

Le second Goethéanum en tant que signe distinctif de l'anthroposophie

La maquette du second Goethéanum fait partie des défis que la mort inattendue de Rudolf Steiner a laissés derrière elle. Il faut donc saluer le mérite des collaborateurs du bureau de construction de l'époque qui ont réussi à construire le bâtiment. Non seulement un créateur était décédé, mais il s'agissait encore d'une performance saillante d'un pionnier, car jamais un édifice en béton d'une telle ampleur n'avait été réalisé alors, et surtout encore moins avec de telles formes vivantes qui restent sans égales jusqu'à aujourd'hui. Cet édifice annonce l'esprit qui unit le mouvement anthroposophique, sans être affecté par les dissensions qui ont suivi la mort de Steiner. Avec cela l'édifice n'est cependant pas encore compris. Que renferme donc le langage de ses formes qui se distinguent aussi fondamentalement du premier édifice ? Y a-t-il une communauté entre les deux ?

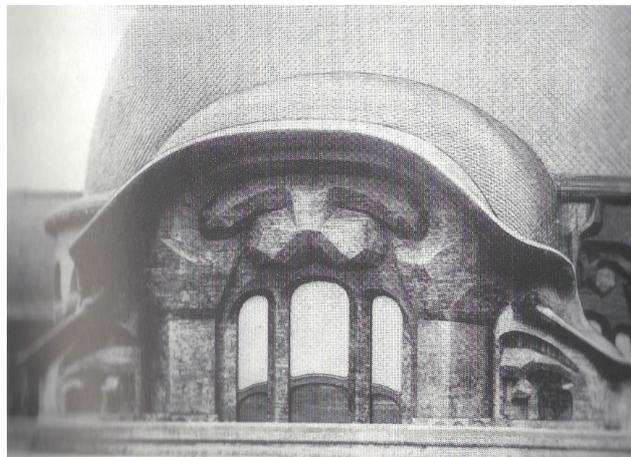


Figure 1: Vue sur le portail du premier Goethéanum

Oui, il y en a une et celle-ci est déjà documentée par le nom même et la pierre de fondation qui leur est commune. Par surcroît, il y a aussi le concept d'espace. Il se compose de deux espaces principaux imbriqués l'un dans l'autre, identifiés par une hauteur de toit différente, dont la zone de chevauchement est protégée par deux bâtiments latéraux et précédée d'un bâtiment d'entrée. Cependant, comme il s'agit pour le premier bâtiment de corps de bâtiment presque indépendants, assemblés en un tout, alors que pour le second, il s'agit d'un ensemble primaire, qui se différencie par son modelage et qui contient, en outre, un

autre étage situé sous les espaces principaux, ce point commun n'est pas immédiatement visible, bien qu'il se prolonge jusque dans les dimensions des plans.¹ Il est significatif que Rudolf Steiner ait exigé comme travail préparatoire pour son modèle de projet, outre un support en bois reproduisant l'ancienne construction en terrasses², un plan de la première construction, découpé dans du contreplaqué. Mais il y a aussi un point commun, du point de vue de la conception organique : le motif du bâtiment, avec lequel j'aimerais entrer dans la réflexion. Ce motif (Figure 1) a été développé par Steiner pour la façade de la première construction, qui se développe en métamorphoses et se retrouve sur toutes ses ouvertures — les fenêtres, les portails latéraux, mais aussi à l'intérieur de la construction, au-dessus du portail de la scène et, tout à l'est, au-dessus de la grande niche qui devait recevoir les sculptures du groupe du Représentant de l'humanité. Pour le second édifice, Steiner a aussi prévu un motif correspondant au nouveau matériau, le béton, comme il l'avait annoncé dans la dernière conférence du matin le 1^{er} janvier 1924 (Figure 2). De quoi s'agit-il ?

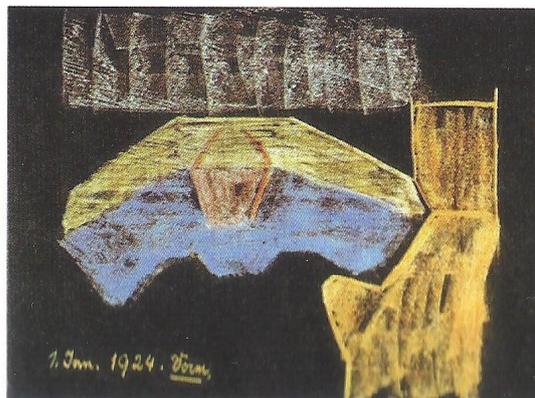


Figure 2 : Dessin au tableau de Rudolf Steiner du 1^{er} janvier 1924.

- 1 Voir Alexander Schaumann : *Kunst und Wahrnehmung — Künstlerische Prozess bei Wassily Kandinsky, Piet Mondrian, Paul Cezanne, Vincent van Gogh, Joseph Beuys, Alberto Giacometti und Rudolf Steiner* [Art et perception - Processus artistique chez Wassily Kandinsky, Piet Mondrian, Paul Cezanne, Vincent van Gogh, Joseph Beuys, Alberto Giacometti et Rudolf Steiner], Dornach 2022.
- 2 Comme l'indique Haïggi Baumgartner, qui a restauré le modèle original, la forme anguleuse du socle de l'édifice, transmise par des moulages en plâtre, a été obtenue par un sciage ultérieur, comme en témoigne un clou scié au cours de cette opération.

Le processus de conception fait connaître que Steiner « tâtonne », en quelque sorte, les conditions contenues dans la surface en forme de demi-cercle située sous la voûte du toit et au-dessus des trois ouvertures situées en dessous (Figure 3).

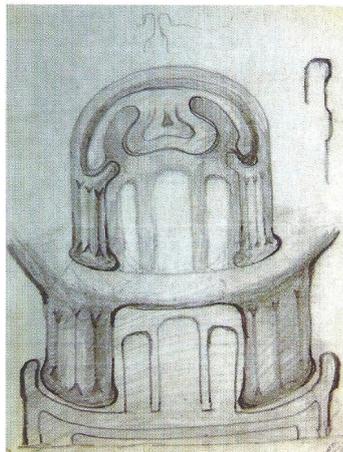


Figure 3 : Rudolf Steiner : Dessin de la conception

Deux arcs encore plats et timides dans le dessin, qui s'élargissent à l'instar d'une goutte à leurs extrémités et sont repris par des colonnes latérales s'ouvrant en forme de calice, répètent l'arrondi du toit, tandis qu'au centre un autre motif se déroule d'en haut comme un tapis et laisse entrevoir dans sa forme un rapport

avec la triplicité des ouvertures qui se trouvent en dessous.³ Dans l'élaboration plastique, ce résultat est toutefois resserré. La partie attribuée à la surface ne s'écoule plus vers l'extérieur et l'intérieur, mais se concentre sur le centre, ce qui crée une dynamique qui s'empare de l'ensemble du motif. Par l'intermédiaire d'un trapèze plat qui s'élargit vers le haut, les arcs qui s'accrochent latéralement sortent des deux formes inférieures qui s'agglomèrent et donnent au motif une indépendance qui ne se réfère pas seulement aux conditions de la surface disponible, mais à l'ensemble du portail. Les formes qui s'arrondissent correspondent à la force de la colonne qui porte latéralement, les arcs au toit qui recouvrent, et le trapèze intermédiaire se réfère à l'entre-deux dont il s'agit avant tout : à l'espace dans lequel on doit pénétrer par le portail. Si l'on cherche ce motif dans le deuxième bâtiment, on ne le trouve pas du tout, comme annoncé, au-dessus de toutes ses ouvertures. Lorsque Steiner parla de la future forme du bâtiment, le 1^{er} janvier 1924, il n'avait donc pas encore devant lui la solution élaborée, qu'il eut en mars suivant. Le principe de ne plus assembler des formes, mais de les développer à partir d'un ensemble, il semble l'avoir trouvé en travaillant sur le modèle de conception. En effet, certaines remarques indiquent qu'il était ravi du résultat, voire que celui-ci dépassait largement ses attentes, alors qu'il

3 Présenté plus en détail dans : Rudolf Steiner L'architecture Œuvre I : *Die Goetheanumbauten und ihre Vorläufer* [Les bâtiments du Goetheanum et leurs prédécesseurs] (GA K 1-10/57), édité par Roland Halfen, Dornach 2022, pp.162-180.

s'était montré très réservé, en amont, et avait même parlé de formes « primitives », notamment en ce qui concerne le cadre financier. Pendant ce travail, le motif de l'édifice ne s'était guère perdu, mais il avait subi une nouvelle métamorphose, qu'Albert von Baravalle a soulignée bien plus tard.⁴ L'édifice, dans sa totalité, se différencie au sens des trois fonctions indiquées, ce qui est visible avant tout dans le domaine du toit (Figures 2 et 5).

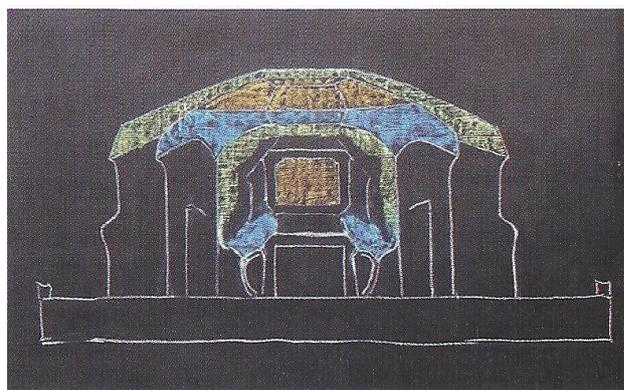


Figure 5 : Le "motif de l'édifice" transposé sur la seconde construction.

La zone qui a fusionné avec les piliers dégagés se distingue des autres surfaces de toit de forme prismatique par sa courbure légèrement modelée et correspond ainsi à la concentration du motif du bâtiment (bleu), la grande aile de toit qui recouvre tout le bâtiment depuis les bâtiments latéraux correspond aux ailes, du motif de l'édifice (jaune), et le toit relativement étroit, qui s'élève au-dessus de la zone d'entrée, correspond au trapèze intermédiaire (orange).

La continuité avec le premier Goetheanum demeure conservée, la transformation du motif architectural montre aussi la différence étant donné qu'il ne s'agit pas de formes de relief massivement remplies mais de formes d'espace. Seul le toit qui a « poussé », à l'instar d'une plante, avec les piliers, éveille l'impression de masse⁵, alors qu'à l'arrière des surfaces restante, on pressent de l'espace. La grande aile du toit semble couvrir le bâtiment d'une couche d'espace propre, et le motif central du toit résume l'espace à l'arrière de l'auditorium vu d'en haut, dont la paroi arrière se trouve sous la légère cassure qui sépare ce motif de la bande

4 Albert von Baravalle : *Das Baumotiv des 2. Goetheanum* [Le motif architectural du second Goetheanum] dans : *Das Goetheanum* du 30 mars 1952.

5 Bien entendu, la clef de voûte entre le pilier et le mur de la salle n'est pas remplie de béton, mais elle est également coulée en tant que coque. Cependant pour la contemplation, il en résulte une différence fondamentale par rapport aux autres formes de toit.

de toit qui se trouve devant lui et qui protège la façade (comme les toits latéraux en bleu). Mais comme le motif de la construction se fait également connaître à cet endroit, dans la façade située devant cette ligne de démarcation, et qu'il souligne particulièrement son motif central sous la forme de la fenêtre supérieure (orange), l'intérieur se fait remarquer à cet endroit de manière tout à fait particulière. La construction semble regarder et porter vers l'extérieur ce qu'il y a de plus intime dans une activité perceptive. Il ne reste pas d'enveloppe entourant l'espace. L'espace clos semble devenir actif en tant que tel et se manifester à l'extérieur, en modelant l'enveloppe de la construction.⁶ À l'égal d'un sphinx allongé, l'édifice repose sur la colline de Dornach et transforme l'arrivée du visiteur en une rencontre dont on ne cesse d'entendre les implications biographiques décisives (Figure 6).⁷ Cela peut être vérifié en détail.

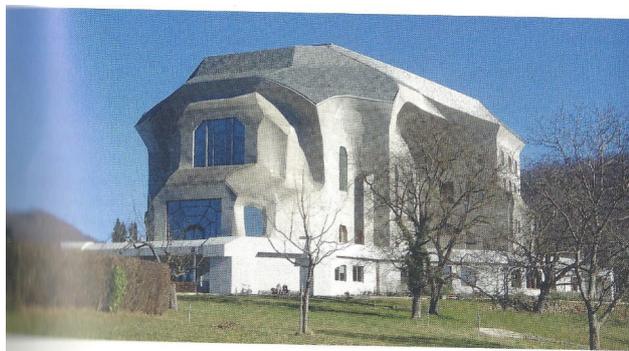


Figure 6 : Le second Goethéanum sur la colline de Dornach

Dans le premier bâtiment, Steiner travaille avec la juxtaposition de formes liées par la métamorphose, à travers la comparaison desquelles le spectateur développe l'activité de s'immerger dans les processus sous-jacents. Le second bâtiment offre aussi des expériences semblables, si l'observateur

6 « Cela se traduit aussi par la formation de formes qui s'étendent vers l'extérieur. Les tracés de surfaces et de lignes, les configurations d'angles, etc., doivent être maintenus de telle sorte que ce qui est formé et structuré à l'intérieur s'imprime dans les formes extérieures et se révèle ainsi. » — Rudolf Steiner : *Die Konstitution der Allgemeinen Anthroposophischen Gesellschaft und der freien Hochschule für Geisteswissenschaft. Der Wiederaufbau des Goethéanum 1924-1925* [La constitution de la Société anthroposophique universelle et de l'École supérieure libre de science de l'esprit. La reconstruction du Goethéanum 1924-1925] (GA 260a), Dornach 1987, p.553.

7 L'impression que l'édifice ressemble à un sphinx couché peut encore être concrétisée. Au niveau de l'arête qui sert d'intermédiaire entre le motif central du compartiment se rapportant à l'intérieur (orange) et celui qui s'unit au pilier (bleu), on peut avoir l'impression d'une ségrégation de la substance et donc d'une formation de corne, à laquelle est associée l'image du taureau, qui est ensuite complétée par l'aigle (aile du toit, (jaune), le lion (motif central du toit, orange) et le visage humain (fenêtre supérieure de la façade).

remarque que Steiner conserve des formes originales à certains endroits pour les transcender à d'autres. Cela s'applique aux bords extérieurs courts du toit, qui se connectent aux piliers à l'arrière, qui, parallèlement à l'axe central, tirent vers l'avant la largeur du cube de scène caché en arrière-plan et fixent ainsi la largeur d'origine du bâtiment (Figure 7), tandis que les bâtiments latéraux effectuent ce pas de largeur vers l'extérieur et que les murs latéraux de l'auditorium reculent vers l'intérieur, laissant les piliers associés à la largeur d'origine du bâtiment exposés. Il en va de même pour le toit.

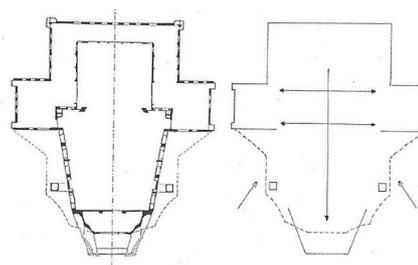


Figure 7 : Schémas de plan d'étage. Gauche : profil spatial, droite ; profil du toit

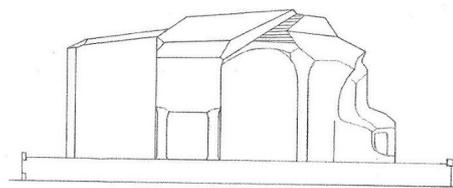


Figure 8 : Vue de côté

Les raidisseurs de toit représentés en hachuré sur la Fig. 8, qui des deux côtés se connectent aux mêmes bords extérieurs du toit et s'étendent sur la largeur du cube de scène vers l'avant, forment ensemble un « toit primordial » (jaune dans le sens de la Figure 5) qui est différencié au-dessus de l'extrémité étroite de l'auditorium en un toit affecté à l'intérieur (orange) et deux autres toits (bleu) reliés aux piliers extérieurs (voir la Figure 5). Les murs habituels sont surmontés et, avec leur rajeunissement, ils regroupent l'espace intérieur de l'auditorium, de sorte que celui-ci, à partir du cube de scène, se presse à la rencontre du visiteur et confère à la façade son caractère unique. En cela il s'agit de nouveau de transcrire une situation déterminée et la modification qui s'y rattache. L'espace extérieur semble ainsi s'étendre au-delà de la limite la plus avancée de la construction, marquée par le portail de la terrasse, et déterminer, avec les cavités latérales, les points les plus en retrait de la façade.

çade et donc en même temps, le cadre à l'intérieur duquel la fenêtre supérieure prend sa position. Comme le portail de la terrasse, elle s'avance vers l'avant, mais reste en arrière, de sorte que l'espace intérieur et l'espace extérieur ne s'affirment plus sur sa surface, mais se touchent, la faisant apparaître à l'instar d'une membrane qui relie les deux espaces de manière prudente et sensible. La façade devient un organe qui regarde et qui écoute avec ses cavités. Avec ses avancées et ses reculs tâtonnants, elle développe une qualité cardiaque qui semble jaillir des profondeurs de la construction. La possibilité de faire de l'enveloppe du bâtiment une forme mobile entre l'intérieur et l'extérieur est due à la capacité de Steiner de tenir et de dépasser les limites. Ce faisant, en procédant par le modelage, il prit au mot le béton, dont la nature initialement pâteuse nécessite un coffrage, c'est-à-dire une mise en forme de la surface. « *Venir à bout du matériau rugueux qu'est le béton [...] de telle sorte que l'œil de l'âme puisse en suivre artistiquement les surfaces et les lignes* »⁸, tel était son objectif déclaré. Le fait que de cette manière, il ne s'agisse pas d'un habitat rigide ou de forme simplement intéressante, mais d'une coque médiatrice entre l'intérieur et l'extérieur, confère à l'édifice une transparence qui permet à l'âme de jeter un coup d'œil à l'intérieur.

Cet aspect souffre cependant de la réduction de la hauteur exigée par les autorités de construction, qui se concentre sur le domaine du toit, car on ne souhaitait pas trop toucher aux dimensions de la façade (Figure 8). Il est donc utile de jeter un coup d'œil au modèle de conception pour se rendre compte de la force avec laquelle on pensait ériger le bâtiment à l'origine.⁹ Une tradition orale affirme même que la hauteur du modèle de Steiner a été réduite ultérieurement « avec un couteau de cuisine ». Cela serait-il vrai ? La maquette aurait-elle correspondu à certains dessins sauvages

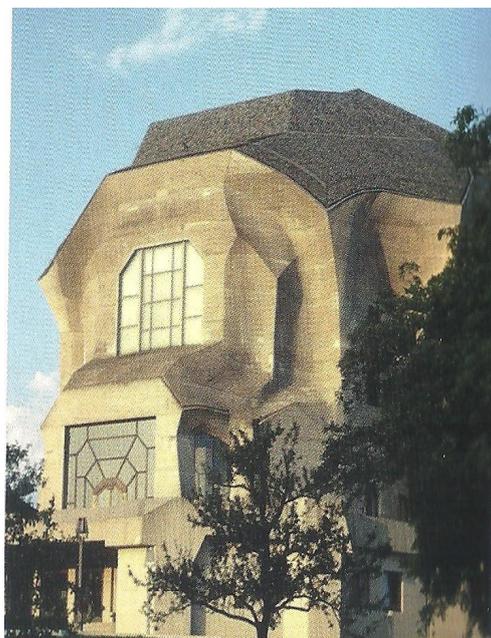


Figure 9 : La façade du second Goethéanum

du bureau de construction d'avril 1924 ? Une méthode artistique appelée « jaugeage » permet d'estimer à quelle distance la vigueur d'effet « atteint » une zone préalablement envisagée et de s'exercer avec une grande précision. Il s'avère que les œuvres réussies sont toujours « correctes », tout comme le modèle de conception de Steiner, à l'exception de la pointe supérieure du toit, où il y a une réduction de hauteur légère mais clairement perceptible.

Une nouvelle langue

Mais une fois que l'on a compris les proportions initiales, la force d'élévation de la construction devient l'expérience d'une force opérante à l'intérieur. Derrière la façade ou le mur arrière de l'auditorium, et également derrière les façades latérales, on a l'impression de trois tours spatiales qui s'élèvent pour ce fondre en une forme globale. L'activité spatiale émanant de l'espace scénique, qui était initialement visible sur la façade, est déviée et concentrée vers l'auditorium puis, englobée et recueillie par le motif central du toit, elle reflue vers la scène avec un geste d'ouverture, devant lequel en se scindant pour ainsi dire, elle s'engage vers les bâtiments latéraux, afin de connaître un second renforcement et de confluer ensemble des deux côtés du bâtiment sur le centre de l'auditorium. Il s'agit de gestes qui émergent les uns des autres et que le visiteur entrant dans le bâtiment traverse intérieurement. Touché par ce qui émane de la scène, il se redresse et se tourne vers elle avec une attention renouvelée, jusqu'à ce qu'à l'issue d'une période d'absorption, il se tourne vers

8 Conférence du 31 décembre 1923 au matin, dans : Rudolf Steiner : *Die Weihnachtstagung zur Begründung der Allgemeinen Anthroposophischen Gesellschaft [Le congrès de Noël pour la fondation de la Société Anthroposophique Universelle] 1923-1924 (GA 260)*, p.220.

9 La réduction de la hauteur du toit, qui en modifia la pente, entraîna une retouche la conformation des têtes de pilier. En outre, il y eut à modifier la structure du cube de la scène qui remontait à Steiner, également exigé par l'autorité de construction, à savoir un élargissement de l'aile latérale afin de gagner de l'espace pour les salles latérales, une surélévation du toit fut nécessaire au-dessus de la scène pour les cordes, ce qui donna une unique plaque de toit désormais continue, ce qui élimine cependant la structure dans les deux espaces principaux, et une réduction de la base du bâtiment afin de maintenir la réduction de la hauteur du toit dans certaines limites.

l'extérieur pour y découvrir une seconde orientation et ses résultats en laissant affluer ce qu'il vient de vivre dans un tout qui est le sien. On comprend pourquoi les parois latérales de l'auditorium reculent derrière les deux piliers extérieurs : parce que pénétrer à l'intérieur est associé pour l'âme, à une concentration qui la sépare de l'âme du monde extérieur. Mais on comprend aussi pourquoi les soutènements des bâtiments latéraux n'occupent que leur moitié inférieure : parce que c'est la seule manière de contempler la succession de ce qui réhausse puis reflue dans le bâtiment. Il s'agit du cheminement vers une communauté spirituelle vis-à-vis de laquelle le visiteur, en pénétrant par l'axe central, se sent tout d'abord comme isolément interpellé, puis en œuvrant avec les autres il apprend ensuite à se sentir un membre de la communauté. On ne devrait pas considérer le second édifice comme une succession continue de formes individualisées s'étendant depuis le cube de la scène jusqu'au portail de la terrasse. On ne comprend sa zone centrale que si l'on considère le mur en retrait de l'intérieur et les bâtiments latéraux qui émergent vers l'extérieur comme une polarité connexe, qui se traduit par un retour correspondant du visiteur entrant, en se retournant vers l'extérieur qui devient visible dans les bâtiments latéraux, pour enfin réapparaître au moyen d'un « envoûtement » de l'espace intérieur primaire.

Une condition préalable aux processus décrits est le recul de la paroi arrière de l'auditorium, qui, au nom du visiteur, capte l'activité émanant de l'espace scénique et la renvoie à l'intérieur du bâtiment, mais en même temps, conformément à sa fonction de portail, elle lui permet de pénétrer vers l'extérieur, de sorte que le bâtiment entrant en conflit avec l'espace extérieur prend ainsi un visage. Mais la cause ultime de ces processus est le centre du bâtiment, d'où émane toute son activité ; or, c'est cela que le second bâtiment a aussi en commun avec le premier.

De ce point de vue, les deux bâtiments se complètent. La première construction mène à ce centre, la seconde montre un chemin qui part de ce centre. On souligne volontiers que Rudolf Steiner est parti de l'intérieur pour concevoir le premier bâtiment et de l'extérieur pour le second. Mais on oublie que l'activité de l'espace intérieur est également d'une importance décisive pour la forme extérieure de la deuxième construction. La différence la plus importante est autre : la première construction travaille avec des piliers, c'est-à-dire des membres physiques qui sont amenés à

se métamorphoser. La deuxième construction travaille en revanche avec l'espace, dont l'activité est également prédisposée dans la première construction. Déjà avec sa métamorphose centrale du quatrième au cinquième piliers, il en arrive à des activités spatiales, quand bien même encore attachées au langage sculptural propre aux chapiteaux. Dans son propre droit, celui-ci apparaît au contraire dans la coque modelée du pupitre, qui plastifie un flux spatial lequel, dans ce cas aussi, part du centre de la construction, c'est-à-dire de la figure du Représentant de l'humanité.



Figure 12 : Le modèle d'ébauche du second Goethéanum

Avec sa qualité de triplicité monumentale, organique et plastique, le deuxième bâtiment parle un nouveau langage. Son visage contemple bien au-delà du visiteur solitaire dans un monde bien au-delà de l'horizon [c'est-à-dire ici au sens terrestre concret, bien au-delà de la France, située à quelques kilomètres de là ! *Ndl*], avec son domaine médian, il prédispose au cheminement d'un développement intérieur et avec son cube scénique, il sépare son intériorité de l'extériorité du monde, qui, en tant que donneur d'impulsions se tient à l'arrière de toutes les transformations par lesquelles les deux autres domaines de la triplicité acquièrent seulement leur propre structure formelle. Il en ressort un thème qui a occupé une place centrale dans les dernières années de Steiner et auquel il a donné une autre forme, non moins monumentale, avec le langage de ce qu'on appelle la méditation de la pierre de fondation pour la Société Anthroposophique Universelle. (SAU).

Die Drei 3/2023.

(Traduction Daniel Kmiecik)

Alexander Schaumann, né en 1953, études de peinture auprès de Gerhard Richter et Gerard Wagner, professeur indépendant de peinture, d'histoire de l'art, d'anthroposophie et d'observation de la nature et des êtres humains. Actif dans la formation des jardins d'enfants Waldorf, longtemps aussi en Chine, et dans la société anthroposophique de Rhénanie-du-Nord-Westphalie.