

Anthroposophie pour les yeux
À propos de l'ouvrage de Mirela Faldey & David Hornemann von Laer
« Dans le champ de tension des forces universelles »
Stephan Stockmar

Cela a duré bien longtemps jusqu'à ce que ce livre pût paraître. Or, maintenant, il sort exactement au moment juste : au beau milieu de la crise de la corona, en plein justement dans le « champ de tension des forces universelles » dont il s'agit ici — l'être humain entre Lucifer et Ahriman — lequel champ est nettement perceptible. Et ce qui se présente là fait son poids : — tout d'abord au sens réel du terme : avec ses 536 pages et un format de 30,5x28,3x5 cm, il représente 4,5 kg sur la balance !

Dans ce volume monumental édité par Mirela Faldey & David Hornemann von Laer, il s'agit des présentations artistiques du « Représentant de l'humanité » de Rudolf Steiner, entre les entités agissant de manière antagonistes Lucifer & Ahriman.¹ Ce « motif central », comme on l'a appelé, Steiner l'a projeté sous une triple forme pour le premier Goethéanum à Dornach. Il devint en partie une forme de celui-ci, en partie une forme de ce même motif sous sa direction et ses esquisses dans une sculpture sur bois de 9 mètres de hauteur — qui eût dû se trouver à l'est de l'espace sous la petite coupole du premier Goethéanum ; ensuite comme peinture figurative sur la voûte de la coupole directement au-dessus de ce lieu ; et en tant que motif gravé dans le verre du vitrail rose de la grande coupole situé au nord. La sculpture, qui n'était pas totalement achevée, a été conservée, parce que lors de l'incendie qui détruisit le premier Goethéanum en bois, à la Saint Sylvestre 1922/23, elle se trouvait encore dans l'atelier surélevé construit pour elle. La peinture reste à la postérité sous forme de photos. Le vitrail triptyque au nord fut aussi détruit par l'incendie, pourtant selon des motifs esquissés par Rudolf Steiner les vitraux furent récréés et adaptés quant à eux aux formes en béton du second Goethéanum.

Dans la première partie de l'ouvrage, les œuvres d'art sont décrites, chacune dans un chapitre propre de Mirela Faldey (sculpture) et Dino Wendtland (Peinture et gravure sur verre), l'histoire de leur naissance est présentée de manière documentaire, en entrant également dans la nature des matériaux et techniques. Pour la sculpture finalement exécutée en bois, par exemple, diverses études des figures individuelles sont connues tout comme neufs études plastiques d'ensemble qui ont été conservées en grande partie. Ici il exista dès le début une collaboration étroite entre Rudolf Steiner et la sculptrice Edith Maryon. Les peintures des coupoles furent tout d'abord exécutées par le peintre Arild Rosenkranz, selon les esquisses de Rudolf Steiner et en dialogue constant avec lui, mais ensuite — en accord avec Rosenkranz ! — repeintes de neuf par Rudolf Steiner lui-même, afin d'obtenir un effet homogène avec les formes relevant de la sculpture en bois. Pour les vitraux, et en raison de la constellation humaine qui y prit part, il n'y eut pas de collaboration — avec la conséquence que les vitraux créés pour le premier Goethéanum suivirent certes les motifs esquissés par, mais s'adaptaient à peine, quant à leur style, à l'ensemble de l'œuvre d'art du premier édifice en bois.

Le domaine central du livre rassemble le recueil, plus ou moins complet, des références des sources concernant le motif central, dans un ordre principalement chronologique, avant tout à partir des extraits de l'œuvre conférencière de Steiner, en outre des comptes rendus du *Bauverein*, ainsi que des récits de témoins de l'époque. Cette partie s'achève avec les résultats de recherche de Dino Wendtland sur la question de nouveau discutée de l'emplacement du « groupe » (comme la sculpture en bois est brièvement désignée) dans le second Goethéanum.

La troisième et dernière partie de l'ouvrage renferme des essais de plusieurs auteurs qui éclairent diverses facettes du motif : Roland Halfen présente le groupe plastique dans le contexte de son époque, Serge O. Prokofiev (1954-2014) voit la base du germe de la sculpture dans la conférence de Steiner : sur « *Goethe en tant que père d'une esthétique nouvelle* », et Peter A. Wolf retrouve l'œuvre d'art dans la considération des directions de ses lignes et des configurations de ses surfaces. Dans chacune des contributions, le motif central du principe configurateur du premier (Christian Hitsch) et du second Goethéanum (Kurt Remund) est recherché. Rudolf Gädeke éclaire « le lieu et la mimique du Représentant de l'humanité » en partant de l'anthroposophie en tant que chemin de connaissance et du Goethéanum comme sa caractéristique, tandis que l'eurythmiste Werner Barford considère le groupe dans une plastique en mouvement et il finit par découvrir une autre empreinte du motif central dans la peinture de la grande coupole. Enfin, Heinz Zimmermann (1937-2011) suit la position du motif central à l'intérieur du développement de l'ensemble de l'œuvre de Rudolf Steiner et Peter Selg discute la signification du groupe pour la médecine.

Dans un appendice se trouve des notes biographiques se rapportant à Rudolf Steiner, aux collaborateurs aux œuvres d'art et des témoins du temps cités, une riche partie de notes ainsi qu'une bibliographie.

Les sources

Le cœur de l'ouvrage forme un recueil de 80 pages des déclarations de Rudolf Steiner au sujet du « Représentant de l'humanité » entre Lucifer et Ahriman. En introduction, les éditeurs ont rassemblé les caractérisations multiples utilisées par lui pour éclairer la figure central de ce motif, lesquelles rendent attentif à la mobilité énorme présente dans la formation de ses concepts : elles s'étendent de « statue en bois », en passant par « figure principale », « figure idéale », « être humain archétype », « une sorte de représentant de l'humanité » jusqu'à en arriver à une « figure semblable au Christ », « Christ-être humain », ou simplement « Christ » — pour n'en désigner que quelques-unes.

Pourtant Steiner n'a eu de cesse d'insister sur le peu que ces dénominations et interprétations comptaient pour lui. Ce qui lui importait, c'est que l'observateur vécût dans les lignes et leurs formes, les déroulement créatifs, dans les couleurs, les configurations qui naissent d'elles, de sorte qu'en sa propre intériorité, une réalité spirituelle prît naissance. Ce n'est pas ce qui

1 Au sujet du motif du *Représentant de l'humanité*, voir mon article dans **Die Drei** 2/2021. [Traduit en français, DDSS221.Doc]

me fait face qui est la véritable œuvre d'art, mais plutôt ce qui naît *en moi, à celle-ci*, par mon activité propre. Ce n'est que par ma participation qu'elle devient complète : « Ce qu'on éprouve là en l'âme, en laissant le regard parcourir les lignes et formes des œuvres d'art, voilà ce qui résulte véritablement en relation à la sculpture en bois. Elle prend véritablement naissance dans l'âme de cœur (*Gemüt*) humaine ».² Et donc qu'il n'y ait rien de définitif et de parfait pour lui dans ce qu'il a créé, au contraire, quelque chose qui commence et s'ensuit, un *work in progress* aussi pour l'artiste lui-même — une amorce foncièrement moderne : « Tout est imparfait, tout est élémentaire, tout n'est qu'un commencement, mais le début doit être déjà quelque chose de complètement nouveau »³.

Ce qui est en train constamment de se développer — dans le dialogue avec ce qui est à présenter comme avec les artistes collaboratrices et collaborateurs et ceux qui observent et regardent — cela devient clair dans la succession chronologique : comme une lutte acharnée qui est menée pour obtenir un visage du Christ conforme à la réalité, à savoir où il n'y ait ni fierté, ni volonté d'orienter [mais simplement, disait-il : *Mitleid und Kraft !*, *ndt*] ; la manière dont les « petites » figures de Lucifer et Ahriman — au début non prévues comme telles — à gauche de la figure principale — pourtant sans que celle-ci en soit pour autant impressionnée alors même qu'elle est en train de frayer la voie qu'elle représente ; le caractère concret des « rencontres de personnes » à la base même des présentations de ces entités, des rencontres qui peuvent être permises en ayant lieu de part en part, au travers du voile de l'art. À cette occasion, l'humour y joue un rôle important, lequel aussi de la part de Steiner — en allant ainsi dans le sens de la remarque d'une observatrice sur l'absence d'équilibre de la sculpture — lequel lui adjoignit aussitôt l'aspect d'une entité rocheuse (*Felsenwesen*) en train de choir.

On se rend compte que Steiner ne cherche pas simplement à exprimer la même chose par différents moyens, comment pour lui au contraire, avec la peinture, la sculpture et la gravure sur verre, trois moyens d'accès différents sont associés : par la peinture, ce qu'on veut dire se voit immédiatement et physiquement en étant placé devant les yeux ; pour qu'on ait à faire en elle à des conformations qui s'auto-illuminent. Pour que le vitrail, par contre, il n'est une œuvre d'art achevée qu'avec le Soleil rayonnant au travers. Pour que dans la sculpture, soit censé se voir représenté artistiquement ce qu'il y a de plus intime à la conception du monde de la science spirituelle, et si cela est seulement possible pour lui dans le bois — cela l'est pour des raisons encore inconnues de lui-même. Ici cela veut dire avec concision : « Je voulais représenter ce qui existe là. » Nonobstant le fait qu'au plan de l'action sculpturale « le spirituel soit au plus difficilement représentable »⁴.

À la fin de 1918 et tout au long de 1919, — et donc à l'époque du combat autour de la *Dreigliederung* de l'organisme social — Rudolf Steiner ne cesse de parler, en relation avec son œuvre artistique, de la « trinité entre le luciférien, de ce qui est conforme au Christ et de l'ahrimanien »⁵. Le 12 juin 1920, il la caractérise comme « la trinité de la culture humaine à venir »⁶. Dans le même temps et selon diverses circonstances, surgit le thème de la Balance, de l'équilibre entre les « entités lucifériennes aspirant ardemment à la liberté universelle et les entités ahrimaniennes convoitant un pouvoir et une force perpétuels »⁷. Ce par quoi il n'a aucunement en tête un équilibre statique. Nous avons pour tâche « de faire l'expérience intime en nous-mêmes, de ce qu'éprouve la balance lorsqu'elle ne cesse d'osciller et qu'elle n'obtient d'équilibre que lorsqu'elle balance sans cesse à gauche et à droite.⁸ » — « Or, cela peut se produire de façons infiniment nombreuses, et là-dedans, l'individualité peut vivre »⁹. — Une telle exigence envers un être humain souverain, semble valoir plus que jamais aujourd'hui, après cent ans passés.

Que pour Steiner, il ne s'agit pas seulement d'un motif unique qui doit être adapté à l'édifice mais qu'au contraire, il doit être configuré à partir de celui-ci, c'est ce qu'il exprime clairement le 24 janvier 1920. Il est alors question du principe de l'édifice à deux coupoles du Goethéanum « du fait que celui-ci déploie la totalité de l'édifice, ce groupe central est d'une certaine façon que l'on peut en retour considérer ce groupe central comme une sorte de résumé synthétique de la totalité de l'édifice »¹⁰. Après la destruction de celui-ci, Rudolf Steiner reformula cette interdépendance autrement : « Comme quelque chose en quoi tout ce qui vit dans les formes se trouve récapitulé et ce qui a pu alors être dit et qui avait pu se voir représenté artistiquement dans le Goethéanum, dût servir un groupe plastique en bois de 9 mètres de hauteur, dans lequel le Représentant de l'humanité était représenté comme le Christ dans la tentation de Ahriman et de Lucifer. » Ensuite il récapitule : « Et ainsi l'édifice était-il pour l'œil, ce que l'anthroposophie doit être pour l'âme. »¹¹

Dynamique de la contemplation [intuitive immédiate, ndt]

Il est vrai qu'il y a un oubli qui m'a frappé dans cette compilation, par exemple la conférence du 4 janvier 1915, dans laquelle Steiner décrit comment le principe ahrimaniens et celui luciférien sont des métamorphoses du principe de la double coupole qui ont été isolées sous la forme d'édifices propres, fonctionnellement destinés à un but — et donc, en tant que parties conjugués à

2 Conférence du 3 juillet 1918 dans : Rudolf Steiner : *Dépérissement de la Terre et vie du monde (GA 181)*, Dornach 1991, pp.309 et suiv.

3 Conférence du 13 juin 1915 dans, du même auteur : *Le mystère de la mort (GA 159)*, Dornach 1980, p.286.

4 Conférence du 3 juillet 1918, dans *GA 181*, p.314. [On ressent cela dans l'expression linguistique allemande même du terme *bildhauerisch*, à cause de verbe *hauen* qui signifie « frapper asséner des coups » exactement ce qu'il faut faire pour « abattre un arbre à la hache », mais à l'opposé physiquement direct du spirituel qui ne peut qu'atoucher à peine les « choses » en passant rapidement et subtilement. Il faut donc avoir bien en soit l'image présente dans le bois avant même de commencer et savoir aussi s'arrêter dans l'élimination du bois qui la « noie » de fait, car elle est pré-existante en lui et c'est « un tour de force » que de faire ainsi paraître la forme spirituelle dynamique dans la matière inerte passive. *Ndt*]

5 Conférence du 12 décembre 1919 dans, du même auteur : *La mission de Michaël, (GA 194)*, Dornach 1994, p.164.

6 Du même auteur : *Architecture, plastique et peinture du premier Goethéanum (GA 288)*, Bâle 2016, p.134.

7 Conférence du 21 novembre 1919 dans *GA 194*, p.18.

8 Conférence du 9 juin 1919 dans, du même auteur : *Traitement de science spirituelle des questions sociales et pédagogiques (GA 192)*, Dornach 1991, pp.170 et suiv.

9 Conférence du 13 décembre 1919 dans *GA 194*, p.186.

10 *GA 288*, p.68.

11 Conférence du 9 avril 1923, dans, du même auteur : *Que voulait le Goethéanum et que doit [vouloir, ndt] l'anthroposophie ?, (GA 84)*, Dornach 1986, p.44.

l'édifice central et donc lui appartenant.¹² Cette conférence fut donnée les mêmes jours où Steiner achevait l'esquisse au pastel pour le motif central de la petite coupole et où il commença le travail préparatoire à la sculpture sur bois. De même l'esquisse du vitrail rose au nord semble aussi être née durant ces jours-là (voir ci-dessous).

La conférence du 13 décembre 1914 prépara également ces œuvres, une conférence dans laquelle Rudolf Steiner parla de la forme humaine — la manière dont l'être humain, au moyen de certaines attitudes dirigées vers le haut, peut forcer la caractère luciférien de son chef, au moyen d'un autre geste, il peut cependant aussi exprimer que « Lucifer est délivré par le Christ ! » — « Les gestes humains deviennent des expressions pour toute la vie du monde, pour la vie de l'esprit du monde. Comment peut être approfondie la disposition de la forme humaine dans l'art par une tel savoir des secrets du Cosmos, cela il faut le ressentir ! [...] Or, ces sentiments subtils qui viennent de la connaissance de la science spirituelle, doivent être pris en compte de tous les côtés dans notre édifice »¹³ — Aussi bien pour l'œuvre picturale que pour celle sculpturale, des éléments fondamentaux se trouvent dans son récit imaginaire sur *l'essence de l'art* du 28 octobre 1909.¹⁴

En dépit de ces manques, la partie des sources donne l'occasion de s'occuper plus profondément de l'impulsion artistique de Rudolf Steiner et de ses intentions, associées à la présentation du Représentant de l'humanité. Si on lit encore en plus les récits compilés des témoins de l'époque, parmi lesquels de nombreux collaborateurs, alors c'est un tableau réel qui naît des processus internes et externes du travail et de ce qui eût pu en devenir, si l'édifice n'avait pas été détruit par le feu et la plastique en bois — que Steiner a travaillée jusqu'à peu de temps avant sa mort — avait pu être achevée.

Dans le préluce introductif à l'ouvrage, l'importance de l'expérience visuelle propre est soulignée par les éditeurs : « La présente monographie souhaiterait inviter à une contemplation intuitive immédiate de cette œuvre » pour se procurer ainsi de la manière la moins prévenue possible, ses propres expériences d'équilibre dans le champ de tension des forces antagonistes du monde (p.18). Ainsi David Hornemann von Laer tente de rendre l'œuvre accessible tout d'abord aussi « les trois œuvres, aussi bien aux yeux qu'à une formation idéale à conquérir à partir d'une expérience artistique » (p.21). On y décèle à l'occasion une éducation à la méthode de Michaël Bockemühl de l'observation artistique. Mais relativement à ceci, au plan concret, c'est véritablement seulement Peter A. Wolf (voir aux pp.409 et suiv.), qui y parvient en partant de la déclaration de Rudolf Steiner : « Cette totalité est véritablement tel que l'être humain qui la considère doit avoir certaines sensations et pensées avec chaque tracé des lignes, avec chaque configuration de surface. On doit suivre en effet le tracé des lignes et la conformation des surfaces avec l'œil »¹⁵. C'est en outre la seule contribution dans laquelle les trois métamorphoses du motif central sont regardées ensemble — pour le moins de manière aphoristique.

Roland Halfen en vient aussi à parler dans son essai de la « dynamique de la contemplation » (p.402) et il observe le « processus lui-même concret de la contemplation », ce qui peut en outre aider « à soulever petit à petit le voile de l'oubli de sa propre productivité spirituelle pour devenir attentif à la réalité spirituelle de cet acte » (p.404). Halfen résume : « Le lieu, où la sculpture en bois des intentions de Rudolf Steiner, devrait en conséquence être placée, n'était et n'est pas du tout un endroit extérieur mais au contraire c'est l'âme contemplative et active de l'être humain s'éveillant à la réalité de l'esprit » (p.405). — D'autres accès à l'œuvre d'art de Steiner reposant sur la perception se trouvent dans les essais de Kurt Remund et Werner Barford.

Questions ouvertes au sujet de la sculpture

À l'appui des études et des essais, Mirela Faldey, sculptrice et restauratrice, retrace l'évolution du travail de l'autodidacte Rudolf Steiner, avec la sculptrice chevronnée Edith Maryon (1872-1924), sur le groupe du début de 1914 jusqu'à sa mort, le 30 mars 1925.

Elle documente les études individuelles, ainsi que les modèles de groupe et leur naissance avec des photos anciennes et quelques-unes actuelles — depuis la première étude de Steiner sur le chef du Christ, qui n'est qu'ébauché, jusqu'au modèle prototype de l'exécution à l'échelle 1:1, travaillé à partir d'août 1916 et pour lequel l'atelier rehaussé fut construit. Au sujet du travail sur la sculpture en bois elle-même, qui commença à la fin de mai 1917, des documents photographiques sont présentés sur



l'érection du bloc massif de bois d'orme collé, dont le transport dans l'atelier et le début des opérations de sciage. On y aborde aussi les aspects de matérialité et de conservation tout comme la protection actuelle du monument. Par dessus le marché, Faldey présente les collaboratrices et collaborateurs et la première entre tous, Edith Maryon, et elle décrit aussi les incitations de Steiner pour la technique employée pour sculpter ainsi que son propre travail se sculpture sur l'Ahriman inférieur et sur le personnage central.

À la fin de la partie illustrée, on obtient des impressions des détails de la sculpture, telles qu'elles ne sont possibles qu'à partir de la perspective de la restauratrice, auxquels Mirela Faldey a travaillé en tant que telle. Les comparaisons entre le modèle 1:1 en plastiline — dans lequel les figures d'Ahriman, les figures de Lucifer et l'entité du rocher, ont trouvé leur ultime conformation de la main de Rudolf Steiner (la figure centrale n'a pas été conservée) — et la sculpture en bois sur laquelle, en dehors du Représentant de l'humanité, Steiner n'a réalisé

Le Représentant de la sagesse des Mystères (GA 275), Dornach 1990.

, du même auteur : *Lecture et ouïe occultes (GA 156)*, Dornach 2003, p.149.

(GA 271), Dornach 1985.

181, p.309.

complètement que l'Ahriman inférieur. À part cela, des photos historiques sont à voir qui documentent le devenir des modèles et la plastique en bois.

Il est étonnant que Faldey, lors de son aperçu sur les modifications de modèle en modèle jusqu'à l'exécution dans le bois, n'ait pas apprécié l'ajout des secondes figures de Lucifer et d'Ahriman dans la quatrième esquisse [ci-jointe à gauche, *ndt*] (vraisemblablement de mai-juin 1915, en plastiline sur cœur en bois, d'une hauteur de 47,1 cm) provenant de la main même de Steiner.¹⁶ Elle n'entre pas non plus dans le détail des changements marquants de la figure du Christ dans la version en bois vis-à-vis du modèle 1:1, concernant en particulier les directions des lignes de la tunique dans le domaine de la poitrine. Des interrogations résultant des citations et sources sont tout aussi peu exploitées. Comment se fait-il, donc, par exemple, l'attitude adoptée de la main du Représentant de l'humanité, qui fut décrite de manière si impressionnante par Heinz Müller dans ses souvenirs, laquelle lui fut ouvertement présentée et expliquée par Rudolf Steiner lui-même en juillet 1922, ne concorde pas avec celle de l'exécution effective ? Index et majeur ne sont pas « dressés vers le haut », comme les décrit Müller, mais comme les doigts suivants, « tendus vers l'avant à 90 degrés ». Ainsi ne reconnaît-on plus les trois directions de l'espace dans la position de la main (ensemble avec le pouce) comme une indication de « la manière dont à l'avenir, les forces du penser, sentir et vouloir dans l'autonomie et pourtant, devraient vivre en harmonie mutuelle » (p.90, voir figure p.88).¹⁷

Incompréhensible demeure en outre la raison pour laquelle Mirela Faldey ne prend jamais position sur les commentaires détaillés de Roland Halfen dans son volume édité par lui et Walter Kugler — avec la collaboration de Faldey ! — en 2011 dans le cadre de la *Rudolf Steiner Gesamtausgabe : Das plastische Werk [L'œuvre plastique]*.¹⁸ Les dates y sont déjà corrigées, par rapport à l'ouvrage de Åke Fant, Arne Klingborg et John Wilkes : *Die Holzplastik Rudolf Steiners in Dornach*¹⁹ [la plastique en bois de Rudolf Steiner à Dornach] paru en deux volumes en 1981.

Au sujet de l'emplacement de la sculpture, Dino Wendtland, responsable de la collection d'art du Goethéanum, examine en détail les sources.²⁰ Ainsi il est clair que la sculpture n'avait pas perdu sa signification pour Steiner avec l'anéantissement de son contexte architectonique, car il s'efforça encore d'y travailler en vue de son achèvement à partir de septembre 1924, pendant sa maladie. Wendtland montre aussi que Steiner recherchait — pour le moins tout d'abord — son installation à l'est du nouvel édifice, en arrière-plan de la scène, ce pourquoi aussi des mesures techniques furent nécessairement prises. Manifestement, il tenait pour possible que l'installation d'une technologie scénique moderne fût compatible avec une configuration en partie artistique de la scène qui intégrât la sculpture (selon une note d'entretien avec l'architecte Ernst Aisenpreis du 13 avril 1924 — p.374). Mais cela ne put être réalisé par lui.

Peu avant la mort de Rudolf Steiner, on commença à essayer de trouver un emplacement alternatif pour le groupe. Une déclaration de Rudolf Steiner, transmise par une voie indirecte est à dater de la fin de février/début de mars 1925. Mais pour des raisons techniques cela ne put s'avérer décisif non plus. Il est possible qu'il dût s'agir de trouver un lieu qui garantisse contre l'incendie pour l'emplacement définitif de la sculpture, parce que l'édifice de la scierie, dans un atelier duquel elle se trouvait était lui-même en bois, quant à l'emplacement scénique éventuel, celui-ci s'avéra momentanément empêché faute d'argent.

Peut-être que Steiner avait-il compris aussi, à ce moment-là cependant, qu'il ne serait plus en situation « de réaliser l'organisation artistique planifiée de l'ensemble de l'espace intérieur du nouveau Goethéanum, y compris des parties de la scène » comme un « préalable nécessaire pour la localisation du groupe à cette place » (p.384). Combien l'intégration du groupe à ce niveau était importante pour lui, c'est ce que démontre l'ensemble des sources documentées.

Dans sa contribution sur l'art pictural de la petite coupole, Dino Wandtland apporte réellement du nouveau. Il décrit en détail comment le motif central devait exactement se trouver au-dessus de l'emplacement putatif du groupe, en interaction avec le peintre danois, Arild Rosenkranz (1870-1964) — qui vivait à l'époque à Londres et séjourna à Dornach à partir de la Noël 1914. Dans la publication de ses souvenirs, qui parut en 1925, celui-ci dépeint comment naquit l'esquisse au pastel de Steiner plaçant le Représentant de l'humanité au centre, entre Lucifer et Ahriman — et conçut dans le même instant, pour ainsi dire, ce motif pour la sculpture et les vitraux.

En lien et pourtant autonome

Selon les recherches de Wendtland, trois rencontres eurent lieu entre Rosenkranz et Steiner dans les premiers jours de janvier 1915 et donc au moment où Steiner conçut aussi le groupe sculpté, comme mentionné ci-dessus, dans une conférence en parlant de l'intégration du principe ahrimaniens et de celui luciférien à partir de l'édifice central au moyen de métamorphoses correspondantes du motif de la double coupole, dans les édifices annexes servant diverses fonctions utilitaires nécessaires.²¹ Selon Alfred Meebold — qui avait introduit Rosenkranz à l'anthroposophie et qui séjourna à l'époque également à Dornach — les « tâches pour les peintures de la petite coupole avait été réparties parmi nos membres, réalisées sous la forme d'esquisses de la main même du docteur et elles étaient connues. Seul le centre avait été laissé libre. Personne parmi nous ne savait ce qui devait y

16 Une telle estimation se trouve chez Halfen dans *Rudolf Steiner : Das plastische Werk [L'œuvre plastique]*, Bâle 2011, pp.116 et suiv.

17 Halfen non plus n'aborde pas cette question quoiqu'il cite cet endroit pareillement.

18 Voir la note 1.

19 Dornach 1981, première édition Dornach 1969.

20 Il s'agit ici de la version abrégée d'une étude parue dans la revue *Stil* 4/2014-15., pp.13-33.

[La discussion à ce propos fut encore ranimée, en partie dans *Stil*, au moment de la reconfiguration de la grande salle — dont le résultat rappelle d'ailleurs celle en bois du premier Goethéanum ce qui traduit une régression plus qu'une progression — sans aboutir cependant au respect de la volonté de Rudolf Steiner concernant le groupe. *ndt*]

21 Voir la conférence du 4 janvier 1915, dans **GA 275**.

être représenté » (p.148). Wendtland montre ensuite, dans son article, aux propres esquisses réalisées par Rosenkranz, la lutte d'un peintre confirmé qui tente de saisir les amorces de conformation artistiques complètement nouvelles de Steiner : « On est censé oublié l'élément physique de la peinture qui est là présent. Ce qui est peint doit être immédiatement transparent ; on doit voir au travers de ce qui est peint là [sur les surfaces], dans les lointains de l'esprit. »²²



Le travail de représentation pictural commença sur la petite coupole dans les premiers mois de l'année 1916. Arild Rosenkranz avait achevé « son » motif au milieu de septembre, ensuite il devait rentrer en Angleterre. Steiner accepta tout d'abord cette réalisation. Mais il s'avéra bientôt que le travail de Rosenkranz s'opposait fortement à la figuration du Christ de la sculpture, laquelle ayant entre temps fortement progressé de son côté, qui devait prendre place directement sous ce motif (voir l'illustration ci-contre : **Arild Rosenkranz (1870-1964) : Étude de l'année 1915 au sujet du motif central**). Aussi Rudolf Steiner se résolut-il, tout particulièrement à la demande des autres artistes-peintres, à modifier ce motif — non pas sans avoir auparavant sollicité l'accord de Rosenkranz pour cela. Lequel lui répondit, avec toute sa modestie, « Qu'il ne pouvait éprouver de plus grand bonheur que le Docteur Steiner voulût bien retoucher son motif ! » (p.184). La digression de Wendtland est aussi impressionnante sur les répercussions du travail de Arild Rosenkranz à ce motif central dans la création artistique ultérieure de celui-ci à laquelle le style de peinture de Steiner devait montrer la voie. De fait chez lui aussi les formes surgissent des couleurs mêmes de la représentation et rayonnent de l'intérieur — dans un appui certes reconnaissable à Rudolf Steiner, mais dans le même temps aussi avec une grande autonomie de réalisation.

« Chaque vitrail sera monochrome, pourtant nous aurons divers teintes dans les divers endroits où nous graverons le verre. En cela exprime le fait de l'interdépendance entre l'extérieur avec l'intérieur qui doit être intégré au plan de l'élément spirituel-musical » que les vitraux de la salle sont censés médier. : « Et à l'intérieur du vitrail lui-même,

étant donné qu'il est d'une seule couleur, la structure médiale en sera seulement obtenue par la gravure plus ou moins profonde faisant naître des surfaces plus claires ou plus foncées, uniquement en fonction de l'épaisseur ôtée »²³. Au moyen d'une gravure correspondante, développée à cette fin de manière originale, de ces surfaces, les motifs se révèlent au passage de la lumière plus ou moins facilitée et donc, à proportion de l'épaisseur, en terme de [lutte entre ?, *ndt*] ténèbre et de lumière.

Le chapitre sur le vitrail rose au nord, provient de la main experte de Dino Wendtland. La collaboration avec le peintre et graveur, Franciszek Siedlecki, ne se déroula pas aussi harmonieusement que pour ce qui relevait de la sculpture et la peinture. Ce dernier prit les esquisses de Steiner au pied de la lettre et ne rechercha guère le dialogue. Ainsi ses cartons et réalisations des vitraux révèlent des différences dans le style inhérent de l'époque par rapport aux autres conformations artistiques restantes sur et dans le premier Goethéanum en s'écartant donc beaucoup des esquisses de Steiner.²⁴ Que celui-ci n'ait pas intervenu, cela tient à sa manière de laisser les artistes libres, selon Wendtland — quant à quelle ampleur le vitrail rose diffère des autres, cela n'a malheureusement pas fait l'objet d'une étude.

Imperfections

Malgré toute l'opulence dans la présentation des illustrations et quelques points culminants, cet ouvrage agit sur moi à l'instar d'une parution tragique. Quoique nombre des auteurs soient actifs au Goethéanum ou bien dans son cercle immédiat, ou encore selon le cas l'ont été dans le passé, cet ouvrage n'est pas perceptible comme le fruit d'une œuvre menée en commun. Les contributions individuelles se trouvent placées côte à côte, sans relations entre elles et quant au cœur de l'ouvrage — la partie opulente des sources — c'est à peine si l'un des contributeurs s'y réfère. Il va de soi que des parties de ces extraits se retrouvent sous la forme de citations dans les contributions individuelles, pourtant la partie des sources ne connaît en tant que telle aucune mise en valeur.

L'entreprise manque autant d'un positionnement d'objectif introductif que d'une réunion des aspects en conclusion du volume, comme il est d'usage pour ce qui correspondrait à une « monographie » — elle passe complètement sous silence un aperçu sur l'état de la recherche pour chaque aspect. La question posée en entrée, au sujet de la recherche d'équilibre, forme tout aussi peu un motif reliant détectable dans l'accès artistique aux œuvres sollicité dans le « prélude ».

Les présentations du motif central de la sculpture, la représentation picturale et la gravure sur verre dans la première partie principale de l'ouvrage en restent largement aux questions historiques et techniques. Étant donné que les trois œuvres ne sont pas considérées dans leur interdépendance, il n'en naît aucun rôle central pour le motif **central** [or, *celui-ci l'est !*, par principe, comme au

22 Conférence du 25 octobre dans, du même auteur : *L'édifice de Dornach en tant que cachet authentique du devenir historique et des impulsions de métamorphose des arts*, (GA 287), Dornach 1985, p.70.

23 Conférence du 17 juin 1914 dans Rudolf Steiner : *Wege zu einem neuen Baustil [Voies vers un nouveau style en architecture]* (GA 286), Dornach 1982, p.72. [À la page 69 chez Triades Paris, 1978, *ndt*]

24 Voir les considérations de Ronald Templeton au sujet des motifs des vitraux, dans lesquels il part toujours des esquisses de Rudolf Steiner, dans *Die Drei* 9/2017, 12/2017, 3/2018 et 6/2018. [Non traduit à ma connaissance, *ndt*]

principe était le Verbe ! *Ndt*] pour l'ensemble de l'édifice du Goethéanum. Pour ce faire, il eût fallu introduire systématiquement d'autres formes d'apparition du motif en question et on eût dû explorer alors avec plus de précision la naissance de son impulsion. Ces manquements ne rendent pas la pareille à l'effet des essais, que renferme la troisième partie, d'être plus ou moins simplement des appendices.

En outre l'impression surgit que la plupart des auteurs présupposent tacitement la singularité de l'œuvre de Rudolf Steiner. Cela rend difficile, non seulement un discours allant au-delà du milieu propre, mais plus encore, cela ne rend pas justice non plus à ce que Steiner avait à cœur de réaliser, à savoir **relier son action au monde environnant**.

Ajoutez à cela des « problèmes techniques » : la décision de bannir les centaines de remarques à la fin, s'avère fatale eu égard au poids physique de cet ouvrage, s'y reporter sans cesse est pénible et cela éreinte le dos de l'ouvrage. En outre ces notes ne sont pas organisées de manière homogène. Même dans la partie des sources, il nous faut nous reporter à la fin pour prendre connaissance du numéro des **GA** [*Gesamte Ausgabe* = édition complète, *ndt*] d'où proviennent les extraits cités. De plus, les notes ne redonnent que l'état d'achèvement du travail en 2013 date du manuscrit, ce qui entraîne des confusions. Car entre temps de nombreuses conférences sur l'art et l'architecture du Goethéanum de Rudolf Steiner ont été revues et republiées dans la **GA**. La bibliographie ne vient guère aider non plus. Il se peut que là-dedans se dissimule une naissance et une édition riche en conflits de cette publication, dont le lecteur ne sait nonobstant rien. Ceci n'excuse pourtant en rien la publication d'un ouvrage qui ne suffit pas à ses propres prétentions.

En dépit de toutes ses restrictions, qui touchent en particulier les chercheurs en ces domaines, cet ouvrage fournit une bonne occasion de s'occuper de manière intense avec le motif du Représentant de l'humanité dans ses diverses empreintes, ce pour quoi le matériel d'illustration et de la partie des sources sont très utiles.

Die Drei 3/2021.

(Traduction Daniel Kmiécik)

Stephan Stockmar, est né en 1956, étudia la biologie et la géographie, fut rédacteur en chef de **Die Drei** de 2000 à 2015, chercheur scientifique universaliste de la culture et journaliste.