



CHAUFFEURS DE TAXI

LE « PAVILLON DE LA PAIX » À L'EXPOSITION UNIVERSELLE DE 1937

Aujourd'hui encore, la topographie de l'Exposition universelle de 1937 continue à être perçue surtout sous l'angle de l'affrontement visuel entre les pavillons de l'Union soviétique et de l'Allemagne nazie, aux architectures triomphalistes signées respectivement Boris Iofan et Albert Speer. (ILL. 1) On oublie ce faisant que le programme spatial du site de l'exposition comptait un important axe longitudinal : face à la tour Eiffel, qui dominait tout, se dressait sur le plateau surélevé de la place du Trocadéro le « Pavillon de la Paix » avec la tour de la paix. (ILL. 2 ET 3) Dès 1933, soit trois ans avant l'arrivée au pouvoir du Front populaire dirigé par Léon Blum, le plan général réclamait un « signal » sur la place du Trocadéro, visible de jour comme de nuit et censé marquer l'entrée principale du site de l'exposition. (ILL. 4) Ce n'est qu'avec la démolition du palais du Trocadéro et la construction du palais de Chaillot situé en contrebas, à partir de 1935, que ce « signal » est devenu visible dans l'axe de la tour Eiffel. Sous le gouvernement de Léon Blum (du 4 juin 1936 au 29 juin 1937), le « signal » s'est mué, à l'instigation du Rassemblement universel pour la Paix (RUP), en un « Monument de la Paix », en même temps que le hall d'honneur conçu à l'origine s'est transformé en projet plus grand de « Pavillon de la Paix », dont la décoration a également été confiée au RUP. Les pages qui vont suivre s'efforceront d'expliquer l'histoire de l'élaboration et de la construction du Pavillon et de reconstituer le programme visuel de la décoration intérieure, dont faisait également partie une peinture murale de Max Lingner.¹ (ILL. 21)

1 — Les deux articles les plus informatifs sur ce sujet sont dus à Philippe Rivoirard. Cf. id., « Der Pazifismus und die Friedenssäule », Jürgen Hart (éd.), « *Die Axt hat geblüht... » Europäische Konflikte der 30er Jahre in Erinnerung an die frühe Avantgarde*, Düsseldorf, Kunsthalle Düsseldorf, 1987, p. 135–139. Auparavant en français et plus en détail : id., « Le Pacifisme et la Tour de la Paix », Institut français d'architecture/Paris-Musées (éd.), *Cinquantenaire de l'Exposition internationale des arts et de techniques dans la vie moderne*, sous la direction de Bertrand Lemoine, assisté de Philippe Rivoirard, Paris, Paris-Musées, 1987, p. 308–317. Plus tard id., « 1878–2015 : Du Palais du Trocadéro au Palais de Chaillot », *Le Musée. Histoire d'un Musée Laboratoire*, sous la direction de Claude Blanckaert, préface d'Yves Coppens, Musée de l'Homme, Paris, Éditions Artlys, 2015, p. 160–170. Sur l'Exposition universelle de 1937 également très instructif dans l'ensemble : Jay Winter, *Dreams of Peace and Freedom. Utopian moments in the Twentieth Century*, New Haven et Londres, Yale University Press, 2006. Sur la base de ces textes et de mes propres recherches en archives, c'est ici cependant le « Pavillon de la Paix » qui nous intéresse en premier lieu.

ILL. Max Lingner, « Les chauffeurs de taxi » de la série sur les métiers, dans : *La Vie ouvrière*, 27 janvier 1938, p. 1.

Thomas Flierl, Le « pavillon de la paix » à l'exposition universelle de 1937 dans : Thomas Flierl et Angelika Weißbach (Ed.), *La volonté de bonheur. Max Lingner dans son contexte. L'art et la politique en France entre 1929 et 1949* : arthistoricum.net, 2024, p. 136–167, <https://doi.org/10.11588/arthistoricum.1410.c20367>.



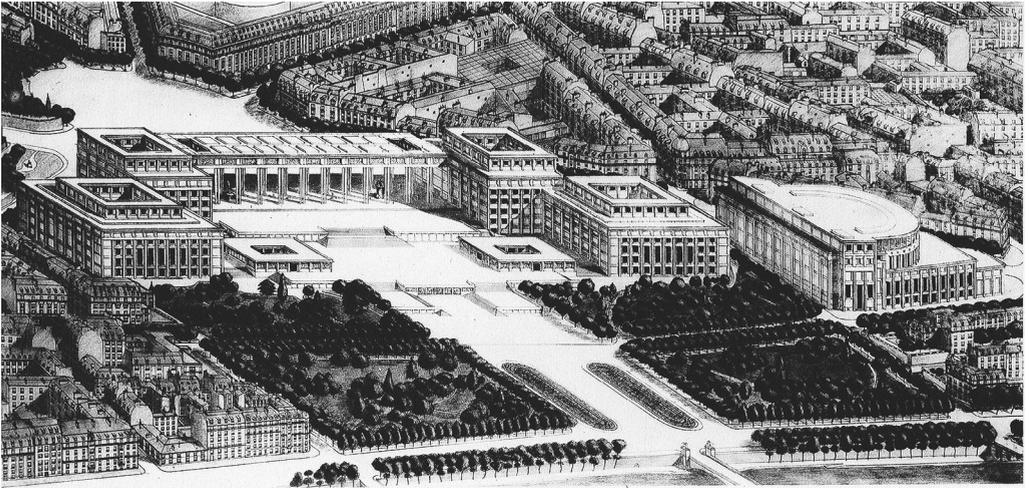
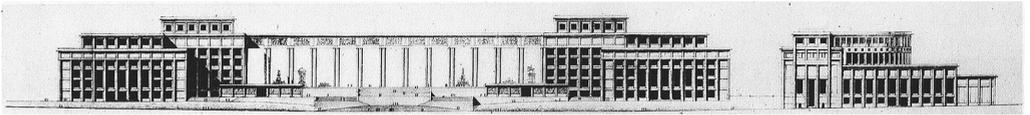
ILL. 1 Vue depuis l'entrée principale située place du Trocadéro sur le site de l'Exposition universelle de 1937



ILL. 2 Vue dans le sens opposé sur la colonne de la paix depuis le pont d'Iéna

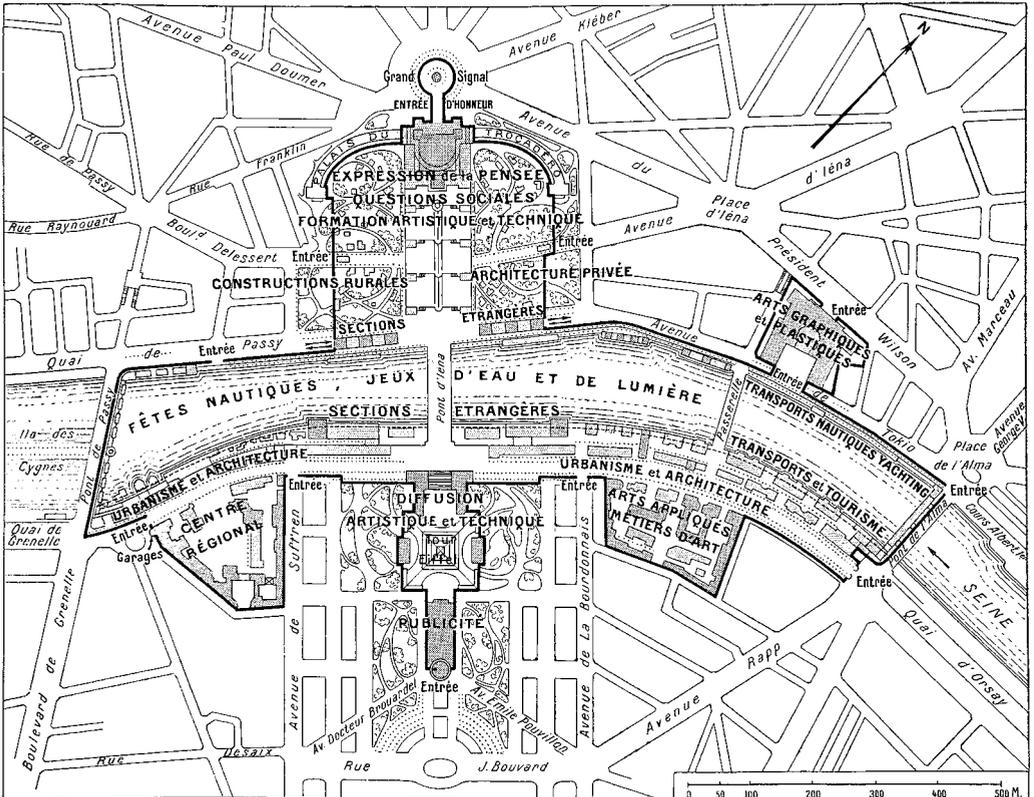


ILL. 3 La colonne de la paix avec le Pavillon de la Paix



ILL. 5 Le projet des frères Perret, 1933

ILL. 4 Premier projet pour l'Exposition universelle de 1937 (1933)



Les plans pour l'Exposition universelle de 1937

Paris avait déjà accueilli des Expositions universelles en 1855, 1867, 1878, 1889 et 1900. Avec les jardins des Champs Élysées et le Champ-de-Mars, la capitale disposait de terrains parfaitement adaptés aux expositions temporaires. Depuis 1878, les Expositions universelles avaient en outre laissé à la ville des monuments durables : celle de 1878, le palais du Trocadéro, celle de 1889, la tour Eiffel, et celle de 1900, le Grand et le Petit Palais.

La configuration comprenant le palais du Trocadéro et la tour Eiffel a particulièrement marqué le paysage urbain. Aussi les plans pour 1937 se voulaient-ils initialement tout à fait dans la lignée des expositions précédentes : « En avril 1933, Charles Letrosne et Jacques Gréber, les architectes en chef de l'exposition, en présentent le plan directeur préliminaire: la manifestation se déroulera principalement sur l'axe Trocadéro — Champs-Mars, d'une part, sur les berges de la Seine, d'autre part, l'entrée étant située sur la place du Trocadéro. »² (ILL. 4). Ce plan directeur partait encore du principe de la conservation du palais du Trocadéro. La nécessité d'avoir plus d'espace d'exposition conduisit par la suite à l'agrandissement de la surface, mais sans remise en question de la domination du croisement des deux axes.

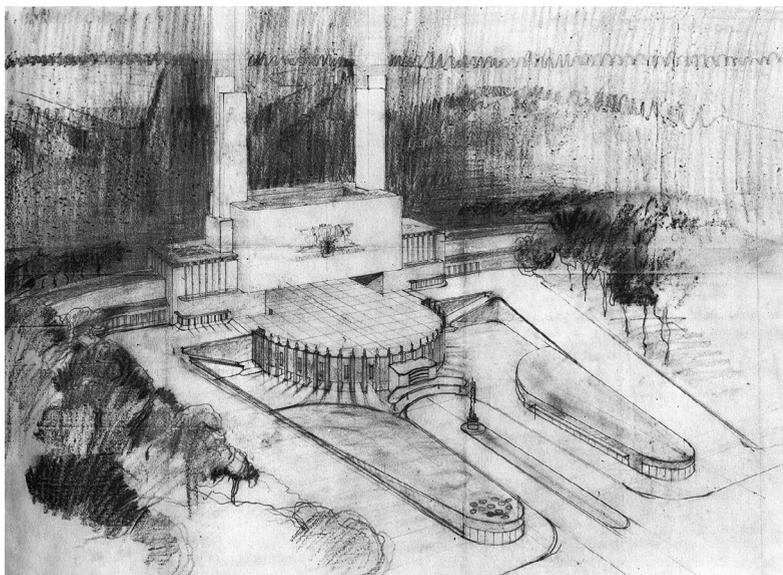
Dès l'été 1933, des voix critiques s'étaient élevées envers la conservation du palais du Trocadéro. Encouragés par le ministre de l'Éducation nationale Anatole de Monzie du Parti républicain-socialiste, qui, trouvant que les plans manquaient d'ambition, avait constitué un comité consultatif consacré à la conception de l'exposition, les architectes Gustave et Anatole Perret soumièrent une proposition alternative. L'intention des frères Perret était de construire une « Cité des musées » à la place du palais du Trocadéro. (ILL. 5) Leur projet prévoyait une jonction piétonne entre la place du Trocadéro et les jardins sur la Seine et donc un lien visuel avec la tour Eiffel. La vaste salle de concerts qui existait à l'intérieur du palais du Trocadéro devait être déplacée ailleurs.

La révocation du ministre en janvier 1934 donna cependant un coup d'arrêt à ces plans. Les deux nouveaux gouvernements successifs, dirigés l'un et l'autre par le Parti radical, et tous les deux éphémères,³ restèrent fidèles aux plans initiaux. Quoique l'aspect désuet du palais du Trocadéro n'eût échappé à personne, on ne trouvait manifestement pas la force d'élaborer une solution nouvelle et se contentait de vouloir dissimuler l'éclectisme de l'édifice derrière une façade « moderne ». Le 3 novembre 1934, nous pouvons lire dans la revue française *L'Illustration* l'explication suivante du plan général (ILL. 4) : « Le palais du Trocadéro occupe dans ce plan une place d'honneur. Il commande le grand axe descendant de la colline de Chaillot vers le Champ-de Mars. Encastré, comme la tour Eiffel, dans le cadre de l'exposition, il est le motif principal, inévitable, de la composition. Il date de 1878, et cela se voit assez. Un instant on avait pensé le démolir. Cette démolition a été jugée impossible à cause du peu de temps dont on dispose, des crédits limités et aussi, paraît-il, de la difficulté de déménager les deux musées de sculpture comparée et d'ethnographie qui y sont installés. Aussi a-t-on pris le parti plus modeste et "provisoire" de l'habiller : des structures légères masqueront les façades surannées, tout en procurant un supplément de superficie à une exposition un peu à l'étroit. Les musées resteront à leur place.

2 — Rivoirard 2015, p. 168.

3 — Édouard Daladier du 30 janvier au 9 février 1934 et Gaston Doumergue du 9 février au 8 novembre 1934.

ILL. 6 Jacques Carlu et Robert Mallet-Stevens, Projet pour un « Musée de la République », septembre 1934



La grande salle, qui servira aux congrès, aux conférences et aux galas, sera entièrement transformée, tant du point de vue des volumes intérieurs que de la ventilation et de l'acoustique. Au centre de la place du Trocadéro, d'où rayonnent plusieurs avenues, un signal vertical, visible de jour et de nuit, servira de perspective à ces avenues et désignera l'entrée d'honneur. Côté jardin, on recouvrira les fontaines, dont le style n'est pas en accord avec le style... 1937. »⁴

Peu auparavant, en septembre 1934, Jacques Carlu et Robert Mallet-Stevens avaient soumis un projet de « Musée de la République » (ILL. 6) qui fut certes refusé à ce moment-là, mais contenait des éléments notables des solutions adoptées par la suite.⁵

En octobre 1934 furent néanmoins lancés les concours qui prévoyaient la conservation et le « camouflage » du palais du Trocadéro, des jardins et des fontaines, qui visaient la réorganisation interne du bâtiment et qui passaient commande de la conception d'un signal lumineux sur la place du Trocadéro.

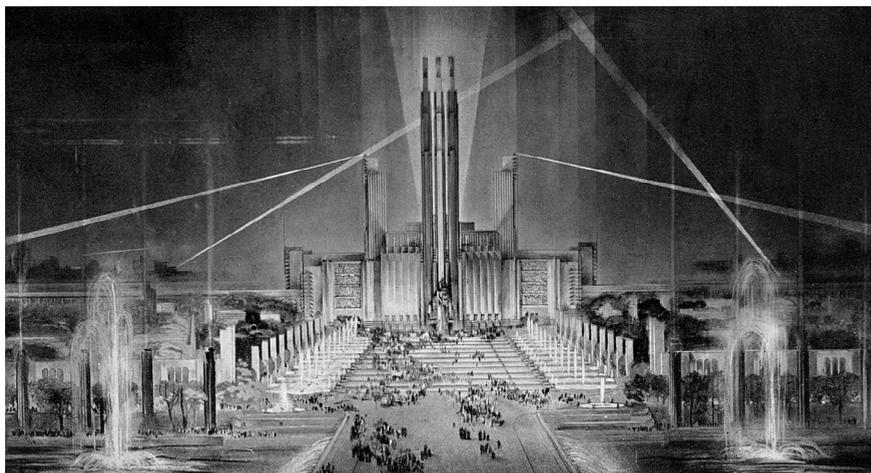
Jacques Carlu, Louis-Hippolyte Boileau, Léon Azéma et les frères Martel remportèrent le concours en décembre 1934 avec leur « projet de camouflage ». (ILL. 7) Suite à cela, on leur confia la mission de restructurer le palais du Trocadéro. En janvier 1935, Jacques Carlu fut nommé architecte en chef de l'ensemble du projet. Ses

4 — « Le plan directeur de l'Exposition de 1937 », *L'Illustration*, 3 novembre 1934, n° 4783, p. 320.

5 — Philippe Rivoirard décrit ainsi le projet :

« Le plan du vieux palais sert d'appui à cette proposition : les ailes sont doublées côté jardin, les tours habillées, mais surtout, la salle de spectacle est enfoncée dans la

penne, dégageant un vaste parvis, ouvert sur les jardins du Trocadéro et la perspective du Champ-de-Mars, et en partie couvert par une galerie-pont, dont le fronton montre une allégorie de la République, œuvre des sculpteurs Jan et Joël Martel, membres de l'UAM. » Rivoirard 2015, p. 171.



ILL. 7 Jacques Carlu, Louis-Hippolyte Boileau, Léon Azéma et les frères Martel, « Projet de camoufflage », décembre 1934

emprunts à l'architecture américaine des gratte-ciels, spécialement du Rockefeller Center, sautent aux yeux.

Le tollé général qui en résulta⁶ donna la force au gouvernement du nouveau président du Conseil Pierre-Étienne Flandin (au pouvoir du 8 novembre 1934 au 1^{er} juin 1935) de lancer enfin les adieux au vieux palais.

Fin février 1935, on réclama donc un projet qui se caractérisait par les lignes directrices suivantes :

- 1) la démolition de la partie centrale du palais du Trocadéro, y compris des tours ;
- 2) l'ouverture sur la place du Trocadéro et la création d'une grande terrasse qui doit dominer la Seine et former une entrée monumentale à l'exposition de 1937 ;
- 3) la construction sous la terrasse d'une grande salle nouvelle de 4000 places, aménagée de façon moderne et destinée aux concerts et aux manifestations publiques ;
- 4) l'extension, la transformation et la surélévation des ailes et de quelques parties de l'ancien Trocadéro afin de garantir, par un agrandissement considérable des surfaces, l'extension des musées existants et l'installation de nouveaux musées et départements. Ces surfaces supplémentaires peuvent être provisoirement utilisées par l'Exposition universelle de 1937.⁷

6 — « Voilà l'admirable hérésie qu'on projette : camoufler pendant la durée de l'exposition de 1937 ce bâtiment d'exposition qu'est le Trocadéro, afin de rendre ensuite à cette construction sa laideur permanente. Coût d'un tel truquage : 20 à 30 millions ! » (Claude Roger Marx, cité d'après Pierre Vago, « L'esprit de l'exposition —

DU NOUVEAU », *L'Architecture d'aujourd'hui*, août 1935, p. 82, cité ici d'après Rivoirard 2015, p. 171).

7 — Cf. *Les concours d'architecture pour l'Exposition de 1937*, extrait de *L'Illustration*, éditions du 3 novembre 1934, 5 janvier, 26 janvier, 9 mars, 6 avril et 20 avril 1935, p. 3.

Il y eut encore des protestations, cette fois-ci contre le fait que l'édification du nouveau palais de Chaillot soit confiée précisément à l'équipe derrière le « projet de camouflage ». Des artistes et des écrivains, dont Jean Cocteau, Paul Léautaud, François Mauriac, Pablo Picasso, Henri Matisse, Georges Rouault, Marc Chagall, Georges Braque, Aristide Maillol, Charles Despiau, Jean-Paul Laurens, Jacques Lipchitz, Ossip Zadkine et Henri Focillon, signèrent la pétition correspondante.⁸

Jacques Carlu, Louis-Hippolyte Boileau et Léon Azéma effectuèrent finalement la construction du palais de Chaillot et la transformation des ailes de la manière que nous connaissons aujourd'hui.⁹ (ILL. 8 ET 9)

Tandis que d'autres architectes associaient le « signal » réclamé avec l'architecture du palais du Trocadéro, « M. Laprade et son collaborateur habituel, M. Bazin, traitent le signal avec la finesse d'esprit et le charme qui leur sont particuliers, mais d'une manière indépendante du palais. »¹⁰ Ils obtinrent la commande.

Du « grand signal » au « Monument » et au « Pavillon de la Paix »

Lors de la première phase du concours, le duo d'architectes avait encore soumis des projets très différents — sûrement aussi en réaction à l'incertitude des maîtres d'œuvre qui se succédaient. Une fois la décision prise de démolir la partie centrale du vieux palais du Trocadéro, nous voyons un campanile de plan carré s'élever loin au-dessus du nouveau palais de Chaillot, ce qui renvoie manifestement aussi au souvenir des deux tours du palais condamné.¹¹ (ILL. 10) Cette tour devait de toute évidence être équipée d'une plateforme panoramique qui aurait offert une vue phénoménale sur le site de l'exposition face à la tour Eiffel. Il est intéressant de constater que l'ébauche comporte déjà, ou plutôt encore, la statue équestre du maréchal Ferdinand Foch, commandant en chef des forces alliées du front de l'Ouest pendant la Première Guerre mondiale, dont la réalisation, prévue avant l'Exposition universelle de 1937 et décidée sur concours en 1938, ne put être effectuée qu'en 1951, à cause de la Seconde Guerre mondiale !

Nous trouvons enfin un projet de Laprade/Bazin qui montre une colonne circulaire, également très haute, établie sur une base carrée à trois niveaux et couronnée d'une sculpture allégorique. La colonne est entourée des drapeaux des nations qui participent à l'Exposition universelle. On ne reconnaît ni un hall d'honneur, ni un pavillon. (ILL. 11)

Dans le fonds d'archives de Laprade conservé à la Cité de l'architecture, on trouve deux autres projets, datés l'un et l'autre d'un tampon de réception du 8 février 1937.

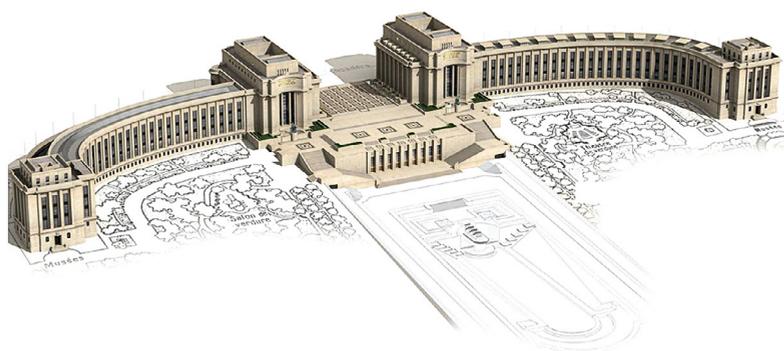
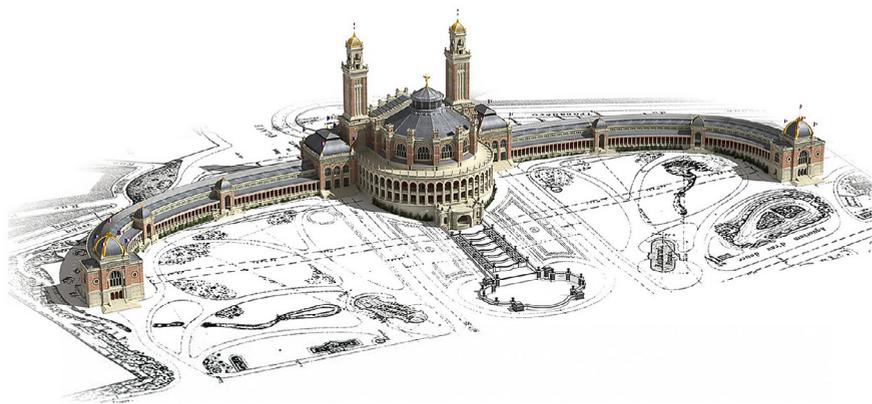
8 — Cf. Rivoirard 2015, p. 172.

9 — Les dissensions autour du sort du palais du Trocadéro étaient directement liées au débat de politique muséale sur la nécessité de l'extension du Musée d'ethnographie du Trocadéro (renommé Musée de l'Homme après sa réouverture en 1937) et une possible réorganisation des musées parisiens. Nous ne pouvons

malheureusement guère approfondir ici ce sujet. Le revirement de Jacques Carlu témoigne avec éloquence de la dépendance d'un architecte de son maître d'œuvre, soit dans le cas présent le commissaire de l'Exposition universelle et les gouvernements français successifs.

10 — Extrait de *L'Illustration*, p. 3.

11 — Ibid., p. 91.



ILL. 8 ET 9 Transformation du palais du Trocadéro en palais de Chaillot



ILL. 10 Albert Laprade et Léon Bazin, campanile sur base carrée au-dessus du nouveau palais de Chaillot, 1935

Il s'agit à présent de deux temples de la Paix. Les deux projets montrent un édifice d'un étage, en forme de fer à cheval, entouré d'une couronne d'arbres, qui s'ouvre vers le site de l'exposition. L'ensemble s'apparente plutôt à une galerie d'honneur surmontée d'une plateforme accessible. Sur l'un des projets, la galerie d'honneur est couronnée d'un socle carré portant l'inscription « PAX » et une sculpture allégorique. Au-dessus de l'entrée de la galerie d'honneur est inscrite la maxime : « Paix aux hommes de bonne volonté ».¹²

La reconversion du projet en « Monument de la Paix » est due à l'initiative d'intellectuels français qui, le 14 novembre 1936, avaient adressé la lettre suivante au président du Conseil socialiste Léon Blum :

« Monsieur le Président,

nous sommes très heureux d'apprendre que vous avez bien voulu accueillir favorablement le projet d'édification d'un pavillon de la Paix à l'Exposition de 1937, que notre ami Jean Carlu¹³ vous a exposé récemment.

Cette initiative répond, non seulement aux désirs exprimés par toutes les associations pacifistes françaises, mais aussi par les délégués des 40 nations représentées au Congrès international de Bruxelles. (...)

L'intérêt soulevé par ce projet réclame un emplacement digne de l'idée qui l'anime. Nul autre site ne paraît mieux convenir que la place du Trocadéro, incluse dans le périmètre de l'Exposition et dont l'aménagement est encore à l'étude.

Ce monument symbolique, érigé au point culminant de la colline de Chaillot, dominerait la vallée de la Seine et toute l'Exposition 1937. Celle-ci se trouverait ainsi placée sous le signe de la Paix, et la France, une fois de plus, affirmerait d'une manière éclatante sa volonté pacifique aux yeux du monde.

Le monument projeté comporterait extérieurement un haut pylône ou signal décoré des drapeaux de toutes les nations, accompagné d'une symbolique de la Paix. Intérieurement, il comprendrait une salle centrale consacrée à l'exaltation de l'œuvre constructive de la Paix et de petites salles où seraient réunies et présentées d'une manière saisissante toutes les manifestations de l'activité humaine (art, littérature, etc.) en faveur de cette grande œuvre.

12 — « Paix aux hommes de bonne volonté. » (Lc. 2, 15)

13 — Jean Carlu (1900–1997) était le président du département arts et métiers graphiques et publicité de l'Exposition universelle de 1937 et l'un des affichistes les plus renommés de l'entre-deux-guerres en France. Il est

le frère de l'architecte Jacques Carlu (1890–1976), qui conçut en 1935 la section d'art français à l'Exposition universelle de Bruxelles et fut de 1935 à 1937 l'architecte en chef du projet Trocadéro/Chaillot. Pendant l'Occupation, les deux frères se réfugièrent aux États-Unis.



ILL. 11 Albert Laprade et Léon Bazin, colonne accessible de la paix avec sculpture allégorique, 1936

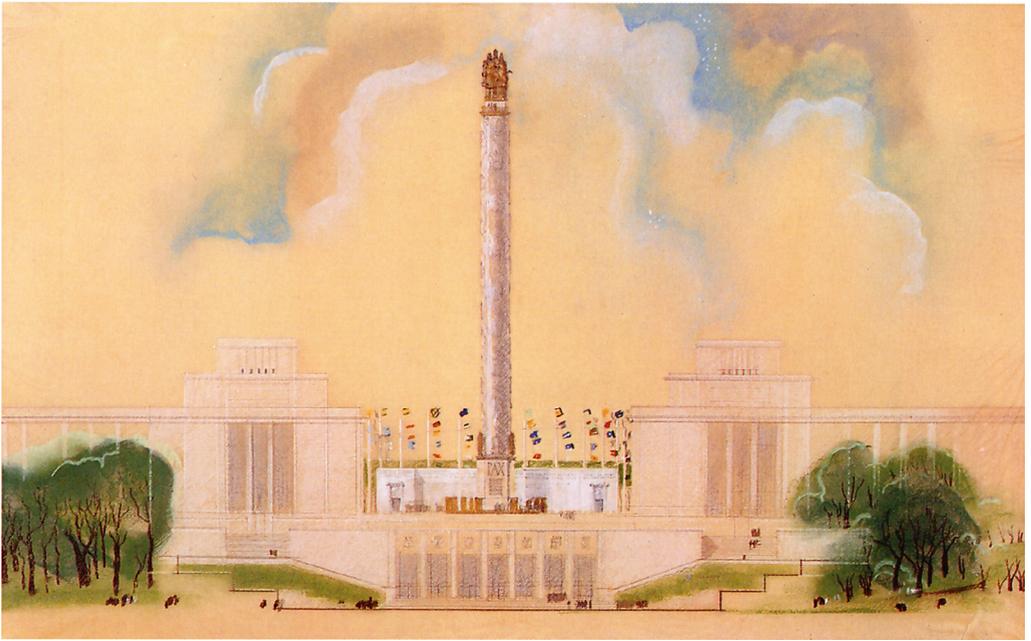
Nous espérons vivement, Monsieur le Président, que grâce à votre appui, le commissariat général de l'exposition voudra bien donner son adhésion à ce projet et autoriser la construction du Pavillon sur l'emplacement que nous proposons.

Nous vous prions d'agréer, Monsieur le Président, l'assurance de notre respectueux dévouement. »¹⁴

Les projets de pavillon de Laprade/Bazin correspondent exactement aux propositions des militants pour la paix. On peut donc supposer qu'ils avaient déjà constitué l'objet de l'entrevue de Jean Carlu avec le président du Conseil et qu'ils avaient donc été élaborés à l'automne 1936.

Il faut en outre interpréter l'abandon du monument au maréchal Foch et l'édification de la Tour de la Paix et du Pavillon de la Paix comme un signal politique en faveur de la paix envoyé par le président du Conseil Léon Blum. Il s'était sans doute rendu compte que l'installation des statues de deux maréchaux français de la guerre de 14-18, Foch et Joffre, sur la place du Trocadéro ou plutôt, géographiquement, exactement en face de l'École militaire sur le Champ-de-Mars, aurait enserré l'Exposition universelle dans un cadre trop empreint d'histoire militaire. Dès la fin du gouvernement du Front populaire, on réalisa précisément ce plan-là. La statue de Joffre fut mise en place en 1939, tandis que celle de Foch, comme nous

14 — Rivoirard 1987, p. 135.



ILL. 12 Albert Laprade et Léon Bazin, première représentation de la colonne et du pavillon, 1936

l'avons vu précédemment, ne fut installée sur la place du Trocadéro qu'en 1951. L'**ILL. 12** nous donne à voir une première représentation du couplage d'une colonne avec un pavillon semi-circulaire. Cette haute colonne aurait également été accessible. Selon Rivoirard, l'idée de concevoir le pavillon sous forme de hall circulaire émanait de Jacques Gréber, l'architecte en chef de l'Exposition universelle.¹⁵

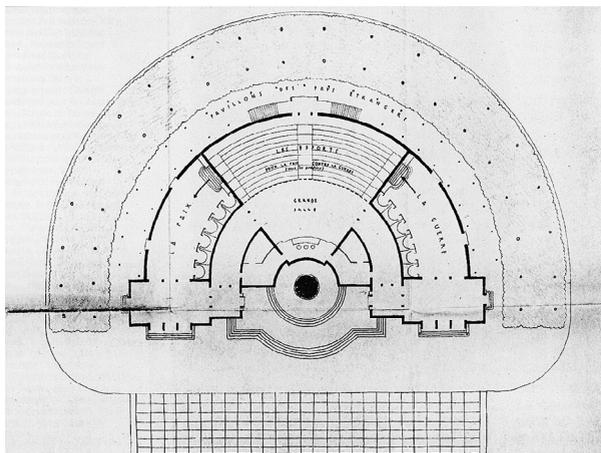
Toujours dans le fonds d'archives de Laprade, on trouve également deux descriptions de projets qui constituent le programme des concepts suivants. Autour de la colonne « se trouve un bâtiment aux lignes très simples, un véritable sanctuaire de la paix. Y sont représentés les horreurs de la guerre, les efforts de toutes les associations pour la paix du monde entier et les béatitudes des générations futures, qui vivront enfin définitivement sous le signe de la paix. »¹⁶

Il existe même un premier plan de sol pour cette exposition conçue en trois étapes. (**ILL. 13**) Sur celui-ci, l'entrée dans l'édifice se fait par le bâtiment antérieur de droite, on parvient d'abord dans la salle des horreurs de la guerre, ensuite dans l'espace de la lutte des forces pour la paix et enfin au royaume du triomphe des mouvements pour la paix. La partie centrale de l'édifice devait être légèrement surélevée, parce que la grande salle devait servir à la fois pour les conférences et pour les projections de films. Le sujet de la lutte pour la paix devait être traité dans une galerie de musée située sous la tribune des spectateurs et à laquelle on accédait en descendant

15 — Ibid.

16 — Cf. Fonds Laprade, Cité de l'architecture et du

patrimoine/Archives d'architecture contemporaine.
Citation retraduite de l'allemand.



ILL. 13 Albert Laprade et Léon Bazin, plan de sol du Pavillon de la Paix (avec salle de cinéma et de conférences et salle-galerie au sous-sol)

ILL. 14 Photo du Pavillon de la Paix une fois construit

quelques marches. À l'extérieur de l'édifice devaient se dresser des constructions provisoires supplémentaires d'associations pour la paix étrangères.

Au cours de la réunion du 8 mars 1937, on s'accorda finalement sur une version finale simplifiée sans salle de conférences et de cinéma, version dont le plan est daté du 5 avril 1937. Les travaux commencèrent le 11 avril 1937.¹⁷ La colonne décorée de branches d'olivier fut ramenée à une hauteur de cinquante mètres et on convint pour la sculpture symbolique d'une apparence définitive en forme d'étoile. C'est ainsi que le pavillon fut effectivement réalisé. (ILL. 14)

Dans les dossiers, le RUP est présenté comme le comité international d'organisation pour le Pavillon de la Paix, plus tard il est question du pavillon du RUP. Tandis que l'État français a manifestement assumé les frais de construction et une partie de la décoration intérieure (les sept panneaux décrits plus bas), le RUP a pris en charge le reste des dépenses pour l'élaboration de l'exposition.

L'exposition dans le Pavillon de la Paix

Comme le Pavillon de la Paix n'avait été programmé que tardivement, le RUP ne s'étant engagé à assurer sa décoration intérieure qu'en mars 1937, il ne fut évoqué qu'en marge du *Catalogue général officiel*, et qui plus est sous l'ancienne désignation de « Monument de la Paix ». ¹⁸

Les documents d'archives, le dépliant publié par le RUP (ILL. 15) ainsi que des photographies nous permettent de reconstituer une promenade à travers les cinq salles d'exposition.¹⁹ Il est étonnant de constater que les concepts fixés sur les papiers

17 — Cf. Rivoirard 1987, p. 310.

18 — Cf. *Exposition internationale des arts et des techniques dans la vie moderne, Paris 1937, Catalogue général officiel*,

vol. 2, *Catalogue par pavillons*, Paris, Impr. M. Déchaux, 1937. p. 155.

19 — Sauf mention contraire, les concepteurs et les auteurs des objets exposés sont malheureusement inconnus.

internes et le guide imprimé de l'exposition divergent sur un point crucial des documents photographiques : le dépliant suggère que l'entrée du Pavillon se faisait par la gauche, tandis que les photos prouvent le contraire : l'entrée se trouvait à droite. Le parcours subissait donc d'étranges ruptures.

Mais suivons tout d'abord le concept initial de l'exposition. Le dépliant publié en huit langues nous apprend que l'exposition était agencée de manière à épouser trois sujets principaux : 1) les destructions de la guerre (chiffres et images des guerres depuis le XV^e siècle), 2) les efforts de l'humanité pour sauver la paix (l'action des organisations internationales et l'œuvre de la Société des Nations) et 3) l'action du mouvement mondial pour la paix.

Salle 1 : la lutte entre la guerre et la paix

La décoration du hall d'entrée offrait un contraste entre l'obscurité et la lumière. Le côté droit et sombre montrait les dévastations de la guerre : « C'est l'obscurité, et l'atmosphère de la mort semble proche. »²⁰ Le côté gauche, plus clair, montrait en revanche « la grandeur dont est capable l'être humain quand il peut s'adonner tranquillement à son travail », quand « il ne consacre pas ses talents à la destruction, mais à des activités constructives. »²¹ Au milieu, en tant que dessus-de-porte au-dessus de l'accès à l'exposition, on trouvait l'humanité rassemblée avec l'exhortation à choisir entre la guerre et la paix. C'est ainsi que la structure tripartite de l'exposition est caractérisée dès l'entrée. Ou, pour s'inspirer de Dante : l'Enfer, le Purgatoire, le Paradis. Il existe également une photo de ce hall d'entrée. (ILL. 16)

Salle 2 : les guerres hier et aujourd'hui

Une fois franchie la porte vers la salle 2, on se retrouvait en face d'une sorte de livre d'images historiques illustrant l'évolution de la manière de faire la guerre depuis le XV^e siècle. C'est sans doute de cette illustration-là qu'il est question dans la description : « Une collection unique en son genre d'armes et d'uniformes montre cent cinquante différents types de soldats depuis la fin du Moyen Âge jusqu'à nos jours. »²² Les messages centraux : 1) « Le nombre d'années de guerre par siècle a reculé à partir du XV^e siècle, mais il augmente à nouveau au cours de notre siècle. » 2) « Le théâtre de la guerre n'a cessé de s'étendre et il occupe aujourd'hui le monde entier. » 3) « Le pouvoir de destruction de la machine de guerre s'est (...) continuellement développé. »²³ Un objet en particulier renvoyait à la Première Guerre mondiale : « Voici une grande horloge qui montre les vies humaines et les valeurs économiques et sociales qui ont été détruites à chaque minute de la Grande Guerre. »²⁴ Des statistiques comparaient l'évolution de la quantité de personnel et de l'armement des forces terrestres entre 1913 et 1937.

20 — *The Message of the Peace Pavillon*, annexe à la lettre des secrétaires internationaux de l'ICP/RUP, E. A. Allens et Louis Dolivet, du 5 juillet 1937, Internationales Institut für Sozialgeschichte (IISG), Amsterdam, RUP 137, en anglais dans la version originale, 3 pages, ici p. 1.

21 — Ibid.

22 — Ibid.

23 — Ibid.

24 — Ibid., p. 2.

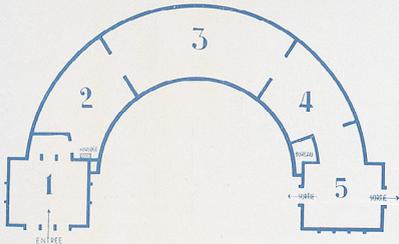
BESUCHEN SIE DEN FRIEDENSPAVILLON

INTERNATIONALE AUSSTELLUNG
EINGANG: PORTE D'HONNEUR
(PLACE DU TROCADERO)

PARIS 1937



DER FRIEDENSPAVILLON, SYMBOL DER INTERNATIO



INNENAUSGESTALTUNG.

Der Pavillon umfasst drei Hauptteile, die in fünf Sälen aufgeteilt sind :

- I. — Die Verwüstungen des Krieges (Zahlen und Kriegsbilder seit dem 15. Jahrhundert).
- II. — Die Bestrebungen der Menschheit für die Rettung des Friedens (Tätigkeit der grossen internationalen Organisationen) DAS WERK DES VÖLKERBUNDES.
- III. — Die Tätigkeit der Weltfriedensbewegung.
Die vier Punkte.
Pazifistische Literatur.

ANORDNUNG DER SÄLE

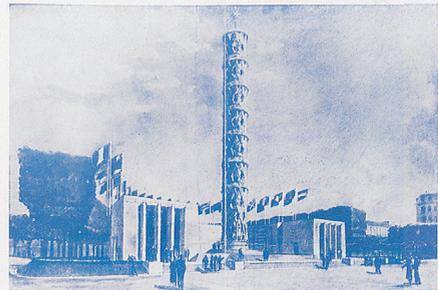
- Saal 1. — Der Kampf zwischen Krieg und Frieden.
Saal 2. — Kriege gestern und heute.
Saal 3. — Die grossen Friedenskräfte.
Saal 4. — Das Werk des Völkerbundes.
Saal 5. — Die Zusammenfassung der Friedenskräfte (R. U. P.).
Moderne Bibliothek.

Auf dem Trocaderoplatz erhebt sich, die Internationale Ausstellung überragend, der FRIEDENSPAVILLON.

Bereits von weitem bemerkt der Besucher eine mächtige Säule, die in mehreren Sprachen die Inschrift "WELTBEWEGUNG FUER DEN FRIEDEN" trägt.

Der Bau des Pavillons wird von den Architekten LAPRADE und BAZIN ausgeführt.

Die von der Weltfriedensvereingung ernannte Künstlerkommission umfasst die Künstler und Architekten: BELL, Jean CARLU, JAHN, JOURDAIN, KEMETTER, Blanche KLOTZ, LINGNER, MOULAERT, NASH, WEISSMANN, WHISTLER und andere.



SIE BESUCHEN DEN FRIEDENSPAVILLON

UM KENNEN ZU LERNEN : Die Geschichte von Krieg und Frieden.
Die Propaganda und Technik des Friedens.

UM SICH ZU INFORMIEREN : an Hand der Ihnen zur Verfügung

UM ZU HELFEN : an der Organisation der Friedensbewegung.

Der Besuch des PAVILLONS wird für Sie

EIN UNVERGESSLICHES ANDENKEN SEIN

Der Besuch gibt Ihnen Argumente, Tatsachen, Daten und Zahlen für die



INTERNATIONALEN AUSSTELLUNG IN PARIS

ORGANISATION.

Der FRIEDENSPAVILLON wird von der Weltfriedensvereinigung organisiert unter Mithilfe der grossen internationalen Organisationen, insbesondere der INTERNATIONALEN UNION DER VÖLKERBUNDSVEREINIGUNGEN.

Die Weltfriedensvereinigung fasst die Friedenskräfte der Welt zusammen. Gewerkschaften, Genossenschaften, religiöse, kulturelle und politische Organisationen, ehemalige Frontkämpfer, Frauenorganisationen arbeiten gemeinsam auf der Basis der vier Grundsätze:

- 1) Unverletzbarkeit der aus Verträgen erwachsenden Verpflichtungen;
- 2) Einschränkung und Begrenzung der Rüstungen durch internationale Abkommen und Abschaffung der aus der Produktion und dem Handel mit Waffen entstehenden Profite;
- 3) Vereinfachung des Völkerrechts zur Verhinderung und Beendigung von Kriegen durch die Organisation der kollektiven Sicherheit und gegenseitigen Beistandes;
- 4) Errichtung eines wirksamen Mechanismus im Rahmen des Völkerbundes zur Beilegung internationaler Situationen, die zum Kreiere führen können.

en; Das Werk des Völkerbundes;
riedens.
stehenden Dokumente.
nskräfte.

e Friedenspropaganda

SIE BEWAHREN SICH EIN UNVERGESSLICHES ANDENKEN AN PARIS

an seine internationalen Ausstellung von Kunst und Technik an den FRIEDENSPAVILLON

dessen Besuch Ihnen die Herstellung freundschaftlicher Beziehungen zu den Pazifisten der ganzen Welt ermöglicht.

UNTERNEHMEN SIE DIESE GROSSE REISE
Profitieren Sie von den Ihnen angebotenen Ausnahmbedingungen

BENUTZEN SIE DIE LEGITIMATIONSKARTE
die Sie bei allen grossen Reisegesellschaften
zum Preise von 20 frz Frs erhalten



DIESE KARTE BERECHTIGT ZU:

beträchtlichen Ermässigungen auf den Eisenbahntarifen Ihres Landes; Ermässigungen auf der Mehrzahl der französischen Schiffsfahrts- und Luftlinien; Einer Ermässigung von 50 % auf den französischen Eisenbahnen; 10 Eintrittskarten zur Ausstellung zu halbem Tarif; 25 bis 33 % in den Museen; 10 % in verschiedenen Theatern und Vergnügungstätten; 10 % in verschiedenen Restaurants.

BESONDERE VORTEILE
in verschiedenen Pariser Warenhäusern
AUSNAHME HOTELPREISE
alles einbegriffen

WENDEN SIE SICH AN DAS NATIONALKOMITEE DER WELTFRIEDENSBEWEGUNG IHRES LANDES

zur Teilnahme an Gesellschaften, die Ihnen zahlreiche Vorteile bieten. Beschaffen Sie sich einen Reisepass, um nach Frankreich zu kommen.

Wenn Sie sich länger als zwei Monate dort aufhalten verlangen Sie beim französischen Konsulat eine Touristenkarte.

Weitere Auskünfte geben die Nationalkomitee der Weltfriedensbewegung, die französischen Konsulate, die Handelskammern, die grossen Reisegesellschaften. Den Besuchern des PAVILLONS werden Führer in allen Sprachen zur Verfügung gestellt.

Adresse :

Rassemblement Universel pour la Paix
Sektion « Pavillon de la Paix »
Palais Wilson GENEVE (Suisse)
Telegraphenadresse: ADPACEM
Telefon : 82.064

Rassemblement Universel pour la Paix
Sektion « Pavillon de la Paix »
7 bis, Place du Palais-Bourbon
PARIS (VI^e)
Telefon : Riv. 17.94



Imp. Coopérative Etienne, 18 et 20, Pg. du Temple, Paris (11^e)

ILL. 15 Guide de l'exposition publié par le RUP (dépliant)



ILL. 16 Hall d'entrée du Pavillon de la Paix

Au bout de la salle, en guise de point culminant actuel de l'Enfer dantesque, se trouvait un photomontage sous forme de sculpture faisant le bilan du putsch franquiste en Espagne un an après le 18 juillet 1936. (ILL. 17). Dans l'album *Le Pavillon de la Paix*²⁵ publié après l'inauguration de l'exposition, nous lisons au sujet de cet immense photomontage :

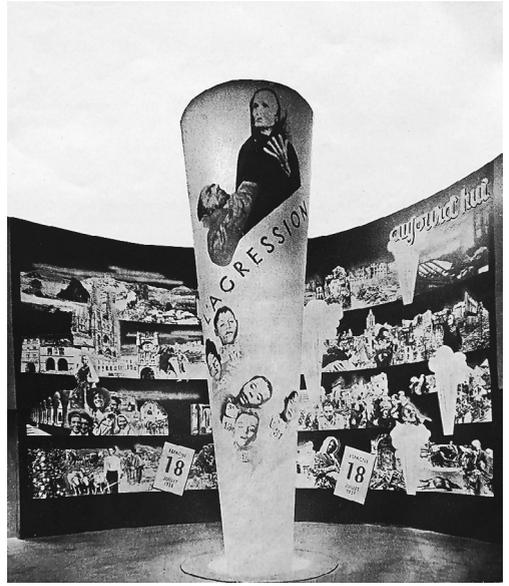
« C'est le but de l'immense photomontage, montrant la campagne espagnole, les ouvriers, les paysans, les artistes, la joie de vivre dans la création et, plus loin, la même campagne détruite et dévastée, les populations civiles mortes ou blessées. / En face de ce photomontage, une colonne se dresse couverte de têtes d'enfants tués ou mutilés au cours d'un bombardement d'une école de Madrid. / N'est-ce pas là la plus terrible des accusations portées contre ceux qui sont responsables de cette guerre, qui ont envahi et détruit ce merveilleux pays ? / Ne faut-il pas tout faire pour mettre fin à l'invasion d'un grand pays, pour empêcher que d'autres peuples subissent un sort semblable ? »²⁶

Dans la circulaire de l'ICP/RUP, nous lisons à propos de cet espace : « Une seule phrase apparaîtra dans cette section, celle qui a été prononcée avec tant d'insistance par tous au cours des derniers mois : **La société des nations doit agir.** »²⁷ Les documents consultables ne nous permettent pas de savoir si cette phrase était simplement conçue comme un message implicite ou si elle était réellement affichée dans l'exposition.

25 — *Le Pavillon de la Paix*, Paris, Éditions du RUP, 1937.

26 — Ibid., sans numéro de page.

27 — *The Message of the Peace Pavillon*, p. 2.



ILL. 17 Installation sur la Guerre d'Espagne

Salle 3 : les grandes forces pour la paix

Le hall central, à l'éclairage zénithal (cf. ILL. 15) était dédié aux forces pour la paix. Les poutres du plafond y portaient l'inscription « Les forces de paix agissent ».

Sur la paroi nord se trouvaient sept grandes peintures consacrées aux « sept secteurs d'activité fondamentaux des êtres humains »²⁸, les « sections de l'humanité » dans la lutte pour la paix : les paysans, les ouvriers, les intellectuels, les anciens combattants, les forces religieuses, les femmes et la jeunesse. (ILL. 18)

Sous les tableaux étaient inscrits, à en croire la circulaire du RUP, « les objectifs et les devises des diverses sections ». « Sur la paroi d'en face [sud] sont représentés, comme sur de gigantesques drapeaux, les activités des grandes organisations internationales qui soutiennent l'I.P.C. [International Peace Campaign]. Un projecteur, de la musique et des slogans brefs dits en plusieurs langues renforcent l'effet produit par cette salle. »²⁹

Les sept tableaux, tous aux dimensions de 4 m × 4,50 m, sont l'œuvre de cinq artistes affiliés au groupe « L'Art Mural » ainsi que de deux artistes indépendants. Les Archives nationales à Paris conservent les dossiers d'un processus de concertation, entamé en mars 1937, entre le RUP et Louis Hauteœur, le directeur des travaux artistiques dans le cadre de l'Exposition universelle. C'est dans ce contexte que le RUP a nommé les artistes censés recevoir la commande de l'État. La correspondance permet également d'attribuer les tableaux et les sujets aux artistes respectifs.³⁰

28 — *Le Pavillon de la Paix*, sans numéro de page.

30 — Cf. Archives nationales, AN F₁₂_I2172.

29 — *The Message of the Peace Pavillon*, p. 2.



ILL. 18 Hall central avec cinq des sept peintures murales et l'œuvre de Frans Masereel

Il s'agissait, de droite à gauche, de :

- | | |
|--------------------------------|----------------------------|
| I « Paysans » | Sam Saint-Maur |
| II « Ouvriers » | Marcel Stutzman (Studzman) |
| III « Intellectuels » | Christian Baugey |
| IV « Anciens Combattants » | Édouard Pignon |
| V « Femmes » | Marc Saint-Saëns |
| VI « Forces Religieuses » | Silvan |
| VII « Jeunes, aussi Mai 1936 » | Jacques Lardin |

Les photos dont nous disposons ne donnent hélas aucun aperçu du tableau « Forces religieuses » de Silvan ; le tableau de Lardin sur la jeunesse se reconnaît dans l'ILL. 21. L'association artistique « L'Art Mural », fondée en 1935 par Sam Saint-Maur (né Samuel Guyot, 1906–1979), voulait aller à l'encontre de la concentration de l'art dans les seuls musées et les collections privées, en le concevant comme un devoir social, en le rendant accessible dans l'espace public à tous les citoyens et en donnant par la même occasion du travail aux nombreux artistes et artisans au chômage. Saint-Maur fut parmi les premiers à réclamer le « 1% artistique », en vertu duquel les bâtiments publics devaient consacrer une part fixe de leur budget de construction aux arts plastiques. Saint-Maur était à cette époque un partisan résolu d'une esthétique collective et des œuvres réalisées sur des surfaces importantes : « L'un des premiers objectifs de l'Art

Mural est de rassembler des artistes sensibles à la question de la muralité pour susciter, à terme, des équipes capables de répondre aux commandes d'œuvres monumentales. Pour encourager ces commandes, il faut, via l'œuvre collective, supprimer les prétentions tarifaires liées au statut traditionnel de l'artiste, au prestige de la signature. »³¹

L'Art Mural avait organisé trois salons à Paris.³²

« Non seulement il avait réveillé et stimulé la confiance parmi les nouvelles générations, mais aussi suscité l'intérêt des pouvoirs publics. L'éclatante démonstration réunissant aînés célèbres et jeunes inconnus avait en effet conduit l'État, à l'instigation même de Saint-Maur, à promulguer bientôt la loi du 1%, à réserver une place à l'art monumental lors de l'exposition universelle de 1937 et surtout à permettre à Huisman³³ de lancer son programme de commandes murales en faveur de la jeunesse dont les premières réalisations seront exposées en mars 1938 à l'École des Beaux-Arts. Les problèmes posés font également l'objet de discussions au sein de l'AÉAR (Association des artistes et écrivains révolutionnaires) qui regroupe de nombreux représentants des générations récentes. »³⁴

Dans le catalogue du salon de 1935, nous rencontrons les arguments directeurs en faveur d'une esthétique radicale de l'art mural, qui se veut politique *sui generis*. Ainsi Amédée Ozenfant réclame-t-il « un art moins égoïste », ce qui correspond plus ou moins à la tendance naturelle de la peinture murale. « L'art mural a toujours exigé à la hauteur de sa dignité une façon de penser et de sentir sociale, qui est bien le contraire de l'esprit particulariste et individualiste des petits groupes, quelle que soit leur valeur. »³⁵ Les murs ne voulaient plus rester nus :

« Pour l'heure, beaucoup d'architectes, et parmi les meilleurs, sont encore hostiles au peintre et au sculpteur. Ils se croient ainsi être d'avant-garde : ils sont encore en 1920, à l'heure du grand nettoyage nécessaire. Le nettoyage par le vide est fait. Être propre n'est pas un art. (...) Actuellement les murs appellent les artistes et tant pis pour les architectes qui n'auront pas entendu leur appel. Cela veut dire, plus clairement, qu'on en a assez des murs muets. »³⁶

31 — Pascal Rousseau, préface à René Dauthy, *Saint-Maur et l'Art Mural 1935/1949 — L'historique et le 1%*, publié par l'association « Les Amis du peintre et sculpteur Saint-Maur », Louveciennes 1999.

32 — En juin 1935 au 64 bis, rue La Boétie ; en avril 1936 à la Maison de la Culture au 12, rue de Navarin ; et en juin 1938 place de l'Opéra dans les locaux de l'*Écho de Paris*.

33 — Orthographié à tort « Huysman ». Georges Huisman (1889–1957) a été de 1934 à 1940 à la tête de la Direction générale des beaux-arts au Ministère de

l'Éducation nationale. Pour en savoir davantage sur Huisman : https://theses.hal.science/tel-01249615/file/SERRE_DE_TALHOUE_T_Helene.pdf.

34 — Gaston Diehl, *Animateur et Créateur* (1980), <http://saint-maur-polybeton.blogspot.com/2012/01/gaston-diehl.html>.

35 — [Amédée] Ozenfant, « Mur d'abord », Édition catalogue critique du Salon de l'art mural, juin 1935, n. p., cité d'après Robert Delaunay, *Rythmes sans fin*, Paris, Édition du Centre Pompidou, 2014, p. 51.

36 — Ibid.

Quant à l'artiste belge Georges Vantongerloo, il exprime dans le catalogue la certitude suivante :

« (...) La peinture de chevalet n'est qu'une dégénérescence de l'art que la société, dans son système social bourgeois, a mis à son service par accaparement. Les œuvres d'art sont devenues des objets négociables (...) Dans une société évoluée, digne de ce nom, l'art forme un tout homogène, qui réunit intimement l'architecture, la peinture et la sculpture, éléments inséparables, c'est-à-dire non juxtaposés, mais ayant des relations étroites entre eux. Jadis, ces arts étaient assemblés *mais non unis*. Ils étaient juxtaposés. (...) Le système social d'aujourd'hui est périmé et n'est pas en rapport avec les nouveaux moyens de la société (machines, avions, en un mot les merveilleux progrès de la science). C'est ce qui bouleverse le système social. Espérons que l'ère nouvelle permettra à l'art d'être lui-même et de réaliser l'unité de l'art plastique. »³⁷

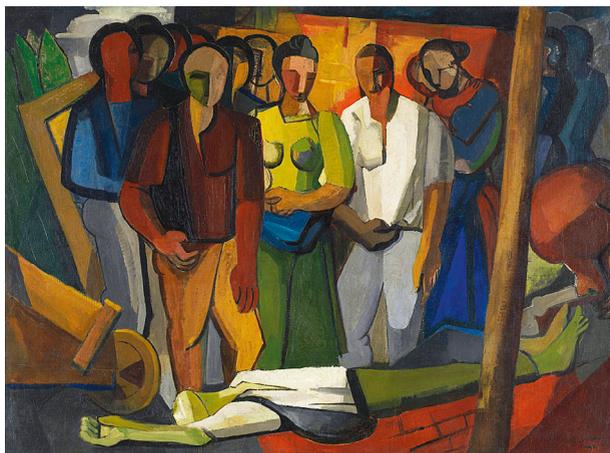
Les sept peintures du hall central du Pavillon de la Paix manifestaient précisément l'idéal du groupe L'Art Mural, l'application collective de moyens d'expression artistiques. Aucune peinture n'affiche un style personnel et individuel. De plus, aucune ne paraît signée (à l'exception de celle de Jacques Lardin, qu'on avait prié de se joindre au projet). Elles se présentaient démonstrativement non pas comme des tableaux, mais comme des panneaux dont les limites étaient fixées par les sujets figurés. Les motifs des panneaux, traités sous forme d'à-plats, pénétraient l'espace sans créer leur propre illusion spatiale.

L'artiste le plus expérimenté en matière de peinture murale était sans doute Marc Saint-Saëns, qui avait déjà réalisé en 1935/36 des fresques dans la salle de lecture de la Bibliothèque d'étude et du patrimoine de Toulouse (le triptyque *Le Parnasse Occitan*) ainsi que dans l'hôpital de la même ville (sur le thème de la science et de la médecine). En plus du Pavillon de la Paix, il fut impliqué dans pas moins de trois autres projets de l'Exposition universelle de 1937, dont le plus connu est probablement son décor pour l'entrée du pavillon Photo-Ciné-Son, situé juste sous la tour Eiffel. Les peintres Baugey, Pignon et Stutzman ont, eux aussi, fourni d'autres travaux pour l'Exposition universelle, mais pas en un lieu aussi représentatif que la « rue marchande ». De par leur facture, les sept peintures rappellent avant tout le style d'Édouard Pignon³⁸, dont le tableau « L'Ouvrier mort » de 1936 sert ici de comparaison. (ILL. 19)

37 — Cf. [Georges] Vantongerloo, *Le groupement Abstraction-Création et l'art mural*, ibid.

38 — Pignon (1905–1993) s'installe à Paris en 1927, il travaille notamment chez Citroën, à la Société des téléphones et chez Renault et suit une formation artistique à l'école du soir. Suite à un appel lancé par le journal *Monde* de Barbusse, il rejoint les Amis de Monde, dont font partie de nombreux artistes. En 1931, il adhère à la CGTU et à l'Association des écrivains et artistes

révolutionnaires (AÉAR). Inspiré par Fernand Léger, il peint des mines, des usines et des meetings et expose pour la première fois au Salon des Indépendants en 1932. « Il fraternise avec abstraits et réalistes sans adhérer à leurs prises de position. » (Hélène Parmelin, *Edouard Pignon. Touches en zigzag pour un portrait*, Galerie Beaubourg, Paris 1987, p. 105) En 1933, il adhère au Parti communiste. De 1936 à 1940, il est metteur en page à l'hebdomadaire communiste *Regards*. Son œuvre « L'Ouvrier



ILL. 19

Édouard Pignon, « L'Ouvrier mort », 1936

La montagne du Purgatoire est conçue chez Dante comme un chemin en spirale qui débute derrière un portail et s'élève progressivement vers la lumière des hauteurs. Le pavillon de Laprade et Bazin est resté au ras du sol — c'est la colonne avec son étoile illuminée de nuit qui était chargée de l'élévation transcendante. La référence à Dante peut sembler quelque peu tirée par les cheveux, mais elle fournit peut-être l'explication de la disposition interne de la grande galerie, entre l'Enfer, les horreurs de la guerre, et le Paradis, l'œuvre des forces de paix. Dans la partie centrale du pavillon semi-circulaire, on ne trouve certes pas sept terrasses comme chez Dante, mais sept peintures qui symbolisent les « sections de l'humanité » et fondent une « mystique » particulière, « la seule qui se base sur la raison : la mystique de la paix ; la mystique de la justice. »³⁹ Et comme chez Dante, on trouve, outre les sept terrasses de la montagne du Purgatoire, deux éléments qui font la médiation entre l'Enfer et le Paradis — chez Dante, la plage et le domaine des négligents. Dans l'hémicycle du Pavillon de la Paix, on trouve en sortant de « l'enfer » la peinture de Frans Masereel « L'enterrement de la guerre » (ILL. 20 [EN COULEURS]) et en entrant au « paradis » la peinture de Max Lingner (ILL. 21). Les deux œuvres sont tout à fait caractéristiques du style particulier de leur auteur respectif. Voici comment Frans Masereel décrit par la suite la peinture qu'il réalisa pour le compte du RUP :

« J'ai peint pour cela un immense mur, de sept mètres de large sur quatre ou cinq mètres de haut, qui représentait un groupe de personnalités, parmi lesquelles

mort » (1936) était un hommage aux mineurs des Asturies tués lors de la grève de 1934. Comme en témoigne sa future épouse, Hélène Parmelin, Picasso appréciait beaucoup ce tableau. Il disait à son ami Pignon : « Chacun dans son œuvre a son "Guernica". Delacroix a les siens. Velasquez a les siens. Le tien, c'est "L'Ouvrier mort." » (Ibid., p. 63) Pour la grande manifestation du Front

populaire du 20 février 1936 à la Bastille, Pignon peint un immense portrait de Robespierre. En mars 1939, Pignon a sa première exposition personnelle à la Maison de la Culture, rue d'Anjou. Après un bref service militaire, il s'engage en 1940 dans la Résistance.

39— Juliette Pary, *Regards* du 12 août 1937, p. 17.



ILL. 20 Frans Masereel, esquisse pour le tableau
« L'enterrement de la guerre »

on reconnaissait des figures comme Aragon, Léon Jouhaux, Maurice Thorez et d'autres, portant une sorte de gigantesque cercueil symbolisant la guerre, ils portaient donc la guerre en terre. C'était un grand dessin réalisé sur toile, en noir et blanc avec par ci, par là, quelques taches de couleur ; l'impression d'ensemble était tout de même celle d'une fête populaire et joyeuse, parce que j'avais rehaussé l'effet de la composition par des ballons colorés qui introduisaient une certaine gaieté. »⁴⁰

Sous l'œuvre se trouvait une liste des quarante organisations internationales dont l'union formait le Rassemblement universel pour la Paix.

Le tableau de Max Lingner était placé sous la devise « Jeunesse du monde unis-toi pour défendre la paix ». Sur fond d'arrière-plan constitué de photos (à gauche un champ de bataille de la Première Guerre mondiale, à droite un quartier pauvre : une famille nombreuse avec un père invalide de guerre), un groupe peint de quatorze personnes jeunes et actives avance vers le spectateur : des travailleurs, des intellectuels, des paysans — le peuple actif uni. Soit les figures familières aux connaisseurs de l'œuvre de Lingner, disposées en un groupe aux rangs relâchés, entre danse et marche, après le travail et en route vers la fête. Leur gaieté ne semble pas en accord avec les autres devises lisibles sur le tableau : « Ni tuer », « Ni être tués », « Vivre dans la paix et la sécurité ».

40 — Pierre Vorms, *Gespräche mit Frans Masereel*, Dresde 1967, p. 104–105. Cf. Aussi : Karl-Ludwig Hofmann/Peter Riede, *Frans Masereel. Wir haben nicht das Recht zu schweigen. Les poètes contre la guerre*, Saarbrücken 2015, dont le passage : « Die Beerdigung des Krieges. Wandbild für die Weltfriedensbewegung auf der Weltausstellung in Paris

1937 », p. 58–60. Voir aussi : Michael Nungesser, « Anklage und Ächtung des Krieges. Masereels Kriegsdarstellungen », Karl-Ludwig Hofmann/Peter Riede (éd.), *Frans Masereel (1889–1972). Zur Verwirklichung des Traums von einer freien Gesellschaft*, Saarbrücken 1989, p. 86–103.



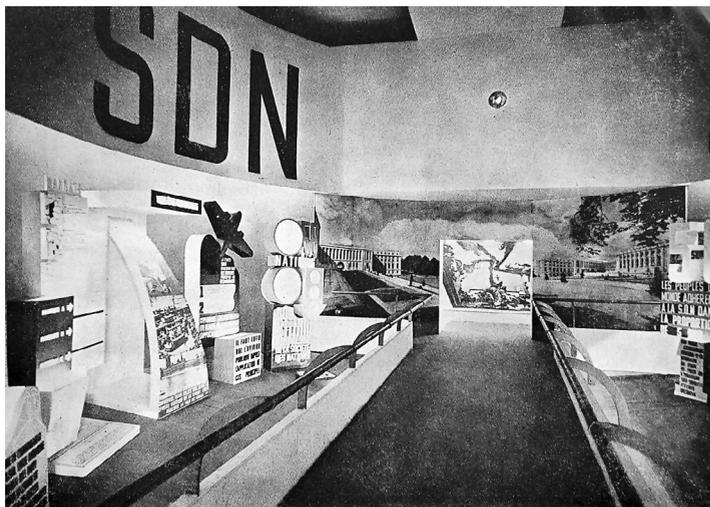
ILL. 21 Décor mural de Max Lingner dans le Pavillon de la Paix



ILL. 22 Frans Masereel, « La lecture »

Dans l'angle, entre les travaux de Lardin et de Lingner, nous trouvons une installation du Mouvement du Congrès mondial de la Jeunesse avec ses exigences principales.

Il saute sans doute aux yeux que la qualité artistique du travail de Max Lingner ne soutient pas la comparaison avec celle de Frans Masereel. Les deux artistes, l'un et l'autre dessinateur et graveur, étaient confrontés au problème de la surface de grandes dimensions. Dans le cas de Lingner surtout, l'association inhabituelle de la photo et de la peinture et le cadre formé par des devises et slogans paraissent quelque peu étrangers à son œuvre, comme s'il avait prêté ses personnages à un contexte qu'il n'avait ni défini, ni contrôlé. Ce qui contraste singulièrement avec son travail pour la presse, surtout pour *Monde*, où il officiait comme directeur artistique et intégrait souverainement le travail d'autres artistes tout en fournissant lui-même des illustrations et parfois même des textes. Ou songeons à son travail de décorateur des Fêtes de l'Humanité, où ses grands panneaux ornaient le terrain de la fête ou les tribunes. En comparaison, sa contribution au Pavillon de la Paix paraît plutôt tape-à-l'œil.



ILL. 23 La salle dédiée à la Société des Nations

Il n'en va pas de même pour Frans Masereel. Dans sa contribution au Pavillon de la Paix, il met ses propres moyens au service de la réalisation du sujet. L'enterrement du dieu de la guerre s'élève à un niveau mythologique approprié à la mise en scène de l'ensemble. Aux dignes adieux à la guerre, le fléau de l'humanité, répond l'utopie positive de Masereel présentée dans le pavillon belge, en face, où il avait réalisé sur commande de van de Velde le tableau « La lecture » — le véritable pendant à l'inhumation du dieu martial. (ILL. 22)

Salle 4 : l'œuvre de la Société des Nations

La salle suivante était dédiée à la Société des Nations (SdN). Des graphiques fournissant des informations factuelles ainsi que des objets renseignaient sur cette organisation internationale créée en 1919, au lendemain de la Guerre de 14–18, dans le cadre des négociations du Traité de Versailles, et réunie pour la première fois en 1920. La Société des Nations se donnait pour mission de défendre le droit international et d'établir un système de sécurité collective. Bien que certains conflits internationaux aient pu être réglés dans le cadre de la Société des Nations et qu'une certaine coopération multilatérale ait pu être développée dans certains domaines spécialisés (organisation de la santé et du travail, contrôle de l'armement et désarmement), les grandes crises politiques (conflit de la Ruhr en 1923, guerre civile espagnole en 1936, crise des Sudètes en 1938) sont restées hors de portée de la SdN ; en outre, ses menaces de sanction (invasion italienne de l'Éthiopie, guerre en Abyssinie en 1935) n'ont eu aucun effet. L'Allemagne (membre depuis 1926) quitta la SdN de son propre chef en 1933, tandis que l'Union Soviétique (membre depuis 1934) en fut exclue en 1939 suite à l'invasion de la Finlande.

ILL. 24 Le hall de sortie consacré au RUP



Salle 5 : le Rassemblement universel pour la Paix (RUP)

La dernière salle avant la sortie était consacrée au RUP en tant que regroupement de toutes les forces de paix. (ILL. 24) Elle présentait les activités du mouvement pour la paix depuis sa création à Bruxelles en 1936.

La Société des Nations était présidée de 1923 à 1945 par le conservateur britannique Lord Robert Cecil (1864–1958). Ce dernier fonda le 6 septembre 1936 à Bruxelles, avec le socialiste français Pierre Cot (1895–1977), ministre de l’Air sous Léon Blum, le Rassemblement universel pour la Paix (en anglais International Peace Campaign, en allemand Internationale Friedensbewegung). En 1937, Lord Cecil fut récompensé du prix Nobel de la paix. Sous Lord Cecil et Pierre Cot, le RUP prit parti pour les Républicains espagnols et s’opposa à l’invasion japonaise de la Chine (1937) ainsi qu’à la cession des Sudètes à l’Allemagne nazie (1938). Dans la salle se trouvait également une petite bibliothèque.

La cour intérieure

Dans le demi-cercle autour de la colonne se trouvaient des citations des vingt-six articles du Pacte de la Société des Nations ainsi que d’Aristide Briand, ministre français des Affaires étrangères de 1925 à 1929, qui avait obtenu en 1926 le prix Nobel de la paix, conjointement avec Gustav Stresemann, pour la négociation des accords de Locarno (1925).

Sur l’esthétique du Pavillon de la Paix

Le dépliant consacré à l’exposition évoque une « commission artistique » composée « d’artistes et d’architectes » dont les noms et la contribution concrète ne peuvent pas être vérifiés dans tous les détails pour le présent texte : « BELL, Jean CARLU, JAHN, JOURDAIN, KEMETTER, Blanchette KLOTZ, [Max] LINGNER,

MOULAERT, [Paul] NASH, WEISSMANN, WHISTLER et autres. » La mention de Jean Carlu, qui n'avait pas seulement établi le contact entre le RUP et le président du Conseil Léon Blum, mais aussi conçu, en tant que chef de la section des arts graphiques de l'Exposition universelle, l'affiche centrale de celle-ci, laisse supposer qu'il avait au-delà de cela également exercé une nette influence sur la conception graphique dans son ensemble. Il n'a jusqu'à présent malheureusement pas été possible d'établir de manière irréfutable qui sont les auteurs des objets graphiques et design décrits plus haut.

La recherche a donc encore du travail à faire — y compris en ce qui concerne le rôle de Max Lingner. Dans son curriculum vitæ rédigé après son retour en Allemagne, il nota qu'il avait eu la fonction de « directeur de la propagande » du RUP après la mort d'Henri Barbusse et qu'il s'était chargé de la décoration du Congrès mondial pour la paix de Bruxelles en 1936, mais ne fit nulle mention du Pavillon de la Paix à l'Exposition universelle de 1937.⁴¹ Cela s'accorde avec le témoignage de Frans Masereel. Masereel ne se rappelait certes plus avec exactitude « à qui l'organisation de ce Pavillon de la Paix avait été confiée (...) » ; pour ma part, en tout cas, on m'avait plus ou moins confié la tâche de garantir la décoration de ce pavillon, j'ai donc chargé divers artistes, dont Édouard Pignon et Marc Saint-Saëns, de réaliser de grandes compositions dans ce but (...) »⁴² On retrouve dans les dossiers des Archives nationales les propositions citées ci-dessus du RUP au directeur des travaux artistiques de l'Exposition universelle de 1937, Louis Hauteœur, ainsi que les contrats correspondants passés avec les sept peintres. Dès 1939, l'administration chargée de la liquidation de l'Exposition universelle se renseigna sur la localisation des sept commandes d'État et émit la requête suivante : « vous voudrez bien donner des instructions pour que ces panneaux soient transportés dans le sous-sol du Musée d'art moderne, rue de la Manutention. Dans le cas où ces panneaux n'auraient pu être récupérés, je vous prie de bien vouloir me faire parvenir, sans retard, des certificats de destruction dont ci-joint modèle ... ».⁴³

Les organisateurs s'efforçaient de recruter « des artistes de niveau international » pour l'édification et la décoration du pavillon et de présenter en même temps « aux visiteurs normaux de l'exposition les problèmes généraux de la paix et de la guerre ainsi que leurs solutions possibles ». ⁴⁴ Ils étaient convaincus de la modernité de leur conception : « les méthodes employées sont pour l'essentiel modernes et visent à donner un aperçu des faits les plus importants sans brouiller l'image par un excès de détails. »⁴⁵

Il est naturellement difficile de se faire une idée de la réception par les contemporains. Sur le plan de l'histoire des arts, il serait intéressant d'examiner de plus près la manière dont l'élaboration de l'exposition et les arts plastiques se sont conjugués

41 — Max Lingner, curriculum vitæ du 28 mars 1949, BArch, DY 30_IV 2_11, feuille 79.

42 — Pierre Vorms, *Gespräche mit Frans Masereel*, p. 105.

43 — AN F_12_12172. Mes recherches ne m'ont hélas pas permis de découvrir où sont passés les panneaux.

44 — Lettre des secrétaires internationaux de l'ICP/RUP, E. A. Allens et Louis Dolivet, du 5 juillet 1937, Internationales Institut für Sozialgeschichte (IISG), Amsterdam, RUP 137, en anglais dans la version originale, p. 1.

45 — Ibid.

dans le cadre de la propagande internationale en faveur de la paix, sur fond d'expositions politiques comparables et, surtout, des autres pavillons de l'Exposition universelle de 1937.

Concernant le traitement visuel de la thématique liée à l'évènement de politique extérieure le plus important de cette année-là, la Guerre d'Espagne, la comparaison s'impose avec le pavillon espagnol, construit par Luis Lacasa et Josep Lluís Sert, ce qui ramène plus largement à la question de la synergie de l'architecture, de l'art et du graphisme. Dans le pavillon espagnol aussi, les moyens graphiques étaient mis au service d'une contextualisation politique : on y expliquait les plans de la République espagnole et les œuvres d'art y jouaient un rôle central, songeons simplement à la « Fontaine de mercure » d'Alexander Calder, qui se réfère aux ressources naturelles exploitables du pays. Cependant, seul le tableau « Guernica » de Pablo Picasso réussissait à dépasser le stade illustratif pour former un véritable contre-pôle artistique. Le pavillon espagnol parvenait à unir l'art, la politique et l'architecture à un niveau de réflexion globalement plus élevé que le Pavillon de la Paix. Les médias y étaient manifestement moins soumis à un récit d'ensemble, ils agissaient de manière plus autonome.

Et enfin : « Ce qui était déterminant pour la qualité architecturale du pavillon, c'était la mise en scène du parcours, l'éclairage, la configuration des espaces, que les architectes ont pris soin dès le stade des ébauches à harmoniser avec le concept de l'exposition. À lui seul, l'escalier de biais devant l'édifice, avec les sculptures qui l'accompagnaient, invitait le spectateur à entrer ; l'œil du visiteur était ensuite immédiatement frappé par « Guernica » de Picasso ; la « Fontaine de mercure » de Calder fascinait et dirigeait le visiteur vers le fond, le stand de littérature, puis à l'extérieur, dans le patio. Là, sous le vélum, la rampe qui montait latéralement était la seule voie pour accéder à l'étage supérieur. Les architectes Lacasa et Sert avaient conçu un lieu d'exposition qui familiarisait le visiteur, au gré d'un parcours plein de surprises spatiales, avec les œuvres d'artistes espagnols et les plans d'hommes politiques républicains pendant la première phase de la guerre civile. Cette scénographie entièrement acquise aux idées républicaines dans un bâtiment modeste que les architectes engagés avaient conçu rapidement et qu'ils avaient dédié à la lutte pour la modernisation et la démocratisation du pays était ce qui faisait le haut rang artistique du pavillon espagnol de l'Exposition universelle de 1937 à Paris. »⁴⁶

Le langage architectural de Bazin/Laprade, la typographie moderne et le design tout aussi moderne de l'exposition ainsi que les peintures en soi intéressantes du groupe « L'Art Mural » et les œuvres de Masereel et Lingner ne formaient pas réellement une unité au sein du Pavillon de la Paix. L'architecture néoclassique et le récit d'ensemble politique empreint de christianisme, d'hégélianisme et de marxisme bridait sans doute trop les tendances en germe dans les contradictions — esthétiques et politiques — de cette époque.

46 — Carmen Jung/Dietrich Worbs, « Guernica im spanischen Pavillon », *Bauwelt* 9/2013, p. 26–29, citation p. 29.

À cela s'ajoutait sans doute un sentiment d'étonnement et d'irritation né du fait que les architectes s'étaient imposés face aux concepteurs de l'exposition et que le dépliant ne correspondait pas à la réalité sur le terrain. L'entrée principale restait à droite, tandis que l'exposition était conçue pour partir de la gauche. Les photos en témoignent : on entrait en effet par la droite et traversait la salle des horreurs de la guerre avant de pénétrer dans le grand hall avec, face à soi, la peinture de Masereel. Lingner se retrouvait ainsi à la plus mauvaise place, quasiment dans le dos des spectateurs. Cela explique en revanche pourquoi son œuvre, focalisée comme toujours sur un avenir poétique, a en outre été associée au photomontage des horreurs de la guerre.

Si le parcours originel avait été maintenu, cela n'aurait pas eu d'incidence sur Masereel, parce que l'exposition dans le grand hall aurait toujours été lue de gauche à droite, elle aurait donc commencé par Masereel et débouché sur un avenir insouciant. Alors que la comparaison avec le pavillon espagnol s'est imposée à nous, l'historienne de l'art et future résistante Agnès Humbert⁴⁷ établit dans la revue communiste *La Vie ouvrière* une intéressante comparaison avec le pavillon de l'Allemagne nazie. (ILL. 25)

Elle trouvait « oppressant comme un silence voulu » le « tact » dont paraissait vouloir faire preuve le régime nazi. Le pavillon allemand présentait « un immense hall qui tient à la fois de la gare et de la cathédrale ». On y était immédiatement frappé par « la perfection de la technique et des matériaux employés. (...) Il ne semble pas qu'il s'agisse ici d'une construction temporaire, tant tout est soigné, riche et bien fini. » L'artisanat et la technique étaient montrés dans des vitrines « en elles-mêmes, des meubles bien soignés, (...) mais leur aspect, déjà vieillot, nous trouble. »

Le Pavillon de la Paix, en revanche, lui semblait véhiculer un message clair. Elle était surtout impressionnée par la présentation photographique de la Guerre d'Espagne et ses « images véritablement poignantes ». Son verdict final : « C'est une belle œuvre qui a été accomplie par le Rassemblement universel pour la Paix. »⁴⁸ En remarquant au passage que l'accès au Pavillon de la Paix était « absolument gratuit », Humbert encourageait les lectrices et lecteurs de la revue communiste à s'y rendre.

Ce faisant, elle contribuait à dissimuler le problème que le Pavillon de la Paix ne faisait pas partie, comme initialement prévu, du site de l'exposition. Avant l'ouverture de son pavillon, le RUP avait rappelé cette exigence au président du Conseil Léon Blum. Blum soutint le RUP dans une lettre du 28 mai 1937 adressée au commissaire général.⁴⁹ S'il avait fait partie du site de l'exposition, le Pavillon de la Paix aurait été payant comme les autres. Il est probable que, le 24 mai 1937, jour de

47 — Agnès Humbert (1894–1963) était sous l'occupation allemande membre du groupe de résistants du « Réseau du Musée de l'Homme ». Elle-même travaillait au Musée des arts et traditions populaires. Elle rendit hommage à Max Lingner avec des textes en 1939 pour le catalogue de son exposition à Paris et en 1951 pour un portfolio avec 30 reproductions (Cf. *Max Lingner. Dessins et peintures*, avec des textes d'Henri Barbusse, Agnès

Humbert, Paris 1939, ainsi que *Max Lingner. 30 Reproduktionen*, avec des textes d'Henri Barbusse, Agnès Humbert et Max Lingner, Berlin, Akademie der Künste, 1951).

48 — Agnès Humbert, « "EXPO 1937" Le pavillon d'Allemagne et le pavillon de la Paix », *La Vie ouvrière*, 19 août 1937, p. 6.

49 — AN F_12_12902



JEUNESSE DU MONDE UNIS-TOI POUR DEFENDRE LA PAIX

VIVRE DANS LA PAIX ET LA SECURITE 50 MILLIONS DE JEUX

CONGRES MONDIAL DE LA JEUNESSE

« EXPO 1937 »

Le pavillon d'Allemagne et le pavillon de la Paix

par Agnès HUMBERT

Il faut entrer au Pavillon d'Allemagne sans idées toutes faites et surtout sans préjugés. Cependant, malgré soi, on s'attend à y trouver une forme plus ou moins habile de propagande; tout au moins des gravures montrant des progrès dans une branche quelconque de l'activité allemande. Il n'en est rien. Seules quelques modestes cartes postales représentant Hitler et ses collaborateurs sont en vente ca et là. Il y a bien aussi quelques croix gammées mais, à part cela, aucune allusion au régime. On aime mieux la cranerie des Portugais exposant dans leur Pavillon leur système de gouvernement. Nous avons dit combien cette propagande était attrayante, combien les réalisations fascistes avaient été fardées, enjolivées jusqu'à nous faire oublier beaucoup de choses que nous savons tous... Au Pavillon allemand, rien de semblable. On a sans doute voulu avoir « du tact ». Pas d'allusion à l'armée, pas d'allusion directe au gouvernement. Ce « tact » est oppressant comme un silence voulu. Pour moi, j'aime mieux voir chacun prendre ses responsabilités et les défendre.

Tous les pavillons que nous avons visités jusqu'à présent sont divisés, fractionnés en salles, ce qui rend l'exposition plus claire. Le pavillon allemand ne suit pas cette méthode et présente un immense hall qui tient à la fois de la gare et de la cathédrale. Il faut tout de suite noter la perfection de la technique et des matériaux employés. Les plus petits détails, jusqu'aux poignées de porte, sont irréprochables. Il ne semble pas qu'il s'agisse ici d'une construction temporaire tant tout est soigné, riche et bien fini. Personne n'est obligé d'admirer les immenses lustres qui attirent le regard, mais il n'est pas possible de ne pas reconnaître la belle qualité de leur exécution.

Dans les autres pavillons, nous avons été habitués à voir des maquettes attirantes et gaies. Rien de plus morne que la trop grande présentation de Nuremberg, son stade, ses salles, ses fêtes; triste aussi la maquette montrant les autostrades du Reich. Les vitrines sont, en elles-mêmes, des meubles bien soignés; les écrivains en apprécieront la marqueterie, l'assemblage, mais leur aspect, déjà vieillot, nous trouble. Nous aimons mieux des vitrines toutes simples, glaces et armature de métal, où l'attention n'est portée

qu'il faut juger. Plus loin, quelques jouets. La scène, représentant une plage animée de poupées de feutre, m'a paru assez vulgaire, mais les jouets scientifiques, les trains, les constructions métalliques sont toujours inimitables.

Quelques très belles éditions de livres d'art et de remarquables reproductions en photo-gravure de tableaux de maître. La technique des primitifs est rendue avec la même perfection que celle de nos peintres impressionnistes du dernier quart du XIX^e siècle. Mon incompetence totale en matière d'appareils de photographie m'a empêché de me rendre compte de ces réalisations d'un intérêt primordial. Je sais seulement que j'ai beaucoup admiré la forme de la voiture de course. Elle fait penser à un immense insecte d'argent. On ne voit presque pas les roues; sur route, cette voiture doit donner l'impression de glisser. Mais je laisse à d'autres le soin d'apprécier, comme il le mérito, l'effort du génie industriel allemand. Quant à moi, je me tais devant cette force que j'admire sans comprendre, tout comme un Ganache se fait, bouche bée, en entendant un phonographe.

Je m'en veux de n'avoir pas signalé plus tôt le Pavillon de la Paix situé au point culminant de l'Expo, il la domine et c'est un bien joli presage. L'accès du Pavillon, place du Trocadère, est absolument gratuit. Il n'est pas surpeuplé de visiteurs et, toute la journée, dès qu'une vingtaine de visiteurs se trouvent réunis dans la salle d'entrée, un guide fait visiter l'exposition et donne toutes les explications de la façon la plus claire et la plus intéressante.

Dans la première salle, on voit le duel engagé entre la Guerre et la Paix, et toutes les grandes et belles choses qui pourraient être réalisées avec l'argent dépensé en armements. On passe ensuite à une explication des ravages des guerres d'aujourd'hui et de ceux d'autrefois, d'admirables photos d'Espagne, prises avant le 18 juillet 1936, sont placées auprès des mêmes sites photographiés en 1937... Images véritablement poignantes! Les salles suivantes sont consacrées aux grandes forges de la Paix, à l'œuvre de la Société des Nations, ensuite à la coordination des forces de la Paix, enfin une bibliothèque offre toute la documentation possible. C'est une belle œuvre qui a été accomplie là par le Rassemblement Universel pour la Paix.

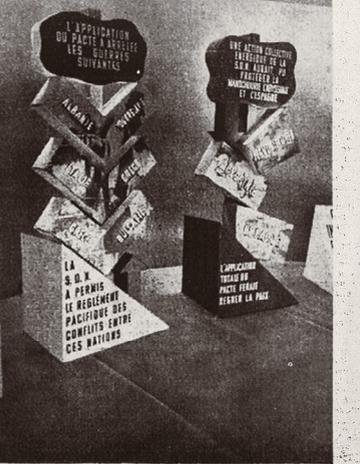


Au pavillon d'Allemagne, un verrier exécute des travaux d'art devant les visiteurs intéressés. (Photo Steh.)

que sur leur contenu. On nous montre tout d'abord des porcelaines et de la verrerie.

Je signale le souffleur de verre qui fabrique toute la journée de bien jolis vases. Son savoir très mérité attire une foule nombreuse. Petits et grands s'arrêtent longuement devant cet habile artisan et ne manquent pas non plus de regarder avec soin la machine à fabriquer des ampoules de verre pour produits pharmaceutiques, qui se trouve tout à côté du stand du verrier.

Les spécialistes du cuir seront émerveillés par la vitrine de marqueterie. Il y a là une mallette et une valise comme je n'en ai encore jamais vues. Matière superbe, solidité et intelligence de la forme. Ces beaux bagages sont peints d'un peu laide et portés, mais la vitrine empêche de contrôler cette supposition. Une grande place est faite aux instruments de musique, puis on passe au caoutchouc synthétique. On sait que les Allemands sont arrivés à fabriquer du caoutchouc artificiel. On nous apprend que le lapis sur lequel nous marchons est fait de cette matière. On voit des pneus dur, l'aspect ne me semble en rien différent des autres, mais c'est à l'usage



ILL. 25 La Vie ouvrière, 19 août 1937, p. 6 avec l'article d'Agnes Humbert



ILL. 26 Léon Blum parle pendant l'inauguration du Pavillon de la Paix le 9 juillet 1937

l'ouverture de l'Exposition universelle, le RUP ait observé avec inquiétude le public affluer en masse du côté de l'entrée principale offrant une vue sur la tour Eiffel, et donc tourner le dos au Pavillon de la Paix.

Du fait que le pavillon eût été exclu du site de l'Exposition universelle, moins de visiteuses et de visiteurs furent tentés de le visiter avant ou après les nombreux pavillons nationaux et thématiques qui constituaient l'attraction première.

Le RUP et les organisations nationales qui y étaient affiliés, avec les sept sections montrées dans la salle centrale, ainsi que le Parti communiste et les syndicats et organisations qui en étaient proches étaient donc d'autant plus obligés de transformer, à coups de manifestations et de visites collectives, le pavillon en un lieu grand public alternatif. Des dépliants, des cartes postales et l'album mentionné supra faisaient campagne pour des dons en faveur du refinancement du temple de la paix. Beaucoup de participantes et de participants des manifestations pour la paix n'ont vraisemblablement jamais visité l'Exposition universelle en raison du tarif des entrées.

L'inauguration du Pavillon le 9 juillet 1937

L'ambivalence du Pavillon de la Paix en tant que pendant de l'Exposition universelle s'est également manifestée à l'occasion de l'inauguration du Pavillon, l'après-midi du 9 juillet 1937.

Les discours inauguraux furent prononcés par le commissaire général de l'Exposition universelle, Edmond Labbé, le président socialiste du Conseil récemment

relevé de ses fonctions, Léon Blum, le représentant du Parti radical, Édouard Herriot, le président de la Société des Nations et co-président du RUP, Lord Cecil, le syndicaliste et cofondateur de l'Organisation internationale du Travail (une organisation spéciale de la SdN), Léon Jouhaux, le sénateur communiste (membre du Politbüro, éditeur et directeur de *L'Humanité*) Marcel Cachin, et par diverses autres personnalités venues de l'étranger. (ILL. 26)

« Avant l'arrivée des personnalités officielles, un léger incident se produisit. Les ouvriers de ce pavillon, surmonté des drapeaux des quarante-deux nations participant à la manifestation de 1937, amenèrent les couleurs allemandes, prétextant que le gouvernement du Reich n'était plus membre de la Société des Nations. L'intervention de diverses personnalités permit de voir flotter à nouveau la "croix gammée". (...) Les ouvriers travaillant au palais du Trocadéro entonnèrent, poings levés, une Internationale qui resta sans écho. Le service d'ordre, considérable, n'eut pas à intervenir, la dislocation des groupements s'était effectuée dans le calme. »⁵⁰

Dans son essai sur l'Exposition universelle de 1937, Jay Winter rend hommage au Pavillon de la Paix pour avoir été le seul pavillon international à avoir transcendé la simple représentation nationale et avoir averti que le grand projet du parachèvement des Lumières ne pouvait réussir qu'à condition qu'un ordre mondial œuvrant en faveur de la conservation de la paix puisse empêcher que la menace d'une nouvelle guerre mondiale devienne réalité.

« La guerre éclata moins de vingt mois après la fin de l'Exposition universelle de 1937. En 1940, les nazis occupèrent Paris. Hitler vint contempler sa conquête à l'endroit même où s'était dressée la colonne de la paix de l'Exposition universelle. Cette dernière n'était plus qu'un souvenir, elle avait cédé la place à une réalité infiniment plus dure. » Mais comme toutes les utopies, elle germa à nouveau « à l'endroit même où elle avait auparavant échoué. Le 9 décembre 1948, René Cassin, vétéran et invalide de la Première Guerre mondiale et héros de la Résistance pendant la Seconde, soumit aux Nations Unies réunies à Paris la Déclaration universelle des droits de l'Homme — sur les marches du palais de Chaillot et à quelques kilomètres à peine de la galerie des Glaces du château de Versailles où avait été signé le traité voué à l'échec de 1919. Il était déjà venu au même endroit en 1937, quand il avait participé, avec d'autres leaders du mouvement pacifiste, à l'inauguration de la colonne de la paix. »⁵¹

50 — « L'inauguration du Pavillon de la Paix », *Le Figaro*, n° 191, samedi 10 juillet 1937, Paris, p. 4. Un incendie s'était déclaré dans l'exposition peu avant son ouverture. Il n'existe toujours pas de certitude sur son origine, soit

accidentelle, soit attentat d'extrême-droite (Cf. Jay Winter 2006).

51 — Jay Winter 2006, cf. note 1, p. 77.