

Les formes du second Goethéanum

Résultat d'une confrontation entre espace intérieur & espace extérieur

Alexander Schaumann
(*Das Goetheanum* 43/1993)

Deux espaces se pénétrant, dont le plus petit, à l'Est, s'isole totalement de l'environnement, tandis que le plus grand ouvre à l'extérieur ses fenêtres et son portail vers l'Ouest ; en outre, deux éléments transversaux qui, en variant les formes du portail Ouest, sont renfoncés dans la voûte entre les deux espaces principaux : cette conception fondamentale relie les deux édifices de Rudolf Steiner et explique pourquoi ils portent le même nom de *Goethéanum* et ils sont tous deux érigés à partir de la même pierre fondatrice. Indépendamment de cette continuité, ils se manifestent au monde de manières complètement différentes. Le premier Goethéanum : un édifice en bois, serein, secrètement intériorisé, qui naquit sous les mains des sculpteurs et se transforma en une substance noble et délicate. Le second Goethéanum : un bloc de béton imposant, dont l'attitude grandiose, enthousiaste, s'affirme résolument dans le paysage et se place, délibérément et consciemment, dans le style de l'architecture du 20^{ème} siècle. La différence est si grande qu'une comparaison, avec le changement de style de l'époque en Occident, s'impose. La tentative suivante veut suivre les préalables artistiques qui sont propres au second édifice.

Le premier Goethéanum est un édifice articulé. Piliers et socles, chapiteaux, parois et dômes des coupoles, se distinguent aisément les uns des autres et forment cinq corps de bâtiments (six avec les magasins des coulisses) qui ne se réunissent que pour former l'ensemble de l'ouvrage architectural. Le second Goethéanum consiste, au contraire, en une masse unique, dont les divers éléments architecturaux ne naissent qu'à partir du modelage ; le façonnement par le modelage fait précisément ressortir l'unité et la docilité de cette masse architecturale, comme le démontre clairement une comparaison avec l'infrastructure.

Ce contraste est certes motivé par la différence des matériaux de construction. Rudolf Steiner en avait parlé auparavant, en disant combien le matériau était important pour la création des formes artistiques.¹ Mais il s'agissait ici pour lui de trouver réellement le style d'édifice en béton adéquat, si nouveau et si convenable au 20^{ème} siècle. Pour saisir l'importance de l'engagement de Rudolf Steiner dans un nouveau domaine artistique, par la création de ce **bâtiment massif** du second Goethéanum, il faut songer que, non seulement le premier Goethéanum, mais aussi les édifices précédents [dont le modèle de Malsch (1908-09), par exemple, *ndt*] étaient des ouvrages articulés. Les colonnes composées lors du Congrès de Munich en 1907 renfermaient les germes des impulsions architecturales qui menèrent au premier Goethéanum.

Les formes du second édifice naissent du modelage de la masse du bâtiment. Or, cela va très profondément, car on n'avait jusqu'alors jamais construit de cette manière. Avec sa stature massive, le second Goethéanum s'acquie d'une mission importante : celle d'être un monument à la mémoire du premier. Jusqu'au cœur, ce bâtiment est une pierre commémorative. Il ne **devient** principalement un ouvrage d'architecture que lorsque les divers éléments se distinguent les uns des autres par le processus artistique utilisé. L'éveil des forces portantes et pesantes au sein de la masse homogène de l'édifice, ainsi que leur culmination dans les grands piliers libres, appartiennent à l'expérience la plus émouvante qu'il soit donnée de faire grâce à cet ouvrage.

Il a souvent été écrit que les formes du second Goethéanum ont été, pour ainsi dire, modelées à partir de l'espace extérieur. Cela se révèle dans les séries de formes concaves qui semblent comme évidées dans la masse. Mais la force modelante de l'espace intérieur n'en est pas moins perceptible. Elle

se montre dans le geste de l'édifice, dont l'effet se prolonge jusque dans le paysage. — Se pourrait-il que, dans ce bâtiment, le point de départ de la réalisation artistique se trouvât dans l'espace même ? C'est là un point de vue, dont la fécondité se révélera par la suite. Je voudrais montrer que les formes de l'édifice se laissent concevoir comme le résultat d'une confrontation des espaces intérieur et extérieur dont l'action modèle la coque du bâtiment depuis deux directions opposées. Les principes de cette confrontation en ressortiront clairement.

La conception fondamentale du bâtiment consiste en une polarité formée par la partie Est, close sur elle-même — la partie de la scène — et par la partie Ouest ouverte sur le monde extérieur. Si nous recherchons le geste fondamental de l'espace intérieur, nous en avons ici la clef : les forces structurantes sortent de l'espace scénique et se déverse dans la seule direction possible, à savoir vers l'Ouest, direction sur laquelle s'ouvre la scène. Leur activité n'est pas unidirectionnelle. Elle se lie aux trois directions de l'espace. L'effet de ces forces rayonne effectivement axialement vers l'Ouest et pousse le portail Ouest à la rencontre du visiteur qui s'apprête à entrer dans l'édifice. Elle rayonne aussi dans la largeur de l'édifice et y engendre les éléments transversaux s'avancant nettement vers l'extérieur. Elle rayonne vers le haut et donne naissance aux formes convexes du toit.

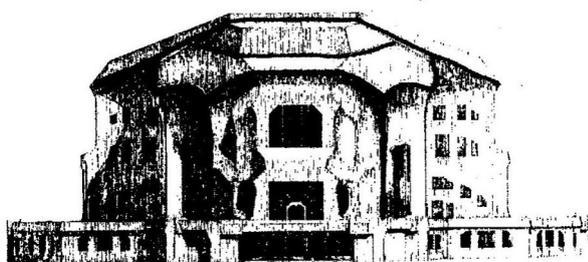
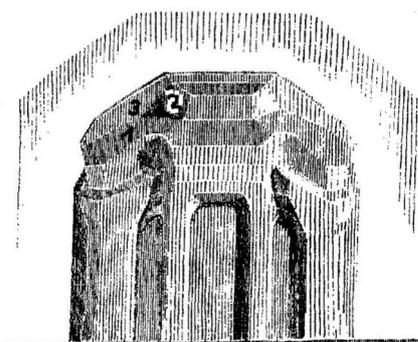
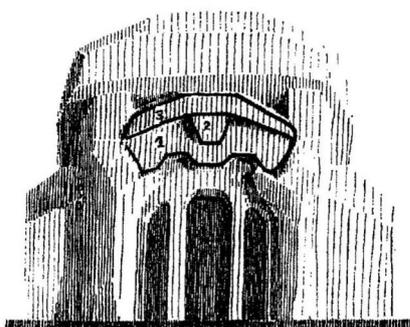


L'évidence selon laquelle la force, œuvrant depuis l'intérieur de l'édifice, s'adapte aux trois dimensions de l'espace, laisse toujours plus naître une impression de sérénité et d'ordre, en dépit de la manière déconcertante avec laquelle les formes particulières, difficiles à délimiter, oscillent les unes dans les autres. Dans ces trois directions d'activité de l'espace inté-

¹ *Exemples de l'architecture, de la plastique et des peintures du premier Goethéanum*, GA 289, 2^{ème} conférence, Dornach, 24.01.1921.

rieur, nous avons la source de l'organisation artistique de l'édifice et avec elle, les trois **gestes fondamentaux** du bâtiment : dans la direction de l'axe Est-Ouest, l'intérieur de l'édifice semble venir à la rencontre du visiteur et se manifester. Dans la direction latérale, quelque peu sur la défensive, l'édifice s'affirme dans sa nature propre. Et la direction ascendante se retire en elle-même, en formant sensiblement un espace d'intériorité. Pour me faire comprendre, je voudrais désigner ces trois gestes respectifs : « **se manifester** », « **s'affirmer** » et « **s'intérioriser** ».

La force de l'intérieur vient à la rencontre de l'extérieur. La conformation ne s'engendre que par cette force d'opposition. L'avancée et le recul des parois qui en résultent, permettent de considérer la rapport entre l'intérieur et l'extérieur comme un rapport de forces. Avant de poursuivre plus loin la dyna-



mique de ce rapport, je voudrais présenter d'abord un motif parmi la complexité de la conformation. Je voudrais m'enquérir des formes du toit dans leur rapport avec l'espace et la masse de l'édifice. Seule la voussure de la partie Ouest du

toit [1], particulièrement sensible au-dessus des piliers, est modelée dans la masse. Nous avons ici cet éveil des forces portantes et pesantes, que nous avons déjà évoqué, à l'intérieur même de la lourde masse homogène de l'édifice par le fait que la forme du toit pesant, vient s'enrouler autour du sommet du pilier étroit qui se dresse, mettant ainsi en évidence l'effort portant de celui-ci. L'activité de l'extérieur provoque cet éveil des forces de l'architecture, l'intérieur n'y joue aucun rôle. Au-dessus de la fenêtre Ouest, on décèle simplement que l'espace intérieur se trouve sous le toit et qu'il perce la masse du bâtiment à la manière d'un tunnel.

Dans cette masse du toit, comparativement lourde, se dessine, dans le milieu, une autre forme complètement différente [2]. On remarque que ses surfaces aplaties — découpées comme les surfaces d'un prisme, qui se réduisent ici à un demi-octogone à la verticale, pour se réunir ensuite à l'horizontale en direction de l'Est, tout en s'élevant légèrement — fusionnent finalement en formant une enveloppe entourant un espace intérieur. De la même façon que l'on pressent sur les côtés, sous le toit, que la masse de l'édifice s'y impose jusque dans ses fondations, on semble pouvoir ressentir, sous le milieu de cette forme du toit, qui s'élève, l'espace intérieur comme un tout. — Pour les besoins de la représentation intérieure, si l'on tente de reconstituer l'effet des proportions initialement prévues par Rudolf Steiner — lesquelles tombèrent sous le coup des services de l'urbanisme de l'époque — on doit clairement se rendre compte que la réduction globale de la hauteur du bâtiment se concentra sur cette forme du toit où, précisément, la force ascendante de l'espace intérieur devient aussi visible à l'extérieur de l'édifice. Il en résulte en outre, sur le modèle actuel, le sentiment d'une perturbation de l'équilibre entre les formes du toit que l'on vient juste d'évoquer.²

La troisième forme du toit, la plus grande, qui se glisse énergiquement depuis les éléments transversaux jusqu'au milieu du toit, consiste aussi en surfaces plates découpées comme celles d'un prisme, qui donnent un effet de relief [3]. Ici, l'espace intérieur ne se ressent pas complètement. L'intérieur de cette forme du toit s'étale beaucoup plus à la manière de l'espace protecteur d'une grande arche couvrant de ses ailes l'espace intérieur véritable.

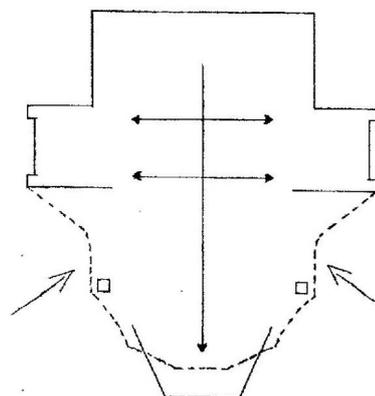
Il en résulte une polarité dans la conformation du toit. Une masse flanque l'espace intérieur à l'Ouest. À l'Est, cet espace est recouvert d'une seconde zone spatiale et celle-ci n'apparaît à peine que dans la forme médiane, relativement modeste. — La manière, dont la forme prismatique du motif central du toit se détache de la voussure du premier motif central du toit, agit à l'encontre de l'éveil des forces architectoniques dans les piliers, provoquant **comme un second éveil**. Au bord du toit, une forme remarquable répond à cet éveil. Suivons des yeux le bandeau de béton, sous le bord du toit entre le pilier et l'élément transversal, nous voyons comment celui-ci repose à plat d'abord sur l'élément transversal, puis s'en détache en se vrillant légèrement pour ensuite, en continuant de se vriller, venir former au-dessus du pilier une forme en surplomb mettant en relation l'angle et les surfaces,

2 La réduction effective « **n'est que** » de 60 cm, c'est-à-dire environ 2 % de la hauteur de la partie supérieure de l'édifice. Son effet est pourtant considérable et aussi très spécifique, à la lumière des raisons exposées. Cela ne signifie pas qu'une autre solution de la réduction aurait été préférable. Il me semble important, dans la relation consciente avec le bâtiment, de pouvoir restaurer par le regard intérieur la situation telle que la voyait le plan initial.

une relation qui répond totalement à celle qui s'instaure entre les surfaces ascendantes et celles, tombantes du toit, sur le côté Ouest du pilier.³ Mais ici deux surfaces de béton se rencontrent. Il en naît la transformation d'une masse évidée sous le toit en un disque bombé dont la force tranchante s'impose et vient surplomber le motif médian du toit. Ainsi, à cet éveil, provoqué par le détachement d'une coque à partir d'une masse du toit, correspond dans le domaine des forces portantes un second éveil par lequel une masse évidée se transforme en une arcure dont on ressent bien le puissance [d'effronterie, *ndt*]

Par le travail d'Albert Baravalle⁴, il est devenu évident que dans cette forme tri-articulée du toit du second Goethéanum, se retrouve le motif fondamental du premier édifice, un motif esquissé par Rudolf Steiner, qui voulait en faire la base du second (conférence du 1^{er} janvier 1924). Il caractérise le rapport entre les deux édifices : le motif **Plastique-ornemental** du portail de l'édifice articulé devient ainsi un motif qui saisit la disposition **spatiale** générale dans l'édifice massif. C'est justement impressionnant que ce motif soit visible sur le côté Ouest du toit, aussi bien que dans l'édifice entier. Les formes latérales, s'incurvant et se ramassant en boule, correspondent au toit au-dessus des piliers. Au-dessus s'élève une forme centrale qui coiffe l'ensemble et s'épanche en formant une arche protectrice et enveloppante. Ainsi ce qui se construit de bas en haut, au-dessus du portail, **appréhende** en même temps la **profondeur**, et détermine le rapport entre les piliers, l'espace de la salle et les éléments transversaux. Seule une partie de l'édifice n'est pas incluse dans cette disposition : l'élément de la scène. C'est pourquoi il est clair que ce motif architectural **reste** un motif analogue au portail dans le second édifice, puisqu'il accueille en portant, rassemblant et enveloppant, ce vers quoi il conduit : à ce qui se passe sur la scène.

Pour concevoir la dynamique entre l'espace intérieur et l'espace extérieur, il est bon de poser une réflexion simple au préalable. Demandons-nous ce qui arrive lorsque l'espace intérieur devient exceptionnellement plus fort que l'espace extérieur. (À ce propos, la précision suivante doit être faite : les espaces ne sont censés s'ouvrir l'un à l'autre, qu'au niveau des côtés latéraux du bloc aux formes plastiques. De cette manière la conformation de l'édifice agit et fait que le monument plastique devient une œuvre architecturale. Cela ne va pas de soi ; nous avons, par exemple, une action de l'espace extérieur depuis les hauteurs dans la disposition spatiale en forme de tombeau des ouvrages romains creusés dans le sol.) Lorsque l'espace intérieur s'impose, il en découle un habitat aux parois portantes et rigides, de tous les côtés formant une coquille. Nous avons dans ce cas, dans les éléments transversaux qui, dans la direction latérale, ressortent vers l'extérieur. Le côté frontal, plat, montre leur geste d'expansion vers l'extérieur



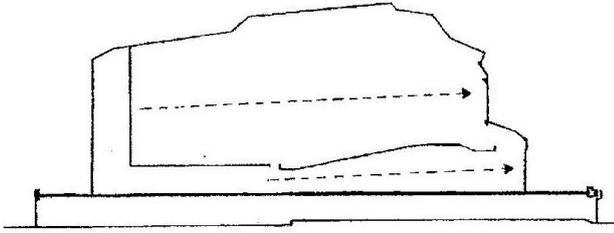
L'axe longitudinal du bâtiment est dominant. Ses parois latérales sont repoussées vers l'extérieur. À cette impulsion de l'intérieur, l'extérieur répond ensuite et il en émerge les merveilleuses formes latérales, témoignages de leur rencontre. La zone centrale des parois latérales inférieures se retire. De cette manière les angles semblent s'imposer majestueusement vers l'extérieur. Les parois supérieures se replient, dans leur ensemble et adoptent de ce fait un aspect ramassé. Le toit ressort au contraire vers l'avant et confère à l'édifice quelque peu l'aspect de « donjon ». À nouveau, l'éveil des forces architectoniques fléchit sous l'effet de l'espace extérieur (comme pour les piliers), même si, ici, la force de l'espace intérieur reste dominante. Il est impressionnant que la recherche de forme se soit réalisée, pour Rudolf Steiner aussi, au travers de cette double progression, puisque la force modelante de l'espace extérieur n'arrive, justement sur le modèle d'abord, que sur le second côté latéral, le côté Nord. La sévérité de la force organisant l'espace de cet élément se déploie vers le haut et se poursuit dans le troisième motif enveloppant le toit.

Lorsque l'espace extérieur est plus fort que l'espace intérieur, les parois se rétractent sous les angles du toit qui doit aussitôt s'appuyer sur un pilier porteur. Il en résulte que le rôle de paroi limitante des murs cède devant l'organisation portante du pilier. Nous avons ce cas, sur les côtés de la grande salle, ce par quoi la disposition de son axe longitudinal se renforce. À l'Ouest, l'axe du portail se bombe à la rencontre du visiteur. Sur les côtés latéraux, cependant, l'édifice peut accueillir en lui l'espace extérieur. Ainsi naissent les premiers piliers et le premier motif du toit par la même occasion. Surgit en même temps aussi le mur de la grande salle, sur lequel on peut déceler à présent une autre expression totalement nouvelle. Il s'est émancipé de toute fonction portante et acquiert un aspect de légèreté aérienne. Les éléments latéraux, avec leur force portante, semblent rayonner de lumière. Ici les espaces intérieur et extérieur modelent avec force en s'interpénétrant. Mais la contenance sereine de cette paroi est une conséquence de leur délicat attouchement.

3 Le bandeau qui se vrille sous l'arête du toit appartient aux détails parmi les plus importants, qui ne se rencontrent que dans la partie Nord, lors de la deuxième phase d'élaboration du modèle.

[Le lecteur trouvera un intérêt certain ici à se référer aux illustrations 250 et 251 de l'ouvrage *Le Goethéanum — Un langage des formes* (Éditions Anthroposophiques Romandes — ISBN 2-88189-011-3). *Ndt*]

4 Albert Baravalle : *Le motif de construction du second Goethéanum*, dans *Das Goethéanum* 12/1952 (3^{ème} année).



Les rapports à l'Ouest sont plus compliqués. La force poussant de l'intérieur n'y atteint pas toute la largeur du bâtiment, mais se concentre au milieu en deux endroits, sur deux niveaux superposés. On remarque que cette force centrale tend vers l'extérieur depuis les profondeurs de l'édifice, depuis la scène.

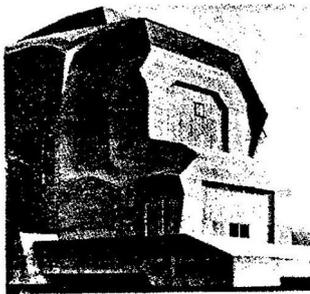
Ici aussi, les éléments architecturaux apparaissent. Aux créations de formes, s'ajoute en outre, la manière dont laquelle la largeur de l'édifice s'accommode de cette force centrale renforcée.

Au niveau inférieur, l'impulsion du centre semble repousser naturellement les côtés latéraux, verticaux, vers l'avant, si bien qu'ils s'avancent tous les deux ensemble obliquement. La voussure possède, par contre, un caractère tout autre. Elle fait quelque peu preuve de flexibilité et on remarque qu'elle se forme autour de l'espace dont la force concentrée se déploie vers l'avant. Ce n'est qu'accessoirement qu'elle semble se lier aux parties verticales du mur, ce qui devient évident sur les deux fenêtres placées de chaque côté du portail. Ici l'espace extérieur agit en ouvrant. Il découpe un grand « U » [voir l'illustration 251 de l'ouvrage *Le Goetheanum — Un langage des formes* chez E.A.R. Ndt] dans les parois verticales. Au-dessus la



fenêtre se trouve au contraire limitée par la voussure. Ainsi sont rendues visibles, la manière selon laquelle la voussure tombe à pic sur le mur vertical, pour l'un des côtés de la fenêtre et, de l'autre côté, au contraire, l'unité totale formée par le mur et la voussure. Ici la fenêtre se trouve limitée par la construction des piliers encadrant le portail, sur lesquels la forme verticale du mur renforce leur étroitesse supérieure où vient se poser le linteau — l'achèvement frontal de la voussure — l'ensemble entourant la fenêtre. L'éveil des forces architectoniques procède ici d'une activité de l'espace extérieur qui aboutit à la formation de la fenêtre.

ser le linteau — l'achèvement frontal de la voussure — l'ensemble entourant la fenêtre. L'éveil des forces architectoniques procède ici d'une activité de l'espace extérieur qui aboutit à la formation de la fenêtre.

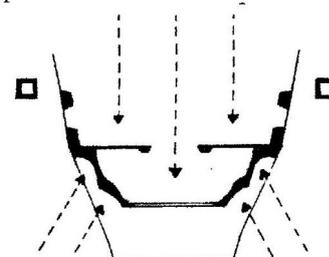


L'impulsion de la partie supérieure centrale s'avance assez peu vers l'avant. Elle se lie avec la largeur de l'édifice d'une manière toute autre. Ici, s'intensifie le geste d'ouverture de l'espace extérieur dans la totalité de l'édifice au tra-

vers d'un grand arc, au milieu duquel un second élément architectural, placé au-dessus, s'avance vers l'avant. De cela résulte la complexification de la cannelure dont la forme paraissait simple au premier abord. Son côté extérieur ouvre le bâtiment, tandis que son côté intérieur est formé à partir de la bordure du mur qui s'avance vers l'avant. Les deux côtés inégaux sont ensuite rassemblés dans la forme **homogène** de la cannelure. Cela met en accord la dynamique latente entre l'ensemble de l'édifice et l'élément architectural de la fenêtre et laisse s'harmoniser la grande cannelure avec les plus petites qui, de chaque côté de la fenêtre, creusent l'élément lui-même et y donnant naissance à un dernier motif architectural : le cadre de la grande fenêtre.

La force qui pousse des profondeurs de l'édifice, vient mourir sur les surfaces planes qui conforment vers l'avant la fenêtre et le portail. Elles forment le motif central du côté Ouest. Elles sont, à l'exception des côtés arrières des éléments latéraux, les seules surfaces planes de l'édifice qui ne sont pas surplombées par la saillie d'une partie du mur. Ici aussi, les espaces intérieur et extérieur s'attouchent délicatement. Cependant, la façon dont la force centrale conforme les surfaces planes, de l'intérieur vers l'extérieur, prend le caractère de l'apposition d'un sceau. Ici le geste de se montrer crée une forme.

Le côté Ouest de l'édifice est portail, c'est-à-dire un espace d'entrée. Au niveau de la terrasse, l'édifice se projette fort en avant, à la rencontre du visiteur. Les grandes baies, du portail et des fenêtres, incitent au flux intense d'échanges entre les espaces intérieur et extérieur. Au niveau supérieur, s'instaure au contraire, une pénétration des deux espaces. L'espace extérieur pénètre profondément le bâtiment de son geste ouvrant et atteint l'endroit où la cannelure, encore en dessous de la fenêtre, se recourbe vers l'avant, en occupant approximativement la longueur de l'empatement du corps du bâtiment, c'est-à-dire la totalité de sa largeur. La fenêtre semble, au contraire du toit, s'avancer comme une casquette, et atteint par là même presque le milieu entre l'avancée en forme de cavité et le portail de la terrasse. Cette pénétration de l'espace extérieur, qui ouvre l'édifice et de l'espace intérieur, qui fait naître le cintrage, crée la force plastique du portail Ouest. Mais par le fait que la largeur totale de l'édifice devient visible, pour ainsi dire en étant mise à nue par la cannelure, la divergence entre la largeur, qui s'étale, et le centre, qui se renforce, n'en est que plus apparente. En conséquence, une limite intérieure au bâtiment devient sensible à l'extérieur. Derrière cette limite, l'espace intérieur atteint sa largeur totale. Sa force, qui surgit de la profondeur du bâtiment, ne transperce que le milieu de l'édifice, vers l'avant. Ainsi pouvons-nous décrypter sur l'édifice extérieur, le mur du fond de la salle et la disposition de l'entrée.

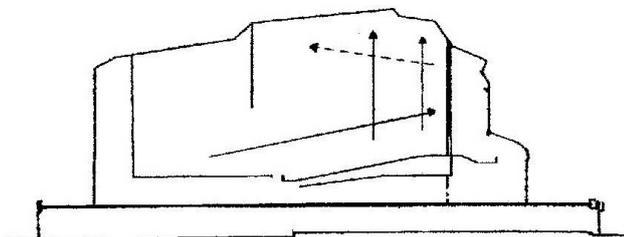


Jusqu'ici l'espace intérieur n'était ressenti qu'à travers son flux modelant les formes. Que l'on prenne maintenant en considération le mur du fond de la salle, des espaces limités

deviennent alors perceptibles. La partie inférieure de l'édifice Ouest devient un lieu de passage et la partie supérieure, un espace intermédiaire entre la fenêtre et le mur du fond de la salle. Il devient clair que l'observateur, se tenant devant le seuil de la salle, verra la même fenêtre de l'intérieur qu'il voit présentement depuis l'extérieur. Ainsi la fenêtre, avec sa croisée, devient l'image de la limite (transparente) entre l'intérieur et l'extérieur, limite qu'il a franchie en entrant par le portail. Ainsi celui-ci engendre-t-il dans la fenêtre l'image de sa propre fonction.

Avec ces réflexions, j'ai tenté de cerner les rapports entre les formes, au travers desquelles, l'intérieur et l'extérieur de l'édifice se rencontrent. D'une manière allant de soi, le premier et le second motifs du toit se sont rattachés à ce qui vient d'être pris en considération. Seul le motif central est resté en dehors de notre propos. D'une manière surprenante, on a pu jeter un regard dans l'intérieur de l'édifice : sur le mur du fond de la salle et la disposition de l'accès à celle-ci. Tourbons-nous maintenant plus particulièrement sur le motif central du toit.

Celui-ci laisse aussi deviner le mur du fond de la salle. Ce n'est pas seulement parce qu'il indique — par la saillie visible de l'Ouest qui sépare ce motif du premier — la limite entre l'entrée et l'espace principal du bâtiment. On remarque sa forme au fait, qu'à cet endroit, l'espace intérieur s'élève et met en exergue ce motif en forme d'enveloppe. En conséquence nous avons à l'Ouest, outre le portail et, à côté de lui, un second motif qui fait pressentir la force de l'espace intérieur. Nous y décelons son activité ascendante qui, comme cela est montré, ne provient pas directement de la scène mais se déroule dans une position de vis-à-vis par rapport à elle.



Il est ainsi clair que le mur du fond de la salle se trouve en relation avec les deux motifs. Ce mur amortit le flux structurant l'espace depuis la scène. C'est pourquoi ce flux commence à s'élever. Seule l'impulsion centrale qui se dirige, pour ainsi dire, à la rencontre de la personne qui entre, peut se déverser vers l'extérieur. Ce flux ne se contente pas seulement de s'élever, mais il se renverse vers la scène et débouche dans la forme ample du troisième motif du toit. Le mur du fond de la salle se trouve donc dans une disposition d'ensemble cruciale. Grâce à lui, le flux structurant l'espace depuis la scène se réfléchit et s'épanouit en espace intérieur. Ainsi le plan de la salle en résulte : un trapèze ouvert sur la scène. Il en résulte aussi cette situation de rencontre entre la scène carrée et la salle trapézoïdale par leur emboîtement réciproque. C'est là que le flux, réfléchi, par le mur rencontre son origine : la scène. Cette rencontre s'accomplit sous l'arcure protectrice du troisième motif du toit. Cet arc laisse deviner à l'extérieur son centre, le cœur même du bâtiment, l'ouverture de la scène.

L'observation pourrait montrer que toutes les formes de l'édifice peuvent se comprendre comme le résultat de cette confrontation entre l'intérieur et l'extérieur. La force plastique créatrice des piliers du premier Goethéanum s'est étendue à l'espace dans le second Goethéanum. Cela nous autorise, une fois encore à résumer, d'une autre manière, la différence entre les deux édifices.

Aucune force ne se dégage de manière immédiate des formes du second édifice, Celles-ci acceptent plutôt les forces de l'espace pour les concrétiser en formations exprimant ce qui vit dans le geste de l'espace. Les formes du second édifice sont conçues comme des formations. Nous y vivons leur naissance, la manière dont l'espace y modèle. C'est pourquoi le second Goethéanum n'a pas une **configuration de forces**, mais une **configuration d'empreinte**, dans laquelle la force et le geste de l'espace se manifestent par l'image.

Si nous tentons, en tant qu'observateurs, de nous identifier aux deux édifices, nous nous trouverons alors dans des situations totalement différentes. Nous ne pouvons pas immédiatement, en tant qu'individus, nous identifier à lui dans son entier. Nous avons besoin de l'articulation architectonique propre à notre individualité, afin de pouvoir ressentir notre situation par rapport à l'ensemble. Si nous nous identifions aux colonnes du premier Goethéanum, nous nous sentons aussitôt touchés dans notre vouloir, car nous faisons immédiatement cette expérience : L'ensemble de l'édifice provient de la progression de ses colonnes. Si nous nous identifions, par contre, aux articulations architectoniques du second, que ce soit avec les éléments transversaux où, plus facilement avec les piliers libres, la situation est différente. Ces articulations architectoniques ne renferment pas la force qui a donné naissance à l'ensemble. Elles représentent plutôt le **stade final** d'un développement d'ensemble qui s'est différencié. Dans le second édifice, nous pouvons aussi ressentir la relation entre l'individu et la communauté au travers du processus d'identification avec les articulations architectoniques. Mais nous n'y sommes plus touchés, comme producteur de l'ensemble, dont les rapports à la totalité de l'édifice se laissent décrypter sur les formes ornementales des chapiteaux et des architraves, mais nous nous sentons **placés totalement à l'intérieur** d'un ensemble, et à la vérité, de manière totalement différente en chaque endroit du bâtiment. Le second Goethéanum semble me parler du **comment** de cette situation particulière à l'intérieur de l'édifice : dans les grands piliers, il exprime l'éveil à l'individualité elle-même [à savoir ici, non pas le « moi », mais la *jé-ité* au sens que lui donne le philosophe Salvatore Lavecchia, *ndt*], dans le motif du toit, il exprime l'**écoute de la communauté** et dans les éléments transversaux il exprime l'**activité de la communauté**.

Alexander Schaumann

Das Goetheanum 43/1992, 25.10.1992, pp.451-455.

(Traduction Daniel Kmiecik)