Zeitschrift: Das Werk : Architektur und Kunst = L'oeuvre : architecture et art
Band: 58 (1971)
Heft: 5: Bauten für die Wissenschaft

Artikel: Béton et architecture : trois propositions des années 1925
Autor: Gubler, Jacques
DOI: https://doi.org/10.5169/seals-45025

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

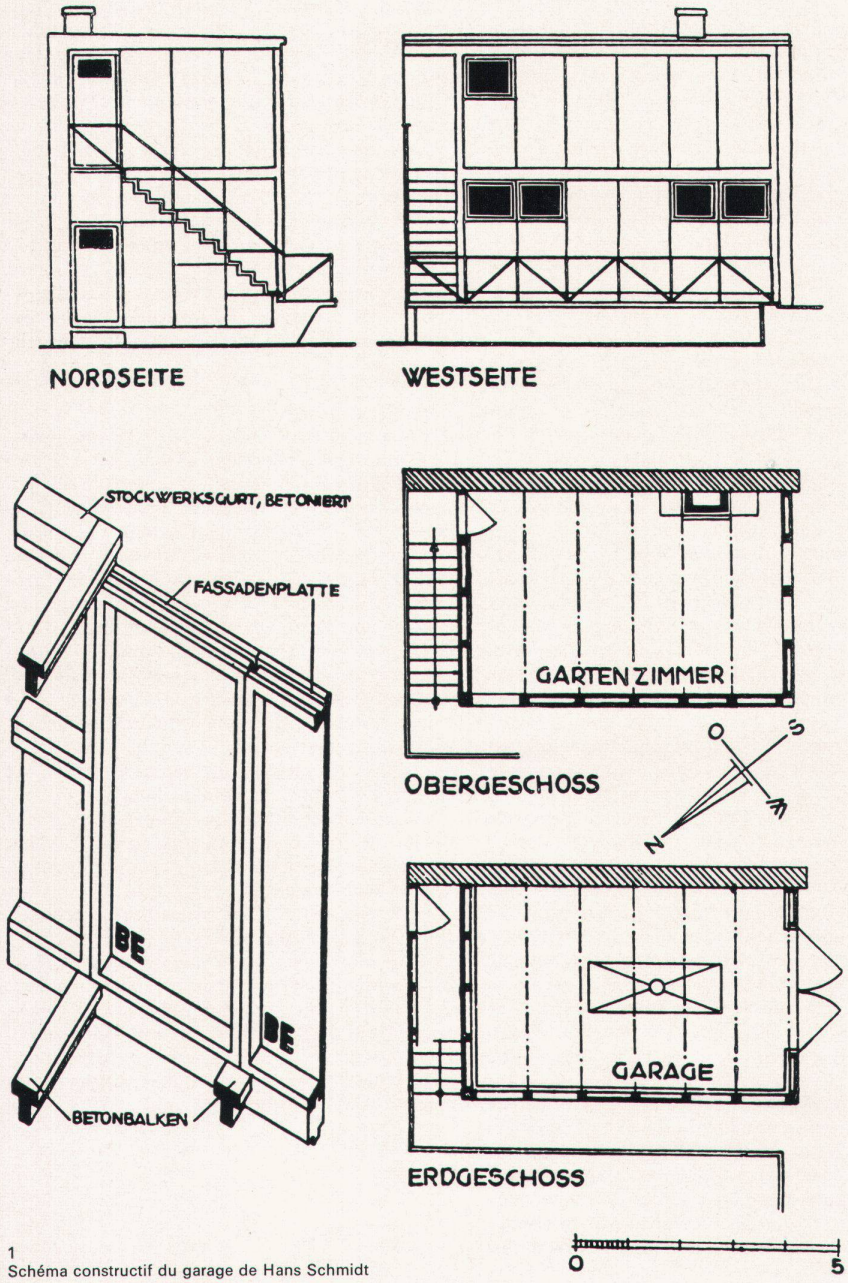
Terms of use
The ETH Library is the provider of the digitised journals. It does not own any copyrights to the journals and is not responsible for their content. The rights usually lie with the publishers or the external rights holders. Publishing images in print and online publications, as well as on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

Download PDF: 13.07.2025

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

Béton et architecture: trois propositions des années 1925

par Jacques Gubler



1
Schéma constructif du garage de Hans Schmidt

En 1940, alors que la plupart des Etats européens sont en guerre, un livre luxueux paraît à Zurich sous le titre: «La Nouvelle Architecture» – «Die neue Architektur» – «The new Architecture» [1]. Son auteur, l'architecte suisse Alfred Roth, y présente l'analyse détaillée de vingt exemples «progressistes» de l'architecture mondiale des années trente. Dans sa préface substantielle, Roth soutient en particulier la thèse suivante: «C'est dans les petits pays, Finlande, Hollande, Suède, Suisse, que la nouvelle architecture est la plus avancée.» Il incombe donc à ces petits pays de tradition démocratique, jouissant d'un «équilibre relatif au point de vue social, économique et politique», de «transmettre à un avenir plus ou moins éloigné la nouvelle architecture, jusqu'au jour où les grandes nations seront en mesure de résoudre, en utilisant aussi les expériences déjà tentées ailleurs, les vastes problèmes qui se posent chez elles». Ce ton quelque peu prophétique s'explique aisément si l'on situe ces lignes dans la perspective dramatique de 1940. Mais en quoi la Suisse pouvait-elle, à la fin des années trente, proposer des modèles d'intérêt?

Il serait possible de dégager une sorte d'épopée de l'architecture suisse au temps du «style international». Il suffirait pour cela de mettre en valeur quelques faits: la parution de la revue «ABC» dont les dix cahiers, échelonnés de 1924 à 1928, groupent autour du Russe El Lissitsky et du Hollandais Mart Stam, les protagonistes bâlois et zurichois de l'«architecture rationnelle» [2]; le succès d'estime de Le Corbusier après son échec au concours du Palais des Nations à Genève en 1927; la collaboration anonyme mais efficace de plusieurs architectes bâlois et zurichois à l'exécution de certains bâtiments construits à la Cité du Weissenhof de Stuttgart, en 1927 [3]; la réunion du premier CIAM au château de La Sarraz dans le canton de Vaud en 1928; la personnalité et l'engagement des Bâlois Hans Schmidt et Hannes Meyer, successeur de Gropius à la tête du Bauhaus; la présence à Zurich de Siegfried Giedion, le secrétaire des CIAM; les publications encyclopédiques sur l'«architecture fonctionnelle» d'Alberto Sartoris; et finalement des réalisations exemplaires, comme la cité d'habitation coopérative de Neubühl à Zurich, achevée en 1932.

Cette énumération mériterait plus ample développement. Il conviendrait notamment de préciser l'enchaînement des faits. On s'attacherait surtout à la personnalité des individus et des groupes, à leurs rencontres, à leurs options, à leurs rejets. Il faudrait expliquer polémiques et croisades. Mais on ne tomberait pas impunément dans un schéma visant à montrer l'architecture de l'entre-deux-guerres comme le combat de quelques héros. «Mein Kampf» ne date-t-il pas de 1925? Notre intention toutefois n'est pas de chercher à esquisser ici un tableau d'ensemble, mais de présenter un problème particulier, lié aux débuts du «mouvement moderne». Il s'agit du problème de l'expression architecturale du béton armé.

Situation des protagonistes

En 1920, la Suisse compte 3 880 000 habitants, soit 20 000 de moins qu'en 1914. Restée à l'écart de la guerre, elle n'en subit pas moins certaines conséquences caractéristiques: chute démographique, épidémies, difficultés économiques, chômage, pénurie de logements bon marché. Dès

1924 cependant, la conjoncture tend à s'améliorer, et ceci jusqu'en 1930, date à laquelle les contrecoups du «jeudi noir» de Wall Street atteignent la majorité des économies européennes. C'est à l'intérieur de cette période de quelque cinq ans, ouverte par la rencontre politique de la France et de l'Allemagne à Locarno en 1925 – période dont on retient généralement l'illusion euphorique de vivre une «grande époque» – que se situent les trois constructions confrontées en ces lignes. La première est un théâtre, la deuxième une église, la troisième un garage.

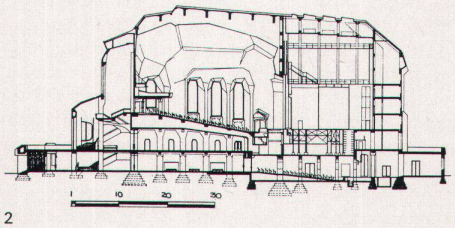
Rudolf Steiner

Le Goetheanum de Dornach est un théâtre destiné à abriter les Mystères célébrés par les disciples de Rudolf Steiner, fondateur de l'anthroposophie. Originaire d'Autriche-Hongrie, né en 1861, Steiner fait à Vienne des études à la fois scientifiques et littéraires. Son attention est retenue par la «Naturwissenschaft» de Gœthe, dont il dirige l'édition à Weimar. Kant, Lessing, Fichte, Nietzsche et Schopenhauer sont pour lui d'autres objets de réflexion. C'est à Berlin, au tournant du siècle, que Steiner précise les éléments de sa doctrine. Il serait vain de chercher à résumer les multiples aspects d'une pensée à la fois unie et encyclopédique. En un système complexe visant à dépasser l'antinomie du rationnel et de l'irrationnel, se conjuguent des éléments issus de la philosophie idéaliste, du christianisme et de la science, de l'occultisme, de l'ascèse et des beaux-arts. Les conférences de Steiner connaissent le succès. Il fonde une société qui prospère. Le mouvement cherche à se donner un siège permanent qu'il trouve en Suisse, à Dornach, dans le canton de Soleure. Conçu comme un théâtre de 1000 places, un premier édifice en bois s'édifie dès 1913, selon une maquette conçue par Steiner lui-même, qui supervise le chantier. En 1914, le fondateur de l'anthroposophie exprime ses idées sur l'architecture en une suite de cinq conférences [4]. La guerre ne saurait interrompre la construction d'un édifice reposant sur un budget luxueux. Par l'intermédiaire de l'architecture, Steiner cherche à abolir la contradiction que certains penseurs idéalistes établissent entre monde extérieur perçu par les sens et monde intérieur d'essence spirituelle. Grâce au volume construit et à son espace interne, l'homme est censé s'élever à la contemplation de la vérité. Toute une cosmogonie et sa symbolique ésotérique s'inscrivent à la fois dans le plan et l'élevation du bâtiment et dans son ornementation, parlant ainsi aux initiés. Exécuté en bois, le premier Goetheanum est consumé par un incendie, le 31 décembre 1922. Steiner se décide alors à construire un deuxième édifice en béton armé.

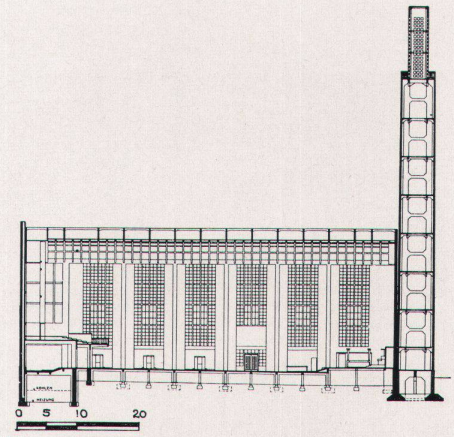
Karl Moser

Rudolf Steiner représente le type même de l'architecte autodidacte et dilettante, et l'on ne saurait lui opposer contemporain plus différent que Karl Moser, l'auteur de l'église Saint-Antoine de Bâle. Moser est issu de l'une de ces «dynasties de constructeurs» qui se forment dans les cantons suisses vers le milieu du XIXe siècle et dont l'œuvre d'architecture n'a cessé jusqu'à aujourd'hui. Né en 1860 à Baden en Argovie, Karl Moser étudie l'architecture à l'Ecole polytechnique fédérale de Zurich, puis à l'Ecole des Beaux-Arts de Paris. Après un voyage d'une année en Italie, il s'associe à Robert Curjel pour ouvrir une agence à Karlsruhe. Dès 1888, la firme Curjel & Moser déploie

2, 3
Coupe longitudinale du Goetheanum et de l'église St-Antoine



2



3

une activité considérable tant en Allemagne du Sud qu'en Suisse septentrionale et orientale. Grande variété des programmes traités, intérêt prononcé pour les styles et leur histoire, volonté d'intégrer l'ensemble des arts plastiques à l'architecture: telles sont les constantes de l'œuvre de Karl Moser. *Historismus, Neubarock, Jugendstil, Vertikalismus, Neoklassizismus,* seraient autant de catégories stylistiques donnant une esquisse cavalière de son évolution jusqu'à la Première Guerre mondiale. Mais la personnalité de Moser s'élargit dès 1915, date à laquelle l'Ecole polytechnique de Zurich l'appelle à enseigner l'architecture. Son enseignement libéral conduira toute une génération d'architectes à définir comme par elle-même les données de la «nouvelle architecture». Parmi ses élèves entrés de plein pied dans la pratique au temps du «style international», et dont une douzaine jouent un rôle important dans les années trente, nous ne mentionnerons ici que William Lescaze. Or, Karl Moser tire lui-même quelque enseignement des propositions formulés par ses étudiants. Rendant visite en Hollande à son fils Werner [5], il découvre l'«école d'Amsterdam» et l'œuvre de William Marinus Dudok, architecte en chef de la ville d'Hilversum. Ce voyage de Moser date de 1922. A son retour en Suisse, il publie un article élogieux sur la «nouvelle architecture hollandaise» [6]. C'est dans l'Ecole communale Dr. Bavinck du Dudok, achevée en 1921 à Hilversum, qu'il faut chercher les antécédents plastique de l'église Saint-Antoine de Bâle.

Confrontation

C'est sur le plan de la plastique architecturale que nous confronterons le théâtre de Dornach à l'église de Bâle. Même si le premier, projeté et mis en œuvre à fin 1924, est antérieur d'une année à la deuxième, conçue en 1925, commencée au début de 1926, on peut noter toutefois que leurs chantiers sont simultanés. L'église s'achèvera la première, en février 1927, tandis que le gros œuvre du Goetheanum, terminé en décembre 1927, ne sera utilisable qu'à fin 1928.

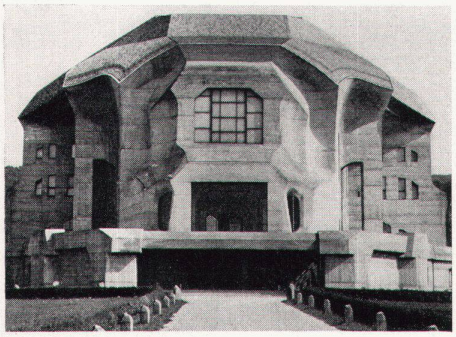
Goetheanum II

Rudolf Steiner avait utilisé une métaphore pittoresque pour affirmer ses intentions architecturales: «Der Bau von Dornach muß dasjenige sein, was man in Wien einen Gugelhupftopf nennt.» On ne saurait trouver analogie gastronomique plus parlante pour caractériser la plastique de l'édifice. Steiner se plaît à donner une recette complète: «Gugelhupf ist ein besonderer Kuchen, ein gebackener Kuchen, der eine besondere Form hat, aus Mehl und Eiern und noch manchen anderen schönen Dingen gebacken. Und das muß in einer Form gebacken werden. Diese Form, die muß ganz bestimmt gestaltet sein, denn durch diese Form bekommt ja gerade wiederum der Gugelhupf seine Form» [7]. On pourrait, dans une certaine mesure, rapprocher ces lignes de l'idéal de «beauté comestible», proclamé par André Breton, et des exclamations de Salvador Dalí devant la Maison Mila [8].

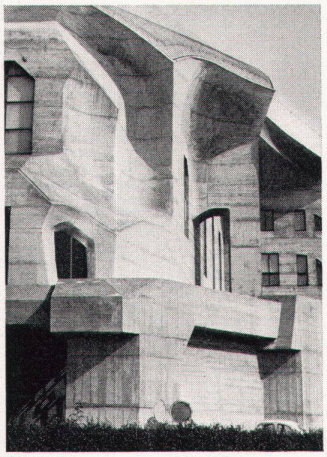
Une fois incendié le premier Goetheanum, qui était en bois, Steiner se décide à construire un nouvel édifice en tirant parti de la nature incombustible du béton armé. Nous avons vu que sa conception plastique de l'architecture remonte déjà au premier bâtiment, qui affirme le primat de la «organisch-lebendige Stilform» sur les «mechanisch-geometrischen Baustile», tels qu'on les pratique ailleurs qu'à Dornach. Toutefois, le choix du béton comme agent constructif du deuxième Goetheanum incite Steiner à réfléchir sur l'essence de ce matériau. Il prend contact avec des ingénieurs présents parmi ses disciples. C'est à son ami bâlois Ernst Fiechter, alors professeur d'histoire de l'architecture à l'Ecole polytechnique de Stuttgart, qu'il appartient de formuler la théorie anthroposophique du béton armé [9]. Qualifié de «breiige Masse», soit de «masse en bouillie», le béton se métamorphose en minéral grâce à son armature. Il tend au monolithe. Sa nature plastique en fait un agent organique. Le principe de la courbe, de l'oblique et de la ligne brisée, doit se substituer au schéma constructif orthogonal bon pour les Grecs et pour le rétrograde XIXe siècle. Il faut noter que Fiechter néglige totalement l'une des données essentielles du béton armé: le coffrage. Cette doctrine, toutefois, est intéressante dans la mesure où elle affirme le primat sculptural du matériau mis en œuvre.

Peter Collins a montré comment un jeune architecte de Barcelone, Maurice Jalvo y Millan, parlant devant le 6e Congrès international des architectes, tenu à Madrid en 1904, avait affirmé que le béton se prêtait à tous les jeux artistiques de l'architecture [10]. «Le béton armé n'impose aucune forme déterminée, il accepte celle que crée l'artiste et que construit le constructeur» [11]. Or, vingt ans plus tard, un dilettante, Rudolf Steiner, devient cet «artiste» appelé par Jalvo.

En 1924, Steiner ressent les premiers signes

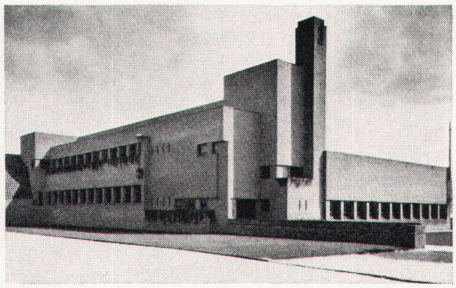


4



5

6



7

4, 5 Rudolf Steiner, maquette; Hermann Ranzenberger, Hermann Moser, Albert von Baravalle, exécution; Leuprecht & Ebbel, ing. Deuxième Goetheanum, Dornach SO; 1924: conception, 1924–1928: exécution
6 Karl Moser, Eglise St-Antoine, Bâle; 1925: conception, 1926/27: exécution; façade orientale
7 W. M. Dudok, Ecole Dr Bavink, Hilversum, 1921

d'un surmenage physique qui le pousse à s'identifier toujours davantage au Docteur Faust. Il façonne la maquette en plastiline du deuxième Goetheanum. Quels sont ses moyens pratiques de réalisation? Steiner dispose d'abord de l'immense fortune de ses disciples dont bon nombre se sont réfugiés en Suisse au temps de la Première Guerre mondiale. Il s'est entouré d'un groupe de jeunes architectes, formés pour la plupart à Stuttgart, et désireux de réaliser les idées de leur maître à penser. Ce sont eux qui d'une part dessineront les plans d'exécution, en se fondant sur une maquette très schématique, et qui, d'autre part, surveilleront le chantier du Goetheanum. L'édifice sera utilisable dès 1928, soit trois ans après la mort de Steiner. Il faut voir finalement que l'ingénieur appelé à calculer les modalités de la construction exécute sinon une opération de routine, du moins un travail habile répondant aux possibilités courantes offertes alors par le béton armé. La calotte de l'édifice repose sur une suite de sept arcs bandés sur la salle de spectacle. Le «Gugelhupftopf», soit la définition plastique de l'ensemble, est posé comme un à priori. Les recettes techniques de l'ingénieur permettent au «Gugelhupf» de lever, soit de définir à posteriori l'empreinte du moule. Cette contradiction aurait signifié une impossibilité si le budget de l'opération eût été limité.

Controverse

La construction du Goetheanum provoque en Suisse de vives réactions. Plusieurs organisations publiques protestent au nom de la «défense de la patrie». Les sociétés d'architectes font ressortir le dilettantisme de l'entreprise. La rédaction de la «Schweizerische Bauzeitung», organe du Schweizer Ingenieur- und Architekten-Verein, répond à Ernst Fiechter par l'intermédiaire de Peter Meyer. Cherchant à battre Steiner sur son propre terrain, Meyer cite habilement une lettre de Gœthe, écrite de Palerme le 9 avril 1787. Gœthe y postule la primauté du système orthogonal: «dieses Gefühl der Wasserwaage und des Perpendikels, das uns eigentlich zu Menschen macht, und der Grund aller Eurythmie ist» [12]. En conséquence, Meyer estime que la doctrine de l'essence sculptural, organique et monolithique du béton armé paraît toute gratuite. Bien au contraire, une exigence de clarté et le sens de l'Orientation préconisent l'usage de l'angle droit. C'est la logique du constructeur qui doit soumettre la technique à sa propre volonté. Vanité que de vouloir se plier à l'essence prétendument plastique du béton.

Antoniuskirche

On comprend aisément que les défenseurs de l'angle droit accueillent avec beaucoup d'intérêt l'église Saint-Antoine de Karl Moser. Cet édifice, visité avec attention par la jeune génération des architectes suisses, devient comme un point de ralliement. Dans la mesure où Moser exprime certaines tendances plastiques de l'«architecture nouvelle», Saint-Antoine de Bâle – la vingt-deuxième église construite par Moser – apporte une sorte de caution morale à la recherche des jeunes architectes. Défenseur du projet Le Corbusier au concours de la Société des Nations, Karl Moser sera élu président des CIAM, au premier congrès de La Sarraz.

L'une des caractéristiques essentielles de Saint-Antoine réside dans son implantation urbaine. L'édifice s'élève en bordure d'une route très fréquentée, dans un axe nord–sud. Le portique méridional et le campanile septentrional sont contigus à des immeubles d'habitation. Le mur latéral ne réfute par le gabarit des maisons locatives. Il n'y a pas de transept: nef et bas-côtés tendent à s'équilibrer en une masse unie. Recherchant l'économie et une utilisation optimale de la surface bâtie, l'architecte détermine un système constructif très simple. La voûte et ses ailes horizontales en caissons – le caisson répond à une nécessité à la fois structurale et acoustique – s'appuient tant sur les minces piliers de la nef tripartite que sur les murs extérieurs. Plastiquement, Moser procède par combinaison de volumes d'essence cubique. Ainsi les parois extérieures de la nef, au niveau de la rue, sont-elles ponctuées par de petites boîtes en saillie, dont la fonction est celle de confessionaux. Ainsi le portique s'abaisse-t-il en une suite de cadres dégradés successivement. Ainsi la tour, ponctuation verticale de la composition, «landmark» symbolique, s'articule-t-elle en quatre éléments distincts, justifiables d'une interprétation fonctionaliste [13]: le corps central aveugle, sur plan rectangulaire, est celui de la tour; l'avant-corps oriental percé de petits orifices carrés abrite l'escalier; le volume supérieur largement ajouré est la chambre des cloches; finalement la croix faîtière tournée vers l'orient signifie la destination du bâtiment. On voit qu'une telle interprétation, dans sa volonté de rigueur logique, semble appuyer la thèse de Collin Rowe, selon laquelle certains architectes du «style international» trouvent dans le béton et son ossature «a guarantee of authenticity, an assurance against lapse into private licence, a discipline by means of which an invertebrate expressionism can be reduced to the appearance of reason» [14].

L'église de Moser obéit cependant à une conception plastique unitaire. L'impression dominante reste celle d'un édifice très fermé dans toute l'ampleur de sa masse. L'accent visuel le plus caractéristique provient peut-être de la qualité même du béton brut. Cette volonté d'exprimer la nature quasi artisanale du coffrage différencie nettement Saint-Antoine de Notre-Dame-du-Raincy. Les deux églises ont cependant un point commun: l'économie de leur budget. Le prix moyen du mètre cube de béton correspond à celui d'un édifice industrial élaboré, comme une usine hydraulique. L'entrepreneur de Saint-Antoine présente une facture de quelque 642 000 francs. A titre de comparaison le Goetheanum avait déjà coûté plus de 5 millions en 1928.

La thèse d'«ABC»

Tant l'église de Bâle que le théâtre de Dornach nous ont éloigné du contexte socio-économique de l'architecture suisse des années vingt. Or, la croisade d'une revue groupant de jeunes architectes bâlois et zurichois, dont plusieurs sont d'anciens élèves de Karl Moser, nous y ramène directement. «ABC; Beiträge zum Bauen» [2], publie en 1924 ses deux premiers numéros. La revue précise d'emblée ses positions: clarifier les tâches et le processus d'architecture, concevoir la ville comme un ensemble technique, économique et social, placer l'art au service de la collectivité, rejeter tout formalisme, tirer parti de la technologie la plus moderne, et finalement dé-

noncer le «chaos» des villes et l'ineptie de l'architecture officielle. Les initiateurs d'«ABC», dont le siège se fixe à Bâle, sont le Russe El Lissitsky, présent en Suisse pour des raisons de santé, le Hollandais Mart Stam [15] et le Suisse Hans Schmidt, ancien élève de Karl Moser. Si cette revue nous intéresse ici, c'est que ses numéros 3 et 4, qui forment la première livraison de 1925, sont consacrés au problème du béton armé. Le Goetheanum y est mentionné en entrefilet: cette tentative «kostet sehr viel Geld und hat mit Bauen nichts zu tun».

Alors que la «Métamorphose des plantes» de Gœthe avait conduit Steiner à modeler tout un bourgeonnement plastique mouvementé, Mart Stam affirme au contraire l'économie extrême de la nature dans ses productions végétales ou animales. Par ailleurs, selon l'axiome néoplasticiste, la suprématie du vertical et de l'horizontal est une loi qui «toujours régira la construction». Est-ce à dire qu'«ABC» approuverait l'église Saint-Antoine dont Karl Moser étudie alors le projet? Nullement. Analysant les diverses méthodes d'exécution du béton armé, Emil Roth, architecte zurichois, choisit d'expliquer d'abord le procédé de préfabrication en usine. Mart Stam critique ensuite les limites établies par Le Corbusier tant dans le système Domino que dans la Maison Citrohan: poutres et dalles sont conçues comme des éléments isolés et rigides, dans l'ignorance totale des possibilités de liaison offertes par l'armature. Stam propose un système de cadres porteurs dont la superposition, étage par étage, réconcilie l'idée ancienne de «façade portante» au concept nouveau de «mur-rideau». Il appartient finalement à Hans Schmidt de conclure ce développement et de montrer comment, grâce au cadre porteur, le mur devient cloison, c'est-à-dire élément économique d'isolation climatique, susceptible d'être produit industriellement. Dès lors la construction devient jeu de pièces emboîtées, empilables et juxtaposables selon les besoins. La pénurie de logements bon marché justifie cette recherche.

La même année, Hans Schmidt met à l'épreuve les propositions d'«ABC» en applicant le «système de la boîte» à la construction d'un garage surmonté d'une chambre de séjour. La modestie du budget et du volume construit ne diminuent en rien la valeur démonstrative de l'ouvrage. Le mur mitoyen, au sud-ouest, est un mur de brique à cause des lois en vigueur à Bâle en 1925. Cette concession mise à part, l'édifice est exécuté comme l'assemblage en une seule boîte de différents éléments de béton. A cause du nombre limité des niveaux, le cadre porteur, conçu pour des immeubles élevés, n'apporte pas de preuve spectaculaire. En revanche, les panneaux normalisés de la façade, percés lorsqu'il faut une fenêtre, aveugles lorsqu'il forment cloison, témoignent en faveur de l'industrialisation du bâtiment. «Das Bauen hat begonnen, seine besten Kräfte aus der produktiven Arbeit der Technik und der sie unterstützenden Wissenschaft zu ziehen» [16], telle est la conviction de Hans Schmidt, conviction matérialisée par le «Plattenbau» de son petit garage démoli en 1970.

Epilogue

Il ne faudrait accorder trop d'emphase à ce débat sur l'utilisation du béton, surtout si l'on situe l'épisode dans le cadre de l'architecture suisse des années 1925. Dans l'immédiat, ni la polémique de Peter Meyer contre la conception sculpturale de Steiner ni les propositions d'«ABC», n'aboutissent à des résultats décisifs. Le cours ultérieur du «mouvement moderne» helvétique est directement tributaire des expériences entreprises à Stuttgart lors de l'exposition du Weissenhof, en 1927. On constate alors un intérêt croissant pour l'ossature métallique. A cet égard, l'exemple de Hans Schmidt est frappant qui, de 1927 à 1929, réalise à Bâle quatre constructions importantes sur squelette d'acier. Enfin la crise économique, sensible en Suisse dès l'hiver 1929/30, rend impossible toute tentative d'industrialisation du bâtiment fondée sur l'usage du béton armé.

Par ailleurs, Karl Moser quitte son enseignement de l'architecture à l'Ecole polytechnique fédérale de Zurich en 1928, l'année même de sa nomination à la présidence des CIAM. La caution morale que son église offre à la jeune génération fournit un gage sérieux lorsqu'il s'agit de faire pression sur l'autorité. Mais la plastique cubique de Saint-Antoine de Bâle, qui se rattache peut-être davantage au «romantisme» de l'Ecole d'Amsterdam qu'au «classicisme» de Perret, ne saurait retenir outre mesure l'attention des anciens élèves de Moser, déjà engagés dans l'exercice du «style international». Il est significatif que Werner Moser, fils de Karl, propose à son père un contre-projet à l'église Saint-Antoine.

Il faut voir finalement que le deuxième Goetheanum se présente comme un cas particulier dans le contexte historique de l'architecture européenne. Qu'on le situe dans le cadre stylistique du Jugendstil (sic) [17] ou de l'expressionnisme [18], le Goetheanum constitue une sorte d'anachronisme.

Les aléas de sa construction: opposition politique de diverses associations typique du corporatisme helvétique, triomphe des capitaux anthroposophes, rivalités forcenées des disciples de Steiner après sa mort, luxe du budget de construction, font la singularité historique du théâtre de Dornach.

8

9

8 Eglise St-Antoine, vue intérieure de la nef, état primitif
9 Hans Schmidt, Garage et chambre de séjour, Bâle 1925 (démoli en 1970)

[1] L'éditeur de l'ouvrage, Hans Girsberger, s'était aventuré en 1929 dans la publication suivie des «Œuvres complètes» de Le Corbusier et Pierre Jeanneret.

[2] Une réimpression fac-simile d'«ABC» est assurée en 1969 par l'Afdeling Bouwkunde de la Technische Hogeschool Eindhoven.

[3] Le Corbusier donne toute liberté d'exécuter ses deux maisons à Alfred Roth qui les publie en une brochure largement illustrée. Pour la première fois, Le Corbusier y expose en deux pages «Die fünf Punkte einer neuen Architektur». Cf Alfred Roth: «Zwei Wohnhäuser von Le Corbusier und Pierre Jeanneret», Verlag Wedekind & Co., Stuttgart 1927. Par ailleurs, un groupe d'une dizaine d'architectes suisses dessine et réalise six appartements dans l'immeuble de Mies van der Rohe. Cf Hans Schmidt: «Die Mietwohnungen der Schweizergruppe an der Ausstellung 'Die Wohnung' in Stuttgart», *werk*, vol. 14, N° 9, sept. 1927, pp. 272–278; et Peter Meyer: «Die Schweizergruppe an der Stuttgarter Ausstellung 'Die Wohnung'», Schweizerische Bauzeitung, vol. 90, N° 20, 12 nov. 1927, pp. 262/63.

[4] Rudolf Steiner: «Wege zu einem neuen Baustil», Dornach 1926 (publication posthume).

[5] Werner Moser passera trois ans aux Etats-Unis, de 1923 à 1926, travaillant notamment pour Wright à Los Angeles, au temps des maisons à «blocs de béton». Moser Junior participera aux CIAM dès leur fondation.

[6] Karl Moser: «Neue holländische Architektur: Bauten von W. M. Dudok, Hilversum», *werk*, vol. 3, N° 11, nov. 1922, pp. 205–214.

[7] Rudolf Steiner: «Stilformen des Organisch-Lebendigen» (deux conférences données en décembre 1921), Philosophisch-Anthroposophischer Verlag am Goetheanum, Dornach 1933 (publication posthume), p. 11.

[8] Salvador Dalí: «De la beauté terrifiante et comestible de l'architecture Modern Style», Minotaure, déc. 1933, pp. 69–76.

[9] Ernst Fiechter: «Zum Neubau des 'Goetheanums' bei Dornach», Schweizerische Bauzeitung, vol. 85, N° 7, 14 fév. 1925, pp. 88/89.

[10] Peter Collins: «Concrete: The Vision of a New Architecture», London 1959, pp. 122/23.

[11] Comptes rendus du 6e Congrès international des architectes, tenu à Madrid en avril 1904, Madrid 1906, p. 183.

[12] Cité d'après Peter Meyer: «Zum Neubau des 'Goetheanums' bei Dornach», Schweizerische Bauzeitung, vol. 85, N° 7, 14 fév. 1925, p. 90. On sait que la réflexion de Gœthe sur l'architecture n'est pas «monolithique», et que le jeune Gœthe de la cathédrale de Strasbourg est bien loin du Gœthe qui séjourne en Italie.

[13] Cf. Georg Schmidt: «Die Antoniuskirche in Basel», *werk*, vol. 14, N° 5, mai 1927, pp. 131–136, 161/62.

[14] Colin Rowe: «Chicago Frame», Architectural Review, vol. 120, N° 718, nov. 1956, p. 289.

[15] Tant Hans Schmidt que Werner M. Moser travaillent à Rotterdam dans les années 1922/23. Ils y rencontrent Stam qui devient leur ami.

[16] Hans Schmidt: «Das Bauen ist nicht Architektur», *werk*, vol. 24, N° 5, mai 1927, pp. 139–142.

[17] Cf. Peter Meyer: «Schweizerische Stilkunde», Zurich 1969, p. 233.

[18] Cf. Henry-Russel Hitchcock: «Architecture, Nineteenth and Twentieth Centuries», Penguin Books, 1958, p. 363.

continuation from page 336

tural matter, is the fact 'that the most beautiful experience is to sit around a living fire' – which brings us to the line of reasoning which formerly would have been called only too superficially 'ritualistic' or 'religious'.

Almost as a regular matter of course, a candle is lighted in the centre of the circle or there is heard a good part of the day the simmering of the tea-kettle filled with some kind of tea or other, which, as was once explained to me, 'is so popular not so much because of the Far Eastern fashion and even less because of its significance in Zen Buddhism, but because around the teapot it is so easy to tell stories or to remain silent, thinking about one another with one another'.

Oasis in the masonry desert

At this juncture, mention ought to be made too of the waterpipe, although it is considerably less important than candle or teapot; it is the inexhaustible end-point of all lines of reasoning of ideological simplifiers who seek to derive the total phenomenon of the modern cultural underground 'from the effects of the psychedelic drugs': An undertaking which is just as foolish as the occasional attempts 'completely to account for' Christianity and the Christian culture of the middle ages by basing it on its use of wine, to account for Islam or the Enlightenment from the use of coffee and the modern age of industrialism and technology from the use of nicotine and amphetamines.

It seems to us that 'the process of smoking per se' has had a certain influence on the dissemination of the style of life being described here, and this influence is probably more important than that of the 'hallucinogenic agents', 'causing hallucinations' (as their opponents assert) or 'psychedelic' agents, 'expanding consciousness' (as their champions assert); we are thinking here of marijuana and related drugs. It is a by now hardly disputable fact that 'smoking pot' as such is not enough for one who really wants to 'flee from reality' by 'taking drugs', i.e., who seeks oblivion in the effects of the drugs, who seeks to forget 'his location'.

Out of 50 'pot smokers' questioned, only 16 asserted that they smoked 'mainly because of the actual ecstatic state', but all the others did so 'because of the entire ritual involved', the feeling of togetherness with the others, the solemnly arranged setting, the conversations carried on while smoking, the 'music employed on this occasion', etc.: Of the minority of 16, even so, no fewer than 12 affirmed that really being 'high' involved, again, all the influences just mentioned; 'pot for me is just the dot on the i'. Or again: 'Pot simply allows one to feel more deeply, one just has to have something around one that one can feel more deeply; otherwise one just soaks in doubly boring, petty, humdrum thoughts.'

Thus, via this investigation of 'phantasy-promoting' drugs, we arrive at an additional confirmation of findings reached via other channels. As Erich Lennartz (Psychological Institute, Bonn) has ascertained in the most scientific study of the 'personality' of 'pot smokers' thus far made: 'The "addiction to marijuana" is at all events to be described as a longing to belong to a specific social group ...' Or as the creators, critics (and in fact even the 'consumers') of the more recent Pop Musicals have known long since: 'Drugs satisfy the "profound nostalgia for the tribe", and the pounding rock beat is to be understood as the drumming of the tribe.' The waterpipe enjoyed in the presence of jointly 'experienced' music – it can also be 'merely' the shared 'closing of the circle' around teapot or solemnly lighted candle – thus becomes something, on the affective plane, like what the serious anthropologist has called in the case of 'primitive tribes' a 'ritual of initiation': Which is the symbolic 'withdrawal' from one's previous existence and entrance into an 'anti-society'.

One way or another, what we have here again is the circle around the camp fire, around the light which wards off the threatening darkness and creates for the people sitting around it a zone, a space which is where alone they feel at home, which is their home.

Whether pictures or musical instruments and appliances of a specific style of life be regarded as decoration or even as dispensable luxury, in the living quarters of the type described here they are indispensable components which determine whether the place is 'livable'.

A somewhat superficial count in 20 group flats yielded the following: on the walls around 370 painted pictures, posters, pictorial hangings. When questioned regarding 'a couple of indispensable things for a flat', out of 37, not one (!) mentioned chairs, radio, TV, but, nevertheless, 14 mentioned a kitchen range, 18 a bathroom, 22 a stove, 25 a bed (usually 'as wide as possible'), and – no fewer than 35 mentioned 'a near perfect' record-player.

At public discussions with police officials I have frequently heard astonished mention of the fact that 'as a rule, the only luxury to be found in the simplest hippy pads is an expensive stereo'. Naturally I too did not see a single group flat without all kinds of musical instruments lying around 'for playing oneself', and when inspired by a suitable mood, 'practically everybody gives it a try occasionally'.

Very often we find as well the inclusion of all kinds of light-show appliances, ranging from the old-fashioned laterna magica to home cinema with self-made films; but really never for the purpose of occasional 'showings', but as 'everyday objects of use', i.e., as 'light shows' which have the function 'on all occasions' of reinforcing the effect of music, pictures, perhaps also of mirrors, of staniol-coated ceiling and walls, candles, etc.

In his important talk in the Junkere 37 'Underground School' in Berne, Christian Hunziker (Geneva) laid down as a basic principle of his progressive architecture, of his 'anti-authoritarian building', the following: 'Let us start from the fact that our nervous system is furnished with a considerable degree of freedom; i.e., one single environment can be experienced in a great many different ways.' The 'mode of living' of the above-described groups has long since regarded as its chief meaning the fullest possible realization of 'this freedom of our nervous system'.

In the last analysis, people live 'where it is more or less bearable', 'where one can afford it', 'where one has the peace to live more or less the way one wants to' – whether in a condemned structure or in a farm shed that has become available owing to the flight from the land, or, exceptionally, in a 'tolerable' new construction, it does not really matter.

However, nobody 'moves into' a flat; there is, then, no 'adaptation', no 'integration in the spatial givens'; it is not like the usual situation where the occupants are told, owing to the pathologically unimaginative arrangement of windows, doors, cupboards, radiators, etc., where the dining-table, the bed, the pictures have to be placed.

The living quarters, then, are set up as among the old nomads 'migrating from oasis to oasis, well to well', as it were, around the 'camp fire', the circle of 'people passing together through the world'. Nothing (or practically nothing) is expected any longer of the real environment, 'except for shelter from cold or wet' – the actual lived environment, the vital environment, the inner world, on the other hand, it is 'produced' in the shape of rugs, furs, light show, music, pictures of psychedelic dream landscapes, so that the existing framework of the chance architectural givens is filled up and so, 'wherever possible, transformed' in terms of one's own needs. Instead of Interior Decorating, there appears here an 'architecture' that basically and consciously comes from within.