

Zeitschrift: NIKE-Bulletin
Herausgeber: Nationale Informationsstelle zum Kulturerbe
Band: 11 (1996)
Heft: 2: Gazette

Rubrik: Dossier

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist die Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften auf E-Periodica. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Zeitschriften und ist nicht verantwortlich für deren Inhalte. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern beziehungsweise den externen Rechteinhabern. Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen sowie auf Social Media-Kanälen oder Webseiten ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. [Mehr erfahren](#)

Conditions d'utilisation

L'ETH Library est le fournisseur des revues numérisées. Elle ne détient aucun droit d'auteur sur les revues et n'est pas responsable de leur contenu. En règle générale, les droits sont détenus par les éditeurs ou les détenteurs de droits externes. La reproduction d'images dans des publications imprimées ou en ligne ainsi que sur des canaux de médias sociaux ou des sites web n'est autorisée qu'avec l'accord préalable des détenteurs des droits. [En savoir plus](#)

Terms of use

The ETH Library is the provider of the digitised journals. It does not own any copyrights to the journals and is not responsible for their content. The rights usually lie with the publishers or the external rights holders. Publishing images in print and online publications, as well as on social media channels or websites, is only permitted with the prior consent of the rights holders. [Find out more](#)

Download PDF: 14.01.2026

ETH-Bibliothek Zürich, E-Periodica, <https://www.e-periodica.ch>

D O S S I E R

Culture et constitution fédérale

La répartition des tâches entre la Confédération et les cantons

Fin mars le Département fédéral des finances a ouvert la procédure de consultation pour un nouveau partage des tâches de l'état entre la Confédération et les cantons. L'article de Dieter Biedermann, avocat à l'Office fédéral de la justice, concernant la compétence constitutionnelle de la Confédération dans le domaine de la culture doit permettre à nos lecteurs de se faire une opinion sur la question.

Introduction

La Suisse a bien des problèmes à accepter un article sur la culture dans sa constitution. On ne cesse de prôner la valeur de la création artistique suisse et, dans de larges cercles de la société, l'encouragement de la culture est considéré comme indispensable. Pourtant jusqu'à présent il n'a pas été possible de le stipuler dans la constitution. Une majorité des électeurs a refusé par deux fois (1986 et 1994) un article sur la culture invoquant qu'un tel article impliquerait un surcroit de dépenses inacceptable pour la Confédération ou une politique culturelle décidée uniquement au niveau fédéral.

La Confédération depuis sa création soutient d'une manière ou d'une autre les efforts culturels sans que n'existe d'obligation constitutionnelle spécifique. Le système suisse repose sur le principe de la subsidiarité: la sauvegarde de la culture, la diffusion de la culture et la création culturelle plus particulièrement sont tout d'abord du ressort des personnes privées. Les pouvoirs publics ne doivent intervenir que pour compléter ces mesures d'encouragement. Après les communes et les cantons, la Confédération est le dernier maillon de la chaîne. Une des plus importantes fonctions de la Confédération est, comme dans d'autres domaines spécifiques d'ailleurs, de veiller à l'effet d'équilibre (par exemple, échange entre les différentes régions du pays).

Le partage des tâches dans la répartition des compétences entre la Confédération et les cantons se reflète dans les dépenses: alors que les communes et les cantons assument la plus grande part des dépenses et subviennent respectivement à plus de 50% et environ 40 % des dépenses publiques en matière d'encouragement de la culture, la Confédération, elle, dépense moins de 10 %. La Fondation Pro Helvetia consacre chaque année environ 30 millions de francs à la culture.

Un article sur la culture dans la Constitution en vigueur

L'Etat de droit peut décider de faire reposer les activités de l'Etat sur une base constitutionnelle (principe de légalité). Après le refus de deux projets visant l'introduction dans la constitution d'un article sur l'encouragement de la culture, sur quels principes la Confédération peut-elle s'appuyer lorsqu'elle désire promouvoir les efforts en matière de culture?

Les premiers décrets dans le domaine de la culture datent du milieu du XIXe siècle et ont été édictés comme décrets fédéraux sans fondement constitutionnel spécifique sur la base des justifications suivantes: certaines tâches culturelles dépassent les possibilités des cantons et/ou elles font partie de la nature de l'Etat promoteur de la culture et servent à l'ensemble du travail accompli au niveau national. Plus tard dans les années 30 et 40 est apparu en plus l'argument de la défense des valeurs morales et culturelles.

Peu à peu des compétences ponctuelles en matière d'encouragement de la culture ont été expressément introduites dans la constitution. Elles sont réparties dans toute la constitution. Les plus évidentes sont les compétences culturelles dans le domaine de la protection de la nature et du paysage (art. 24sexies), du film et du cinéma (art. 27ter) et des langues (art. 116). La Confédération fournit des prestations culturelles également sur la base de l'article 8 qui régit les relations avec l'étranger (par exemple, promotion des expositions de créations culturelles suisses à l'étranger) ou sur la base de l'article 45bis en faveur des écoles suisses à l'étranger et des organisations de Suisses à l'étranger. La Confédération a dans certains autres domaines des compétences qui l'oblige de manière plus ou moins directe à promouvoir la culture comme par exemple dans l'article 27 (universités), dans l'article 27quater (bourses et aides financières de formation), dans l'article 27quinquies (sport), dans l'article 34ter paragraphe 1, lettre g (formation professionnelle), dans l'article 22bis (protection des biens culturels), dans l'article 55bis (radio et télévision), dans l'article 64 (propriété littéraire et artistique). Mais la constitution ne possède pas d'article global qui définit la compétence générale de la Confédération dans le domaine culturel. Cette longue liste d'articles constitutionnels souligne le fait que l'encouragement de la culture doit être considéré comme une tâche aux aspects multiples concernant bien des domaines.

Existe-t-il un principe constitutionnel non-écrit ou tacite?

La question qui se pose est la suivante: La Confédération peut-elle, sur la base d'un droit non-écrit, encourager des activités culturelles qui sont indépendantes des compétences ponctuelles stipulées dans les articles constitutionnels sus-mentionnés?

L'article 3 de la constitution fédérale attribue aux cantons toutes les tâches que la constitution ne mentionne pas

expressément comme étant tâches de la Confédération. Cela signifie donc qu'en principe chaque compétence de la Confédération doit être mentionnée explicitement dans la constitution. Malgré cette règle fondamentale claire, le manque de compétences fédérales explicites dans la constitution ne signifie pas pour autant qu'il n'existe pas de compétence pour un domaine spécifique. La Constitution ne définit donc pas de manière exhaustive et définitive la répartition constitutionnelle des tâches entre la Confédération et les cantons et est donc de ce fait au premier abord contradictoire. Des principes constitutionnels peuvent en effet par exemple être applicables en raison du droit coutumier. La création d'un droit coutumier pour ce qui touche à la répartition des compétences dans la constitution est cependant contestée. Selon quelques spécialistes, ce n'est pas possible car la règle de répartition des compétences de l'article 3 ne peut pas logiquement contenir de lacune. L'acceptation de compétences dites tacites qui pourraient découler d'un état de fait ou de la nature des choses est généralement réfutée dans le domaine de la culture.

A cette attitude s'oppose le fait que l'encouragement de la culture est pratiqué par la Confédération depuis des années et que les crédits correspondants n'ont jamais été mis en question au Parlement pour manque de compétence fédérale. D'un point de vue plutôt pragmatique que défendent les autorités fédérales, la compétence fédérale en matière de culture est acceptée puisque l'encouragement de la culture fait partie au sens large du terme des tâches de l'Etat. La Confédération peut, selon une conception élargie, assumer des tâches au moins parallèlement aux activités cantonales sur la base du droit coutumier ou être active de manière complémentaire dans tous les domaines qui nécessitent une action pour des raisons politiques et qui ne peuvent être pris en charge, de par leur nature, que par la Confédération. Il serait par contre irrecevable que, dans de tels cas, la Confédération supplante les cantons dans l'exercice de leurs compétences. Pour ce faire, il faudrait une disposition constitutionnelle écrite.

En résumé on peut dire que les activités actuelles de la Confédération – mis à part le débat pour le montant du budget de la culture – ne font l'objet d'aucune contestation politique notable. Il existe cependant quelques incertitudes sur la façon de classifier ces activités d'un point de vue purement juridique.

La réforme constitutionnelle

C'est en réponse à un rapport du Conseil fédéral de 1987 que le Parlement a demandé à ce même Conseil fédéral de préparer une réforme constitutionnelle. Le projet de constitution 'améliorée' doit servir de base aux futurs travaux. L'objectif de ce projet est de réorganiser et d'actualiser l'ensemble du droit constitutionnel écrit et non-écrit. La nouvelle version de la constitution doit contenir tous les principes juridiques qui doivent faire partie de la constitution de par leur portée fondamentale pour l'Etat. Une

D O S S I E R

importance particulière doit être accordée à l'interprétation de la pratique des autorités fédérales et au droit public tel qu'il est pratiqué. Selon la volonté du Parlement, seuls les principes qui sont reconnus, en doctrine comme en pratique, comme étant recevables constitutionnellement pourront être pris en considération dans ce projet. Ce projet de constitution doit donc refléter la réalité constitutionnelle telle qu'elle est vécue. Les nouveautés les plus manifestes sont la prise en considération du droit jusqu'à présent non-écrit et une présentation systématique améliorée avec une division plus subtile des articles classés par chapitres et divisés en paragraphes.

Le Conseil fédéral a tenu compte de tous ces différents points en introduisant dans le projet de constitution un article culturel général. Le processus de consultation actuellement en cours qui fera de ce projet un projet constitutionnel va montrer s'il existe réellement un consensus stable pour un tel article qui reflète la réalité constitutionnelle vécue.

Les résultats détaillés de la procédure de consultation seront rendus publics en automne 1996. Le message du Conseil fédéral concernant la réforme constitutionnelle est attendu pour fin 1996. La discussion du projet au Parlement est prévue pour 1997 et 1998.

La réforme constitutionnelle: chance ou danger?

Dans la réforme constitutionnelle en cours, le danger guette de voir se développer un débat sur l'article culturel dont l'issue n'est pas prévisible. Ce danger ne peut être évité ou réduit que si rien n'est entrepris ni pour raviver la question des deux projets refusés ni pour introduire illicitemen des extensions des compétences fédérales dans la réforme constitutionnelle. Il ne faut pas exclure que l'article culturel tel qu'il est proposé dans la procédure de consultation subisse des coupures au cours des procédures à venir. Ce serait regrettable que l'encouragement de la culture pratiquée par la Confédération continue à reposer sur la base plutôt mal définie et en partie contestée du point de vue de la doctrine d'une compétence née du droit coutumier ou tacite. La réforme constitutionnelle est l'occasion bienvenue de mettre en évidence dans la constitution les activités incontestées de la Confédération dans le domaine culturel. Un grand pas serait ainsi fait en faveur de la transparence de la constitution et également en faveur des efforts entrepris dans le domaine culturel pour lesquels il est toujours nécessaire de se battre financièrement.

Dieter Biedermann

D O S S I E R

Le sauvetage de la dernière peinture murale d'Oskar Schlemmer

En 1940, alors que les national-socialistes lui avaient interdit de poursuivre son oeuvre, Oskar Schlemmer a créé une peinture murale dont le grand public n'avait jusqu'à présent pour ainsi dire aucune connaissance. Cette oeuvre d'art est pourtant citée dans la thèse de Wulf Herzogenrath 'Oskar Schlemmer. Die Wandgestaltung der neuen Architektur' (1973) et dans le catalogue de l'oeuvre de Karin von Maur (1979) mais n'était, en raison de son emplacement, accessible qu'à quelques connaisseurs. Ce n'est que par les articles parus dans la presse sur le 'sauvetage' de cette peinture qui décorait l'ancienne maison Keller à Stuttgart-Vaihingen que la dernière oeuvre d'Oskar Schlemmer a atteint une renommée internationale.

Les opérations de sauvetage ne sont en rien condamnables quand l'oeuvre d'art est directement menacée. En règle générale, on tente d'éliminer tout ce qui est dangereux à proximité de l'oeuvre d'art afin de ne pas compromettre son existence. Dans le cas de la peinture murale d'Oskar Schlemmer, les 'opérations de sauvetage' ont été déclenchées à un moment où on commençait à spéculer sur cet objet d'art. Jusqu'à ce moment la peinture n'était menacée d'aucun danger. C'est ainsi que dès que l'on a su que des négociations de vente étaient en cours, deux camps se sont formés. Dans un camp, ceux qui désiraient conserver la peinture à l'endroit où elle se trouvait, dans l'autre camp, les défenseurs du 'sauvetage' qui, dès le début, ont prôné la mobilité de l'oeuvre afin de pouvoir en tirer un meilleur prix sur le marché de l'art. Mais la différence subtile à elle seule entre 'conserver' et 'sauver' que les médias, consciemment ou inconsciemment, ont mis en valeur, peut être pour l'existence d'une oeuvre d'art d'une portée difficile à évaluer. Afin de rendre la situation plus limpide, je vais essayer dans cet article de décrire les circonstances qui ont conduit à ce que l'on appelle le 'sauvetage' de la dernière peinture murale d'Oskar Schlemmer.

La dernière peinture murale d'Oskar Schlemmer

Le sort de cet artiste considéré comme 'dégénéré' par le régime national-socialiste est connu de tous. Les conséquences pour Oskar Schlemmer furent la perte de son poste d'enseignant, l'interdiction de peindre et l'isolement. Aujourd'hui nous ne pouvons que nous imaginer la signification qu'a eue pour Oskar Schlemmer la création de cette peinture murale, en 1940, dans la maison Keller à Stuttgart-Vaihingen, compte tenu des événements. Dieter Keller a laissé carte blanche à Schlemmer pour l'exécution de cette

peinture, ce dernier était pleinement conscient de la chance qu'il avait comme le prouvent les notes sans équivoque de son journal. Comme nous le savons aujourd'hui, sa dernière oeuvre a également été celle qui lui a demandé le plus de travail si on prend en considération dans le processus de création les 78 esquisses connues jusqu'à ce jour.

C'est en plein milieu de la guerre que Schlemmer a conçu cette peinture, une des rares grandes compositions à signification symbolique de cette époque. L'homme, la femme et l'enfant sont au milieu, à gauche une silhouette s'éloignant et à droite un grand visage de profil forment le cadre dans lequel se trouve au centre le groupe de personnages mis en valeur par un carré, un cercle et un parallélogramme. Cette peinture symbolique reflète la situation familiale de Dieter Keller qui devait partir au front et dont la femme était enceinte. – La composition de la peinture de Stuttgart est sans aucun doute une des créations les plus conséquentes de Schlemmer. Aucune de ses compositions encore existantes ne traduit un symbolisme si poussé et une telle exaltation. Le bonheur, la tristesse et le destin se dessinent grâce à l'emploi de moyens restreints se concentrant sur l'essentiel. Ni les formes géométriques ni les couleurs n'ont été laissées au hasard, chaque détail reflète la préoccupation constante de Schlemmer pour le choix de la forme et de la couleur et pour leur attribution spécifique aux personnages féminins ou masculins. Les nombreuses esquisses et les notes retrouvées dans son journal témoignent des réflexions profondes de Schlemmer sur la question de la composition de la peinture murale et sur la relation qu'il jugeait déterminante avec l'espace. – Bien qu'aucune des esquisses conservées ne laisse apercevoir un lien direct quelconque avec l'espace ambiant – les esquisses se réfèrent en priorité au mur frontal de la salle de séjour – une photographie en noir et blanc prise une fois la peinture réalisée permet de reconnaître des formes géométriques saisissantes avec un cercle au plafond, un triangle sombre, large en haut se terminant en pointe vers les bas, sur le mur près de la fenêtre et un rectangle à gauche sur le mur d'entrée mais je reviendrai plus tard sur cette photographie.

Une oeuvre d'art 'encombrante'...

D. Keller a lui-même eu bien des difficultés après la guerre à accepter l'oeuvre qu'il avait commandée. Des désaccords au sein de sa famille ont plus tard abouti à la dissolution de son mariage, le thème 'famille' ne lui était plus supportable, c'est ce qu'il a confié à l'ancien directeur de la Galerie der Stadt Stuttgart. Il a donc fait recouvrir la peinture murale d'une boiserie. Lors de la vente de la maison en 1963, D. Keller a pensé à faire démonter la peinture et à la vendre mais, en raison de difficultés techniques, a abandonné le projet. Le nouveau propriétaire a fait démonter la boiserie posée par D. Keller et a confié à un peintre le colmatage des trous des chevilles avec du plâtre et a fait recouvrir le fond de l'oeuvre de peinture blanche posée au rouleau, épargnant les surfaces gréuses représentant les personnages. Peu de temps après, la maison était de nouveau à vendre. En 1965,

l'actuelle propriétaire Mme Kassuba s'est portée acheteuse. En décembre 1965 et en janvier 1966, R. Kassuba a pris contact avec le directeur de la Staatsgalerie et le directeur de la Galerie der Stadt Stuttgart et leur a offert la peinture murale pour DM 50.000 au cas où ils trouveraient quelqu'un pour la démonter. Les 'retouches' effectuées sur la peinture et son état ainsi que la qualificatif d'oeuvre 'pas réellement maîtresse' n'ont pas incité les représentants des galeries à se porter acquéreurs.

En 1972, la propriétaire a demandé au restaurateur Winfried Heiber d'examiner la peinture et de la restaurer. W. Heiber a commencé par éliminer la couche de peinture blanche. Dans une lettre du 22 octobre 1975, Karin von Maur de la Staatsgalerie Stuttgart informe l'Office de conservation des monuments historiques du Land de Bade-Wurtemberg de la présence de cette peinture dans la maison Keller. Quatre semaines plus tard, ce même Office demande au service local de conservation des monuments historiques la mise sous protection de la peinture en application du paragraphe 2 de la loi sur la protection des monuments historiques. Le 8 janvier 1976, R. Kassuba reçoit donc une communication lui annonçant que la peinture murale d'Oskar Schlemmer était classée pièce historique. Jusqu'au début des années 90 plus rien n'est entrepris pour la conservation de cette peinture.

...est difficile à vendre

A partir de 1992 la maison avec la peinture de Schlemmer est mise en vente. Selon la propriétaire plusieurs acheteurs potentiels ont renoncé à l'acquisition à cause de la peinture classée. Il ne faut pas manquer de préciser que la maison avec le terrain et la peinture murale de Schlemmer étaient à vendre à un prix bien plus élevé que la normale. L'offre d'une entreprise de construction proposant un prix encore plus élevé mettait comme condition à l'achat l'autorisation de détruire la maison afin de disposer du terrain pour la construction de bâtiments. C'est cette offre chiffrée en millions liée à la condition de pouvoir détruire la maison qui est à l'origine des 'opérations de sauvetage' de la peinture murale d'Oskar Schlemmer. A l'automne 1994, la peinture a été proposée à la vente par l'intermédiaire de la Galerie Valentien (Stuttgart) à l'Art à Cologne pour 1,6 million. Si on prend le prix élevé demandé pour la maison et le terrain et si on y ajoute 1,6 million pour la peinture, on arrive à un chiffre total qui de prime abord devait remettre en question la conservation de la peinture sur son lieu d'origine. Déjà pendant les négociations entre la ville de Stuttgart, l'Office de conservation des monuments historiques du Land et la propriétaire, cette dernière avait pris contact avec un propriétaire de galerie afin d'envisager le démontage de la peinture. C'est Mme Kassuba qui a donc pris l'initiative et a contacté un restaurateur ainsi qu'une entreprise de construction renommée afin de trouver une solution pour le démontage de la peinture murale. En novembre 1992, Mme Kassuba demande de nouveau à Winfried Heiber d'étudier la peinture et d'examiner son état. Thomas Wieck, restaura-

D O S S I E R

rateur diplômé de Stuttgart, participe également à ce travail et analyse la constitution de la maçonnerie. C'est alors que la propriétaire demande à W. Heiber d'examiner le mur tout autour de la peinture, celui-ci constate, sous la tapisserie d'apprêt, des liens géométriques prolongeant la peinture et l'intégrant dans l'espace. Grâce à une prospection minutieuse, W. Heiber réussit à déterminer le tracé des formes et les coloris à droite et à gauche de la peinture. Les dessins géométriques découverts sur les murs correspondent tout à fait à la photographie publiée dans le catalogue de l'oeuvre d'Oskar Schlemmer par Karin von Maur mis à part le centre du plafond. Cette découverte a permis à W. Heiber d'affirmer que la peinture de Schlemmer ne pouvait pas être considérée comme une oeuvre isolée mais qu'elle faisait partie intégrante de l'espace pour lequel elle avait été conçue. La propriétaire savait donc dorénavant que la découverte de ces formes géométriques signifiait qu'Oskar Schlemmer avait créé une transition pour intégrer la peinture dans la pièce. Alors qu'il s'agissait là d'une oeuvre classée, l'Office de conservation des monuments historiques du Land a ignoré à cette époque les analyses faites et les résultats obtenus. En octobre 1993, Mme Kassuba dépose au service de l'urbanisme de la ville de Stuttgart une demande de démolition pour la maison située au Knappenweg 31. Cette requête prévoyait le démontage de la peinture murale mais seulement du mur frontal avec la maçonnerie. Il était prévu de démonter le mur avec la peinture en le plaçant dans un corset d'acier et de trouver un autre emplacement pour ce mur lourd de plusieurs tonnes. Le projet de démontage ne tenait absolument pas compte des transitions géométriques découvertes par W. Heiber. A partir de ce moment là, la peinture fait l'objet de querelles juridiques prévoyant d'éventuels dédommages et des possibilités d'indemnisation de la part de l'Etat. En janvier 1994, l'Office de conservation des monuments historiques du Land publie une prise de position détaillée qui va dans le sens de la conservation de la peinture à l'endroit où elle se trouve et refuse le démontage de la peinture et donc la démolition de la maison.

En juillet 1994, l'administration du Land à Stuttgart refuse de nouveau l'autorisation de démolir la maison qu'elle justifie par la validité de la qualité de monument classé décidée par l'Office de conservation des monuments historiques. Lors d'une rencontre au siège du gouvernement à Stuttgart, en novembre 1994, toutes les parties ont encore une fois la possibilité de faire entendre leurs points de vue. L'Office de conservation des monuments historiques était toujours d'avis que la peinture murale ne pouvait, en tant qu'héritage artistique, culturel et historique, exister que là où elle avait été créée.

D O S S I E R

En décembre 1994, l'Office de conservation des monuments historiques du Land a entrepris une analyse et une documentation de la peinture. Le 26 janvier 1995, le service local de conservation des monuments historiques est informé par des riverains que des travaux ont lieu dans la maison désormais inhabitée. Une entreprise italienne avait entrepris de démonter la peinture sans que l'Office de conservation des monuments historiques ait été informé. Les transitions géométriques des côtés et du plafond avaient été enlevées jusqu'aux bords extérieurs du mur peint qui autrefois formait un tout avec la pièce, le travail avait été effectué minutieusement sans laisser la moindre trace de mortier. La peinture murale, quant à elle, avait été découpée tout autour et renforcée le long des arêtes extérieures par un cadre en aluminium. L'entreprise italienne affirma avoir trouvé l'oeuvre d'art dans cet état au début de ses travaux qui n'avaient consisté qu'à poser un cadre d'aluminium pour protéger les bords extérieurs. Le chantier a tout de suite été fermé. Deux jours plus tard, l'Office de conservation des monuments historiques du Land a eu l'occasion d'examiner encore une fois l'état de ce qui restait de l'oeuvre de Schlemmer et de documenter le tout par des photographies. Quatre semaines plus tard, un communiqué annonçait que la restauration de la peinture murale était terminée. Cette restauration menée à terme comprenait la 'reconstitution' du carré jaune qui mettait en valeur le groupe de personnages du milieu. Au cours d'un débat sur place, l'Office de conservation des monuments historiques du Land s'était exprimé contre cette 'reconstitution' car la nouvelle couche de peinture allait empêcher d'entreprendre des analyses permettant de retrouver la composition d'origine de ce carré (matériaux-structure). Une discussion sur une éventuelle 'reconstitution' aurait dû avoir lieu seulement une fois les résultats des analyses connus, ce travail de restauration n'aurait pas dû être fait au moment où il a été entrepris. La décision de reconstituer le carré jaune sur la base d'une photographie en couleur publiée par Kurt Herbert en 1953 (*Wände und Wandbild*, page 430) a été prise sans consulter l'Office de conservation des monuments historiques. Elle a été préconisée par les historiens de l'art et acceptée par l'administration à Stuttgart.

Mi-mars, après la 'reconstitution' du carré jaune, l'Office de conservation des monuments historiques du Land élabore une nouvelle documentation et analyse l'état de l'oeuvre. Au premier coup d'œil la peinture semblait dans un état parfait, ce qui n'était plus le cas dès qu'elle était examinée plus en détail à la lumière ultra-violette. Le fond de l'oeuvre avait été recouvert d'une couche de peinture, le carré manquant avait été peint en jaune citron au moyen d'un pinceau plat comme il était représenté sur la photographie aux couleurs passées de 1953. Sans revenir sur l'insuffisance des soi-

disant mesures visant à assurer la sécurité de la peinture, l'oeuvre d'Oskar Schlemmer avait fait l'objet d'interventions qui à notre avis n'avaient rien à voir avec des travaux de restauration.

Entretemps des négociations avaient lieu entre l'administration du Land à Stuttgart et la propriétaire qui aboutirent à l'autorisation de la part de l'administration de démonter la peinture murale. L'Office de conservation des monuments historiques était quant à lui toujours contre le démontage de l'oeuvre d'art. La Galerie Valentien et la propriétaire ont alors cherché dans toute l'Allemagne des restaurateurs en mesure d'assurer la sécurité de la peinture murale pour permettre son démontage. L'Office de conservation des monuments historiques a systématiquement refusé toute collaboration aux travaux de démontage, étant toujours d'avis qu'il fallait conserver la peinture là où elle avait été créée et compte tenu du danger mentionné dans de nombreuses expertises encouru par l'oeuvre d'art lors de son déplacement. Après avoir pris connaissance de la situation, de nombreux collègues spécialisés en Allemagne, tout d'abord intéressés, ont refusé de collaborer au projet. L'entreprise italienne a alors présenté une offre sans garantie pour le démontage de la peinture. Elle était par ailleurs prête à réparer de manière professionnelle les dommages éventuels.

'Sauvegarder' au lieu de conserver

Grâce à l'intervention d'une agence suisse, il a été possible au cours de l'été 1995 de s'assurer, pour le démontage de la peinture, la collaboration d'Oskar Emmenegger, expert en travaux de restauration dans le domaine de la conservation des monuments historiques et travaillant à l'EPF-Zurich. Avec son fils Rufino, O. Emmenegger a mis au point une méthode pour la délocalisation de la peinture murale, méthode connue dans les milieux spécialisés. O. Emmenegger a décidé non pas de démonter le mur tout entier lourd de plusieurs tonnes mais de découper une couche d'environ 25 mm d'épaisseur et de la fixer sur un nouveau support (voir Restauro 1996/2). Les deux méthodes proposées jusqu'à présent semblaient ignorer le point le plus sensible de la technique employée par Schlemmer, à savoir les surfaces gréseuses. O. Emmenegger a cru pouvoir trouver une solution à ce problème en recouvrant l'ensemble de la peinture d'un film de latex et en préservant la partie frontale par d'autres couches protectrices. Peu de temps après le délocalisation de la peinture, Oskar Emmenegger a avoué qu'une telle méthode n'est pas généralement sans occasionner quelques dommages. A cela s'ajoute que pour une telle délocalisation, des matériaux sont utilisés qui sont étrangers à l'oeuvre d'art et à la longue ont un processus de vieillissement différent des matériaux d'origine. Si on observe les peintures murales des pays méridionaux qui ont été victimes de la vague de 'démontage' des années 60, on voit tout de suite de quelles maladies ces patients à vie souffrent. La peinture murale d'Oskar Schlemmer sera le malade à vie de demain.

Après la délocalisation de la peinture en octobre 1995, l'Office de conservation des monuments historiques a de nouveau eu l'occasion d'examiner l'œuvre dans les locaux de la Galerie Valentien. La documentation photographique n'est pas encore autorisée, elle dépend de la permission des héritiers d'Oskar Schlemmer (droit de la propriété artistique). Depuis les dernières analyses de mars 1995, l'état de la peinture s'est considérablement dégradé. Parallèlement à la délocalisation de la peinture, O. Emmenegger a pratiqué quelques interventions sur la surface de la peinture. Il a éliminé toutes les retouches pratiquées par l'entreprise italienne et a recouvert entièrement le carré jaune. Les documents des expertises réalisées confirment la formation d'une fissure supplémentaire largement ramifiée. Les imperfections de petite taille relevées par endroits avant la délocalisation dans les parties gréseuses ont augmenté de volume, elles ont été l'objet de retouches et ne sont pas perceptibles par l'observateur non-averti.

On a donc 'sauvé' ce qui devait être conservé. La peinture murale exécutée par Oskar Schlemmer est devenue une œuvre d'art mobile qui, compte tenu des fluctuations du marché de l'art, n'a pas fini de voyager. Chaque déplacement endommagera d'autres parties de la surface extrêmement sensible de la peinture. Des 'experts' seront toujours là pour 'réparer' à la truelle et au pinceau les imperfections qui apparaîtront afin que l'observateur continue à avoir l'illusion d'une belle apparence. Les amateurs d'art n'auront sans doute jamais la possibilité de connaître tous les dessous de cette opération spectaculaire et spéculative.

Pour conclure, je cède la parole à Oskar Schlemmer et cite un extrait des notes de son journal écrites alors qu'il préparait la peinture murale de la maison Keller (9.2.1940, Stuttgart, Staatsgalerie, Schlemmer-Archiv): "La peinture murale est bien plus qu'une simple œuvre d'art pictural, elle est en fait surface et partie intégrante de l'espace pour lequel elle a été créée et se doit d'en intégrer les lois secrètes et visibles, de les mettre en valeur et de les transmettre..."

Helmut F. Reichwald

La Fondation pour la sauvegarde des pièces d'orfèvrerie du haut moyen âge dans le Valais

Les trésors sacrés de la cathédrale de Sion et de l'église abbatiale de St-Maurice font partie des œuvres d'art les plus précieuses de notre pays. Ces trésors contiennent de merveilleux exemples de l'art miniature et plus particulièrement d'orfèvrerie, d'ivoirerie et de glyptique dont certains remontent à la fin de l'Antiquité et à l'époque carolingienne.

D O S S I E R

Le reliquaire du trésor de la cathédrale de Sion appelé Grand Reliquaire est une œuvre d'orfèvrerie du XIe siècle et représente un des plus anciens grands reliquaires du moyen âge. Il est incomplet et est parvenu jusqu'à nous dans un état en partie précaire mais reste cependant un des exemples les plus exceptionnels de l'art sacré reconnu au-delà des frontières suisses. Il faut admettre que cet objet d'art mérite une reconnaissance européenne. Les reliefs en argent repoussé appliqués sur un sarcophage en bois décorent le front du reliquaire et montrent essentiellement des scènes de la Passion, de la Résurrection et de l'Ascension de Jésus-Christ. On peut sans difficulté reconnaître au moins l'œuvre de deux artistes.

L'état des exceptionnels travaux de repoussage est tellement mauvais que l'existence du reliquaire elle-même est en danger si une restauration minutieuse et professionnelle n'est pas entreprise. Sans une intervention visant la remise en état et la sauvegarde de l'ensemble de l'œuvre et compte tenu de la progression des dommages, on peut craindre à moyen et à long terme la disparition complète de cette œuvre.

La châsse dite des Enfants de Saint-Sigismond à St-Maurice a également la forme d'un sarcophage. Elle est décorée sur les surfaces verticales des grands côtés du Christ et des douze apôtres trônant sous des arcades, sur les côtés étroits sont représentées deux scènes de la vie de St-Sigismond. Sur les surfaces du couvercle figurent d'une part une représentation de ce que l'on appelle le Désis (le Christ trônant entre Marie et St-Jean-Baptiste et les archanges Michel et Gabriel) et d'autre part la crucifixion du Christ avec Marie, St-Jean l'Evangéliste et les archanges Gabriel et Uriel. Les reliefs sont en argent repoussé et sont en partie dorés. Par ailleurs, à la base d'un des grands côtés ont été fixés des émaux champlevés, éléments ornementaux provenant d'un autre contexte et datant de la fin du XIIe siècle.

La châsse des Enfants de St-Sigismond est de renommée internationale. Ce reliquaire fait partie des œuvres d'orfèvrerie les plus précieuses du haut moyen âge qui selon tout vraisemblance ont été créées à St-Maurice même. Ce trésor dans son ensemble est considéré comme une des œuvres sacrées les plus importantes de la Chrétienté. Son état est également très préoccupant et pour le transmettre sans dommage et sans perte aux futures générations, il est urgent qu'il fasse l'objet d'une restauration minutieuse.

Compte tenu du mauvais état de ces deux œuvres d'orfèvrerie, dans les deux cas, on ne peut plus repousser à plus tard une intervention minutieuse et délicate visant la

D O S S I E R

réparation des dommages et le sauvetage de l'ensemble de l'oeuvre. Les propriétaires, le chapitre de la cathédrale de Sion et l'abbaye de St-Maurice ne sont pas en mesure de prendre en charge ces travaux très délicats et onéreux. Il faut donc recourir à de l'aide extérieure. C'est pour cette raison qu'une Fondation a été créée avec le soutien des fondations culturelles de notre pays pour le sauvetage des pièces d'orfèvrerie du haut moyen âge dans le Valais. Cette Fondation est présidée par l'ancien Conseiller national et ancien Président de la Ville de Zurich, Sigmund Widmer, et a commencé ses activités l'an passé. Dans une première phase, la Fondation se consacre à la restauration du Grand Reliquaire de Sion qui a déjà commencé. Les travaux sont effectués dans les ateliers de restauration du Musée d'Art et d'Histoire de Genève et sont placés sous la surveillance d'un comité composé de spécialistes suisses et internationaux, présidé par Alfred A. Schmid, ancien président de la Commission fédérale des monuments historiques (CFMH).

Alfred A. Schmid

Le Grand Panorama de Lucerne

Entre le 1er et le 3 février 1871, 35'000 soldats français de l'armée du front Est du Général Bourbaki, battue et démodisée, ont franchi la frontière suisse près des Verrières pour fuire l'armée allemande qui s'approchait. Le peintre genevois Edouard Castres (1838–1902) accompagnait les troupes françaises, il s'était porté volontaire comme secouriste à la Croix-Rouge dès le début de la guerre franco-allemande. A la fin de la guerre, E. Castres se retrouve à Paris où il transpose sur toile ses souvenirs et les esquisses réalisées sur les champs de bataille. En 1872, il reçoit une médaille d'or au Salon pour sa peinture 'Ambulance dans la neige'. C'est ainsi que E. Castres obtient la mission de peindre les événements de 1871 qui se sont déroulés aux Verrières sur une toile circulaire de 1671 m². La toile circulaire ou peinture panoramique était à l'époque une forme d'art très populaire qui avait pour objectif, grâce à des moyens techniques et artistiques, d'unir la peinture et l'architecture en un tout simulant la réalité de la manière la plus réelle possible. Le Grand Panorama de Lucerne, comme s'intitule dorénavant cette peinture, est resté à Genève pendant neuf ans à partir de la fin de son exécution en 1881. Une fois l'enthousiasme et l'intérêt des Genevois pour cette oeuvre apaisés, la peinture panoramique a été transférée à Lucerne pour être exposée dans un bâtiment spécialement construit à cet effet. Après la 1ère guerre mondiale, le flux des visiteurs a commencé à diminuer à Lucerne et on était à la recherche d'une nouvelle utilisation

de la toile circulaire quand, en 1925, l'entrepreneur lucernois de transports Koch a acheté le bâtiment avec la peinture pour y installer un garage au rez-de-chaussée. C'est donc grâce à lui que le bâtiment et la peinture panoramique n'ont pas été détruits mais reconvertis. La peinture a tout d'abord dû être réduite en hauteur. A la suite d'une autre transformation du bâtiment en 1949, la toile a de nouveau été coupée pour agrandir l'entrepôt du garage. Les réductions de la toile ont chaque fois été accompagnées de rénovations et de nouvelles constructions dans le bâtiment même et à l'extérieur. En 1979, le bâtiment et la peinture ont été pris en charge par l'Association pour la sauvegarde du Grand Panorama de Lucerne dont l'objectif était de trouver une solution durable pour assurer la survie de cet ensemble devenu entretemps monument classé par la Confédération. Pour diverses raisons, en 1990, le premier projet d'assainissement et de rénovation a échoué. Lors d'une votation en mars de cette année, les électeurs lucernois ont adopté le projet de création d'un espace culturel qui prévoit non seulement la restauration du bâtiment mais la construction d'une nouvelle bibliothèque municipale autour du bâtiment circulaire. Par ailleurs, le nouveau bâtiment prévu pour la bibliothèque garantit aux institutions déjà présentes comme le 'Kulturpanorama' et le 'Kulturforum' des locaux définitifs. Une fois les travaux d'assainissement terminés, l'auto-financement doit être rendu possible grâce aux loyers perçus par l'exploitation commerciale des locaux de l'ancien garage. L'ensemble du projet doit arriver à terme en 1998 sans la restauration de la peinture, le projet soumis à la votation populaire ne prévoyait que les mesures pour assurer la sécurité de la toile pendant les travaux et une partie des travaux de conservation. Les moyens financiers nécessaires à la restauration effective de la peinture doivent être réunis par l'Association pour la sauvegarde du Grand Panorama de Lucerne.

La peinture

En prévision de l'acceptation par les électeurs lucernois du projet de restauration du bâtiment et de la peinture, le service de technologie de l'art de l'Institut Suisse pour l'Etude de l'Art (ISEA) et la Fachklasse für Konservierung und Restaurierung à Berne, se sont vus confier l'étude de l'état actuel de la peinture et l'élaboration d'une documentation appropriée. Une analyse de l'état de la peinture avec les moyens techniques habituels à disposition pour les peintures de forme classique s'est révélée très difficile dans le cas présent car, dans son milieu, la toile présente des bombements d'environ 20 cm et a pris une forme huperbolloïde typique des peintures panoramiques. Grâce à la photogrammétrie numérique, il a été possible de réaliser des photographies en perspective qui ont servi de base de travail afin de recenser les dommages et d'éviter les déformations provenant des bombements de la toile. Afin de pouvoir établir une représentation graphique claire des dommages, un quadrillage métrique a été posé sur la totalité de la surface, semblable à ce qui est utilisé pour les plans des villes. Ce quadrillage a permis de diviser la surface à étudier en

sections d'un m². Grâce à un inventaire réalisé auparavant recensant chaque dommage, les différentes sections du quadrillage ont pu être analysées et les observations consignées graphiquement à l'échelle 1 : 20. L'enregistrement numérique des résultats des analyses permet dorénavant par exemple, lors de la mise au point d'un concept de conservation et de restauration, de ne se référer qu'à certains aspects de l'analyse conservatoire. Cette façon de procéder a encore une autre application possible, à savoir la réalisation d'une maquette tridimensionnelle de la peinture panoramique.

Résumé des résultats de l'analyse

La peinture panoramique à l'origine d'une hauteur de 14,50 m a été réduite de 4,75 m en haut et de 0,55 m en bas à certains endroits. La peinture a donc actuellement 'seulement' une hauteur moyenne de 9,2 m ce qui représente une surface de 1035 m². La toile est clouée en haut à une pièce de bois concave (poutre horizontale soutenant les chevrons). Le bas de la toile est collé sur environ 90 m et forme un tout avec le décor (faux terrain), les 22 m restants pendent plus ou moins librement.

La toile du Panorama est un tissu mélangé dont les fibres sont actuellement fortement oxydées et extrêmement cassantes. Les analyses faites sur l'élasticité et la solidité du tissu ont démontré que le tissu et la peinture n'ont plus que 20 à 30 % de la solidité d'une toile vierge et ont une forte tendance à se craqueler. Les analyses de l'acidité de la toile ont révélé un ph de 3,3-4 ce qui est très élevé. - La toile dans son ensemble est composée de 17 lés cousus les uns aux autres d'environ 7 m de largeur chacun à l'exception d'un lé. Les dommages les plus importants ont été recensés aux endroits ayant été en contact avec l'eau de pluie. A ces endroits, la toile est très abîmée. La plupart des déchirures et des trous de la toile se trouvent, à quelques exceptions près, dans la partie inférieure de la toile et sont la conséquence du manque d'attention lors de la manipulation des pièces détachées pour les automobiles (le local situé directement derrière la peinture servait il y a quelques années encore d'entrepôt pour les pièces détachées du garage). Le plus inquiétant ce sont surtout les déchirures horizontales en haut de la toile, directement sous le dispositif de suspension.

En résumé on peut donc dire que la peinture panoramique se trouve dans un état précaire. La partie la plus menacée est la partie supérieure directement sous le dispositif de fixation à la poutre horizontale. C'est en effet à cet endroit que le poids de la toile est le plus important et que le danger des déchirures dues au poids et aux vibrations est le plus grand. Par ailleurs, la toile est menacée par les infiltrations d'eau de pluie provenant du toit qui n'est pas étanche. Autre problème, la toile est actuellement suspendue environ 1,40 m trop haut, la chaleur se concentre sous le toit et nuit à la partie supérieure de la toile. L'été on a parfois enregistré des températures allant jusqu'à 45°.

D O S S I E R

En ce qui concerne l'état de la peinture proprement dite, on constate que l'adhérence de la peinture de fond et de la couche picturale au support peut être considérée comme bonne et donc qu'il n'y a pas de problèmes spécifiques de conservation de la couche picturale à mentionner.

Concept général et planification du travail

Les 28 et 29 avril 1995, la Ville de Lucerne a organisé en collaboration avec l'Association pour la sauvegarde du Grand Panorama de Lucerne un colloque international réunissant des spécialistes des peintures panoramiques afin de débattre des questions fondamentales concernant la conservation et la restauration du Grand Panorama de Lucerne. Voici les principaux résultats qui sont ressortis de ce colloque: -La toile ne va pas être démontée (même pas temporairement). Les mesures de conservation et de restauration peuvent être effectuées *in situ*, c'est-à-dire sur place. -La toile va être rabaisée à son niveau d'origine. -Un groupe de travail va mettre au point un concept pour assurer la sécurité de la toile pendant les travaux de rénovation et pour la conservation et la restauration de la peinture panoramique.

L'Association pour la sauvegarde du Grand Panorama de Lucerne a donc constitué un groupe de travail qui a élaboré, sous la direction de Christian Marty (ISEA) et Emil Boshard (restaurateur privé, Bischofszell), un concept global prévoyant les mesures nécessaires pour assurer la sécurité de la peinture pendant les travaux. En janvier de cette année le concept a été accepté par le service fédéral et le service cantonal de conservation de monuments historiques et sert dorénavant de base pour la sauvegarde de la peinture et du faux terrain qui en dépend. Les travaux pour assurer la sécurité de la peinture panoramique consistent à conserver et à stabiliser la peinture de telle sorte qu'elle puisse supporter sans subir de dommages les vibrations liées aux travaux de démolition des éléments périphériques de la région du tambour et les nouvelles constructions qui vont s'ensuivre. Il est prévu de diminuer le poids de la partie supérieure au niveau du dispositif de suspension à l'aide d'aimants et donc ainsi de réduire les risques de déchirures. Par ailleurs, un système va devoir être mis au point pour permettre l'abaissement de la peinture d'environ 1,50 m. Assurer l'abaissement de cette toile d'environ 1000 kg sans dommages et avec succès représente un défi pour les conservateurs et les restaurateurs qui n'est pas habituel. Les autres mesures de conservation vont consister à suspendre la peinture à une nouvelle poutre horizontale et à mettre au point une méthode pour la désacidification ainsi que pour le doublage de la toile. La dernière mesure sera la restauration proprement dite de la surface peinte.

D O S S I E R

C'est à l'Institut Suisse pour l'Etude de l'Art (ISEA) qu'a été confié le travail d'exécution des mesures de sauvegarde et de conservation. L'ISEA va faire office de maître d'oeuvre et va confier les différents travaux de développement, d'évaluation et d'exécution à des spécialistes qualifiés en Suisse et à l'étranger.

Christian Marty
Emil Bosshard

Un nouveau concept pour la fosse aux ours de Berne

Après plusieurs années de transformation, la fosse aux ours de Berne a été réouverte fin avril. L'objectif de ce réaménagement était de permettre aux ours de vivre dans un environnement adapté à leurs besoins. Mais beaucoup ignorent que la réalisation de ce nouveau concept est le résultat d'une collaboration intense entre des architectes, des conservateurs des monuments historiques, des spécialistes des jardins zoologiques et d'un artiste.

Contrairement à un jardin zoologique moderne ou à un zoo, la fosse aux ours de Berne est un monument historique. Lors du réaménagement de la fosse, il s'agissait non seulement de trouver une solution pour assurer une meilleure qualité de vie à l'animal héraldique de la Ville de Berne mais encore, ce faisant, de sauvegarder la substance bâtie de cette institution historique. Le bureau d'architecture A. Furrer und Partner chargé du projet et le sculpteur soleurois Gunter Frentzel ont élaboré un concept en collaboration avec le service de conservation des monuments historiques et le jardin zoologique, qui offre aux ours un environnement diversifié sans transformer la fosse en un paysage naturel. Cela a été possible parce que les responsables du projet n'ont pas perdu de vue dans leur planification la situation spécifique de la fosse aux ours qui est une installation artificielle créée pour l'espace urbain: la fosse aux ours n'est pas un enclos aménagé pour recréer le milieu naturel de l'ours mais est un symbole de la supériorité de l'homme qui désire présenter le fier animal héraldique de la Ville de Berne comme une attraction. La relation entre l'homme et l'animal a évolué depuis mais le caractère historique de la fosse aux ours doit être préservé. Tout en cherchant à conserver la plus grande partie de la substance historique, les architectes et l'artiste ont donc créé un nouvel environnement pour les ours qui dorénavant leur permet de grimper jusqu'au niveau des spectateurs, une représentation sym-

bolique du rapport qui caractérise de nos jours la relation amicale entre l'homme et l'animal. Un nouvel élément a été apporté à la fosse aux ours, un énorme bloc cunéiforme de grès qui ouvre visuellement l'espace réduit de la fosse et qui, avec les éléments anciens auxquels ont été rajoutés quelques éléments nouveaux, lui donne une nouvelle structure claire.

La conception mûrement réfléchie de l'espace n'apparaît à l'observateur que peu à peu car le principe de la structure n'est pas mis en avant de façon ostentatoire, il s'impose presque sans que l'on n'en ait conscience comme une scénographie cachée. L'art ne se met pas en scène lui-même, au contraire il sert à faire de l'espace le théâtre de nouvelles expériences. Autrement dit: un dialogue avec l'espace a été créé, la manifestation des possibilités et des énergies immanentes à cet espace est née de la symbiose parfaite entre l'art et l'architecture.

GB

Emanuel Fivian en charge du projet pour le service de conservation des monuments historiques de la Ville de Berne et Max Müller, directeur du jardin zoologique Dählhölzli, décrivent dans les articles suivants, chacun d'un point de vue différent, le réaménagement de la fosse aux ours de Berne.

La fosse aux ours de Berne, un monument historique

La détention de l'animal héraldique de la Ville de Berne a une longue tradition. La première fosse a été construite vers 1515 aux abords de la Tour des Prisons. C'est en 1549 qu'elle est mentionnée pour la première fois dans des documents. La deuxième et la troisième fosse se trouvaient de 1764 à 1857 au Bollwerk. Après une longue discussion sur l'endroit où la construire – Hirschengraben ou pont de la Nydegg – c'est en 1856 que le contremaître Tschiffeli se voit confier la construction de la nouvelle fosse près du pont de la Nydegg, inauguré en 1844.

Tschiffeli a construit un espace zoologique inhabituel et unique. Il a gardé la tradition de la détention de l'animal dans la fosse qui symbolise la supériorité de l'homme sur l'animal sauvage. L'impression de fosse provient des remblais et des murs de soutènement construits dans la pente raide sous la tête du pont située à l'est. La double fosse à forme d'ellipse permet une intégration optimale dans l'espace délimité par le pont de la Nydegg et le début de la Muristalden. La fosse est dominée par une construction de deux étages ressemblant à un petit château à la fausse façade néogothique entourée de petits tours d'angles octogonales et d'un crénelage. Ce petit château de la fosse des ours abrite les locaux réservés aux animaux au rez-de-chaussée et des pièces pour les gardiens au 1er étage. Contrairement à d'autres espaces zoologiques de la même époque, Tschiffeli n'a pas

cherché à recréer une mise en scène présentant l'animal dans un environnement aussi ressemblant que possible à son milieu naturel. L'espace créé est urbain. Il permet au visiteur de combiner l'observation des ours et une promenade lui offrant une vue unique sur la vieille ville. La fosse aux ours typique du genre de l'historisme est une construction de grande qualité urbanistique et architectonique. Elle est devenue le symbole de la Ville de Berne.

En 1924/25, dans la partie sud, une nouvelle fosse a été construite pour les oursons à côté des locaux réservés aux ours adultes. En 1974/75 les locaux des animaux ont été assainis et agrandis. Une partie du petit château a été détruite pour permettre au public de faire le tour de la fosse des oursons.

La notion de l'homme vainqueur de l'animal a cédé la place à une relation amicale entre l'homme et l'animal, compte tenu de cette modification de la situation, l'aménagement de l'enclos et des fosses en les adaptant aux besoins des animaux était devenu depuis quelque temps un thème de discussion. Personne ne contestait la conservation de la fosse aux ours en tant que monument historique, une situation qui n'était défendable que si la fosse continuait réellement à servir d'habitat à des ours. Les qualités architectoniques et urbanistiques de l'espace zoologique ne devaient pas être sacrifiées car le caractère de l'ensemble en tant que bâtiment urbain devait être conservé, impossible donc de le transformer en un enclos zoologique quelconque cherchant à recréer le milieu naturel des animaux.

La nouveauté du réaménagement est une construction cunéiforme faite de blocs de grès brut dans la grande fosse qui élimine la différence de niveau entre le public et les ours. Une légère inclinaison face à l'axe longitudinal de l'ellipse et l'asymétrie dans l'évolution de la hauteur qui suit la déclivité de la pente vers la ville donnent un caractère intéressant à l'espace et souligne l'individualité du nouvel élément. Un ruisseau coule rappelant l'ancien emplacement du mur de séparation de la double fosse. Un sol souple, un grand bassin, des grottes de retraite et toute une série de mesures adaptées au bien-être des animaux améliorent la qualité de la vie et les possibilités de mouvement des ours. Le petit château va être reconstruit dans sa forme originale. Les murs en grès vont être restaurés de manière douce, ce qui est abîmé va être remplacé afin de respecter la sauvegarde de la substance d'origine, on a renoncé à une restauration complète de l'ensemble des surfaces.

Le réaménagement est réussi. Les critères d'amélioration de la vie des animaux ont été largement respectés et la substance historique bâtie a pu être sauvegardée dans sa plus grande partie. Grâce à l'intégration de nouveaux éléments, la fosse aux ours est devenue un espace tout à fait adapté au caractère unique.

Emanuel Fivian

D O S S I E R

Les ours de la fosse aux ours de Berne vont devenir de vrais ours

Les ours de la fosse aux ours de Berne peuvent désormais vivre et montrer une vie adaptée à leurs besoins dans la fosse transformée et réaménagée. La condition pour une telle vie est un espace varié, riche en mobilier qui offre aux ours les éléments éthologiques nécessaires sous une forme naturelle et aménagée. L'ennui et les mouvements stéréotypiques doivent être évités.

Trois groupes d'éléments de structure ont été introduits dans la fosse: les éléments fixes, les éléments mobiles, interchangeables à intervalles réguliers et les éléments servant à la nutrition. Les blocs de grès avec les grottes et l'arbre à grimper offrent aux ours un espace tridimensionnel, un bassin leur permet de nager et de plonger chaque jour, le sol naturel ensemencé d'herbe à la surface irrégulière produit des stimulations lorsqu'ils le foulent. Diverses possibilités de jeux, mobiles et interchangeables, tas de branches, tas de copeaux, blocs de pierre arrondis, couches de repos en paille, plantes (lierres et ronciers), humus et touffes d'herbe dans les interstices des blocs de grès apportent une certaine diversité dans la vie quotidienne des ours. La nourriture leur est apportée à des intervalles irréguliers dans le temps et est toujours cachée. Les carottes, les épis de maïs, les branches feuillues et les morceaux de viande doivent être coupés, les raisins secs et les noix sont travaillés dans le sol. Les visiteurs jouent également un grand rôle dans le quotidien des ours. La nourriture que les visiteurs peuvent acheter varie en fonction des besoins saisonniers des ours et constitue un 'plat' supplémentaire de leur menu.

Les ours sont des animaux flexibles et intelligents. Mais ils ont cependant besoin d'une longue période d'adaptation aux nouvelles possibilités que leur offre leur environnement réaménagé. Après quinze ans de vie dans un espace monotone, nombreux sont les comportements naturels qui ont été refoulés. Pourtant déjà dans la petite fosse dont l'aménagement a été terminé plus tôt, on peut constater une diminution des mouvements stéréotypiques.

L'objectif du réaménagement de la fosse aux ours est de rapprocher l'animal de l'homme. Les visiteurs sont ainsi incités à s'intéresser aux problèmes de la protection des ours et de la protection de la nature en général. L'ours, respectable animal héraldique de la Ville de Berne, va pouvoir mener une vie dont les Bernois pourront être fiers.

Max Müller