

Zeitschrift: Rapport annuel / Bibliothèque nationale suisse
Herausgeber: Bibliothèque nationale suisse
Band: 80 (1993)

Artikel: Formes et couleurs dans l'architecture de la Bibliothèque nationale suisse
Autor: Schaller, Marie-Louise
DOI: <https://doi.org/10.5169/seals-362273>

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: 02.05.2026

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



Marie-Louise Schaller, responsable du Cabinet des estampes

FORMES ET COULEURS DANS L'ARCHITECTURE DE LA BIBLIOTHÈQUE NATIONALE SUISSE

Architecture

En pénétrant dans la Bibliothèque nationale, on est frappé par ses salles spacieuses, baignées de lumière, qui invitent à un usage fonctionnel. On y retrouve les directives du concours architectural de l'été 1927, qui voulaient un édifice « fonctionnel, adéquat et sobre », dans l'esprit de la « nouvelle architecture » défendue par certains Suisses d'avant-garde. Hans Schmidt, par exemple, écrivait en 1925 dans la revue internationale *ABC — Beiträge zum Bauen* : « L'architecture moderne enlève aux ensembles de volumes (...) leur rigueur, leur caractère compact. » Au Congrès international de l'architecture moderne (CIAM), tenu en 1928 au château de La Sarraz, Schmidt entra en conflit avec Le Corbusier qui voulait avant tout discuter de questions esthétiques. Pour Hans Schmidt et un groupe d'architectes hollandais, il fallait au contraire accorder la priorité à l'économie et à la standardisation. Les expériences de Schmidt dans l'industrialisation de l'architecture, notamment grâce aux éléments préfabriqués, furent, dès 1925, parmi les premières de ce type en Europe. Schmidt a aussi dessiné des plans pour la nouvelle Bibliothèque nationale, conformes aux exigences du concours, mais qui n'ont pas été retenus.

Mobilier

L'aménagement intérieur du nouvel édifice, réalisé en 1931, fut également conçu selon le principe d'une « solution fonctionnelle ». Les photographies d'époque montrent le mobilier d'origine des salles de lecture et des catalogues : des tables aux pieds en tubes d'acier (robustes et sans échardes, contrairement au bois) avec un plateau de bois recouvert de linoléum (résistant aux égratignures et aux taches), arrondi aux angles (pour éviter des blessures en cas de mouvements incontrôlés des usagers) et des chaises composées d'une structure en bois garnie d'osier tressé (léger et aéré) pour le siège et le dossier. Les salles de travail des employés étaient meublées des mêmes chaises, avec ou sans accoudoirs, et de bureaux en bois standardisés, soit avec un groupe de tiroirs latéraux, soit avec un seul tiroir et un niveau plus bas pour les travaux de dactylographie. Les bureaux des responsables comme les simples salles de travail étaient tous équipés de ce même mobilier unifié, ainsi que de lampes de table métalliques et de plafonniers sphériques en verre opale. L'idée d'appliquer une norme fut donc suivie avec conséquence tant pour le module spatial que pour le mobilier.

Ce mobilier simple et adéquat correspondait aux principes de l'architecture fonctionnelle, qui faisaient l'objet d'un vif débat en Suisse au début des années trente. Organisant une exposition dans les immeubles modernes de la résidence Neubühl, à Zurich-Wollishofen, comme l'avait fait le Deutscher Werkbund en Allemagne, le Schweizer Werkbund fit alors connaître au large public intéressé une nouvelle forme de vie et d'habitat. Le mobilier exposé rompait radicalement avec l'aménagement intérieur traditionnel, plus soucieux des symboles du statut social que du confort des habitants. Marcel Breuer expliquait au public zurichois qu'il s'agissait de « d'équiper l'habitat en conservant des dimensions qui ne surchargent pas l'homme et la femme, permettent de se loger sans aide ménagère, tout en répondant aux besoins de l'existence quotidienne [...]. Sur le fond (cet objectif peut être atteint) avec quelques objets simples, si ceux-ci sont de bonne qualité, d'usage multiple et modulables ».



Bureau : secrétariat de la direction de la Bibliothèque, équipé du mobilier modulaire (1931).

Un tel mobilier n'était toutefois accessible que dans certains magasins spécialisés, à des prix élevés, donc réservés à une élite. Les petits logements-modèles de la résidence Neubühl voulaient quant à eux s'adresser aux classes moyennes. On présenta donc des meubles standards, conçus comme les prototypes d'une production en série. Un magasin de vente pour ce mobilier bon marché, le Wohnbedarf AG, fut ouvert en juillet 1931 à Zurich. En feuilletant son catalogue, on y découvre notamment la chaise standard, dite *chaise Haefeli*, de la Bibliothèque nationale, ouverte en 1931, ainsi qu'un tabouret qui fut aussi utilisé dans la salle du catalogue de la Bibliothèque. Max E. Haefeli et Ernst Kadler-Vögeli ont conçu ces modèles à l'exemple du mobilier de Thonet et les ont élaborés jusqu'à la phase de production. Ce mobilier fut probablement produit en série dès 1926 et était en vente en 1931 au Wohnbedarf AG de Zurich.

Les larges baies vitrées de la salle de lecture montrent que les responsables de la construction de la Bibliothèque nationale prenaient très au sérieux les nouvelles tendances de l'ouverture de l'espace : la paroi vitrée assure à la fois un bon éclairage naturel, l'accès à une terrasse et des conditions de travail agréables, entre les rayons de livres et le jardin. Les architectes et architectes d'intérieur ont accordé un soin particulier à ce lieu, qu'ils ont meublé avec des créations de l'un des plus célèbres designers de l'époque, encore réputé de nos jours, Ludwig Mies van der Rohe. Des photographies de l'été 1932 montrent ce mobilier en tubes d'acier, notamment un fauteuil conçu par Mies van der Rohe pour l'exposition du Deutscher Werkbund à la Weissenhofsiedlung de Stuttgart en 1927 (devenu célèbre sous le nom de *fauteuil Weissenhof*), et une

chaise en tubes d'acier nickelé garnies d'osier tressé (*Brno 245*), variante du modèle qu'il avait conçu, en 1928-1930, pour l'ameublement du réfectoire de la maison Tugendhat à Brünn, dont il était aussi l'architecte. On aperçoit encore, sur les photographies de la terrasse de la Bibliothèque nationale, des tables basses formées d'un croisillon d'acier supportant une plaque de verre ronde, version simplifiée du *Couchtisch* présenté par le célèbre architecte à l'exposition de Stuttgart. Ce type de meubles se retrouve dans un catalogue de vente de 1931/32 de la fabrique de meubles Bigla, à Biglen dans le canton de Berne. C'est cette entreprise qui a conçu les nouvelles étagères métalliques pour les besoins de la Bibliothèque nationale, qu'elle a ensuite produites en série. La brochure commémorative de cette entreprise, datée de 1954, confirme que ces articles d'avant-garde étaient fabriqués dans le canton de Berne : « En 1932, des meubles en acier chromé et souple furent intégrés comme nouveaux articles modernes au programme de production. Pour accroître le rendement et ne pas être trop soumis aux aléas des livraisons, nous avons créé notre propre atelier de galvanisation ».

Ces chaises en tubes métalliques et non en bois, sans pieds arrière, correspondaient aux principes artistiques qui reliaient chaque création particulière au tout, cherchant à unir la sculpture, la peinture, l'artisanat d'art et la production industrielle dans l'œuvre d'ensemble qu'était la nouvelle architecture. En 1923 déjà, une exposition d'ensemble, au Bauhaus de Weimar, avait propagé cette nouvelle conception de l'architecture. Laszlo Moholy-Nagy reprit la même année la direction des ateliers sur métaux du Bauhaus, stimulant le dessin industriel et la production mécanique de pièces en série, afin de fournir à de larges secteurs de la population des produits à la fois esthétiques et fonctionnels. Marcel Breuer, né en Hongrie, devint maître au Bauhaus en 1925. Ses modèles de meubles ont marqué toute l'évolution du design moderne : en 1925, il créa la *chaise Club B3*, appelée depuis *chaise Wassily*, une structure en tube d'acier chromé sur laquelle étaient tendus du cuir, une toile forte ou un treillis de fer. La simplicité de ce modèle, son profil strict et son modelé spatial rappellent les sculptures des constructivistes de cette époque. Breuer accentua encore l'abstraction avec son fauteuil à arceau *Cesca*, une variante du *S 33*, modèle lancé en 1926 par le designer hollandais Mart Stam.



Terrasse de la salle de lecture pourvue de mobilier tubulaire (été 1932).

Un an plus tard, l'architecte et designer allemand Ludwig Mies van der Rohe créait son premier fauteuil à arceau, avec ou sans accoudoirs (*MR 20* et *MR 10*). Pour la première fois dans l'histoire du mobilier, il réussit à dessiner et à construire un siège stable coulé en une seule pièce et composé de deux éléments verticaux seulement, en utilisant le principe du support en saillie grâce à un tube d'acier souple, c'est-à-dire trempé à froid. L'utilisation du tube d'acier permettait de produire ce type de siège à bas coûts dans les ateliers industriels existants, ou, comme le montre l'exemple de Berne, dans de nouveaux ateliers de production complémentaires. En consultant les photographies de la salle de la Bibliothèque et de la terrasse dans leur ameublement d'origine, on a autant envie de consulter des livres qu'en regardant les illustrations du cabinet de travail de la maison Tugenhat à Brünn : une paroi vitrée sépare l'intérieur de l'extérieur, les tables de travail reposent sur des tubes d'acier et les sièges en acier souple sont tendus d'osier tressé. Ces produits, conçus dans l'esprit du grand designer Mies van der Rohe, étaient très appréciés en Tchécoslovaquie, en Allemagne ou en Suisse : « Le long chemin du matériau brut à la création en passant par la fonction a désormais une finalité : créer un ordre dans la déplorable confusion de notre temps. Mais nous voulons un ordre qui accorde à chaque chose la place qui lui revient. Et nous voulons accorder à chaque chose ce que sa nature lui dicte d'être ».



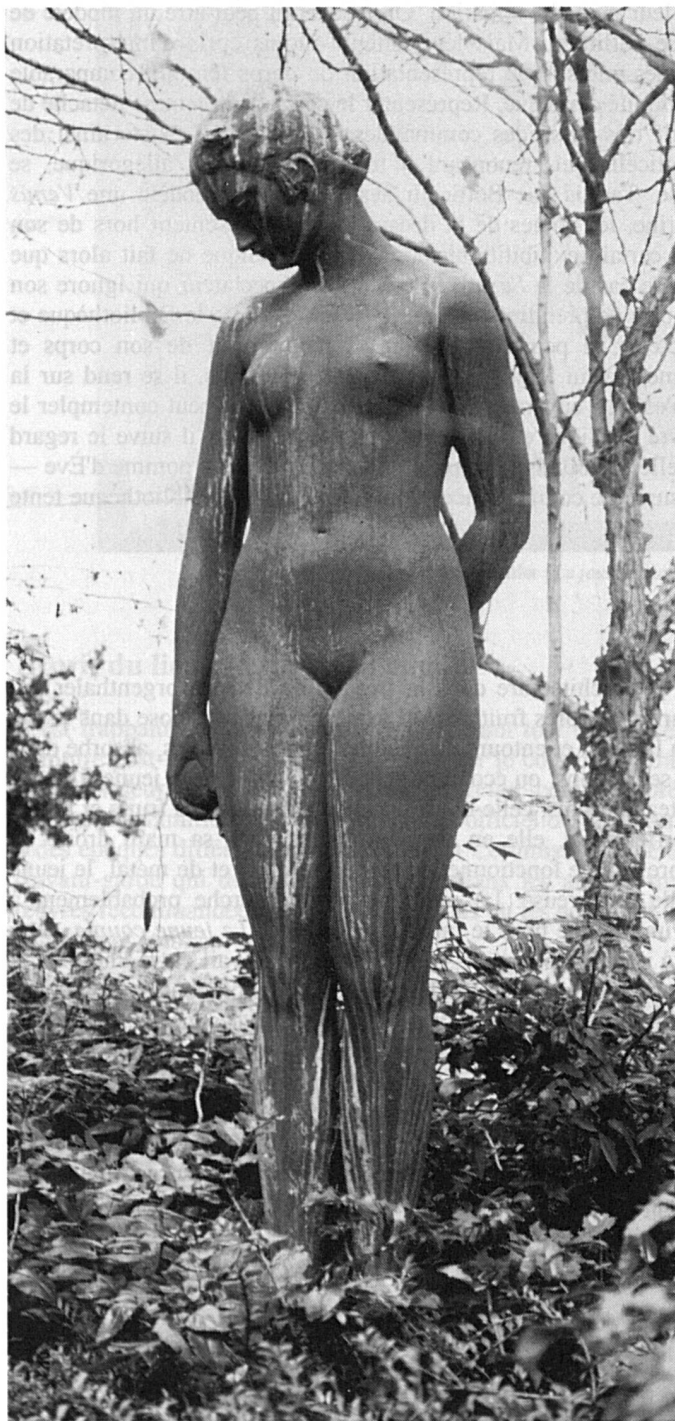
Hans von Matt : *Suzanne*, bronze, 1931.

La disparition régulière de ce mobilier témoigne à quel point leurs usagers s'y sentaient à l'aise. Après la Seconde Guerre mondiale, il fallut remplacer les sièges de la terrasse par des chaises, reprises du modèle créé par Hans Coray pour l'Exposition nationale de 1939 à Zurich, en métal léger inoxydable, perforées pour faciliter l'aération et faciles à empiler. Mais ces précieux témoins d'une époque furent à leur tour emportés par des voleurs nocturnes. Même les sobres meubles standards des salles de travail, dont les derniers exemplaires ont dû être récemment envoyés à la restauration, ont disparu, sans doute parce que ces créations de la « bonne forme » étaient très appréciées.

Animation chromatique

Les responsables de la construction de la nouvelle Bibliothèque nationale ont aussi planifié les volumes des salles en fonction des parois et des plafonds, refusant explicitement de suspendre des tableaux aux murs. Ils chargèrent en revanche le peintre Leo Steck de l'animation colorée des grandes surfaces. Né en 1883 à Davos, Steck avait d'abord achevé une licence en sciences naturelles à Berne avant de se consacrer à la peinture. Passionné par les arts appliqués, il participa à l'Exposition internationale des Arts Décoratifs et de l'Industrie Moderne de 1925 à Paris. Il s'intéressait tout particulièrement à la peinture murale et aux vitraux utilisés dans les édifices

publics, encourageant ce type de projet dès qu'il devint, en 1930, président de la Société suisse des artistes. À la Bibliothèque nationale, il rendit plus habitables certaines salles de travail qui, insérées dans le module de base de l'édifice, pouvaient être perçues comme de hautes cellules, en abaissant optiquement leur plafond par une couche de peinture plus sombre. Suivant le principe de l'unité entre le matériau et la création, il intégra de manière impressionnante les couleurs à l'architecture : il dégaga de la paroi claire les canaux de chauffage courant le long des corridors, liens énergétiques au sein du bâtiment, en les recouvrant d'un bleu sourd. Le « chemin du livre », depuis l'acquisition jusqu'au catalogage en passant par le dépôt au magasin ou le prêt à l'usager, était ainsi symboliquement souligné par ce canal énergétique coloré courant le long des parois fuyantes du grand bâtiment.



Albert Carl Angst : Ève, bronze, 1931.

Sculpture

Lors de sa séance du 29-31 janvier 1930 à Berne, la Commission fédérale des beaux-arts discuta, sous le point « divers et imprévus », des « travaux de décoration de la nouvelle Bibliothèque nationale », et la Commission se rendit sur les lieux la même année, lors de sa session de novembre. En 1930 et 1931, plusieurs travaux importants intégrés à l'architecture avaient été adjugés dans plusieurs régions de Suisse : la gare Cornavin de Genève, le Tribunal fédéral de Lausanne et une compagnie d'assurance à Lucerne. L'art intégré à l'architecture recevait des subventions, notamment pour venir en aide, dans le cadre du programme de création d'emplois, aux artistes souffrant de la crise. Les membres de la Commission chargés de ces questions s'efforçaient de visiter les différentes régions du pays pour y répartir équitablement les contrats, comme ce fut aussi le cas pour la Bibliothèque nationale à Berne. Il fut décidé « d'installer d'abord une fontaine avec un bronze dans le jardin occidental de l'édifice, puis de réaliser une peinture décorative sur la façade sud de la loggia donnant directement sur ce jardin ». On voulut provisoirement renoncer à la décoration artistique du jardin sur le côté occidental, mais le plan fut modifié : en 1931, deux sculptures en bronze, l'une de Hans von Matt, de Stans, l'autre du Genevois Albert Carl Angst, furent installées dans les zones vertes à l'ouest et à l'est. On constata cependant, au cours d'une visite en date du 21 décembre 1931, que la sculpture de Angst était mal mise en valeur. La Commission pria donc le Département de veiller à un meilleur

emplacement, proposant de placer ce bronze à gauche de l'entrée principale, mais ce souhait ne fut finalement pas réalisé.

Ces œuvres d'art intégrées à l'architecture ont provoqué un débat dépassant de loin leur localisation et permettant de s'interroger, par exemple, sur l'opportunité d'une architecture d'avant-garde dans une bibliothèque. Ces deux sculptures apparaîtront, aux yeux du spectateur non averti, comme deux œuvres classiques conventionnelles des années trente : une jeune fille qui se drape les hanches d'un tissu, en guettant les regards indiscrets, et une femme nue d'âge mûr, regardant vers le sol. Les titres que les artistes ont donnés à ces œuvres peuvent aider à les situer dans leur contexte : *Susanne* près du bassin et *Ève* dans le jardin, tenant un objet rond dans sa main relâchée le long du corps. Les habitués érudits de la Bibliothèque saisiront le rapport entre ces scènes et l'Ancien Testament : Susanne au bain, surprise par deux curieux, et Ève après la chute, réfléchissant avec Adam à leur nouvelle situation. On trouverait peut-être un modèle de ces scènes dans la collection des bibles de ce bâtiment. Mais les visiteurs moins épris d'interprétation littéraire verront dans ces deux figures féminines une simple représentation du corps féminin comparable aux images des déesses et des héroïnes de l'Antiquité classique. Représenter le corps de la femme détaché de tout contenu fut, à diverses époques, un motif très prisé des commandes artistiques. Il existe ainsi des répliques de *La Naissance de Vénus* de Botticelli qui, renonçant à toute composition allégorique, se contentent d'offrir la seule image de la déesse. Tandis que Botticelli avait pris pour modèle une *Venus pudica* antique portant le bras devant sa poitrine, les copies de la déesse qui la représentent hors de son cadre iconologique ne sont pas exemptes d'un certain exhibitionnisme. Le geste pudique ne fait alors que souligner la beauté des formes du corps. C'est le cas de la *Susanne* de Matt. Le spectateur qui ignore son iconographie ne devine pas qu'elle est sur le point de prendre son bain dans le jardin de la Bibliothèque et qu'elle ne joue les trouble-fête qu'à contre-cœur ; il pense plutôt que le mouvement de son corps et l'orientation de son regard s'adressent directement à lui lorsque, émergeant de ses livres, il se rend sur la terrasse. Dans la zone verte occidentale, qui n'est pas ouverte au public, l'amateur d'art peut contempler le nu féminin à distance, l'apprécier comme œuvre plastique en bronze ; il faut toutefois qu'il suive le regard de cette statue pour apercevoir l'objet rond qu'elle tient dans sa main et l'identifier avec la pomme d'Ève — représentation allégorique de la volonté démesurée de connaissances que le lecteur de la Bibliothèque tente précisément d'atteindre dans ce palais du livre.

Peinture murale

Il est plus aisé de saisir le rapport entre l'art et l'architecture dans la fresque de Ernst Morgenthaler qui décore la façade sud de la terrasse : dans un jardin d'arbres fruitiers, un jeune homme se repose dans le pré frais, assis au pied d'un arbre, tenant un livre à la main et entouré de quelques autres volumes, absorbé dans sa concentration, perdu dans ses réflexions ou ses visions, ou écoutant peut-être la voix de la jeune fille qui s'approche. Vêtue d'un costume paysan du Plateau bernois, celle-ci est occupée à cueillir des fruits et tandis qu'une corbeille, déjà pleine, est déposée derrière elle, elle en tient une autre dans sa main droite en s'adressant au jeune homme. En sortant du sobre édifice fonctionnel de béton, de verre et de métal, le jeune homme s'abandonne en plein air à une idylle amoureuse. La muse paysanne cherche probablement à encourager son étude des livres en lui tendant un pomme pour le rafraîchir. Intitulée *Le jeune couple*, cette fresque de Morgenthaler illustre — rapportée à une bibliothèque — la division du travail entre l'homme et la femme telle qu'elle prévalait dans les usages sociaux en 1931 : le lecteur de la Bibliothèque est masculin, mais les esprits serviables peuvent aussi être féminins. On se croirait devant l'une des ces grandes scènes de récolte automnale de Cuno Amiet — le maître de Morgenthaler — que celui-ci a sans doute bien connues durant sa formation dans la maison de son maître. Dans le catalogue de l'exposition Morgenthaler de la Kunsthalle de Berne, en 1957, Franz Meyer qualifie l'œuvre du peintre en ces termes : « ... une intime relation, presque paysanne, le relie toujours au paysage de la Suisse, et par là aux réalités helvétiques en général. » Cet attachement aux scènes agraires ont fait connaître et apprécier l'œuvre de Morgenthaler, qui eut le privilège d'exposer trois fois à la Biennale de Venise, la dernière fois en 1932, dans son nouveau pavillon.



Ernst Morgenthaler : *Le jeune couple*, fresque, 1931.

Esprit du lieu — esprit de l'époque

Il est frappant de constater que ce sont avant tout des représentants de la sculpture néo-classique et de la peinture post-impressionniste, marquée par le courant figuratif de la peinture française, qui furent les plus mis en valeur, dans les années vingt et trente, comme représentants de l'art suisse. Ces artistes furent en général des familiers de l'encouragement officiel des beaux-arts — von Matt, Angst et Morgenthaler furent, à des époques différentes, membres de la Commission fédérale des beaux-arts —, tandis que les tendances d'avant-garde qui débutaient en Suisse dans les années trente étaient largement ignorées. Le choix des œuvres recommandées pour les expositions ou les achats restait principalement dicté par les valeurs sûres et solidement établies.

De son aménagement d'origine, la Bibliothèque nationale conserve ses décorations picturales et plastiques, mais a perdu son mobilier. Reste à souhaiter que l'enveloppe spatiale subisse une restauration de qualité, afin que les visiteurs n'aient pas seulement à consulter les témoignages écrits pour comprendre comment, à Berne, une nouvelle architecture est apparue en 1930.

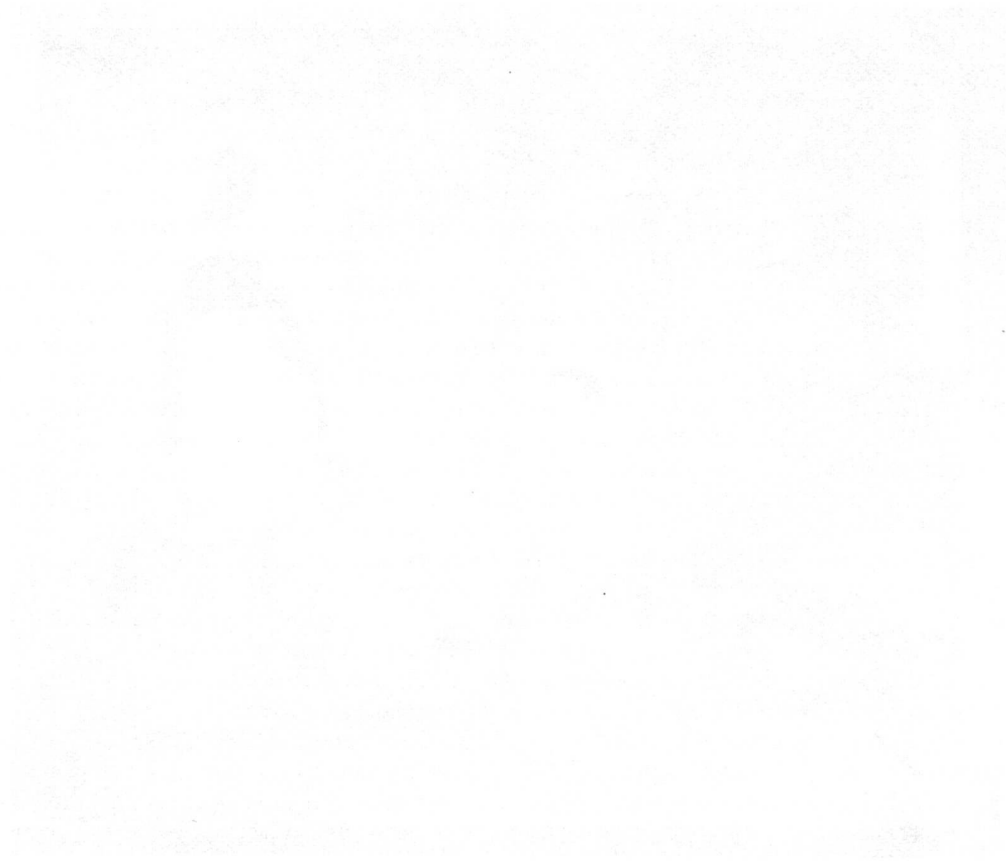


Figure 1. [Illegible text]

Figure 2. [Illegible text]

[Illegible text block]

[Illegible text block]