 15 Les données biographiques sur Georgianna Kralli ont été fournies par le Département des arts plastiques du ministère grec de la Culture.
- 16 Alan MacCulloch, *Encyclopedia of Australian Art*, Victorial Hutchinson of Australia, 1984, vol. I, p. 188.
- 17 Thieme-Becker, vol. X, p. 449 et 450. Les renseignements concernant cette sculpture ont été fournis par le musée Carl Eldhs Ateljé de Stockholm.
- 18 Thieme-Becker, vol. XX, pp. 383 et 384.
- 19 *The Britannica Encyclopaedia of American Art*, Chicago, Encyclopaedia Britannica Educationnal Corp., 1974, p. 134.
- 20 On trouvera des renseignements biographiques sur Fridtjof Nansen dans le présent chapitre, dans le descriptif du portrait de Nansen par Axel Revold.
- 21 *Pedro Meylan : 1890-1954*, catalogue de l'exposition, Lancy, Ferme-de-la-Chapelle, 1988.
- 22 *Pedro Meylan : 1890-1954*, p. 9.
- 23 Saur, vol. XXIII, p. 460
- 24 René Joseph-Édouard, *Dictionnaire biographique des artistes contemporains : 1910-1930*, Paris, Art & Édition, 1930-1934, vol. II, p. 163.
- 25 Bénézit, vol. III, p. 192.
- 26 *Biographisches Lexikon der Schweizer Kunst*, Zurich/Lausanne, Schweizerisches Institut für Kunstwissenschaft, *Neue Zürcher Zeitung*, 1998, vol. II, p. 683 [BLSK].
- 27 André Durand, "Gustave Moynier et les Sociétés de la paix", *Revue internationale de la Croix-Rouge*, n° 821, 1996, p. 575 à 594.

- 28 Renseignements fournis par l'artiste elle-même.
- 29 La plus grande partie des renseignements concernant Max Biskupski ont été fournis par l'artiste lui-même lors de l'installation de sa sculpture au Palais des Nations.

Los Derechos Humanos – Une série de trente œuvres d'art commémorant la Déclaration universelle des droits de l'homme

- 1 Fray Bartolomé de Las Casas, *Historia de las Indias* [s.l., s.d.]. Se référer à l'édition de A. Millares Carlo, qui restitue les repentirs du manuscrit, Fondo de Cultura Economica, Biblioteca Americana, t. 15 à 17, Mexico, 1951.
- 2 Cette lettre de Juan Carlos, en anglais et en espagnol, faisait partie de l'exposition de ces œuvres au Siège de l'Organisation des Nations Unies à New York en 1984, où elles ont été offertes.
- 3 Robert Motherwell : 1969-1990, catalogue d'exposition, Paris, Artcurial, 1990.
- 4 Robert Motherwell : 1969-1990, p. 13.
- 5 Raymond Cogniat, *Rufino Tamayo*, Paris, PLF, 1951.
A los amigos: Olga y Rufino Tamayo, catalogue d'exposition, Mexico, Galeria Arvil, 1995.
- 6 *Rufino Tamayo: Myth and Magic*, catalogue d'exposition, New York, Fondation Solomon R. Guggenheim, 1979, p. 22.
- 7 "Matta" in *Art 20: The Thames and Hudson multimedia dictionary of modern art*, Londres, Thames and Hudson Digital, 1998.
- 8 Ibid.
- 9 J. L. Berdeja, "Roberto Matta": una física revolucionaria", *El Universal*, 30 juin 1997.
- 10 *Tàpies: die achtziger Jahre*, catalogue d'exposition, Nordrhein Westfalen, Stuttgart, 1989. *Lluís Permanyer, Tàpies et la nouvelle culture*, Paris, Cercle d'art, 1986.
Valeriano Bozal, *Arte del siglo XX en España: pintura y escultura 1939-1990*, Madrid, Espasa Calpe, 1995, p. 296 à 318.
- 11 "Tàpies" in *Art 20: The Thames and Hudson Multimedia Dictionary of Modern Art*, Londres, Thames and Hudson Digital, 1998.
Tàpies: Esprit de papier, catalogue d'exposition contenant des textes d'Antoni Tàpies, Paris, Galerie Lelong, 1998.
- 12 Okakura Kakuzo, *Il libro del té*, 1978, p. 58 et 59, cité par Permanyer, *op. cit.*, p. 28.
- 13 Bénézit, vol. VIII, p. 532 et 533.
- 14 Julio Le Parc, *À propos de : art spectacle, spectateur actif, instabilité et programmation dans l'art visuel*, Paris, Groupe de recherche d'art visuel, 1962.
- 15 *Referencias: Un encuentro artístico en el tiempo*, catalogue d'exposition, Madrid, Centro de Arte Reina Sofía, 1986.
- 16 Bozal, *op. cit.*, p. 318 à 336, et plus précisément le chapitre intitulé "Primitivo y clásico", p. 318 à 321.
- 17 Pierre Cabanne, *Clavé*, Paris, Éditions de la Différence, 1990, p. 56.
- 18 Bozal, *op. cit.*, p. 124 à 128.
- 19 Picasso, cité dans Cabanne, *op. cit.*, p. 64.
- 20 Sur *El Paso*, voir Bozal, *op. cit.*, p. 268 à 273.
- 21 Sur Canogar et *Cronica de la realidad*, voir Bozal, *op. cit.*, p. 484 à 488.
- 22 Gérard de Cortanze, *Antonio Saura*, Paris, Éditions de la Différence, 1994, p. 19.
- 23 Bozal, *op. cit.*, p. 422 à 439.
- 24 José Miguel G. Cortés, *Orden y Caos: Un Estudio sobre lo Monstruoso en el Arte*, Barcelone, Anagramme, 1997, p. 87.
- 25 Bozal, *op. cit.*, p. 425 à 426.
- 26 De Cortanze, *op. cit.*, p. 325. *Referencias: un encuentro artístico en el tiempo*, p. 113 et suivantes.
- 27 Bozal, *op. cit.*, p. 440 à 447.

Tableaux

- 1 Ray Desmond, *Dictionary of British and Irish Botanists and Horticulturists* (Londres, The Natural History Museum, 1994), p. 250 et 251.
- 2 George Flemwell, *Sur l'Alpe fleurie : promenades poétiques et philosophiques dans les Alpes*, Paris, L. Marret, 1914.
- 3 Dossier des Archives SDN 39/11005/11005.
- 4 Bénézit, vol.VIII, p. 514.
- 5 Tous les renseignements concernant la décoration de la cafétéria sont conservés dans le Registre ONUG, dossier GIB/2/4/26-27757.
- 6 On ne possède aucun renseignement sur Kajetan Sosnowski.
- 7 Le dossier "Gifts" conservé dans le dossier Registre ONU G/OR/561, contient un catalogue de l'œuvre de Dario de Blanck, très probablement publié par l'artiste lui-même. La préface est de Piero Torriti.
- 8 Dossier du Registre ONUG/OR 561.
- 9 Les avis varient quant à la traduction de ces titres. Un traducteur a rendu *Qasi Kay, Urpi Kanchay* par *Tranquilo, paloma resplandeciente* ["n'aie crainte, colombe resplendissante"]. L'auteur remercie Miguel Malpartida pour son aide dans ces traductions.
- 10 Rafael Squirru, *Tarasido: Estudio Critico/Critical Study* Genève : E.D. Blanco, 1988, p. 25. Le frontispice de cette étude sur Elena Tarasido est une reproduction de l'œuvre offerte à l'ONU. Squirru décrit la toile (p. 32 et 33) mais donne 1985 comme année de création, ce qui ne correspond pas à la signature ni à l'évolution stylistique de l'artiste. Il est d'ailleurs possible que plusieurs versions de ce tableau existent.
- 11 Loren Adkins, *The Reflection Series*, Juneau, Archipelago Editions, 1989.

- 12 Ibid.
- 13 *Masters of Modern Polish Art: Zbigniew Makowski*; catalogue de l'exposition, Londres, Gallery of the Polish Cultural Institute, 1989.
- 14 *Zbigniew Makowski: The Blue Exhibition*, catalogue de l'exposition, Varsovie, Galerie Zacheta d'art contemporain, 1995.
- 15 Ali Wijdan (ed), *Contemporary art from the islamic world*, Londres, Scorpion Publishing/Amman, Royal Society of Fine Arts, 1989, p. 21 à 26.
- 16 Les renseignements sur l'artiste et son œuvre ont été obtenus grâce à l'aimable concours de S.E. M. Karen Nazarian, de la Mission permanente de l'Arménie à Genève.
- 17 *Rudolf Khachatryan: Metamorphoses*, catalogue de l'exposition, Moscou, Maison centrale des artistes Crimskiy Val, 1993, p. 31.
- 18 *Abbas Al Mosawi Art Exhibition*, catalogue de l'exposition, Bahreïn, Musée national de Bahreïn, 1994.
- 19 Cybèle Varela, *Peintures 1960 à 1984*, Genève, [s.n.], 1984.
- 20 Tous les renseignements donnés ici ont été communiqués par l'artiste qui a également fourni des photographies et montré de nombreuses esquisses de son œuvre. Sa contribution à la collection mérite d'être signalée pour sa valeur artistique et pour les efforts qu'a dû déployer l'artiste afin de réaliser ses idées.
- 21 *Cosmos: peintures d'Efí Athanassiou*, catalogue de l'exposition, Genève, Palais des Nations, 1997.
- 22 Ibid, p. 2.
- 23 *Kingman*, catalogue de l'exposition, Genève, Palais des Nations, 1995.
- 24 Information obtenue de la Mission permanente de l'Afrique du Sud à Genève.
- 25 Information obtenue par la Mission permanente de la Slovénie à Genève.
- 26 Alain Bosquet, *Jože Ciuha*, texte écrit à l'occasion de l'exposition *Jože Ciuha: Hommage à Alain Bosquet*, Paris, Galerie Art et Communication, 1997.
- 27 Dossier du Registre ONUG/OR 561, 1998. Toute information supplémentaire a été fournie par l'artiste.
- 28 Mikhaïl Romadin est venu au Palais des Nations à plusieurs reprises, pour y exposer ses œuvres et pour y peindre. En 2000, un livre retraçant la vie de l'artiste et décrivant son œuvre est paru à Moscou sous le titre *Mikhail Romadin*. Cet ouvrage donne une bonne idée de la diversité des techniques et des styles utilisés par l'artiste dont le talent de peintre et d'observateur s'affirme de façon éclatante.
- 29 "Let the world be filled with love: interview with Zhao Yu Sheng", *UN Special*, n° 575, juin 1999, p. 24 à 29.
- 30 *La pauvreté dans le monde: Longaretti, la poésie et l'espoir*, catalogue de l'exposition, Genève, Palais des Nations, 1999.
- 31 Voir Claudio Rizzi, *Trento Longaretti: Poetica e pittura*, Milan, Ad Acta, 1999, p. 43 à 50.
- 32 *A Glance at Iran Contemporary Painting*, texte de M. Goudarzi, catalogue des expositions, Téhéran, Musée d'art contemporain, [s.d.].
- 33 Renseignements fournis par l'artiste.
- 34 Renseignements fournis par l'artiste.
- 35 *World of Reality: Sergey Chaikun, graphic, poster, painting*, Moscou [s.n.], 1999.
Sergey Chaikun, catalogue de l'exposition, Genève, Palais des Nations, 2000.
- 36 Voir le texte de Natalia Bazhenova intitulé *World of Reality, World of Reality: Sergey Chaikun, graphic, poster, painting*, p. 3 et 4.
- 37 Texte écrit par l'artiste à l'occasion de l'exposition de ses œuvres au Palais des Nations en 2000.
- 38 *Salvadori*, catalogue de l'exposition, Genève, Palais des Nations/Palais Wilson, 2000, p. 49.
- 39 Il existe de nombreux textes et ouvrages sur l'artiste. Des citations extraites des principaux d'entre eux figurent dans *Salvadori*.
- 40 *L'unité dans la dualité*, catalogue de l'exposition, Genève, Palais des Nations, 2000.
- 41 Ibid, p. 40
- 42 Renseignements fournis par l'artiste.
- 43 Gian Carlo Torre, "Joana Danute Plikionyte-Bruziene: The feeling of history in the bookplate", *Ex-libris: Encyclopedia bio-bibliographical of the art of the contemporary ex-libris*, Artur Mário da Mota Miranda (ed.), Braga: Edition Franciscana, 1985 et suiv. [2000], p. 105 à 108.
- 44 Guy Breniaux, *Guy Breniaux* Genève, [s.n.], 2000.
- 45 *International Print Portfolio: Universal Declaration of Human Rights*, catalogue de l'exposition, Durban, Durban Art Gallery, 1999.
- 46 *International Print Portfolio: Universal Declaration of Human Rights*, p. 78 et 79.
- 47 *International Print Portfolio: Universal Declaration of Human Rights*, p. 102 et 103
- 48 *International Print Portfolio: Universal Declaration of Human Rights*, p. 134 et 135
- 49 L'interprétation de l'œuvre a été fournie par l'artiste en 2001.
- 50 Texte écrit par l'artiste à l'occasion de l'exposition de ses œuvres au Palais des Nations en 2001.
- 51 L'interprétation de l'œuvre a été donnée par l'artiste lors d'une interview en 2001.
- 52 *Umberto Albanese*, catalogue de l'exposition, Genève, Palais des Nations, 2001, p. 44.
- 53 L'interprétation de l'œuvre a été donnée par l'artiste lors d'une interview en 2001.
- 54 *China Avant-garde: Counter currents in art and culture*, catalogue de l'exposition, Haus der Kulturen der Welt, Berlin 1993, Oxford University Press 1994.
- 55 Xu Dongdong *The inner world of Xu Dongdong*, Beijing, Rong Bao, Zhai Publishing House 1997.
- 56 L'interprétation de l'œuvre a été donnée par l'artiste lors d'une interview en 2001.
- 57 Texte obtenu par l'artiste.
- 58 *Juan Moreira*, catalogue de l'exposition, avec des textes de Manuel López Oliva, La Havane, Estudio Galeria: Alicia Leal – Juan Moreira [1998].
- 59 *L'Oubli afflige la mémoire. Les Anachronistes Italiens*, catalogue de l'exposition, galerie d'art contemporain de Saint-Priest [1988].

- 60 Texte écrit et obtenu par l'artiste.
- 61 Texte sur l'œuvre de Chiricozzi écrit par Paolo Aita, obtenu par l'artiste.
- 62 Texte écrit et fourni par l'artiste.
- 63 Information fournie par l'artiste.
- 64 *Margherita Agnelli de Pahlen : Mito, leggenda, favola*, catalogue de l'exposition, Musée Pouchkine à Moscou [1999].
- 65 Deux titres d'elle sont disponibles : *Cenere*, Torino, Fogola, 1996 ; *Giona*, livre religieux illustré par ses soins, Milano, Mondadori, 1997.
- 66 *Il mito e il classico nell'arte contemporanea italiana 1960-1990*, catalogue de l'exposition, Sarzana, Fortezza Firmafede, 1995.

Vingt-six œuvres contemporaines sur papier

- 1 *Centre d'art contemporain de Genève, 1984-1989*, catalogue de l'exposition, Genève, Centre d'art contemporain, 1989, p. 54.
- 2 Lionello Puppi, *Oscar Niemeyer : 1907*, Rome, Officina Edizioni, 1996.
- 3 Puppi, *op. cit.*, p. 154.
- 4 L'information sur ce monument a été fournie par le Fondation Oscar Niemeyer à Rio de Janeiro, Brésil.
- 5 *David Tremlett: Rough Ride*, catalogue de l'exposition, Paris, Centre Georges-Pompidou, 1985.
- 6 *David Tremlett : Dates différentes*, catalogue de l'exposition, Rochechouart, Musée départemental d'art contemporain de Rochechouart, 1987, p. 58 à 60.
- 7 Bénézit, vol. XII, p. 297 et 298.
- 8 Les deuxième et troisième aquarelles de cette série sont reproduites dans *Sarkis : 103 aquarelles*, catalogue de l'exposition, Nantes, Musée des beaux-arts et Musée de la Ville de Strasbourg – Ancienne douane, 1989, p. 88.
- 9 *Sarkis : 103 aquarelles*, p. 9.
- 10 *Cross/ing: Time. Space. Movement*, catalogue de l'exposition, Tampa, musée d'art contemporain de l'Université de Floride du Sud et musée d'art africain – américain, 1997.
- 11 Nations Unies, *Droits de l'homme : Recueil d'instruments internationaux*, vol. IV, Instruments régionaux, New York, Publications des Nations Unies, 1993.
- 12 Nations Unies, *Droits de l'homme...*, p. 338.
- 13 Rick Pirro, " Pictures, politics and the work of Alfredo Jaar ", *Alfredo Jaar: It is difficult. Ten Years*, Barcelone, Actar, 1998.
- 14 *Matt Mullican*, catalogue de l'exposition, Lucerne, galerie Mai 36, 1988.
- 15 *Pierre Keller : Polaroid de 60 x 50*, catalogue de l'exposition, Lausanne, Musée de l'Élysée, 1986.
- 16 Renseignements fournis par l'artiste elle-même.
- 17 "Le Ultime ricchezza", in Carlo Pirovano (éd.), *La pittura in Italia: Il novecento*, Milan, Electa, 1994, vol. III, p. 171 et 172.
- 18 *Contemporary Art in Asia: Tensions, traditions*, catalogue de l'exposition, New York, Asia Society Galleries, 1996.
- 19 *Pat Steir : gravures/prints 1976-1988*, catalogue de l'exposition, Genève, Musée d'art et d'histoire, 1988.
- 20 *Julião Sarmento*, catalogue de l'exposition, Porto, Fundação Casa de Serralves, 1992.
- 21 Saur, vol. XVII, p. 84.
- 22 "A conversation with James Casebere", in A. Grundberg et M. Berger, *Model Culture: James Casebere, Photographs, 1975-1996*, San Francisco, The Friends of Photography, 1996.
- 23 *Yaron Berent: Sandpaper/papier sablé*, catalogue de l'exposition, Montréal, OBORO, 1988.
- 24 "L'esthétique évolutive et synthétique de Yaron Berent", texte de P. H. Jolliet dans *Yaron Berent: Sandpaper/papier sablé*, p. 3 à 9.
- 25 *Rob Scholte*, catalogue de l'exposition, Rotterdam, Musée Boymans-van-Beuningen, 1988.
- 26 *Rob Scholte: how to star*, catalogue de l'exposition, Rotterdam, Musée Boymans-van-Beuningen, 1989, p. 64 à 70.
- 27 *Braco Dimitrijevic: Against historic sense of gravity*, catalogue de l'exposition, Darmstadt, Hessisches Landesmuseum, 1995.
- 28 *Orient/Occident: Silvie et Cherif Defraoui*, catalogue de l'exposition, Genève, Centre d'art contemporain, 1989, p. 12.
- 29 Bénézit, vol. VII, p. 201.
- 30 *Shirazeh Houshiary*, catalogue de l'exposition, introduction de F. Salvadori, Genève, Musée Rath, 1988, et Oxford, Musée d'art moderne, 1989.
- 31 *Aquarelles de Khadda*, catalogue de l'exposition, Alger, galerie M'Hamed Issiakhem, Office Riadh El-Feth, 1986.
- 32 Les renseignements biographiques et les informations sur le projet "Refuge" ont été fournis par les artistes eux-mêmes.
- 33 *Nagasawa*, catalogue de l'exposition, Milan, Padiglione d'Arte Contemporanea, 1988.
- 34 Pour une image de la sculpture "Velo", voir Pirovano, *op. cit.*, p. 255.
- 35 *Dialogues de paix/Dialogues of Peace*, catalogue de l'exposition, Genève, Palais des Nations, 1995, p. 112 et 113.
- 36 Les renseignements biographiques sur Alessandro Twombly ont été obtenus auprès de la galerie Paul Kasmin de New York.
- 37 Des renseignements biographiques sur Jochen Gertz figurent dans la description de sa sculpture installée dans le parc de l'Ariana, dans le chapitre du présent catalogue consacré aux sculptures.

Rauschenberg Tribute 21

- 1 *Robert Rauschenberg: Retrospective*, catalogue de l'exposition, New York, Musée Guggenheim, Ostfildern-Ruit, Hatje, 1998, p. 381.

Peintures murales

- 1 Les documents concernant les peintures murales sont conservés aux Archives SDN, dossier 18B/9629/199.
Pour une étude approfondie de l'œuvre de José-María Sert, voir Alberto del Castillo *José María Sert: su vida y su obra*, Pellicer Barcelona ; Buenos Aires, Argos, 1947.
- 2 Une lettre de José-María Sert est conservée aux Archives SDN, dossier 18B/9629/199, ainsi que d'autres correspondances concernant le nom de la salle. Dans une lettre datée du 8 septembre 1934, le Gouvernement espagnol décida que la salle devrait s'appeler salle Francisco de Vitoria, afin d'associer le personnage historique de Vitoria au peintre contemporain Sert. Ainsi :
[...] *de marcar en el edificio nuevo de Ginebra una señal del genio de España con los nombres de Francisco de Vitoria en la gloria de uestra tradición científica y humanística, y de José María Sert, gran pintor español contemporáneo, representación a su vez de nuestra pintura tradicional.*
[...] laisser dans le nouvel édifice de Genève la marque du génie de l'Espagne, avec les noms de Francisco de Vitoria dans la gloire de notre tradition scientifique et humaniste et le nom de José-María Sert, grand peintre espagnol contemporain, mais aussi représentant de notre peinture traditionnelle.] Toutefois, ce n'est qu'à l'occasion du cinquantième anniversaire de l'inauguration, en 1986, qu'une plaque commémorative portant le nom et le portrait en relief de Francisco de Vitoria a été installée.
- 3 On ne connaît pas avec certitude les dates exactes de naissance et de mort Francisco de Vitoria; voir Ramón Hernández, *Un Español en la ONU: Francisco de Vitoria*, Madrid, Biblioteca de Autores Cristianos, 1977, p. 13.
- 4 De Vitoria a enseigné pendant vingt ans à l'Université de Salamanque et il a donc écrit vingt *Relecciones*. Seules quinze sont arrivées intactes jusqu'à nous. Voir Hernández, *op. cit.*, p. 92 et 93.
- 5 Hernández, *op. cit.*, p. 155.
- 6 Francisco de Vitoria, *De potestate civili*. Une analyse en est faite dans J. Brown Scott, " Francisco de Vitoria and his law of nations ", Oxford, Clarendon Press, 1934, appendice C, p. xc (90).
- 7 Chéronnet, *op. cit.*, p. 26 : "L'homme arrachant la foudre à l'aigle".
- 8 Il existe de nombreux ouvrages sur cet artiste. Le plus récent est celui de Bruno Mantura et Patricia Rosazza Ferraris, *Massimo Campigli*, Milan, Electa, 1994.
- 9 Mantura et Ferraris, *op. cit.*, p. 17.
- 10 Mantura et Ferraris, *op. cit.*, p. 73.
- 11 Pour le détail du déroulement du concours et de son règlement, voir le dossier des Archives SDN, 18B/7928/199.
- 12 BLSK, vol. I, p. 76 et 77. Florence Marguerat, " Maurice Barraud fait danser les cinq continents sur une barque ", *Tribune de Genève*, 1995 (161), p. 6 et 7.
- 13 BLSK, vol. I, p. 518-519. Karl Hügin, catalogue de l'exposition, Aargau, Aargauer Kunshaus, 1960.
- 14 *Dictionnaire historique et biographique de la Suisse*, Neuchâtel [s.n.], 1921.
- 15 Le texte original latin du serment est conservé aux archives du canton de Schwyz.
La traduction française figure sur le site web suivant : <http://un2sg4.unige.ch/athena/helvetia/ch1291fr.html>
- 16 Voir les dossiers des Archives SDN, 18B/10258/199, au sujet des peintures murales.
La correspondance entre Broggi et Avenol ainsi que les relations faites par Broggi de ses rencontres avec les artistes sont intéressantes.
- 17 Maurice Denis, *Journal : 1884-1943*, Paris, Éditions du Vieux Colombier, 1959, vol. III, p. 190 et 191.
- 18 Antoine Terrasse et Claire Frèches-Thory, *Les Nabis*, Paris, Flammarion, 1990, p. 21.
- 19 Les descriptions des œuvres faites par les artistes eux-mêmes sont conservées aux Archives SDN, dossier 18B/10208/199.
- 20 Antoine Terrasse, *Maurice Denis*, Lausanne, La Bibliothèque des Arts, 1995, p. 34.
- 21 Denis, *op. cit.*, vol. III, p. 214 (écrit le 1^{er} janvier 1940).
- 22 Une description de cette toile est donnée dans le dossier des Archives SDN, 18B/10258/199.
- 23 On trouve une bonne description de l'œuvre de Vuillard dans l'ouvrage d'André Chastel, Vuillard 1868-1949, Paris, Floury, 1946.
- 24 Anne Dumas et Guy Cogeval, *Vuillard*, Paris, Flammarion, 1990, p. 57.
- 25 Une description de cette toile figure dans le dossier des Archives SDN 18B/10258/199.
- 26 Jacques Salomon, K. X. Roussel, Paris, La Bibliothèque des Arts, 1967, p. 68.
- 27 Une description de cette toile figure dans le dossier des Archives SDN, 18B/10258/199.
- 28 *Roger Chastel*, catalogue de l'exposition, Musée Rath, Genève, 1962.
- 29 Pour un aperçu général de l'histoire de la peinture norvégienne et du rôle de Sørensen, voir *One Hundred Years of Norwegian Painting*, catalogue de l'exposition, Oslo, Galerie nationale, 1980, p. 9 à 26.
- 30 Dans une lettre datée du 19 août 1937, l'artiste décrit son idée initiale, dont l'étude était un élément. Il précise aussi qu'il souhaitait que la base de la fresque parte du niveau du sol, volonté qui a été respectée. L'idée centrale du projet initial était de représenter la diversité des personnes qui ont contribué à faire naître l'idée d'une Société des nations, y compris Aristote, Jésus Christ, Victor Hugo et Gandhi. Voir le dossier 18B/129/199 conservé aux Archives de la Société des Nations.
- 31 Description faite par l'artiste au moment où il a peint son œuvre. Voir dossier 18B/9629/199 conservé aux Archives de la Société des Nations.
- 32 Dossier du Registre ONUG, GIB 2/1/6/8 42304, lettre datée du 2 mars 1973. Les textes qui ont directement inspiré les deux peintures sont tirés de l'Apocalypse de saint Jean, 6, viii. Pour la peinture intitulée *La guerre*, voir 6, ii : "Je regardai et voici un cheval blanc, et celui qui le montait avait un arc. Il lui fut donné une couronne, et il sortit en vainqueur et pour vaincre."
- 33 Raymond Cogniat, *Anne Carlu : dessins, portraits, paysages, compositions, peintures murales*, Genève, Pierre Cailler, 1952, p. 70.

Sculptures

- 1 Theodor Lipps, *Leitfaden der Psychologie*, Leipzig, W. Engelmann, 1906.
- 2 *Hildo Krop: stadsbeeldhouwer van Amsterdam*, catalogue de l'exposition, Amsterdam, Mak van Waay, 1972.
- 3 La correspondance concernant ce don est conservée dans le dossier de Archives SDN, 18B/2033/199.
- 4 Dans le dossier du Registre ONUG/OR 561, on trouve une lettre datée du 28 août 1984 où cette sculpture est mentionnée. Il s'agit d'une réponse à une question posée par Eric Suy, ancien Directeur général de l'ONUG, au sujet du risque d'interprétation négative de l'œuvre de question.
- 5 Saur, vol. V, p. 672.
- 6 Bénézit, vol. IV, p. 43.
- 7 On trouvera une description complète des thèmes proposés pour la décoration intérieure de la salle des Assemblées dans le dossier des Archives SDN 18B/8123/992. Voir également J.-C. Pallas, *Histoire et Architecture du Palais des Nations (1924-2001)*, Genève, Publications des Nations Unies, 2001.
- 8 Bénézit, vol. XIV, p. 802.
- 9 Eric Gill, *Autobiography*, Oxford, Alden Press, 1947 (1^{re} édition 1940), p. 249.
- 10 Dossier des Archives SDN, 18B/2715/199.
- 11 Gill, *op. cit.*, p. 161.
- 12 En 1961, un grand panneau commémoratif en l'honneur de Lord Robert Cecil of Chelwood (1865-1958) a été placé sous le panneau central. Œuvre d'Arthur Ayres, il a été offert par l'Association pour les Nations Unies de la Grande-Bretagne et de l'Irlande du Nord.
- 13 Dossier des Archives SDN, 18B/2487/992.
- 14 La Fondation Woodrow Wilson a été créée en 1922 pour publier les papiers du président. Ses travaux sont financés par les dons d'Américains qui croient aux principes et aux idées défendues par Woodrow Wilson.
- 15 *Manship papers*, frame 363, cité dans Harry Rand, *Paul Manship*, Washington [D.C.], The Smithsonian Institution, 1989, p. 125.
- 16 Dossier du Registre ONUG/OR 56, lettre datée du 19 avril 1983.
- 17 Citation de Constantin Tsiolkovsky, extraite du discours prononcé par Mme Ekaterina Furtseva, Ministre de la culture de l'Union soviétique, à l'occasion de l'inauguration du monument, le 20 juillet 1971. Voir le dossier du Registre ONUG, GIB/2/1/1/21-30650/jz.
- 18 Dossier du Registre ONUG, GIB/2/1/1/25-45680.
- 19 Dossier du Registre ONUG, GIB/2/1/1/21-30650/jz.
- 20 Les renseignements sur Neroda et la genèse de l'œuvre ont été fournis par l'artiste lui-même, lors d'une interview donnée en février 2001. Mes remerciements à Irina Gerassimova pour sa communication en russe avec l'artiste.
- 21 Pour l'interprétation de cette œuvre, voir le dossier du Registre ONUG/OR 51, 1976.
- 22 *Günther Ücker: 15 Traktate*, catalogue de l'exposition, Linz, Neue Galerie der Stadt Linz, 1986.
- 23 Wieland Schmied, *Ücker*, Sankt Gall, Erker-Verlag, 1972, p. 25 à 27.
- 24 *Biennale di Venezia. Padiglione tedesco: Lenk, Mack, Pfahler, Ücker*, catalogue de l'exposition, Essen, Folkwang Museum, 1970.
- 25 La correspondance entretenue avec l'artiste ainsi que plusieurs esquisses des sculptures sont conservées dans le Registre ONUG/OR 51, 1979.
- 26 Voir le site web du PNUD : www.undp.org/unifem/mill_bio.htm
- 27 Le texte écrit à l'occasion du don en 1979 est conservé dans le Registre ONUG/OR 511/25, 1979.
- 28 Dossier du Registre ONUG/OR 511, 1986.
- 29 *International Who's Who*, Londres, Europa Publications, depuis 1935, 162^e édition, 1998-1999, p. 1387.
- 30 Fu Tianchou (éd.), *La sculpture sous les Qin et les Han : 5000 ans d'art chinois*, Bruxelles, Vander-Chine/Beijing, Éditions des beaux-arts du peuple, 1988, p. 265.
- 31 *Marta Colvin: Catálogo Exposición Retrospectiva*, catalogue d'exposition, Museo Nacional de Bellas Artes, Santiago, *El Mercurio*, 1993.
- 32 Dossier du Registre ONUG/OR 561, 20 décembre 1991.
- 33 Tous les renseignements concernant Sauer, de même que l'interprétation de la sculpture, ont été communiqués par l'artiste.
- 34 La peinture est à la base des sculptures de Kirkeby. L'image étant l'élément central de la perception humaine de la forme, cela le conduit à la création de motifs et d'ornements abstraits. Même s'il jongle dans ses peintures comme dans ses sculptures avec le devenir et le non-devenir, en usant des couleurs plus que des formes figuratives, Kirkeby se dit un peintre réaliste, non pas, dit-il, parce qu'il reproduit l'apparence extérieure des choses, mais parce qu'il peint ce qu'il voit, c'est-à-dire "les profondeurs insondables du monde". Voir Philippe Dagen, "La peinture est là", *Per Kirkeby : peintures, 1992-1996*, catalogue d'exposition, Cajarc, Maison des Arts Georges-Pompidou, 1996, p. 55 à 63.
- 35 Lars Morell, *Per Kirkeby: The Art of Building*, Copenhague, Aristo, 1996, p. 19.
- 36 *Ibid.*, p. 132.
- 37 Jochen Gerz et Esther Shalev-Gerz, *La dispersion des semences – La collecte des cendres*, texte écrit à l'occasion de l'inauguration de cette sculpture dans le parc Ariana en 1995; dossier G/OR 561 du Registre de l'ONUG, 1995.
- 38 Pour un fidèle compte rendu de la conception qu'ils ont des monuments, voir James E. Young, "The Monument vanishes" in Jochen Gerz et Esther Shalev Gerz, *Das Harburger Mahnmahl gegen Faschismus/The Harburg Monument against Fascism*, Ostfildern, Hatje, 1994, p. 79 à 90.
- 39 Jochen Gerz et Esther Shalev-Gerz, *La dispersion des semences – La collecte des cendres*.
- 40 Un petit catalogue a été publié à l'occasion de la Journée de la Croatie, le 24 janvier 1996. Cette brochure contenait les biographies d'artistes qui avaient participé à la décoration intérieure de la salle de la Croatie.

- 41 Les renseignements concernant cette œuvre et l'artiste ont été communiqués par ce dernier.
- 42 Gudbjörg Kristjansdóttir, *Gerdur Helgadóttir : Sculptor*, [s.d] [s.l.].
- 43 Kalus Flemming, "Excerpt: Clemens Weiss", *Juni: Magazin für Kultur und Politik* (3), n^{os} 2 et 3, 1989, p. 157 à 176.
- 44 Citation extraite de la déclaration écrite par l'artiste à l'occasion de l'inauguration de cette œuvre; conservée dans le fichier G/OR 561 du Registre de l'ONUG, 1995.
- 45 Ibid.
- 46 Tous les renseignements concernant cette œuvre et l'artiste ont été communiqués par ce dernier.
- 47 Ernst Neizvestny, *The Great Centaur: From Destruction to Resurrection*, texte écrit par l'artiste à l'occasion de l'inauguration de sa sculpture dans le parc de l'Ariana; fichier G/OR/561 du Registre de l'ONUG, 1997.
- 48 Le Studio Ernst Neizvestny de New York a fourni une aide précieuse en vue d'obtenir des informations exactes.
- 49 Ernst Neizvestny, "On Synthesis in Art", *Space, Time and Synthesis in Art: Essays on art, literature and philosophy*, Oakville, Mosaic Press, 1990, p. 45.
- 50 Neizvestny, *op. cit.*, p. 10.
- 51 Mariano Cuesta Domingo, *Prehispanic America – Time and Culture (200 B.C. – 1550 A.D.)*, New York, Epsy Art, 1997. Les deux statuettes en tuf de la collection de l'ONUG sont reproduites à la page 453, où elles font l'objet d'une brève description.
- 52 Rigoberta Menchú Tum, *The indigenous people as the protagonists of art and culture*, in Cuesta Domingo, *op. cit.*, p. 30 à 37.
- 53 Oscar Arias, "What good is life without art!", in Cuesta Domingo, *op. cit.*, p. 21 à 26, 22.
- 54 Tous les renseignements et les textes ont été communiqués par l'artiste.
- 55 Poème de Cinzia Fratucello, fourni par l'artiste.
- 56 Le terme *caduti* n'a ici rien à voir avec son sens néfaste de "tombés à la guerre". L'auteur n'édifie pas de *monumento ai caduti* (monument aux morts), mais conçoit un poème de l'être.

Œuvres diverses

- 1 Jean-Claude Pallas, "Promenade à travers le Parc Ariana", *Un Special*, juin 1999, p. 19 à 22.
- 2 Bénézit, vol. XIV, p. 71.
- 3 Dans les archives de la Société des Nations (dossier 18B/16847/199, daté de 1936), ces tapisseries sont décrites comme étant "deux tapisseries d'inspiration coloniale".
- 4 Dans les Archives de la Société des Nations (dossier 18B/2869/199, daté de 1936), il est fait part de l'intention exprimée par la Perse de faire don d'un ensemble de panneaux décoratifs, appelés *kachis*, en plus de ces tapisseries. La proposition a été rejetée.
- 5 Leonard M. Helfgott, *Ties that Bind: A social History of the Iranian Carpet*, Washington [D.C.], The Smithsonian Institution Press, 1994, chap. 1 et 2.
- 6 Helmut Brinker, *Chinesisches Cloisonné: Die Sammlung Pierre Uldry*, Zurich, Musée Rietberg, 1985, p. 23.
- 7 Louise Allison Cort, *Joined colors: decoration and meaning in Chinese porcelain. Ceramics from collectors in the Min Chiu Society, Hong Kong*, Washington DC, Arthur M. Sackler Gallery et Smithsonian Institution, 1993.
- 8 Wolfram Eberhard, *Lexikon chinesischer Symbole: Geheime Sinnbilder in Kunst und Literatur, Leben und Denken der Chinesen*, Cologne, Diederichs, 1983.
- 9 Pour tous détails sur les dons de la Chine au Palais des Nations à l'époque de la Société des Nations, voir le dossier des Archives SDN, 18B/2031/199, daté de 1934.
- 10 La traduction des caractères chinois figurant sur ces panneaux, ainsi que les détails sur les thèmes développés ont été fournis par la section chinoise de traduction de l'Office des Nations Unies à Genève.
- 11 La lettre confirmant la commande de ces panneaux se trouve dans le dossier des Archives SDN, 18B/25016/402, datée du 10 août 1936.
- 12 *Alexandre Cingria*, catalogue de l'exposition de Romont, château de Romont, 1973.
- 13 En 1991, le Gouvernement hongrois a fait des recherches sur l'histoire de la décoration intérieure de ce salon en vue de le rénover tout en lui conservant son style original. Le rapport préliminaire contient des biographies du décorateur et de certains des artistes participants. Cependant, rien n'est dit de Barna Basilides, si ce n'est qu'il est l'auteur des tapisseries. Ce rapport, qui contient un certain nombre de photographies, est conservé à la bibliothèque de l'Office des Nations Unies à Genève.
- 14 Dossier des Archives SDN, 18B/17795/199.
- 15 Dossier du Registre ONUG, GILB/4/74 (30087).
- 16 Communiqué de presse M/100 du 14 novembre 1974, voir Registre ONUG/OR 561, daté de 1974.
- 17 *Oili Mäki*, catalogue d'exposition, Helsinki, Musée national, 1971.
- 18 Voir le dossier du Registre ONUG/OR 561, daté de 1984, pour une description.
- 19 Virgile, *Enéide*, livre I, d'après traduction sur le site web <http://www.fusl.ac.be/Files/General/BCS/Virg/V01-001-222.html>
- 20 Voir le dossier du Registre ONUG/OR.561, daté de 1995, pour une description.
- 21 Une brochure a été publiée concernant la création de ce vase; un exemplaire de cette brochure est conservé dans le dossier du Registre ONUG/OR.561, daté de 1995.
- 22 L'usine Zsolnay a déclaré que les artistes ayant conçu ce vase étaient Madame Károlyné Istokovics et Mme Jozsefné Kovács.
- 23 L'information a été fournie par l'artiste.



B I B L I O G R A P H I E

BIBLIOGRAPHIE

Sources et études

- Ackrill, J. L., *Aristoteles the Philosopher*, Oxford/New York, Oxford University Press, 1981.
- Adec, *Annuaire des cotes international : peinture, dessin, estampe, sculpture, photo/Art Price Annual International: painting, drawing, prints, sculpture, photography*, Paris, Art Price Annual, 1997.
- Adkins, L., *The Reflection Series*, Juneau, Archipelago Editions, 1989.
- Aeschlimann, W., "Regards vers le passé: l'Ariana et son fondateur Gustave Revilliod", *Almanach du Vieux Genève*, Genève, W. Aeschlimann, 1948.
- Allgemeines Künstler Lexikon: die bildenden Künstler aller Zeiten und Völker*, Munich/Leipzig, K. G. Saur, 1992-1999.
- Alonso Getino, L. G., *Relecciones Teológicas del Maestro Fray Francisco de Vitoria*, Edición crítica, con facsímil de códices y ediciones príncipes, variantes, versión castellana, notas e introducción, Madrid, La Rafa, 1933-1935.
- Alphen, E. van, "The portrait's dispersal: concepts of representation and subjectivity in contemporary portraiture", in Joanna Woodall (éd.), *Portraiture: Facing the Subject*, Manchester/New York, Manchester University Press, 1997.
- Arias, O., "What good is life without art!", in M. Cuesta Domingo, *Prehispanic America – Time and Culture (200 B.C.-1550 A.D.)*, New York, Epsy Art, 1997, p. 21 à 26.
- Aristote, *De l'Âme*, traduction française de Richard Bodeus, Paris, Garnier-Flammarion, 1993.
- Aristote, *De Anima*, traduction en anglais de D. Ross, Oxford, Clarendon Press, 1961.
- Art in theory (1900-1990), An Anthology of Changing Ideas*, Harrison, C. et Wood, P. (éd.), Oxford, Blackwell, 1992.
- Art 20: The Thames and Hudson multimedia dictionary of modern art*, Londres, Thames and Hudson Digital, 1998.
- Barthes, R., *Mythologies*, Paris, Éditions du Seuil, 1957.
- Barros, J., *Office without Power: Secretary-General Sir Eric Drummond 1919-1933*, Oxford, Clarendon Press, 1979.
- Bénézit, E. (éd.), *Dictionnaire critique et documentaire des peintres, sculpteurs, dessinateurs et graveurs*, Paris, Gründ, 1976.
- Berdeja, J. L., "Roberto Matta: una física revolucionaria", *El Universal*, 30 juin 1997.
- Berger, J., *Art and Revolution: Ernst Neizvestny et le rôle de l'artiste en U.S.S.R.*, Londres, Weidenfeld & Nicolson, 1969.
- Billouet, P., *Foucault*, Paris, Les Belles Lettres, 1999.
- Biografisches Lexikon der Schweizer Kunst*, Zurich/Lausanne, Schweizerisches Institut für Kunstwissenschaft, *Neue Zürcher Zeitung*, 1998.
- Boehm, G. (ed.), *Was ist ein Bild?*, Munich, Fink, 1994.
- Bor, J. et Petersma, E., *De verbeelding van het denken*, Amsterdam/Antwerpen, Contact, 1997 [1^{re} édition 1995].
- Bosquet, A., *Jože Ciuha*, texte écrit à l'occasion de l'exposition sur *Jože Ciuha: Hommage à Alain Bosquet*, Paris, Galerie Art et Communication, 1997.
- Bouillon, J.-P., *Maurice Denis*, Genève, Skira, 1993.
- Bozal, V., *Arte del siglo XX en España: pintura y escultura 1939-1990*, Madrid, Espasa Calpe, 1995.
- Breniaux, G., *Guy Breniaux*, Genève [s.n.], 2000.
- Brilliant, R., *Portraiture*, Londres, Reaktion Books, 1991.
- Brinker, H., *Chinesisches Cloisonné: Die Sammlung Pierre Uldry*, Zurich, Museum Rietberg, 1985.
- Britannica Encyclopedia of American Art*, Chicago, Encyclopedia Britannica Educational Corp., 1974.
- Cabanne, P., *Clavé*, Paris, éditions de la Différence, 1990.
- Chastel, A., *Vuillard 1868-1940*, Paris, Floury, 1946.
- Chéronnet, L., *Le Palais de la Société des Nations*, Paris, *L'Illustration*, 1938.
- Chéronnet, L., *The Palace of the League of Nations*, Paris, *L'Illustration*, 1938.
- Cogniat, R., *Rufino Tamayo*, Paris, PLF, 1951.
- Cogniat, R., *Anne Carlu : dessins, portraits, paysages, compositions, peintures murales*, Genève, Pierre Cailler, 1952.
- Commire, A. (éd.), *Historic World Leaders*, Detroit, Gale Research Inc., 1994.
- Conzelman, O., *Der andere Dix: sein Bild vom Menschen und vom Krieg*, Stuttgart, Klett-Cotta, 1983.
- Cort, L.A., *Joined colors: decoration and meaning in Chinese porcelain. Ceramics from collectors in the Min Chiu Society*, Hong Kong, Washington [D.C.], Arthur M. Sackler Gallery et Smithsonian Institution, 1993.

- de Cortanze, G., *Antonio Saura*, Paris, Éditions de la Différence, 1994.
- Cortés, J. M. G., *Orden y Caos: Un Estudio sobre lo Monstruoso en el Arte*, Barcelona, Anagrama, 1997.
- Cuesta Domingo, M., *Prehispanic America – Time and Culture (200 B.C.-1550 A.D.)*, New York, Epsy Art, 1997.
- Dagen, P., "The painting is there", *Per Kirkeby: peintures, 1992-1996*, catalogue de l'exposition, Cajarc, Maison des arts Georges-Pompidou, 1996, p. 55 à 63.
- Defert, D., "Foucault, space and the architects", *Poleitics: Politics-Poetics: Documenta X. The book*, exhibition catalogue, Kassel, Museum Fridericianum, 1997 Ostfildern, Cantz, 1997, p. 275 à 283.
- Deleuze, G., *Différence et Répétition*, Paris, Presses Universitaires de France, 1969.
- Deleuze, G., *Difference and Repetition*, traduit en anglais américain par Paul Patton, New York, Columbia University Press, 1994.
- Delizia, I., "Después del concurso: Los arquitectos y la burocracia del Palacio", *Ginevra 1927. 3ZU: Revista d'Arquitectura*, Barcelone, Escuela Técnica Superior d'Arquitectura de Barcelona, n° 1, octobre 1993, p. 50 à 61.
- Delizia, I. et Mangone, F., *Architettura e politica: Ginevra e la Società delle Nazioni, 1925-1929*, Rome, Officina Edizioni, 1992.
- Denis, M., *Journal, 1884-1943*, Paris, éditions du Vieux-Colombier, 1959.
- Derso, A. et Kelen, E., *Au banquet des nations/The League at Lunch*, Genève [s.n.], 1937.
- Derso, A. et Kelen, E., *United Nations Sketchbook: a cartoon history of the United Nations*, New York, Funk & Wagnalls, in association with United Nations World, 1950.
- Desmond, R. (éd.), *Dictionary of British and Irish Botanists and Horticulturists, including plant collectors, flower painters, and garden designers*, Londres, The Natural History Museum, 1994.
- Dictionnaire historique et biographique de la Suisse*, Neuchâtel [s.n.], 1921.
- Dumas, A. et Cogeval, G., *Vuillard*, Paris, Flammarion, 1990.
- Durand, A., "Gustav Moynier et les sociétés de la Paix", *Revue internationale de la Croix-Rouge*, n° 821, 1996, p. 575 à 594.
- Eberhard, W., *Lexikon chinesischer Symbole: Geheime Sinnbilder in Kunst und Literatur, Leben und Denken der Chinesen*, Cologne, Diederichs, 1983.
- Egeland, E., *Ernst Neizvestny: life and work*, traduit du norvégien par John Poole, Oakville, Mosaic Press, 1984.
- Flemming, K., „Excerpt: Clemens Weiss“, *Juni, Magazin für Kultur und Politik* (3), n°s 2-3, 1989, p. 157 à 176.
- Flemwell, G., *Sur l'Alpe fleurie : promenades poétiques et philosophiques dans les Alpes*, Paris, L. Marret, Paris, 1914.
- Foucault, M., *Les mots et les choses : une archéologie des sciences humaines*, Paris, Gallimard, 1967 [1^{re} édition 1966].
- Foucault, M., *Archéologie du savoir*, Paris, Gallimard, 1971 [1^{re} édition 1969].
- Foucault, M., *Des espaces autres*, texte d'une conférence au Cercle d'études architecturales (14 mars 1967) reproduit dans *Dits et écrits*, Gallimard, 1994, tome IV, p. 752 à 762.
- Fritsch, M., *Käthe Kollwitz: Zeichnung, Graphik, Plastik*, Leipzig, E. A. Seeman Verlag, 1999.
- Gadamer, H. G., *Wahrheit und Methode: Grundzüge einer philosophischen Hermeneutik*, Tübingen, J.C.B. Mohr, 1975 [1^{re} édition 1960].
- Gadamer, H. G., *Vérité et Méthode*, Le Seuil, Paris, 1996.
- Gadamer, H.G., *Zukunft ist Herkunft: Gadamer und Schumacher in Jena*, Iéna, Friedrich Schiller University, 1997.
- Geertz, C., "Stir Crazy (On Foucault)", *Poleitics: Politics-Poetics: Documenta X. The book*, exhibition catalogue, Cassel, Museum Fridericianum, 1997 Ostfildern, Cantz, 1997, p. 438 à 443.
- Gill, E., *Autobiography*, Oxford: Alden Press, 1947 [1^{re} édition 1940].
- Golan, R., "The return to man", in R. Golan, *Modernity and Nostalgia: Art and Politics in France between the Wars*, New Haven/Londres, Yale University Press, 1995.
- Gombrich, E. H., *L'art et l'illusion, psychologie de la représentation picturale*, Paris, Gallimard, 1971.
- Gombrich, E. H., *The Image and the Eye: Further studies in the psychology of pictorial representation*, Oxford, Phaidon, 1982.
- Gombrich, E. H., *The Mask and the Face: The perception of physiognomic likeness in life and in art*, Oxford, Phaidon, 1982.
- Grotius, H., *Le droit de la guerre et de la paix*, Centre de philosophie politique et juridique de Caen, 1984 (fac-similé de l'édition d'Amsterdam de 1724, trad. de J. Barbeyrac).

- Grundberg, A. et Berger, M., *Model Culture: James Casebere, Photographs, 1975-1996*, San Francisco, The Friends of Photography, 1996.
- Helfgott, L.M., *Ties that Bind: A Social History of the Iranian Carpet*, Washington [D.C.], The Smithsonian Institution Press, 1994.
- Hernández, R., *Un Español en la ONU: Francisco de Vitoria*, Madrid, Biblioteca de Autores Cristianos, 1977.
- International Who's Who*, Londres, Europa Publications, 1935 et suiv., 162^e édition, 1998-1999.
- International Who's Who of Women*, Londres, Europa Publications, 1997.
- Joseph-Édouard, R., *Dictionnaire biographique des artistes contemporains : 1910-1930*, Paris, Art & Édition, 1930-1934.
- Kant, I., *Zum ewigen Frieden: Ein philosophischer Entwurf von Immanuel Kant*, Königsberg, Friedrich Nicolovius, 1795.
- Kant, I., *Projet de paix perpétuelle. Esquisse philosophique*, traduction de Jean Gibelin, Paris, Vrin, 1999.
- Kennedy, S.B., *Irish Art and Modernism 1880-1950*, Belfast, Institute of Irish Studies, Queen's University, 1991.
- Kleberger, I., *Käthe Kollwitz: 'eine Gabe ist eine Aufgabe'*, Munich, Deutscher Taschenbuch Verlag, 1991.
- Klipstein, A., *Käthe Kollwitz: Verzeichnis des graphischen Werkes für die Jahre 1890-1912 unter Verwendung des 1913 erschienenen Oeuvrekataloges von Johannes Sievers*, Berne, Klipstein, 1955.
- Koelen, D. van der, *Eduardo Chillida: Opus P. II. Catalogue raisonné of the original prints, 1973-1985*, Mayence, Chorus-Verlag, 1997.
- Kristjansdottir, G., *Gerdur Helgadóttir: Sculptor* [s.d.] [s.l.].
- League of Nations, *Concours d'architecture/Architectural Competition*, Genève, League of Nations [1926].
- Le Parc, J., *A propos de : art spectacle, spectateur-actif, instabilité et programmation dans l'art visuel*, Paris, Groupe de recherche d'art visuel, 1962.
- Lipps, T., *Leitfaden der Psychologie*, Leipzig, W. Engelmann, 1906.
- Liu, S., "Let the world be filled with love: interview with Zhao Yu Sheng", *U.N. Special*, n° 575, juin 1999, p. 24 à 29.
- Löffler, F., *Otto Dix und der Krieg*, Leipzig, Reclam, 1986.
- MacCulloch, A. (éd.), *Encyclopedia of Australian Art*, Victoria: Hutchinson of Australia, 1984.
- Mann, T., *Nietzsche's Philosophy in Light of Contemporary Events*, Washington [D.C.], The Library of Congress, bound pamphlets on philosophy, n° 4, 1947. [traduit en français sous le titre *La philosophie de Nietzsche à la lumière de notre expérience*, dans la collection *Les Maîtres*, Grasset, Paris, 1979].
- Mantura, B. et Ferraris, P. R., *Massimo Campigli*, Milan, Electa, 1994.
- Marguerat, F., "Maurice Barraud fait danser les cinq continents sur une barque", *Tribune de Genève*, 1995 (161), p. 6 et 7.
- Marks, E., *A World of Art: The United Nations Collection*, Rome, Il Cigno Galileo Galilei, 1995.
- Menchú Tum, R., *The indigenous people as the protagonists of art and culture*, in M. Cuesta Domingo, *Prehispanic America – Time and Culture (200 B.C.-1550 A.D.)*, New York, Epsy Art, 1997, p. 30 à 37.
- Morell, L., *Per Kirkeby: The Art of Building*, Copenhagen, Aristo, 1996.
- Morsink, J., "World War II as a Catalyst" in J. Morsink, *The Universal Declaration of Human Rights: origins, drafting and intent*, Philadelphia, University of Pennsylvania Press, 1999, p. 36 à 91.
- Morsink, J., *The Universal Declaration of Human Rights: origins, drafting and intent*, Philadelphia, University of Pennsylvania Press, 1999.
- Naeff, E., "Rolf Roth als karikaturist und satirischer Kommentator beim Völkerbund", *Unsere Kunstdenkmäler*, 42/1991, number 4, p. 468 à 475.
- Neizvestny, E., "On Synthesis in Art", *Space, Time, and Synthesis in Art: Essays on art, literature, and philosophy*, Oakville, Mosaic Press, 1990.
- Nietzsche, F., *Der Wille zur Macht, Versuch einer Umwertung aller Werte*, Leipzig, Alfred Kröner Verlag, 1922, p. 75. [Traduit en français par Geneviève Bianquis, sous le titre *Par-delà le bien et le mal*, Union générale d'éditions, collection 10/18, 1951.]
- Nietzsche, F., *The Will to Power: an attempted transvaluation of all values*, Londres/Edimbourg, 1910, p. 261 et 262.
- Norsk Kunstnerleksikon: Bildende Kunstnere, Arkitekter, Kunsthandverkere*, Oslo, Universitetsforlaget, 1982-1986.
- Oakley, V., "The Miracle of Geneva", *Law Triumphant*, part II, Genève [s.n.] 1932.
- Oechslin, W. et Roth, A., *Le Corbusier & Pierre Jeanneret: das Wettbewerbsprojekt für den Völkerbundspalast in Genf 1927: "à la recherche d'une unité architecturale"*, Zurich, Institut für Geschichte und Theorie der Architektur, 1988.

- Pallas, J.-Cl., "Promenade à travers le Parc Ariana", *U.N. Special*, juin 1999, p. 19 à 22.
- Pallas, J.-Cl., *Histoire et Architecture du Palais des Nations (1924-2001)*, Genève, United Nations Publications, 2001.
- Parrish, T., *The Cold War Encyclopedia*, New York, Henry Holt, 1996.
- Permanyer, L., *Tàpies et la nouvelle culture*, Paris, Cercle d'art, 1986.
- Pirovano, C. (éd.), *La pittura in Italia: Il novecento*, Milan, Electa, 1994.
- Pirro, R., "Pictures, politics and the work of Alfredo Jaar", *Alfredo Jaar: It is difficult. Ten Years*, Barcelone, Actar, 1998.
- Plachte, E., *An artist at the League of Nations*, Darmstadt, Carl Habel Verlag, 1983.
- Puppi, L., *Oscar Niemeyer: 1907*, Rome, Officina Edizioni, 1996.
- Qui est qui en France*, Paris/Levallois-Perret, J. Lafitte, 1953 et suiv.
- Rajan, M.S., "The United Nations since the end of the cold war", *International studies*, 32(4), octobre/décembre 1995, p. 399 à 422.
- Rajewsky, C. et Riesenberger, D., *Wider den Krieg: grosse Pazifisten von Immanuel Kant bis Heinrich Böll*, Munich, Verlag C.H. Beck, 1987.
- Rand, H., *Paul Manship*, Washington [D.C.], The Smithsonian Institution, 1989.
- Ray, J. *Commentaire du Pacte de la Société des Nations selon la politique et la jurisprudence des organes de la Société*, Paris, Sirey, 1930.
- Riding, A., "Politics, this Is Art: Art, this Is Politics", *New York Times*, 10 août 1995.
- Riemschneider, B. et Grosenick, U., *Art at the Turn of the Millennium*, Cologne, Taschen, 1999.
- Rizzi, C., *Trento Longaretti: Poetica e pittura*, Milan, Ad Acta, 1999.
- Romadin, M., *Mikhail Romadin*, Moscou [s.n.], 2000.
- Roth, R., *Album Souvenir de la première Assemblée de la Société des Nations à Genève, le 15 novembre 1920*, Genève, éditions Atar [1920]].
- Rozemond, S., *Kant en de Volkenbond*, Amsterdam, A. J. Paris, 1930.
- Salomon, J., K. X. Roussel, Paris, La Bibliothèque des Arts, 1967.
- Sauer, E., *Erich Sauer: gestaltete Themen*, Francfort-sur-le-Main, R. G. Fischer, 1988.
- Scheen, P.A., *Nederlandse beeldende kunstenaars 1750-1950*, La Haye, Kunsthandel Pieter A. Scheen, 1970.
- Schmidt, D., *Otto Dix im Selbstbildnis*, Berlin, Henschelverlag, 1978.
- Schmied, W., *Ücker*, Saint-Gall, Erker-Verlag, 1972.
- Schurr, G. (éd.), *Dictionnaire des Petits maîtres de la peinture 1820-1920 : valeur de demain*, Paris, Les Éditions de l'Amateur, 1996.
- Snoddy, T., *Dictionary of Irish artists: 20th century*, Dublin, Wolfhound Press, 1996.
- Squirru, R., *Tarasido: Estudio Critico/Critical Study*, Genève, E. D. Blanco, 1988.
- Tardiff, J. C. et Mabunda, L. M. (éd.), *Dictionary of Hispanic Biography*, New York, Gale Research Inc., 1996.
- Terrasse, A. et Frèches-Thory, C., *Les Nabis*, Paris, Flammarion, 1990.
- Terrasse, A., *Maurice Denis*, Lausanne, La Bibliothèque des Arts, 1995.
- The Who's Who of Nobel Prize Winners, 1901-1995*, Phoenix, Oryx Press, 1996.
- Thieme, U. et Becker, F. (éd.), *Allgemeines Lexikon der bildenden Künstler von der Antike bis zur Gegenwart*, Leipzig, Seemann [s.a.].
- Tianchou, F. (éd.), *La sculpture sous les Qin et les Han : 5000 ans d'art chinois*, Bruxelles, Vander-Chine/Beijing, Éditions des beaux-arts du peuple, 1988.
- Torre, G. C., "Joana Danute Plikionyte-Bruziene: The feeling of history in the bookplate", *Ex-libris: Encyclopedia bio-bibliographical of the art of the contemporary ex-libris*, Artur Mário da Mota Miranda (éd.), Braga, Edition Franciscana, 1985 et suiv. [2000], p.105 à 108.
- de Traz, R., *L'esprit de Genève*, Genève, L'Âge d'Homme, 1995 [1^{re} édition 1929].
- UNESCO, *Changement et Continuité. Principes et instruments pour l'approche culturelle du développement*, Paris, UNESCO, 1999.
- United Nations, *25 years of Philatelic Highlights*, New York, United Nations Publications, 1976.
- United Nations, *The Cultural Legacy of the Palais des Nations: The murals by José María Sert*, New York, United Nations Publications, 1985.

- United Nations, *Managing works of art in the United Nations*, Rapport CCI A-145 1991, préparé par A. T. Abraszewski et R.V. Hennes, Genève/New York, United Nations, 1991.
- United Nations, *Human Rights: a compilation of International Instruments*, vol. IV, Regional Instruments, New York, United Nations Publications, 1993.
- United Nations, *Basic Facts about the United Nations*, New York, United Nations Publications, 1995.
- United Nations, *L'ABC des Nations Unies*, New York, United Nations Publications, 1995.
- United Nations, *The League of Nations 1920-1946, Organization and accomplishments: A retrospective of the First International Organization for the Establishment of World Peace*, Genève, UNOG Library, 1996.
- Varela, C., *Peintures 1960 à 1984*, Genève [s.n.], 1984.
- Viguier, C., *Les lettres et les arts à la Société des Nations* [s.l.] [s.n.], 1992.
- Virgil, *Aeneid*, traduction anglaise de John Dryden, Harvard Classics, vol. XIII, New York, P.F. Collier, 1909.
- Virgile, *L'Enéide*, traduit du latin en français, par Jean-Pierre Chausserie-Laprée; texte bilingue présenté par Claude Michel Cluny, Paris, Editions de la Différence, 1993.
- de Vitoria, F., *De Potestate Civili*, in J. Brown Scott, *Francisco de Vitoria and his Law of Nations*, Oxford, Clarendon Press, 1934.
- Waller, F.G., *Biografisch woordenboek van Noord Nederlandsche graveurs*, Amsterdam, B. M. Israel, 1984 [1^{re} éd. 1938].
- Wer ist wer?: das deutsche Who's Who*, Lübeck, Schmidt-Römhild, 1948.
- Who's Who in Australia*, Melbourne, Information Australia Group, 1928 et suiv.
- Who's Who in Central and Eastern Europe*, Kingston-upon-Thames, Debrett's Peerage Ltd., 1994.
- Who's Who in European Politics*, Londres/New York, Bowker-Saur, 1990 et suiv.
- Who's Who in Germany*, Essen, the International Red Series Verlag, 1990.
- Who's Who in Switzerland*, Genève, Nagel Publishers, 1951 et suiv.
- Who's Who in the United Nations and Related Agencies*, Detroit, Omnigraphics, 1992.
- Who's Who in World Politics: from 1860 to the Present Day*, Londres/New York, Routledge, 1996.
- Wijdan, A. (éd.), *Contemporary art from the islamic world*, Londres, Scorpion Publishing/Amman, Royal Society of Fine Arts, 1989.
- Woodall, J., *Portraiture: Facing the Subject*, Manchester/New York, Manchester University Press, 1997.
- van Wurzbach, A., *Niederländisches Künstler-Lexikon*, Amsterdam, B. M. Israel, 1963.
- Xu, D., *The inner world of Xu Dongdong*, Beijing, Rong Bao, Zhai Publishing House 1997.
- Young, J. E., "The Monument vanishes", in J. Gerz et E. Shalev Gerz, *Das Harburger Mahnmal gegen Faschismus/The Harburg Monument against Fascism*, Ostfildern, Hatje, 1994.
- Zemter, W., *Robert Rauschenberg: Untersuchungen zur Bildstruktur* ([s.l.] [s.n.], 1974.

Catalogues d'expositions

- Abbas Al Mosawi Art Exhibition*, Bahrain, Bahrain National Museum, 1994.
- A Glance at Iran's Contemporary Painting*, Tehran, Museum of Contemporary Art [s.d.].
- Alexandre Cingria*, Romont, château de Romont, 1973.
- A los amigos: Olga y Rufino Tamayo*, Mexico, Galeria Arvil, 1995.
- Aquarelles de Khadda*, Algiers, Galerie M'Hamed Issiakhem, Office Riadh El-Feth, 1986.
- Biennale di Venezia. Padiglione tedesco: Lenk, Mack, Pfahler, Uecker*, Essen, Folkwang Museum, 1970.
- Braco Dimitrijevic: against historic sense of gravity*, Darmstadt, Hessisches Landesmuseum, 1995.
- Centre d'art contemporain de Genève : 1984-1989*, Genève, Centre d'art contemporain, 1989.
- China Avant-garde: Counter currents in art and culture*, Berlin, Haus der Kulturen der Welt, 1993, Oxford University Press 1994.
- Contemporary Art in Asia: Tensions, traditions*, New York, Asia Society Galleries, 1996.

Cosmos : Peinture de Efi Athanassiou, Genève, Palais des Nations, 1997.

Cross/ing : Time, Space, Movement, Tampa, Contemporary Art Museum University of South Florida and Museum of African American Art, 1997.

David Tremlett : Dates différentes, Rochechouart, Musée départemental d'art contemporain de Rochechouart, 1987.

David Tremlett : Rough Ride, Paris, Centre Georges-Pompidou, 1985.

Dialogues de Paix/Dialogues of Peace, Genève, Palais des Nations, 1995.

Günther Ücker : 15 Traktate, Linz, Neue Galerie der Stadt Linz, 1986.

Hildo Krop : stadsbeeldhouwer van Amsterdam, Amsterdam, Mak van Waay, 1972.

Il mito e il classico nell'arte contemporanea italiana 1960-1990, Sarzana, Fortezza Firmafede, 1995.

International Peace Bureau : Centenary Exhibition, Genève, Palais des Nations, 1992.

International Print Portfolio : The Universal Declaration of Human Rights, Durban, Durban Art Gallery, 1999.

Juan Moreira, La Havane, Estudio Galeria Alicia Leal – Juan Moreira [1998].

Julião Sarmento, Oporto, Fundação Casa de Seralves, 1992.

Karl Hugin, Aargau, Aargauer Kunsthhaus, 1960.

Käthe Kollwitz 1867-1945. Radierungen, Lithographien und Holzschnitte: die Sammlung im Staatlichen Museum Schwerin, Museum Schwerin, 1997.

Kingman, Genève, Palais des Nations, 1995.

La pauvreté dans le monde : Longaretti, la poésie et l'espoir, Genève, Palais des Nations, 1999.

L'Art au Service de la Paix, Genève, Petit Palais, 1970.

La Sainte experience : un message au monde depuis la Pennsylvanie, Genève, Palais des Nations, 1992.

Les Ravages de la Guerre : suites des gravures par Francisco Goya et Otto Dix, Ottawa, Musée des beaux-arts du Canada, 1995.

L'Oubli afflige la mémoire. Les Anachronistes Italiens, Saint-Priest, Galerie d'Art contemporain de Saint-Priest, 1988.

L'Unité dans la dualité, Genève, Palais des Nations, 2000.

Margherita Agnelli de Pahlen : Mito, leggenda, favola, Moscou, Musée Pushkin, 1999.

Marta Colvin : Catálogo Exposición Retrospectiva, Museo Nacional de Bellas Artes, Santiago, *El Mercurio*, 1993.

Masters of Modern Polish Art: Zbigniew Makowski, Londres, Gallery of the Polish Cultural Institute, 1989.

Matt Mullican, Luzern, Mai 36 Galerie, 1988.

Nagasawa, Milan, Padiglione d'Arte Contemporanea, 1988.

Oili Mäki, Helsinki, National Museum, 1971.

One Hundred years of Norwegian Painting, Oslo, National Gallery, 1980.

Orient/Occident : Silvie et Cherif Defraoui, Genève, Centre d'art contemporain, 1989.

Otto Dix – « Der Krieg »: ein Radierwerk in 5 Mappen, Thun, Kunstmuseum, 1995.

Otto Dix: 1891-1969, Londres, Tate Gallery, 1991.

Pat Steir : gravures/prints 1976-1988, Genève, Musée d'art et d'histoire, 1988.

Pedro Meylan : 1890-1954, Lancy, Ferme-de-la-Chapelle, 1988.

Per Kirkeby : peintures, 1992-1996, Cajarç, Maison des arts Georges- Pompidou, 1996.

Pierre Keller : Polaroid 60 x 50, Lausanne, Musée de l'Élysée, 1986.

Poleitics : Politics-Poetics: Documenta X. The book, Cassel, Museum Fridericianum, 1997, Ostfildern, Cantz, 1997.

Rauschenberg: Overseas Culture Interchange, Washington [D.C.], National Gallery of Art, 1991.

Referencias: Un encuentro artistico en el tiempo, Madrid, Centro de Arte Reina Sofia, 1986.

Robert Motherwell : 1969-1990, Paris, Artcurial, 1990.

Robert Rauschenberg, paintings, drawings, and combines, 1949-1964, Londres, Whitechapel Gallery, 1964.

Robert Rauschenberg: Retrospective, New York, Solomon R. Guggenheim Museum, Ostfildern-Ruit, Hatje, 1998.

Rob Scholte, Rotterdam, Museum Boymans-van Beuningen, 1988.

Rob Scholte: how to star, Rotterdam, Museum Boymans-van Beuningen, 1989.

Roger Chastel, Genève, Musée Rath, 1962.

Rudolf Khatchatryan: Metamorphoses, Moscow, Central Artists House Crimskiy Val, 1993.

Rufino Tamayo: Myth and Magic, New York, Solomon R. Guggenheim Foundation, 1979.

Salvadori, Genève, Palais des Nations/Palais Wilson, 2000.

Sarkis : 103 aquarelles, Nantes, Musée de la Ville de Strasbourg-Ancienne Douane et Musée des Beaux-Arts, 1989.

Sergey Chaikun, Genève, Palais des Nations, 2000.

Shirazeh Houshiary, Genève, Musée Rath, 1988, et Oxford Museum of Modern Art, 1989.

Tàpies: die achtziger Jahre, Nordrhein-Westfalen, Stuttgart, 1989.

Tàpies : Esprit de papier, Paris, Galerie Lelong, 1998.

Umberto Albanese, Genève, Palais des Nations, 2001.

World of reality: Sergey Chaikun, graphic, poster, painting, Moscou [s.n.], 1999.

Yaron Berent: Sandpaper/papier sablé, Montréal, OBORO, 1988.

Zbigniew Makowski, La Chaux-de-Fonds, Musée des beaux-arts, 1978.

Zbigniew Makowski: The Blue Exhibition, Varsovie, The Zacheta Gallery of Contemporary Art, 1995.



L'auteur

Anneleen de Jong, née aux Pays-Bas en 1973, a étudié l'histoire de l'art et la littérature à l'Université de Leyde aux Pays-Bas, entre 1992 et 1998. Elle a écrit quelques articles parus dans des revues spécialisées en art et littérature. Le dernier portait sur la "fonction narrative de la forme humaine dans l'art contemporain en Afrique du Sud", publié à l'Université d'Ohio aux États-Unis en décembre 2000. Elle a débuté ses recherches dans la collection des œuvres d'art de l'ONUG en automne 1998.

Remerciements

L'auteur exprime sa profonde reconnaissance pour toutes les bourses qu'elle obtint au commencement de ses recherches. Ces bourses ont été obtenues par l'intermédiaire de l'Université de Leyde aux Pays-Bas; elles concernent les Fonds VSB et LUF et l'Université de Genève. Elle tient également à remercier l'Ambassade des Pays-Bas à Berne pour son soutien à la présente publication.

Crédits

Conception et texte : Anneleen de Jong

Traduction et rédaction : Office des Nations Unies à Genève

Photographies : LookA Photo digitale, Luca Carmagnola à Grandvaux

Conception graphique et mise en page : Latitude, à Vernier, Genève

Scans et lithographie : Latitude et Atar Roto Presse à Vernier, Genève

Impression : Atar Roto Presse à Vernier, Genève

Photographies

Luca Carmagnola

Archives de la Société des Nations :

Introduction, fig. 1, 2, 4, 5, 6, 9, 20, 22 ; pages 383, 384, 385(1), 386, 387, 388, 389, 390(1), 391, 421(1)

Registre ONUG :

Introduction, fig. 21 et 29

Matthias Thomann :

Pages 393, 395, 396, 397, 399, 409, 411, 421(2), 467

Juliano Vidale :

Introduction, fig. 27; page 487

Elena Oriza :

Introduction, fig. 36 et 37

Photos tirées du livre *Histoire et Architecture du Palais des Nations*:

Pages 401, 403, 405, 407

Robert Rauschenberg, *Tribute 21* [copyright protégé par Pro Litteris, 2001, 8033 Zürich]

Illustration de la couverture : Alexandre Cingria, *Art*, 1936; vitrail du bar de la Presse au Palais des Nations

Illustration du dos : Eduardo Chillida, *Article VI*, 1984, aquarelle, détail de l'œuvre, qui est reproduite intégralement et précisément à la page 199 du présent catalogue.

Illustration de la préface par Mikhail Romadin

Printed in Switzerland – GE.01-01721 – June 2001 – 3,250

UN/LIB/2001/68

United Nations publication

Sales No. GV.F.01.0.14

ISBN 92-1-200357-5

Afrique du Sud Algérie Allemagne
Autriche Bahreïn Bangladesh B
Cameroun Canada Chili Chine
Cuba Danemark Égypte Équateur
Éthiopie Fédération de Russie
Guatemala Hongrie Inde Indon
Italie Japon Kenya Kirghizis
Luxembourg Mexique Mozambique
Nouvelle-Zélande Oman Pakist
Portugal République de Corée
République tchèque Roumanie Ro
et d'Irlande du Nord Samoa S
Slovénie Soudan Sri Lanka S
Turquie Ukraine Venezuel

gne Argentine Arménie Australie
elgique Brésil Bulgarie Burundi
Colombie Costa Rica Croatie
r Espagne États-Unis d'Amérique
Finlande France Ghana Grèce
ésie Iran Irlande Islande Israël
tan Koweït Lettonie Lituanie
ambique Namibie Norvège
stan Pays-Bas Pérou Pologne
rée République de Moldova
oyaume-Uni de Grande-Bretagne
Sénégal Sierre Leons Slovaquie
uède Suisse Thaïlande Tunisie
a Yougoslavie Zimbabwe

